

Ana María Barrientos Rojas

Bomba y fiesta

Una etnografía sobre los procesos de revitalización
y resignificación de una manifestación
cultural afrochoteña

Ediciones Abya-Yala

BOMBA Y FIESTA

Una etnografía sobre los procesos
de revitalización y resignificación
de una manifestación cultural afrochoteña

Ana María Barrientos Rojas

BOMBA Y FIESTA

Una etnografía sobre los procesos
de revitalización y resignificación
de una manifestación cultural afrochoteña



2019

BOMBA Y FIESTA

Una etnografía sobre los procesos de revitalización y resignificación
de una manifestación cultural afrochoteña

© Ana María Barrientos Rojas

1ra. Edición: Ediciones Abya-Yala
2019 Av. 12 de Octubre N24-22 y Wilson, bloque A
Apartado postal: 17-12-719
Teléfonos: (593 2) 250 6267 / (593 2) 396 2800
e-mail: editorial@abyayala.org
www.abayala.org
Quito-Ecuador

Deposito legal: 006210

Derechos de autor: 056235

ISBN: 978-9942-09-647-0

Diseño, diagramación Ediciones Abya-Yala
e impresión: Quito-Ecuador

Tiraje: 300 ejemplares

Impreso en Quito-Ecuador, junio 2019.

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
¿Por qué la bomba?	13
¿Por qué la fiesta?	16
Entrando en el campo.....	26

Capítulo I

El valle del Chota, territorio resignificado por el pueblo afrodescendiente	37
Antecedentes espaciales y socio-históricos.....	37
“Pedazo de África en los Andes”	39
El valle del Chota-Mira y la esclavización	41
Valle del Chota: trabajo, pobreza, marginalización y migración	43
<i>El Chota: “comunidad de hombres y mujeres libres”</i>	56
<i>Este Chota maravilloso da de todo</i>	59
El río Chota, espacio de sociabilidad y memoria.....	62
“Si este río supiera hablar”	64
<i>Río Chota, memorias de juegos infantiles</i>	68
<i>Río Chota, memorias de alegrías y también tristezas</i>	69
Ibarra, polo de migración afrochoteña.....	72

Capítulo II

Complejo cultural bomba: una manifestación afrochoteña	75
Sonoridades como símbolos de una identidad nacional	78
El tambor bomba	81

<i>El tambor bomba y los músicos</i>	84
<i>Naciendo de las manos de los artesanos</i>	86
<i>Revitalizando y transmitiendo el saber/hacer de la bomba</i>	95
<i>Del material al tambor</i>	98
<i>De instrumento musical a artesanía</i>	103
La música bomba	110
<i>Entre la profesionalización y espectacularización de una manifestación cultural popular</i>	112
<i>"Nosotros vivimos la cultura, no vivimos de la cultura" ...</i>	114

Capítulo III

La fiesta, espacio de sociabilidad donde se vive la bomba y se promueven los sentidos de pertenencia	119
Fundación Piel Negra, la emergencia de mediadores de la cultura popular	125
"¡Vamos a jugar carnaval!"	
Etnografía de la fiesta-espectáculo Carnaval Coangue	130
<i>Antes del Coangue</i>	131
<i>Carnaval Coangue</i>	133
<i>Preparando la fiesta</i>	136
<i>Carnaval Coangue, espacio de encuentros y reencuentros</i>	142
<i>¡A jugar carnaval!</i>	144
<i>Plaza Coangue, espacio de intercambio económico y simbólico</i>	146
<i>Plaza Coangue, dinámicas sobre el escenario y entre el público</i>	149
Día del Afroecuatoriano: ésta fiesta es de todos y para todos	154
<i>La fiesta en el parque</i>	156
Consideraciones finales	167
Bibliografía	173

A Marcelo y Laura Sofía, las lucecitas que iluminan mi vida y mi corazón...

Agradecimientos

Agradezco al Programa de Estudiantes-Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG) de CNPq de Brasil, al Programa de Maestría del PPGA-UFF (Programa de Pós-Graduação em Antropologia) y a mi profesor orientador y amigo Daniel Bitter. Acto3res que me dieron la oportunidad de conocer, aprender y propiciar este viaje al mundo de la Antropología.

A todas y todos mis interlocutores en "campo" quienes me regalaron parte de su tiempo para compartir y conversar desinteresadamente. A mi querida amiga Luzmila Bolaños, maestra de la *bomba*, quien en su día a día lucha por revitalizar la memoria de su pueblo. A todos los miembros de la Fundación Piel Negra por su apoyo durante toda mi inserción en campo, especialmente a Bryan Andrade quien desde el primer día que le contacté me brindó su apoyo y confianza, a Mabel Chalá por su solidaridad, sus palabras, apoyo y amistad, a Jorge Lara por su disposición y acertadas palabras. A Luis Jácome y Diego Yépez quienes desde la institucionalidad del MCYP-Carchi me abrieron las puertas desde el primer momento. A toda la familia Méndez-Lara, especialmente a Don Benedicto y Evita, por el cariño, la confianza de acogerme en su casa, las lindas conversaciones y las deliciosas comidas. Agradezco también a la pareja de artesanos don Ezequiel Sevilla y la señora Melva España, haber podido conocerles, compartir tantas tardes en su taller, que sin duda fueron de las experiencias más motivantes y uno de los regalos más hermosos de esta experiencia de trabajo de campo.

Introducción

La *bomba* hoy por hoy es considerada una de las manifestaciones culturales más representativas del pueblo afrodescendiente perteneciente al valle del Chota-Mira-Salinas. Su amplia difusión en escenarios locales y nacionales le ha brindado un importante reconocimiento, permitiéndole ser considerada como parte del repertorio de “Música nacional ecuatoriana”. Siendo, no sólo interpretada musicalmente y bailada por el pueblo afrochoteño, sino también por el resto de la población, ya sea en espacios y actos realizados por los centros educativos, ballets folclóricos profesionales, en discotecas y eventos festivos.

Mi aproximación a este “complejo cultural”¹ se dio durante los años que residí en el Ecuador. El año 2011 me vinculé laboralmente y afectivamente con la Asociación Cultural de Integración de la Raza Negra en el Ecuador (ASCIRNE)² a través de un proyecto de

- 1 “Complejo cultural” categoría que utilizo para clasificar a las diversas manifestaciones asociadas a la bomba afrochoteña, como la danza, la sonoridad, las canciones y el instrumento de percusión del mismo nombre. Aunque el uso de este término no sea parte de las categorías nativas.
- 2 Creada en el año 1988 la Asociación Cultural de Integración de la Raza Negra en el Ecuador (ASCIRNE) desempeña un trabajo social y cultural con niños, jóvenes y adultos afrodescendientes en la ciudad de Quito. Sus diversas actividades son desempeñadas en las instalaciones en la casa de acogida *Iemanyá* (espacio que alberga a jóvenes afroecuatorianos que llegan a la capital para temas de estudio). Las actividades que la asociación desempeña se vinculan, por una parte, al ámbito educativo donde se imparten aulas de nivelación para terminar los estudios secundarios y gestionan becas de estudio superior. Por otra parte, desarrollan proyectos en el ámbito cultural que tienen como objetivo revitalizar y difundir la historia y las tradiciones culturales y ancestrales de su pueblo, con-

revitalización cultural y educación que contemplaba diversos talleres para los participantes de la Casa Iemanyá y los vecinos del sector de Chimbacalle en el sur de la ciudad de Quito. Este proyecto de índole artístico-cultural-educativo tuvo por objeto promover y visibilizar las diversas manifestaciones culturales del pueblo afroecuatoriano³ en el ámbito urbano.

En este espacio de acogida y de promoción cultural nace la agrupación juvenil de música y danza tradicional afroecuatoriana “Cimarrón”, quienes semana a semana daban vida a la casa a través de cantos y bailes. Es durante estos ensayos donde conocí la marimba afroesmeraldeña y la bomba afrochoteña. De esta última, llamó profundamente mi atención la fuerte presencia femenina, la cadencia de sus pasos y la destreza de parte de las bailarinas, quienes al moverse al ritmo del tambor bomba, equilibran objetos como botellas de vidrio e cestas con frutas sobre sus cabezas.

Mi primer foco se centró en las características estéticas de la bomba, sus pasos, coreografías y vestuario. Pero poco a poco, comencé a percibir la importancia y los significados de su práctica entre quienes la aprenden, ejecutan, practican, enseñan o sólo la disfrutan. Búsquedas que se relacionan con sus propios procesos identitarios, a manera de reconocerse como miembros de un mismo grupo con

cientizar sobre valores y derechos humanos. A través de la agrupación musical y de danza afroecuatoriana *Cimarrón*, tanto de bomba afrochoteña como de marimba esmeraldeña, y del taller de teatro, que tiene como enfoque la denuncia al racismo y la promoción de la “no violencia”.

- 3 Las categorías afrodescendiente, afroecuatoriano/a y afrochoteño/a, a pesar de ser términos contruidos desde la institucionalidad internacional y parezcan nociones “políticamente correctas”, son categorías usadas por la gran mayoría de la población negra del Ecuador, después de un largo proceso de empoderamiento suscitado por las organizaciones afrodescendientes del Ecuador, tanto en las comunidades como en los espacios urbanos donde se asientan en mayor número. Por lo tanto, durante este trabajo me apropiaré y usaré este término para referirme a este pueblo como una “categoría nativa”.

una historia y una herencia cultural ancestral común. Como lo señala uno de los miembros de la agrupación “Cimarrón”:

Yo comencé en esto de la danza desde que estaba en el colegio como a los once años, al principio fui medio obligado por mi mamá que me decía que debía aprender, porque ahí estaban mis raíces, que esto era parte de mi cultura, y yo no entendía mucho de eso en ese entonces. Pero ahora sigo en esto porque me gusta, fue a través de este grupo de danza (“Cimarrón”) que me encontré con lo mío, con lo que soy y me identifica (Entrevista a Gabriel Quiñones, noviembre de 2011).

Este vínculo con la Casa Iemanyá y sus miembros me abrió una puerta para aproximarme al mundo de la bomba y a su gente. Y desde aquí comienzo a frecuentar los círculos donde esta expresión se desenvolvía en la ciudad de Quito. Estas primeras experiencias de campo me fueron mostrando el trabajo de años que las organizaciones y gestores culturales afros venían desempeñando en favor de los que ellos llaman de *revitalización cultural*.

¿Por qué la bomba?

La expresión cultural bomba, a la cual llamaré “complejo cultural” por estar conformado por un conjunto de manifestaciones culturales consideradas tradicionales como la música, canto, danza e instrumento musical, se presenta como parte integrante del tejido social, familiar y comunitario del pueblo afrochoteño. Para este grupo étnico, la bomba ocupa un lugar especial dentro del repertorio de manifestaciones que componen su sistema cultural.

La bomba dentro del grupo cumple diversas funciones. Por una parte, cumple un importante papel comunicativo, actuando como “un juglar que nos cuenta oralmente los eventos trascendentales de este colectivo”, como señala el antropólogo afrochoteño José Chalá (2006, p. 158). Y al mismo tiempo, como dispositivo de memoria, actuando como un testimonio de las experiencias de sus an-

tepasados esclavizados y abuelos huasipungueros que se une al presente donde se conjugan las vivencias del día a día.

La reproducción de la bomba despierta ciertos aspectos emocionales entre los afrochoteños, donde la alegría, la nostalgia o el orgullo aparecen como elementos comunes que conllevan a la cohesión del mismo. Pero, no son sólo estos contenidos los que determinan las normas de adscripción e identificación étnica, sino también las relaciones que se entretienen al interior del grupo, y de este con la 'otredad' alrededor de esta manifestación cultural.

Este conjunto de características colocan a la bomba como un elemento diferenciador de la "otredad", y a su vez, como un promotor de sus procesos de autoafirmación como grupo étnico. Como señala Barth (2000, pp. 32-33) las características a ser efectivamente llevadas en cuenta, son apenas aquellas que los propios actores consideran significativas. Esta posición privilegiada y emblemática de la bomba, ha llevado también a que se le dé un uso político de visibilización ante la alteridad.

Esta centralidad de la bomba en el sistema cultural de los afros⁴ del valle, nos permite percibir los significados que les son atribuidos y al mismo tiempo, visualizar las problemáticas que se suscitan alrededor de su continuidad, principalmente de las significaciones que le son atribuidas en sus múltiples transformaciones experimentadas en su trayectoria. Transformaciones e innovaciones que han despertado un sinnúmero de problematizaciones, que colocan en cuestión su carácter tradicional.

Es importante dejar claro que el abordaje y análisis de este trabajo no apunta a colocar al pasado como un ideal a ser alcanzado en el presente, ni a la búsqueda de una autenticidad como fuente de preservación de la tradición. No es, a través de esa orientación ideológica que opone tradición y transformaciones, que este análisis

⁴ Categoría nativa usada como auto-denominación general para señalarse como afrodescendientes.

se presenta. Sino más bien, colocándola en un sistema dialéctico de oposiciones complementarias, donde las expresiones tradicionales son miradas como procesos en constante transformación.

Para este abordaje de la tradición rescato la propuesta de Renata Gonçalves (2008) en su trabajo sobre la danza tradicional de la pareja de *mestre-sala* y *portabandera* de las escuelas de samba de Río de Janeiro. En este trabajo la autora coloca énfasis en la experiencia, la cual podría brindarnos "una nueva luz a la noción de tradición" (p. 10). Como una mirada que da cuenta de las formas de organización, transformaciones e innovaciones de la experiencia, ofreciéndonos "una comprensión diferenciada de aquella visión de inamovilidad cultural" (p. 10) atribuida comúnmente a la noción de tradición.

Este abordaje desde la experiencia del hacer, vivir y resignificar la bomba, al mismo tiempo nos coloca en una posición que nos permitiría problematizar la noción de continuidad de las tradiciones desde diferentes planos de significación. Intentando ir más allá de un análisis que sólo mire hacia el pasado, sino también colocando y revisando las expresiones tradicionales en su contexto actual, en un diálogo entre los diversos modos de temporalidad que han posibilitado su continuidad.

Para comprender la idea de continuidad de lo considerado tradicional me centro en lo indicado por Sahlins (2004a), quien ejemplificando con las transformaciones del sistema de *troca* maorí denominado *kerekere* y la danza del *hula hula* hawaiana, señala que las tradiciones podrían ser consideradas como "invenciones", en él y para los objetivos del presente.

Muchas veces, "la tradición aparece en la historia moderna como una modalidad cultural específica de cambio" (Sahlins, 2004, p. 506). Pero, estas invenciones impregnadas de transformaciones e innovaciones, no son simplemente invenciones coloniales o una fabricación occidental de una identidad étnica en respuesta a occidente, como tanto se quiso demostrar. Más bien, son construcciones

y negociaciones conscientes de los grupos que las reproducen. Muy por el contrario a las ideas que se presentaban en los trabajos etnográficos producidos en los albores de la antropología, que desde una perspectiva etnocéntrica consideraban que “la principal actividad histórica que restaba a los dominados era interpretar erróneamente los efectos del imperialismo” (2004, p. 508) y que en nombre de la práctica ancestral, estas “sociedades periféricas”, construían una cultura esencializada de carácter inmutable.

Es por ello que, Sahlins (2004) hace un énfasis en la importancia del trabajo etnográfico que contemple la historia, pues su finalidad no es sólo “dar lecciones saludables de continuidad cultural”, sino también “sintetizar la forma y la función, la estructura y la variación, como un proceso cultural significativo, resultante de un orden cultural específico y no de una lógica práctica eterna” (2004, p. 514).

Para el desarrollo de este propósito de investigación de tipo etnográfico, procuré aproximarme a las experiencias y actuación de quienes están insertos dentro del círculo de ejecución de la bomba: músicos, cantores, bailarines, artesanos del tambor bomba y gestores culturales, con quienes inicié este trabajo basada en algunas inquietudes relacionadas con la continuidad y los procesos de transformación del complejo cultural bomba. Mas, una vez que me instalé en el valle y sus proximidades otros y nuevos caminos se me fueron presentando, y con ellos nuevas inquietudes fueron apareciendo, las cuales llevaron a situarme en otros espacios.

¿Por qué la fiesta?

El “complejo cultural bomba” surge entre los cañaverales de las haciendas en pleno periodo colonial, reproduciéndose y reconfigurándose hasta la actualidad en diferentes escenarios, principalmente en los eventos festivos del pueblo afrochoteño. Por tanto, las fiestas constituyen uno de los espacios más fructíferos para evidenciar las significaciones y resignificaciones proporcionadas a esta manifestación

tradicional. Siendo en festividades ocasionales, espontáneas y en aquellas que se realizan con una periodicidad ritual, que la bomba ha ganado una posición central, congregando, cohesionando y suscitando la efervescencia y la algarabía de los miembros del pueblo afrochoteño.

Mi interés por la fiesta como escenario para observar e investigar la bomba afrochoteña, se inicia una vez que comienzo a frecuentar algunas celebraciones organizadas por los colectivos afros en la ciudad de Quito. Y es a partir de aquí que comienzo a tomar conocimiento de diversas festividades celebradas en el propio territorio. La alta valoración y convocatoria masiva de ciertas fiestas en el valle del Chota-Mira despertaron mi interés investigativo. Una de ellas es la celebración del Carnaval Coangue realizado en la comunidad del Chota, que año a año reúne miles de personas, movilizándolo hasta el valle a un gran número de afrochoteños migrantes para un *reencuentro* familiar, con las amistades y sus tradiciones.

La opción de trabajar desde la fiesta para comprender el universo de la bomba y el campo de representaciones simbólicas que la comprenden, se relaciona con lo señalado por Rita Amaral (2012), quien entiende que los espacios festivos ocupan una posición privilegiada como fenómeno universal, siendo un modelo para la investigación antropológica. Porque “la fiesta tiene una realidad y una dinámica propia, lo que posibilita tomarla como objeto autónomo y heurísticamente productivo para la comprensión de las variadas formas de vivir la experiencia humana en sociedad” (Traducción propia, p. 2) como refiere Léa Pérez (2002).

Al ser un espacio/tiempo de convergencias de múltiples elementos y actores, se torna en un espacio de “sociabilidad” (Simmel, 1983) por excelencia. Porque la fiesta se opone al mundo individualizado e individualizador de la rutina, del trabajo y de las preocupaciones materiales y utilitarias (Pérez, 2002), es un espacio que congrega y reúne a los individuos en torno a un objetivo común.

Es en este espacio donde sus participantes desenvuelven redes de comunicación, establecen lazos que pueden ser armoniosos como también conflictivos. Es un espacio donde se producen acciones de intercambio y reciprocidad (Mauss, 1979), siendo uno de los momentos en que circula la riqueza, se realizan las transacciones más importantes y se distribuyen los bienes (Callois, 1942, p. 143), conformando “extensos rituales de trocas sociales y simbólicas” como señala Luzimar Pereira (2012, p. 252) donde una serie de bienes y servicios morales, económicos, religiosos, estéticos, entre otros, son intercambiados, regalados, recibidos y retribuidos entre diversos actores que convergen en una extensa red.

Desde esta perspectiva, la fiesta “aparece como un ‘fenómeno total’ que manifiesta la gloria de la colectividad y la impregna de su ser” (Callois, 1942, p. 80). Espacio donde se entretienen relaciones producto de la convergencia de diversas dimensiones, como el trabajo, la política, la economía, la religión, la comunicación, lo estético, etc., brindándonos la posibilidad de comprender cómo se estructura determinada sociedad y cómo se comporta determinado grupo.

La fiesta instaaura y constituye otro mundo, otra forma de experiencia de la vida social, siendo una de sus características más significativas, su espíritu colectivo, el cual es acentuado por el deseo de “estar-juntos” (Pérez, 2002). Pues es en la experiencia festiva que se propicia una intensa cohesión social, generada por el *reencuentro* entre los miembros del mismo grupo étnico, por la voluntad de vivir la fiesta con la familia y los amigos, y también por los vínculos generados a raíz del encuentro con la alteridad, con esos “otros” quienes desde su posición ajena les atribuyen categorías que les permiten identificarse como grupo.

Como señala el sociólogo brasileiro Guilherme Guimarães (2010) las fiestas cumplen una importante función social, y dadas sus generalidades pueden plasmar diversos contenidos. Diversidad de contenidos que son dados a partir de las relaciones sociales específicas que suceden en cada contexto histórico y territorial, los

cuales garantizan la multiplicidad de manifestaciones y significados diversos. Por tanto, la diversidad de fiestas existentes en el Valle del Chota-Mira son el resultado de los múltiples contenidos que en ellas se plasman, que equivalen a la diversidad de contextos y formas de relacionamiento humano que allí acontecen.

Es en ese espectro de múltiples festividades afrochoteñas que conseguí aproximarme a los diversos ámbitos y actores que hacen y viven una de las más significativas fiestas para el pueblo afrochoteño, la celebración del Carnaval Coangue en la comunidad del Chota. La riqueza etnográfica que me proporcionó vivir esta celebración en febrero de 2016, condujo mi investigación por el camino festivo. Camino que, posteriormente, me guio hacia otra importante celebración la conmemoración del Día del Afroecuatoriano en la ciudad de Ibarra, llevándome de regreso al Ecuador en el mes de octubre del mismo año.

La opción de vivir y realizar mi trabajo de campo en estas dos fiestas: el Carnaval Coangue y el Día del Afroecuatoriano, dentro de todo el calendario festivo afrochoteño se debe a que encontré en ambas festividades importantes similitudes. Por una parte, ambas son celebraciones contemporáneas que nacen como procesos de *revitalización cultural* de parte del trabajo de colectivos afrochoteños, en los cuales buscan fortalecer formas de transmisión de sus manifestaciones culturales como el complejo cultural bomba. Y por otra, tienen un trasfondo político que, a través de la promoción de los aspectos materiales y simbólicos de su cultura, buscan la cohesión como pueblo, y visibilizarse como grupo étnico en el escenario pluridiverso nacional.

Ambas experiencias festivas de revitalización cultural me mostraron que no sólo son rituales, diversión y espectáculo, sino que también son espacios donde se plasman diversos contenidos simbólicos y materiales. Donde convergen simultáneamente, múltiples acciones, visiones y discursos.

La idea de revitalización si bien ha estado más ligada a temas que refieren a las interferencias o modificaciones urbanas en zonas

consideradas deprimidas, como ha ocurrido en gran parte de los centros históricos de las ciudades. La categoría revitalización cultural ha sido ampliamente usada en la actualidad, entre los gestores o mediadores culturales afroecuatorianos, para referirse a los procesos de preservación, recuperación y visibilización de sus expresiones culturales consideradas tradicionales, como una especie de inyección de vida a sus tradiciones, las cuales estarían aletargadas ante la vorágine del mundo moderno.

Este concepto de revitalización cultural puede entenderse como una estrategia política de resistencia, que busca hacer visible la diversidad en un escenario que ha tendido a la homogeneización cultural. A través de herramientas como la transmisión, la formación y la visibilización de sus expresiones culturales. Esta noción comienza a ser debatida al interior de los colectivos afros hacia fines de los años 90, siguiendo la tendencia de sus pares afroamericanos, donde en un repensarse como grupo étnico, comenzaron a reconceptualizar varios términos, como por ejemplo, los de identificación racial como “negro” o “mulato”, asumiéndose categorías como afrodescendiente, afroecuatoriano y sus derivaciones más locales, con lo cual se caminaría hacia “una ruptura ontológica con el largo período de la humanidad que soslayó a la identidad de los hijos de la diáspora africana como algo oscuro y negativo” como señala John Antón Sánchez (2008, p. 95) en sus estudios sobre los procesos de autoidentificación étnica de los afroecuatorianos.

Para el antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero (2002, p. 72) la “revitalización cultural” es una estrategia que surge a partir de las experiencias endógenas de los pueblos marginados, dado que esta “[...] solo puede ser posible desde la propia vida de los actores vitales que la construyen. [...] quien revitaliza la cultura lo hace desde dimensiones profundas de su memoria colectiva [...]”, como un proceso que busca, en primer lugar, encontrarse con ellos mismos, para luego encontrarse con los otros, como señala José Chalá:

Es la exploración a través de la memoria colectiva de la esencia de nuestro ser, para desde allí construir nuestras identidades individuales y colectivas que nos posibiliten convertirnos en auténticos actores sociales en el complejo entramado de la sociedad ecuatoriana (2006, pp. 48-49).

Una de las características importantes de este concepto es que intenta romper con la idea del rescate cultural de las manifestaciones de la cultura popular, impuesto desde “la autoridad del experto rescatador” (Guerrero, 2002, p. 72). Entendiéndose así que, en el ejercicio de rescatar no se contemplaría la participación de los grupos que las producen, ya que:

Han conducido y reducido a las manifestaciones culturales a expresiones meramente folclóricas o exotizantes [...] El llamado *rescate cultural* está cargado de un profundo sentido etnocéntrico e ideológico, que ha sido característico del trabajo institucional oficial de la cultura dominante (Guerrero, 2002, p. 72).

En resumen, la revitalización cultural es aquel proceso en el cual, gestores y mediadores culturales, músicos, cantoras, bailarines, artesanos, curanderas, parteras, cocineras, campesinos, entre otros, buscan y crean espacios para promover sus saberes populares y tradicionales, con el objetivo de transmitir entre los propios miembros de su pueblo, apoyados en las palabras y en la sabiduría de las/os *mayores*, su herencia ancestral. Transmisión que involucra no sólo la técnica de ese saber hacer, sino también la historia y los significados que le acompañan. La revitalización cultural busca la continuidad de ese conocimiento entre los miembros del mismo grupo, a través de su praxis, pero también a través de la visibilización desde la otredad.

Las inquietudes que marcaron la ruta de esta investigación llevaron a preguntarme por las configuraciones de la bomba y su continuidad en el contexto de las transformaciones que ha vivido, por tanto mi interés se acentúa en el conocer ¿cómo son expresadas las transformaciones de la bomba? ¿Cuáles son los discursos expresados sobre dichas transformaciones? y ¿cuáles son las injerencias de las

festividades contemporáneas en aquellas transformaciones? Para lo cual, me propuse una vinculación con aquellos actores inmersos en el quehacer de la bomba.

En esa búsqueda de interlocutores me vinculé con los miembros de la Fundación Piel Negra, organización social y cultural que nace en 1999, actuando territorialmente en la comunidad del Chota en el valle del Chota y en la ciudad de Ibarra. Agrupación cultural que está encargada de la realización de ambas fiestas que fueron acompañadas e investigadas etnográficamente: el Carnaval Coangue y el Día del Afroecuatoriano. Además me aproximé a la afamada agrupación de música bomba "Marabú"; al artesano en la elaboración del tambor bomba, don Ezequiel Sevilla y a la familia Méndez-Lara de la comunidad del Chota. Interlocutores con quienes recabé información y produje datos antes, durante y después del tiempo festivo, procurado asumir una actitud de reconocimiento del lugar de aporte de los diferentes actores que intervienen en esta construcción colectiva. Por este motivo, intenté incluir voces diversas, representantes de diferentes perspectivas que me permitiesen comprender, a través de sus pensamientos y acciones, las significaciones que le atribuyen al complejo cultural bomba.

La experiencia en el "territorio"⁵ me llenó de nuevas inquietudes a ser respondidas, cuestiones relacionadas a los aspectos identitarios de este grupo étnico, por tanto me interesé por conocer ¿cómo se configuran los procesos identitarios de las y los afrochoteños? y ¿cuál ha sido el rol de la bomba en la dinámica de construcción de una 'etnicidad' afrochoteña? y en cuanto al predominio actual del discurso político sobre la interculturalidad ¿qué papel juega la bomba en la construcción de estas relaciones interculturales?

A partir de tales consideraciones, opté por la realización de un estudio etnográfico dentro y fuera de los espacios festivos, donde se

5 Término nativo para referirse al valle del Chota-Mira-Salinas por las y los afrochoteños, pensado como el 'territorio' de asentamiento ancestral y que les pertenece como derecho consuetudinario.

consideraron las trayectorias de trabajo y de vida de mis interlocutores, a través de sus narrativas y percepciones sobre los significados y significaciones de la bomba y sus actuales procesos de revitalización cultural. Esta opción etnográfica era un desafío que vivenciaría por primera vez como investigadora en formación, de manera de "rito de paso" (Van Gennep, 2011; Turner, 2005) dentro de mi formación académica como antropóloga. Método por el cual opté desde mi intención por aproximarme al "punto de vista de los nativos" (Geertz, 1994), es decir, conocer a partir de sus narrativas, gestualidades y corporalidades, lo que ellos usan para definir lo que les sucede, sienten y piensan, en relación a sus formas de representación y configuración como grupo étnico, y de sus maneras de vivenciar y expresar su cotidianidad. Por lo tanto, me pareció pertinente realizar esa inmersión total (Laplantine, 2004), física, emocional e intelectual, y de mayor duración en el medio social (Weber, 2009) del pueblo afrochoteño.

Tomando en consideración la propuesta de Clifford Geertz sobre el trabajo etnográfico, concuerdo que este método va más allá de "establecer relaciones, seleccionar a los informantes, transcribir textos, establecer genealogías, trazar mapas del área o llevar un diario" (2003, p. 21), es decir, recolectar datos, describirlos superficialmente y textualizarlos, pues lo que definiría al proceso etnográfico sería una descripción densa de las estructuras significativas compartidas por los grupos estudiados, y como etnógrafos interpretamos las formas de pensar y sentir de quienes estudiamos, inclusive, "interpretamos las interpretaciones de otras personas, lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten" (p. 23). Interpretaciones que se traducen en un texto escrito, porque este proceso subjetivo de traducción que es la etnografía, está inmerso en la escrita de comienzo al fin (Gonçalves, 2014 en Clifford).

Para este proceso investigativo de carácter etnográfico tuve el apoyo de cuatro importantes informantes, quienes fueron clave para mi investigación y mi inserción en el campo. Por una parte, la gestora cultural afrochoteña Luzmila Bolaños Calderón,⁶ a quien ya cono-

6 María Luzmila Bolaños, lideresa afrochoteña, gestora cultural y maestra de

Este trabajo tiene como objetivo ser una colaboración y una reflexión complementaria a la discusión existente sobre el pueblo afrochoteño y sus manifestaciones culturales, en este caso de la bomba, las cuales han cobrado mayor relevancia en los últimos años, de la mano del trabajo de los propios investigadores afrochoteños. Por tanto, me propuse colocar temas que buscan comprender las recreaciones y resignificaciones de la bomba, la importancia de la fiesta y la creación de nuevos espacios festivos y sus injerencias en la construcción de sus procesos identitarios y sus relaciones interculturales.

Así, a través de las múltiples acciones desarrolladas en red, y teniendo como escenario dos de las más importantes fiestas contemporáneas afrochoteñas como espacio de actuación, mi planteamiento es que la bomba como manifestación cultural, comprendiéndola como un proceso dinámico, desempeñaría un papel activo en la vida social del pueblo afrochoteño, y que sus transformaciones y resignificaciones se configurarían nuevas formas de pertenencia.

Entrando en el campo

Para dar inicio a este proceso investigativo, viajo desde Brasil al Ecuador en enero de 2016, para establecerme en la ciudad de Ibarra, y desde allí establecer mis primeros vínculos con los actores y colectivos, tanto de la ciudad como del mismo valle. El haberme establecido en esta fecha en el campo me permitió establecer las primeras redes de interlocutores, y situarme con mayor soltura en el territorio durante la celebración del Carnaval Coangue en el mes de febrero. Evento que, inicialmente me parecía importante asistir como una estrategia para conocer y vincularme con algunos actores de la bomba, y estrechar vínculos con algunos otros.

Durante la primera etapa me establecí en la ciudad de Ibarra, localizada en las proximidades del valle del Chota-Mira. La definí como mi centro de operaciones por permitirme una mayor facilidad de movilidad hacia los diversos puntos del valle, dentro de la misma

ciudad y hacia la ciudad de Quito donde me disponía a realizar gran parte del trabajo de revisión bibliográfica en las bibliotecas de las universidades como lo había establecido en mi cronograma de trabajo.

Para ese primer momento disponía de solo una colaboradora, quien me ayudaría a crear los primeros contactos en el valle, Luzmila Bolaños maestra en danza y gestora cultural afrochoteña, quien desde nuestras primeras interacciones en el campo de la investigación me decía:

No puedes llegar así, sin conocer a nadie y sin que nadie te recomiende. La gente en el valle ya está muy recelosa, están bastante cansados de ser abordados y exprimidos en sus conocimientos. Todo el tiempo llegan investigadores, sacan la información y después nunca más se sabe de ellos.

Pero, a pesar de su gran disposición y ayuda, la distancia geográfica que nos separaba, ella en Quito y yo en Ibarra, dificultó y retrasó mis primeras vinculaciones con sus contactos en el valle. Esta situación, dada mi inexperiencia como etnógrafa me generó algo de desespero y angustia, que me hicieron recordar mis primeras lecturas sobre los escritos de Malinowski donde expresaba el abatimiento y desesperanza tras los innúmeros intentos fallidos de aproximación con los indígenas tobianeses:

Recuerdo muy bien las largas visitas que rendí a los poblados durante las primeras semanas, y el descorazonamiento y la desesperanza que sentía después de haber fallado rotundamente en los muchos intentos, obstinados pero inútiles, de entrar en contacto con los indígenas o de hacerme con algún material. Tuve periodos de tal desaliento que me encerré a leer novelas como un hombre pueda darse a la bebida en el paroxismo de la depresión y el aburrimiento del trópico, (Malinowski, 1986, p. 22).

Mas, para equilibrar el desespero del inicio del trabajo de campo aproveché este tiempo de espera, y con el objetivo de situarme en el debate actual sobre los estudios de este pueblo realicé una extensa revisión bibliográfica, documental, de prensa y audiovisual, en las bi-

bibliotecas de las universidades en Quito e Ibarra, en los archivos del periódico local "El Norte" de Ibarra, así como también en la web, a través de toda una revisión de videos musicales, registros de festividades y algunos trabajos en formato documental sobre la bomba en la plataforma Youtube. Además, me aproximé a instituciones como el INPC y el MCYP-Imbabura y Carchi (Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador) con el fin de conocer el trabajo realizado por estas entidades, en relación a la preservación de la bomba y los procesos de investigación levantados para su posible patrimonialización.

A través de este minucioso trabajo pude percibir que existe un creciente interés de parte de la academia, de las organizaciones afroecuatorianas y del sector público, por investigar y documentar los diversos aspectos de la organización social del pueblo afro del Ecuador. Interés que se acentúa a partir de la década de 1990 con la insurgencia de los movimientos sociales afroecuatorianos. Gran parte de los documentos encontrados en relación al pueblo afrochoteño, son investigaciones vinculadas a las áreas de las comunicaciones, las ciencias sociales, el turismo y el deporte.⁹ Pero, a pesar de este incremento en cuanto a investigaciones, son pocos los trabajos que abordan la bomba y sus manifestaciones asociadas como objeto empírico y teórico.

Dentro de este margen de publicaciones existen importantes aportes, como la investigación histórica de Rosario Coronel: "El valle sangriento 1580-1700: de los señoríos de la coca y el algodón a la hacienda cañera jesuita" (1987) y las valiosas producciones académicas que fueron mi puerta de entrada al estudio del pueblo afrocho-

⁹ Una de las características entre la población afrodescendiente del valle del Chota-Mira-Salinas es su gran afición al fútbol. Destacados jugadores de equipos nacionales y seleccionados nacionales en el Ecuador provienen de esta zona, tanto así que la prensa la llama "cuna de futbolistas". Esta particularidad ha generado varias investigaciones, desde las ciencias sociales, que abordan principalmente, las expectativas de movilidad social que ha generado entre los jóvenes y las familias afrochoteñas, su incidencia en los procesos identitarios, visibilización y reconocimiento (Ortiz, 2011; Delgado, 2016).

teño: "Chota profundo. Antropología de los afrochoteños" (2006); "Representaciones del cuerpo, discursos e identidad del pueblo afroecuatoriano" (2013) de José Chalá; e "Identidad afro. Procesos de construcción en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira" (2007) del investigador afrochoteño Iván Pabón.

Estos trabajos realizados por los investigadores afrochoteños, quienes en su calidad de investigadores "nativos" o insiders (Narayan, 1993), nos muestran una perspectiva etno-histórica de la conformación de su pueblo, presentándonos sus problemáticas particulares y los impactos de la exclusión social, económica y cultural. Así como también, la invisibilización de su historia como pueblo, el racismo, la privación y vulneración de sus derechos individuales y colectivos; y también sus demandas y propuestas para la revitalización de las manifestaciones materiales y simbólicas de su cultura.

Una vez que la fecha de la celebración del carnaval se aproximaba puse mayor énfasis a la vinculación con los organizadores del Carnaval Coangue, aproximándome a uno de los miembros directivos de la Fundación Piel Negra,¹⁰ Carlos Andrade, más conocido por todos como Bryan, quien de manera distendida me convidó para un primer encuentro donde pude exponer mis intereses investigativos y del mismo modo, conocer de la trayectoria de trabajo de esta organización.

Como miembro de la organización, Bryan se mostró con gran disposición para ayudarme en este proceso de investigación, tanto desde su propia experiencia como gestor cultural, como en la vinculación con otros actores claves para el desarrollo de la fiesta de carnaval. Pasando a convertirse en uno de mis principales aliados en este viaje al corazón de la bomba y la fiesta.

Con casi un mes de antecedencia a la fiesta del Carnaval Coangue, Bryan inicia sus visitas a la comunidad del Chota para afinar los detalles logísticos de la fiesta, en donde se reúne con la organiza-

¹⁰ <http://www.fundacionpielnegra.org/>

ción contraparte en la comunidad, denominada Comité Coangue. Durante varias de esas visitas al Chota pude acompañarle, lo cual permitió visibilizarme y facilitarme esa primera aproximación con la comunidad y los actores vinculados a la fiesta. Es de este modo que se devela la relevancia del apoyo de los “individuos clave” para la inserción en cualquier grupo u organización que se quiera estudiar (Foote-Whyte, 1971).

Gran parte de la recolección de datos empíricos fue realizada en dos comunidades del valle, el Chota y San Juan de Lachas, y en la ciudad de Ibarra. Para lo cual realicé un trabajo sistemático de observación y escucha, además de algunas entrevistas semiestructuradas con algunos interlocutores claves. Fue en este punto que puse mayor cuidado, para evitar caer en un interrogatorio, que me retornase respuestas incitadas. Intenté, más bien, preservar las iniciativas de clasificación y el dominio sobre las palabras de los “nativos” como lo señala Florence Weber:

Dicho esto, vale mucho más la pena escuchar a los nativos que de interrogarlos, no sólo oír sus propias clasificaciones, sino también para evitar recibir respuestas que sean el espejo de las preguntas y de las expectativas del investigador, intentando agradar al investigador inventando respuestas que buscan agradarlo y satisfacerlo (2009, p. 28, traducción propia).

Durante el desarrollo de ambas fiestas, más allá de sólo recolectar datos a través de la observación y la escucha de manera pasiva, hice uso del ejercicio de “observación participante”. Es decir, me inserté en dichas festividades a través de labores concretas que la Fundación Piel Negra me encomendó, actuando como una colaboradora más de la organización. No con el afán de convertirme en un miembro de dicho colectivo, sino más bien, intentando vivir de “cerca y de dentro” (Magnani, 2002) las implicancias sociales, políticas y culturales de ambas fiestas.

Este trabajo junto a la Fundación Piel Negra me dio la oportunidad de acceder de manera más directa a los diferentes grupos que

le dan vida a la fiesta: artistas, artesanos, gestores y mediadores culturales, comerciantes y público en general, quienes durante este tiempo festivo dejaron de percibirme sólo, como la investigadora extranjera, la turista y potencial cliente, sino como un miembro más de la fiesta.

A diferencia de la primera fase de mi trabajo de campo, en donde me establecí en la ciudad de Ibarra para desde ahí desplazarme a diario hacia las comunidades del valle y sólo durante los días de carnaval me quedé en la comunidad del Chota, para la segunda etapa de mi “campo”, me instalé de lleno en la comunidad del Chota, en la casa de la familia Méndez-Lara. Allí viví una experiencia rica y diferente, compartiendo la cotidianidad de esta familia afrochoteña y conociendo de cerca las experiencias organizativas que lideran como grupo familiar, *El banquito y las Hospederías Comunitarias Doña Evi-ta*. Esta experiencia cercana me proporcionó vivencias marcantes y datos sumamente ricos para este trabajo.

Considerando que durante el recorrido de la presente y anteriores investigaciones innumerables veces percibí el hastío que sentían los miembros de las comunidades de la presencia de investigadores y representantes de las instituciones públicas en el valle, pues como me señalaba Melva España “todos ellos llegan aquí, nos hacen un montón de preguntas, nos toman un poco de fotos y después, nadie sabe nada más de ellos. Nada dejan para la comunidad, ni para nosotros. ¡Ni una foto, nada!”¹¹ Esta ausencia de retorno para la comunidad, me hizo sentir la necesidad, de forma voluntaria pero al mismo tiempo obligatoria (Mauss, 2003) de *devolver la mano* a la comunidad como agradecimiento a la buena recepción y disposición para conversar y compartir conmigo sus memorias y experiencias de vida para los fines de este trabajo.

11 Entrevista a Melva España realizada en la comunidad de San Juan de Lachas el 11 de febrero de 2016. Ella es la esposa y compañera de labores de don Ezequiel Sevilla, maestro artesano en bombas.

Aprovechando mi formación como profesora de Artes Plásticas realicé cuatro talleres de elaboración de muñecas *Abayomi* y de teñido textil *Tye Die*¹² en tres comunidades del valle del Chota-Mira (El Chota, Mascarilla y San Juan de Lachas). Actividades que se tornaron en una herramienta metodológica que generó un intercambio de saberes y de experiencias. Donde más allá del “compartir y reencontrarse”, “salirse de la rutina”, “aprender algo nuevo”, “conocer otras formas artísticas del pueblo africano y afrodescendiente” como señalaron las mujeres que participaron, también se tornaron espacios activadores de la memoria colectiva, donde emergieron, principalmente recuerdos de la infancia. Memorias que me develaron datos riquísimos sobre las transformaciones de los espacios de sociabilidad, la vida cotidiana de antaño, los juegos, las fiestas y también los eventos que marcan en la historia de la gente del valle.

Todos los datos generados durante ambas fases de mi trabajo de campo fueron registrados en mi cuaderno de campo, en grabaciones de audio y fotografías, que posteriormente, sistematizadas y analizadas, me mostraron algunas “categorías nativas” que se tornaron preponderantes durante toda la investigación, como: tradición, autenticidad, moderno, revitalización cultural, visibilización y terri-

12 Luego de varias conversaciones con mi amiga Luzmila Bolaños, concordamos en realizar unos talleres de confección de muñecas *Abayomi*, técnica que aprendí viviendo en Brasil, y de *Tie Dye*. La elección de ambas técnicas artísticas-artesanales para ser enseñadas en las comunidades afrochoteñas, tienen que ver con su origen y lo que representan para África y sus descendientes. Según diversas narrativas difundidas en el Brasil, las muñecas *Abayomi* (regalo precioso en lengua yoruba), surgen en los barcos esclavistas donde madres y mujeres esclavizadas, haciendo uso de su creatividad en la ignominia, confeccionaban estas muñecas de los retazos de sus ropajes para entretener a los niños y niñas brutalmente esclavizados. *Tie Dye* (atar-teñir) es nombre con el cual se populariza en los Estados Unidos, durante la década del 60, esta técnica de tinturado textil, la cual crea patrones de colores a través de reservas, con amarres y anudados. Su origen se sitúa tanto en África (del antiguo Egipto y Mesopotamia) como en Japón (denominado *shibori*), en la actualidad, en gran parte de África utilizan esta técnica para la confección de sus textiles, más conocida como *Batik* africano.

torio, identidad e interculturalidad. Términos que fueron incorporados en el texto y que me permitieron encontrar el hilo conductor de esta investigación, es decir, me ayudaron a encontrar los caminos teóricos que debía seguir para comprender lo que se me estaba presentando en esta experiencia de campo.

Figura 2
Taller de Muñecas *Abayomi* en la comunidad del Chota,
04 de Marzo de 2016



Foto Barrientos, 2016.

El trabajo aquí presentado está estructurado en tres capítulos. El primero "El valle del Chota, territorio resignificado por el pueblo afrodescendiente" se refiere al contexto espacial donde se desarrolló la investigación, haciendo un recorrido descriptivo, geográfico y medioambiental, del valle del Chota-Mira e Ibarra. También se contemplan algunos hitos que han sido significativos para la construcción de la historia del pueblo afrochoteño y sus procesos de afirmación étnica. Elementos que en su conjunto se han constituido como fundamento para la elaboración del imaginario sobre su territorio ancestral; se abordan también algunas características socioeconómicas y se señalan algunas transformaciones de las dinámicas cotidianas que han marcado la vida de este pueblo afro; para finalmente, mostrar los usos sociales de espacios como el río y su importancia como marco espacial para los procesos de reconstrucción de la memoria colectiva contempladas en las iniciativas de revitalización cultural. Cabe destacar que estos elementos característicos de la zona geográficos y socio-históricos, fueron apuntados tanto desde la revisión bibliográfica realizada, de mis observaciones y de las narrativas de mis interlocutores en mi trabajo de campo.

En el segundo capítulo "Complejo cultural bomba", una manifestación afrochoteña", se realiza un amplio análisis de esta manifestación cultural, tanto de su referencia histórica, sus usos sociales y políticos, como también de las transformaciones que ha vivido con sus debates asociados, en los cuales se reflejan los procesos de cambio propios de la instalación del modelo capitalista hegemónico. Transformaciones en cuanto a sus formas de transmisión, valor de uso, de intercambio y en relación a la profesionalización, espectacularización de la performance de las agrupaciones musicales y de danza.

En el tercer capítulo "La fiesta, espacio de sociabilidad donde se vive y se reproduce la bomba", presentaré un análisis etnográfico de dos fiestas contemporáneas afrochoteñas, el Carnaval Coangue y la celebración del Día del Afroecuatoriano. Nos introduciremos en el mundo de estas fiestas, por ser espacios privilegiados para el análisis

de la reproducción de la vida social del pueblo afrochoteño. A través de este compartir colectivo, conoceremos cómo se desenvuelven ciertas manifestaciones culturales, especialmente la bomba, cómo se reproducen y son dotadas de sentidos. En este escenario, analizaremos también el surgimiento de la figura de los "mediadores culturales" y el papel que juegan en este contexto de fiestas-espectáculo; y con ello, las transformaciones en las dinámicas que se han vivido a la hora de celebrar.

Capítulo I

El valle del Chota, territorio resignificado por el pueblo afrodescendiente

Antecedentes espaciales y socio-históricos

El valle del Chota-Mira es un imponente cañón ubicado en la zona norte del Ecuador, entre las provincias de Imbabura y Carchi, en plena sierra andina donde, antes del descenso al valle, alcanza los 2200 msnm.

Para llegar a la verde llanura del valle desde la ciudad de Ibarra, hay que descender unos 700 m por una serpenteada carretera rodeada de inmensas, rugosas, áridas y pedregosas montañas, hasta llegar a los 1560 msnm encontrándonos con un paisaje espectacular e imponente. Perspectiva que tanto impresionó a Humboldt en su paso por esta zona quien señaló en sus escritos:

[...] el valle de Ordesa (Pirineos), tiene una profundidad de novecientos metros, el famoso desfiladero del Chota, cuya profundidad perpendicular excede a mil quinientos metros. Para dar una idea más exacta de la grandiosidad de este fenómeno geológico, es menester observar que el fondo de esas grietas es sólo una cuarta menor que los pasos del San Gotardo (Humboldt [1828], 1962 en Coronel, 1991, p. 7).

A pesar de la proximidad a las tierras altas que se caracterizan por sus temperaturas frías, el valle gracias a su altitud media posee un clima tropical seco, que favorece el cultivo de frutas, hortalizas

y sobre todo de caña de azúcar. Paisaje ecológico que fue variando considerablemente a lo largo de los siglos según la investigación de la historiadora Rosario Coronel (1987) como consecuencia de las alteraciones agrícolas que fueron dándose en la zona, que se relacionan directamente con la organización social de cada tiempo.

Figura 3
Vista durante el descenso por la carretera
desde Ibarra hacia el Valle del Chota

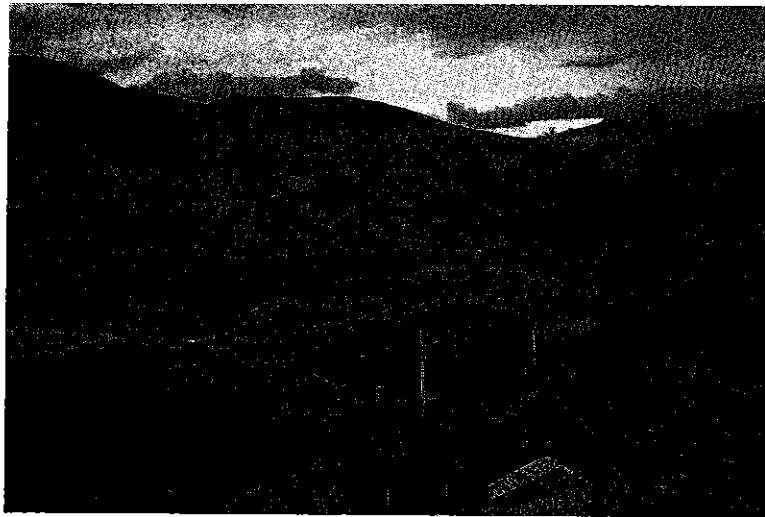


Foto: Barrientos, 2016.

A pesar de la proximidad a las tierras altas que se caracterizan por sus temperaturas frías, el valle gracias a su altitud media posee un clima tropical seco, que favorece el cultivo de frutas, hortalizas y sobre todo de caña de azúcar. Paisaje ecológico que fue variando considerablemente a lo largo de los siglos según la investigación de la historiadora Rosario Coronel (1987) como consecuencia de las alteraciones agrícolas que fueron dándose en la zona, que se relacionan directamente con la organización social de cada tiempo.

“Pedazo de África en los Andes”

El valle del Chota-Mira está conformado por 38 comunidades rurales, las cuales albergan alrededor de 20 mil habitantes en su mayoría afrodescendientes campesinos. Los ríos Chota y Mira¹³ atraviesan toda esta gran cuenca, marcando la división administrativa del valle en dos provincias: Carchi que concentra la mayor cantidad de comunidades afrodescendientes, e Imbabura. Esta extensión territorial ha sido resignificada como territorio ancestral por el pueblo afrodescendiente, quienes fueron asentados en esta zona durante el sistema de esclavización colonial.

Esta resignificación del territorio es el resultado de todo un proceso de adaptación y apropiación de este espacio, el cual fue de la mano con la valorización de la memoria colectiva de este pueblo en cuanto a sus antepasados esclavizados y huasipungueros. Lo que le ha valido denominaciones como “pedazo de África”,¹⁴ o “África en el corazón de los Andes”, por parte de investigadores, medios de comunicación, documentalistas e instituciones turísticas.

Antes de la llegada de los conquistadores españoles, el valle era una zona de confluencia multiétnica, regulada por pactos entre los señoríos Caranqui, Otavalo y Cayambe quienes se dedicaban principalmente a la producción de algodón y hoja de coca. Productos que eran intercambiados con los provenientes de otras zonas geográficas, a través de una red de indígenas mercaderes denominados *mindalaes* (Coronel, 1991), quienes se desplazaban por los corredores que unían costa y sierra.

13 El río Chota nace en la cordillera oriental a 3000 msnm y desciende hasta el valle del Chota, donde a la altura de la comunidad de Mascarilla se une a las aguas del río Ambi y da vida al río Mira, el cual corre hacia el norte y sirve de límite natural entre las provincias del Carchi y Esmeraldas, y desemboca en la bahía de Tumaco, Colombia.

14 Documental encontrado en YouTube: <https://goo.gl/USx9eM> Nota del Periódico La Hora del Viernes, 11 de Noviembre de 2011. <https://goo.gl/bj4Ydk>

Una vez que los conquistadores llegan a América y se instalan en la zona que denominaron el Reino de Quito¹⁵ se impone un sistema de "encomienda"¹⁶ con el fin de ejercer el control económico y político en la zona. Es bajo ese sistema de subyugación que los grupos étnicos del área del valle comienzan a perder poder en el territorio. Y ya para el siglo XVI se inicia un despojo sistemático de tierras, las cuales fueron usurpadas o intercambiadas de manera fraudulenta a los grupos étnicos que habitaban esta zona del valle. Dándose inicio al sistema hacendario que se mantuvo hasta mediados del siglo XX en el territorio que comprende el actual Ecuador.

Durante el primer período de la época colonial, los estancieros fueron combatiendo los cultivos de hoja de coca y la producción de algodón comenzó a vivir una baja en su volumen, para dar paso al proyecto de producción de olivas y vides, especies que tuvieron dificultades de adaptación en la zona, por lo que se inicia el proyecto de la caña de azúcar que se adaptó al suelo y al clima del valle de mejor manera (Coronel, 1991). De modo que, en poco tiempo gran parte del suelo de esta zona fue cubierto por esta especie, requiriendo de mayor cantidad de mano de obra, que recayó en manos indígenas. Fuerza de trabajo que no sólo fue requerida para las actividades agrícolas, sino también para la construcción de obras civiles dentro de las haciendas y en las incipientes ciudades de la serranía.

El siglo XVII estuvo marcado por la presencia de la Compañía de Jesús en la zona del valle del Chota-Mira, congregación que en pocos años tuvo una expansión hacendaria importante, donde gran cantidad de hectáreas fueron adquiridas no sólo a través de la compra, sino también a través de donaciones de algunos hacendados e indíge-

15 Reino de Quito es la denominación que los españoles dieron al gobierno andino preincaico que ocupa gran parte de la zona de la sierra del actual Ecuador, siendo su capital Quito, donde actualmente se ubica la ciudad de Quito. Reino que posteriormente fue absorbido por el imperio Inca.

16 El sistema de "encomienda" durante la colonia fue una imposición que obligaba a los indígenas al pago de un impuesto a la extracción y producción a la Corona española. El cual era pagado en especies o trabajo.

nas convertidos al catolicismo. De ese modo, los jesuitas se convirtieron en la empresa más próspera de la época, llegando a poseer más de cien haciendas en toda la Real Audiencia de Quito, de las cuales nueve se hallaban en el valle del Chota-Mira. Esta acumulación desproporcionada de tierras, contribuyó sin duda, en una distribución desigual de la riqueza inmueble durante el período colonial, consolidándose la idea de la propiedad territorial (Colmenares, 1992). El negocio de la producción masificada de caña de azúcar por parte de la Compañía de Jesús les proporcionó importantes réditos económicos hasta su expulsión de la Real Audiencia de Quito el año 1767.

Durante el siglo XVII se genera en la zona del valle una seria crisis demográfica (Coronel, 1991), la población indígena tras extensas y extenuantes jornadas de trabajo como resultado del mantenimiento de las haciendas (cuidado de la plantación, sistemas de riego, desmalezado, zafra o cosecha y producción de derivados), sumadas una serie de enfermedades, provocaron la muerte y el éxodo de esta población, especialmente hacia la zona oriental amazónica. En este contexto de crisis de mano de obra, la adquisición de africanos esclavizados se presenta como una alternativa para los jesuitas, quienes inician un proceso de importación y compra de niños, niñas, mujeres y hombres africanos esclavizados, los que eran llevados en cuadrillas desde el puerto de Cartagena de Indias.

Esta importación de hombres y mujeres esclavizados no sólo se constituyó como fuerza de trabajo en las haciendas, sino también significó un importante aumento en la liquidez de esta congregación, dada la reventa de los esclavizados en los mercados de la región (Coronel, 1991), con lo cual adquirieron el status de ser los principales importadores, comerciantes y explotadores de esclavizados en la Real Audiencia de Quito.

El valle del Chota-Mira y la esclavización

Alrededor de trescientos años de esclavización marcaron la vida de las diversas generaciones de afrodescendientes que habitaron

las tierras del valle del Chota-Mira-Salinas. Desde finales del siglo XVI los primeros esclavizados fueron llevados hasta la Real Audiencia de Quito, básicamente para el trabajo doméstico. A la zona del valle, a raíz de la crisis demográfica que se vivió en la región durante el siglo XVII, la Compañía Jesuita siendo una de las entidades con mayor inversión en producción cañera y de sus derivados, inició un proceso más significativo de compra-venta de esclavizados que se mantuvo hasta el momento de su expulsión en 1767.

Y para casi fines del siglo XVIII las haciendas del valle contaban con más de mil treientos esclavizados, siendo las más populosas las de Cuajara y La Concepción. Sólo después de veinte años de la declaración de independencia del yugo español, el presidente de la época José María Urbina declara en el año 1851 la abolición de la esclavización. Decreto que estimó que dicho proceso de liberación debía ser paulatino, ya que se preveía una indemnización para cada hacendado esclavista, destinándose gran parte del presupuesto del país. Pero a sólo un año de vigencia de esta declaratoria y tras una serie de debates, la Asamblea Constituyente de la época decide que la manumisión debía ser inmediata.

Tras la liberación del yugo esclavista se inicia un importante flujo de hombres y mujeres afrodescendientes, desde las haciendas cañeras hacia diversos puntos del país, especialmente hacia los polos urbanos de la ciudad de Ibarra y Quito y hacia la zona de la costa. Sin embargo, un importante número de familias permanecieron en la zona del valle para continuar trabajando en las haciendas bajo otros vínculos laborales, con similares características de explotación laboral como el *huasipungo* y el concertaje. El *huasipungo*, palabra en lengua quichwa (*huasi*: casa / *pungo*: puerta o entrada) refiere a la institución socioeconómica de trabajo precario impuesto desde la época colonial por los terratenientes españoles para las tareas agrícolas en el mundo andino. Este sistema se mantuvo hasta el proceso de Reforma Agraria de 1964, el cual establecía un "acuerdo" entre el hacendado y el peón, donde el primero le cedía un pequeño pedazo de

tierra al indígena y luego el negro, para que construyese su vivienda y lo trabajase en "sus tiempos libres" junto a su familia, esta entrega de la tierra se daba a cambio de horas de trabajo en el resto de la hacienda sin derecho a salario o con una remuneración insignificante. Así los huasipungueros, nombre que designaba a los trabajadores sometidos a esta relación laboral, constituyeron la fuente principal de mano de obra en las haciendas de los Andes (Borja, 1997).

El concertaje surge a raíz de la precariedad económica del campesino como resultado de los salarios de miseria. Este sistema establece una nueva forma de sometimiento y cautiverio en las haciendas, a través de la generación de deuda del campesino con el hacendado, producto del pago por adelantado de su trabajo, una especie de préstamo que se hacía difícil de pagar. Deuda que era heredable y transferible, pues el campesino podía emplear a su familia para completar las tareas a las que se había obligado para intentar pagar la deuda, en los casos de no cumplimiento del acuerdo, el terrateniente tenía a su favor la ley que les permitía encarcelar a los deudores.

Valle del Chota: trabajo, pobreza, marginalización y migración

Las familias afros que permanecieron en el valle y que quedaron sujetas a sistemas patronales, llevan en sus memorias las vivencias de la explotación desmedida del trabajo y de sus cuerpos. Hoy, la gran mayoría de las y los abuelos del valle que vivieron bajo estos sistemas de explotación pos-esclavización, llevan consigo las marcas del yugo del huasipungo y el concertaje. Memorias que emergen de manera constante en sus narrativas:

[...] el trabajo de nuestros padres, nuestros abuelos era trabajar en la hacienda, desde el amanecer, hasta que caía la tarde, de lunes a viernes [...]. Mi padre me contaba que ganaba apenas unos diez centavos diarios que no le alcanzaba para nada. Y sólo el sábado tenían libre para hacer cualquier cosa en su *huasipungo*. Ahora, claro la compensación venía por ese pedazo de terreno que le daban los pa-

tronos. Y ¡claro! no le daban en una partecita que uno pudiera decir: “ahí tienes listo para que produzcas”, ¡no!, era un campo inhóspito donde cada quien tenía que sacarse el aire para tratar de acomodarlo y hacerlo tierra cultivable. [...] como habían desechos de arbolitos y de plantas, eso revitalizaba al terreno y a la final después de haberlo arreglado, tenían un terreno excelente.

Y, vea, ¿qué hacía el patrón? a través del mayordomo, así se le llamaba a los jefes de las cuadrillas, que para que el patrón les tuviese más aprecio y mejor consideración denunciaba: “vea ese terreno señor, tiene esto, tiene esto otro”. O sea, cuando ya lo dejaban bonito, ellos ya lo querían de vuelta. Fíjese que les hacían la vida imposible, hasta que lo tenían que dejar y devolver (Méndez, 2016, conversación realizada el 9 de octubre de 2016).

En la actualidad, estas memorias de abuso, opresión y sufrimiento, pero también de trabajo y sacrificio, están siendo resignificadas por el pueblo afrochoteño, y visibilizadas ante las nuevas generaciones. Es a través de los diversos procesos de revitalización cultural que están llevando a cabo los colectivos afros en el valle y en las ciudades, que se contempla realizar una recopilación de memorias de su pueblo para reescribir su propia historia, como una manera de insurgencia ante la historia contada desde la dominación. Una reconstrucción que se visibiliza a partir de las propias voces de las y los abuelos afrochoteños y que se sostiene desde la memoria colectiva de este pueblo.

La historia es una disciplina que recopila hechos, los elige, clasifica y registra según las necesidades e intereses de quien domina, a diferencia de ella, la memoria colectiva es una reconstrucción general de una imagen del pasado, a través de las experiencias vividas y significativas de un colectivo, donde los recuerdos individuales son legitimados y valorados según los parámetros de su cultura. La memoria colectiva es por tanto, y en gran medida una “reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores” (Halbwachs, 2004a, p. 71), por lo que esta imagen del pasado sería una reelaboración alterada y permeada de nuevas nociones y hechos.

La memoria colectiva es una memoria vivida por el grupo en continuidad, es “Una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (Halbwachs, 2004a, p. 81). Es decir se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos que la componen. En resumidas cuentas, “la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social” (p. 81).

Las memorias de vivencias comunes emergen al interior de las redes de sociabilidad, en los espacios donde las y los abuelos afrochoteños se encuentran y se reúnen con las otras generaciones. Es en estos espacios familiares, de actividades culturales e institucionales que surgen las memorias sobre sus formas de organización social, sus manifestaciones tradicionales, las vivencias de marginalización y racismo, sus quehaceres cotidianos de antaño y las dinámicas de trabajo y explotación. Todas estas remembranzas que al ser integradas a los hechos del presente, contribuyen y refuerzan sentimientos de pertenencia y establecen fronteras sociales entre colectividades diversas.

Como señala Candau (2006) la noción de “memoria” e “identidad” están ligadas, y difícilmente, puede existir la una sin la otra. Pues:

No puede haber identidad sin memoria (recuerdos y olvidos), pues únicamente esta facultad permite la consciencia de uno mismo en la duración. [...] a la inversa, no puede haber memoria sin identidad, pues la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si éste no tiene a *priori* consciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él (p. 116).

La memoria, por tanto, cumple un importante rol en el establecimiento de fronteras socio-culturales y de incidencia en los procesos de autoidentificación, ya que como señala Pollak (2006, p. 25) “la referencia al pasado sirve para mantener la cohesión de los grupos que componen una sociedad, para definir su lugar respectivo, su complementariedad, pero también las oposiciones irreductibles”. Pues bien,

esta relevante característica ha llevado a que, en ciertos casos, exista un abuso y manipulación de la memoria, la cual ha sido usada como herramienta con fines económicos y políticos que buscan la construcción de ideas totalizantes, como la “memoria nacional” o la “identidad nacional” (Candau, 2006), dándole un papel a la memoria de un deber, cristalizado a través de la noción de patrimonio que busca conservar, rehabilitar y conmemorar aquellas identidades en riesgo (Hartog, 2007).

Esas historias narradas por “otros”, tanto de los hacendados, religiosos, cronistas e historiadores del pasado, son las que los procesos de revitalización cultural buscan reescribir, para narrar una historia propia.

Una historia basada en la valorización del acervo cultural de los abuelos, quienes son los depositarios de los saberes y las memorias ancestrales, para ponerlas a disposición de las nuevas y futuras generaciones, así como también de la sociedad en general (Pabón, 2007, p. 103).

De esas historias del pasado, don Benedicto Méndez¹⁷ en una de nuestras varias conversaciones recuerda las historias de sus antepasados:

Mi papá me contaba que tuvo que comenzar a trabajar desde chiquito en los terrenos agrícolas, primero haciendo trabajos menores y a medida que iba creciendo, pasaban a cortar caña, el cual era un trabajito ¡bien duro! Ahí primero la cortaban y después tenían que cargarla en las carretas a base de bueyes, pero tenían que saber conducir a los bueyes, porque si no, eso se viraba y era un peligro, varios perdieron la vida cuando esas carretas se viraban y les aplastaba. Bueno, me contaba que después lo metieron en la molienda, donde aprendió mucho de los mayorcitos, porque ahí el trabajito no era de fuerza, sino de tino y de trabajo en conjunto con el compañero (Conversación con Benedicto Méndez en la comunidad El Chota, octubre de 2016).

17 Don Benedicto Méndez mi anfitrión durante mi estadía en la comunidad El Chota e informante clave durante mi investigación.

Es a través de estos relatos que las memorias van reconstruyendo las dinámicas de su ser campesino. En la actualidad, la actividad agrícola continúa siendo la principal fuente de ingreso en la zona, y pese a que ha habido una diversificación de productos, la caña continúa teniendo una primacía entre los cultivos, con una producción que es vendida casi en su totalidad al ingenio azucarero instalado en la zona desde la década de los 60.

El Ingenio Azucarero Tababuela se ubica en el valle del Chota, próximo a las comunidades de Mascarilla y El Chota. Es una empresa que desde su instalación en la zona, ha sido de gran relevancia, no sólo para la economía local, sino también en términos de un cambio en la relación laboral de una parte de la población del valle, quienes pasaron de ser campesinos o peones agrícolas a obreros de una industria, encargados de los procesos de elaboración de azúcar, panela y aguardiente, a técnicos encargados del uso y mantenimiento de maquinarias, etc. A pesar de que en décadas anteriores, el Ingenio fue una empresa próspera que abastecía a toda la zona norte del país empleando a cientos de afrochoteños, en los últimos años tras una serie de crisis económicas, su nivel producción decayó y por tanto, su necesidad de mano de obra también. Por lo cual, la población más joven ha tenido que buscar otros horizontes laborales y de localización fuera del valle.

El monocultivo de caña impulsado por los jesuitas desde el siglo XVII, ha traído consigo múltiples consecuencias a nivel de sobreexplotación de la tierra, del agua y del trabajo campesino, como también a nivel de pobreza alimentaria y daños en la salud. La diversidad de productos agrícolas para el consumo de las familias afrochoteñas es un hecho más bien reciente, que deviene a partir de los procesos de Reforma Agraria que se suscitaron en el Ecuador en los años 1964 y 1973. Anteriormente, los campesinos cultivaban algunos pocos productos en sus huasipungos para alimentar a sus familias, lo que en muchas ocasiones no alcanzaba para sustentarles, teniendo que pasar hambre y miseria. Esta escasez de alimentos, en la actualidad ha tenido repercusiones en términos de salud de la población,

como lo señala Evita Lara¹⁸ en una de nuestras conversaciones en su huerta mientras recolectábamos el fréjol guandul:

Me acuerdo que nos decíamos *galgos* (raza de perros bien delgados usados para la cacería) por lo flacos que todos éramos antes, y esto se debía a la pésima alimentación que teníamos. Los patrones en las fincas cañeras prohibían el cultivo de otras cosas, así es que como éramos pobres no teníamos como comprar comida, entonces muchas veces nos alimentábamos de pura caña. [...] tal vez por eso todas las personas de mi edad aquí en el valle estamos con dentadura postiza o con enfermedades como la diabetes, el dulce de la caña acabó con nuestros dientes y nuestra salud (Conversación con Evita Lara, octubre de 2016).

Alrededor de las décadas del 30 y 40 del siglo pasado, se comenzaron a oír las primeras voces desde los campesinos afrochoteños exigiendo su derecho a la tierra, en un contexto en el cual de las haciendas en el valle comenzaban a vivir un proceso de desintegración gradual, por causa de las compra-venta, las particiones y herencias de las tierras, lo que generó importantes transformaciones en cuanto a la propiedad de la tierra. Y ya para la década del 50 se inician los primeros procesos de politización en el sector, donde los campesinos comienzan a organizarse en cooperativas con el objetivo de una repartición de tierras (Rodríguez, 1994 en Pabón, 2007, p. 62). Tierras que tienen un sentido más profundo que el del sustento, que tiene que ver con el apego a este espacio familiar y comunitario, que se conforma como su territorio ancestral, en el cual se han construido y resignificado sus contenidos culturales, y han establecido los marcos espaciales de su memoria y sus procesos de identidad.

Estos procesos de sindicalización y asociación entre los campesinos en el valle, no estuvieron ausentes de disputas entre los mis-

18 Doña Evita Lara mujer afrochoteña, lideresa perteneciente a la comunidad del Chota. Lidera una de las organizaciones de turismo comunitario en su comunidad. Durante la segunda etapa de mi trabajo de campo me hospedé en su casa, por tanto se convirtió en una importante interlocutora y colaboradora.

mos, en donde varios de ellos no se unieron a estos procesos organizativos, ya sea por celos y desconfianzas, lo que finalmente les dejó por fuera de la repartición de las “unidades agrícolas familiares” y de la compra de los terrenos comunitarios a la entidad del Estado IERAC (Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización), que estipulaba la Reforma Agraria de 1964.¹⁹

Pero, para quienes participaron de este proceso de cambios, la Reforma Agraria se tornó en un hecho significativo, promotor de la cohesión social y de cambios en la construcción de su subjetividad, pues al desaparecer la figura del patrón opresor y al fortalecerse los procesos asociativos entre los habitantes del valle, muchos de los abuelos hoy, aseveran que se tornaron “menos sumisos y menos dependientes”, porque pasaron de una figura de peones serviles al terrateniente a campesinos, por tanto en la percepción de sí mismos se incorporó la característica del esfuerzo y la lucha como motores para salir adelante junto a sus familias, realizando un trabajo digno y brindándoles las posibilidades, sobre todo educativas a sus hijos.

Mi papi quien fue peón de la hacienda de Tumbatú y trabajó toda su vida por una miseria, hasta la época que se dio la Reforma Agraria, hablamos del año 1964, él tuvo una vida muy dura. Pero cuando ya

19 Previamente a la Reforma Agraria y de Colonización del año 1964 la tenencia de la tierra era la base de un sistema institucional que producía una extrema desigualdad en la distribución del ingreso. El latifundio, expresión concreta de ese sistema, tenía un enorme poder sobre el mercado del trabajo y el mercado de la tierra (Jordán, 2003). Además del desgaste de la tierra como consecuencia de un sistema de cultivo mono-productor, la devastación de los recursos naturales y las condiciones precarias de los trabajadores agrícolas, llevaron a que en el año 1964 se llevara a cabo un proceso de Reforma Agraria que estaba destinado, fundamentalmente a promover un cambio en la estructura de la tenencia y utilización de la tierra, y con ello aliviar la presión sobre la tierra, especialmente en regiones de alta congestión humana a través de la ampliación de la frontera agrícola (Jordán, 2003), por ello lo de la “colonización” como un eje central de la reforma, que permitiese volver productivas las tierras no explotadas; convertir a la agricultura ecuatoriana en un productivo-negocio de campesinos y empresarios a través de la ayuda crediticia, la asistencia técnica y social, el fomento de la educación y la promoción del cooperativismo.

pudo tener su territa y trabajar dignamente, él nos sabía decir: “yo quiero que ustedes en la medida y las posibilidades de mis esfuerzos, no desaprovechen los estudios, vayan a la escuela y aprovechen, porque de acuerdo a lo que ha sido mi vida, no quisiera que la vida de ustedes fuera ni siquiera el inicio de lo que yo pasé” (Conversación con Don Benedicto Méndez, octubre de 2016).

A raíz de estas transformaciones en el valle múltiples familias afrochoteñas pudieron adquirir parcelas de hasta cinco hectáreas más algunos incentivos crediticios, lo que les permitió ampliar su producción y diversificar los tipos de cultivo, incluyéndose algunos frutos como el tomate, naranjas, uvas, aguacates y granos, como el fréjoles, guandul y la cebada, teniendo épocas de bonanza, pero también de crisis dada la inestabilidad del mercado, el manejo inescrupuloso de los intermediarios comerciales, los altos precios de los insumos agrícolas, la falta de agua y las crecidas del río, que de tanto en tanto, destruyen y afectan los cultivos. Pero, pese a todas estas inestabilidades, la producción de caña de azúcar continúa primando en la zona.

A más de medio siglo desde la primera Reforma Agraria en el Ecuador, hoy, en el valle existe una fuerte presión demográfica, que ha convertido a la tierra cultivable en un recurso sumamente escaso (Espín, 1999), como consecuencia de las sucesivas subdivisiones por venta o por reparticiones entre los herederos de los campesinos beneficiarios. Esta reducción en el tamaño de los terrenos productivos y el alto costo de los mismos, ha dificultado el emprendimiento de producciones a mayor escala que representen una ganancia mayor a la de subsistencia familiar básica. Situación que ha afectado de manera directa a las nuevas generaciones, quienes al no poseer tierras, se han visto obligados a buscar su sustento como jornaleros en algunas fincas del sector recibiendo bajos salarios y ningún tipo de seguridad social, como obreros en el Ingenio Azucarero Tababuela que cada vez ofrece menos plazas de trabajo, o a través de otras actividades económicas como el comercio informal y la inserción a trabajos precarizados en las ciudades.

Figura 4
Producción de caña en el Valle del Chota-Mira-Salinas



Foto: Barrientos, 2016.

En las últimas décadas, varias crisis han afectado al sector agrícola de la zona, acentuado los índices de pobreza del valle. Estas circunstancias han llevado a que las mujeres afrochoteñas ocupen un papel importante en el ámbito de la generación de ingresos para el sustento familiar, desarrollándose principalmente en actividades vinculadas al comercio. Son vendidos productos variados, como frutas, verduras, granos producidos en sus terrenos, ‘churos’²⁰ recolectados en los cerros próximos a sus comunidades, además de alimentos

20 ‘Churos’, caracoles que crecen entre las raíces del arbusto denominado mosquera. Estos caracoles son recolectados en las partes altas de los cerros de la región del valle del Chota, especialmente durante el invierno. El ceviche preparado con los churos constituye un plato tradicional de la sierra ecuatoriana.

preparados, ofrecidos a los viajeros que pasan por la carretera Panamericana que pasan por el valle, así como también con la reventa de artículos de vestuario y enseres de hogar comprados en la ciudad fronteriza colombiana Ipiales.

La reventa de artículos fue ganando un importante espacio entre las mujeres del valle, por la cual adquirieron el apodo de “cacharreras”²¹ A pesar de que estas actividades han representado cambios significativos en la economía familiar, no han estado ajenas de conflictos dentro de las propias familias y las comunidades. El papel de las mujeres afrochoteñas ha estado históricamente vinculado a las labores del hogar y del campo, por lo que esta salida del ámbito privado hacia lo público, en sus desplazamientos por el país y fuera de este y el alejamiento prolongado de sus casas y sus familias, han generado fuertes críticas entre las posturas más conservadoras, que “no ven con buenos ojos” dejar a los maridos a cargo de la casa y de los hijos.

Los índices de pobreza en el Ecuador aún continúan mostrando que el pueblo afroecuatoriano ocupa los primeros lugares en las estadísticas nacionales. Las intervenciones a través de políticas públicas en lo social y económico aún son insuficientes en los territorios *afros*, evidenciando la marginalización histórica que este pueblo ha vivido desde la época de la esclavización hasta el día de hoy.

En el ámbito educativo el valle del Chota-Mira ha vivido el desamparo de parte del Estado. Sólo en las últimas dos décadas se han evidenciado algunas intervenciones significativas en cuanto a inversión en infraestructura, calidad e inclusión. Durante la primera mitad del siglo XX se instalaron en algunas comunidades del valle las primeras escuelas uni-docentes, las cuales en sus precarias instalaciones, recibían niños y niñas de diferentes comunidades del valle. Según el relato de algunos abuelos y abuelas, niños y niñas de ese

21 “Cacharreras” es la denominación que entre el pueblo afrochoteño les dan a las mujeres mercaderes que transitan por todo el país ofreciendo los “cacharros” (productos industrializados que no son de primera necesidad).

entonces, la educación no era vista como una posibilidad de ascenso social para las familias afrochoteñas, ya que la situación de pobreza extrema en que vivían, hacían necesaria la fuerza de trabajo de todos los miembros de la familia para conseguir qué comer. Por lo tanto, muchos niños y niñas de la época no asistieron nunca a la escuela o sólo cursaron los primeros años de educación básica, ya que desde muy temprana edad debieron trabajar en actividades del campo y domésticas. Por lo que, hoy es común encontrar abuelos y abuelas que nunca fueron alfabetizados:

Yo estudié hasta cuarto grado en la escuela, de ahí a los nueve años o casi diez años, como mi mamá trabajaba acá en la hacienda “Chota chiquita”, y había servido a los señores toda su vida, y después al hijo de estos, ya estaba cansada y ya no quería seguir trabajando ahí, pero como antes medio les obligaban, le pidieron que me deje a mí para seguir trabajando donde ellos. Y ahí sí, me obligaron y así me fui a trabajar a la casa de ellos en Ibarra, trabajando de ese modo casi toda mi vida (Conversación con Emilia Calderón, 7 de marzo de 2016).

A pesar de esta marginalización histórica de las políticas educativas con el pueblo afroecuatoriano, una importante iniciativa endógena surge en el valle del Chota-Mira durante la década del 90 del siglo pasado, cuando se implementa un proceso de etnoeducación en algunas unidades educativas de la zona. Según Iván Pabón (2007) investigador y docente quien fuera partícipe de esta iniciativa, este proyecto político y epistémico afroecuatoriano nace a partir de las demandas del propio pueblo afroecuatoriano, una vez que la corriente de autodefinición étnica se instaló con fuerza entre los movimientos afrodescendientes de América Latina y del Ecuador donde toma características propias.

La etnoeducación se definiría según el investigador e historiador afroecuatoriano Juan García Salazar, como un proceso que busca fortalecer aquello considerado propio, el legado de los ancestros. Y por tanto, como primer paso debe ser enseñado y aprendido “casa aden-

tro”,²² para posteriormente ser compartido “casa afuera” (Pabón, 2007, p. 96). Este proyecto de etnoeducación buscó ser un complemento al currículo dispuesto por el Ministerio de Educación del Ecuador, con el fin de ser implementado en la totalidad de las escuelas del territorio afroecuatoriano. Sus objetivos buscaban fortalecer los procesos de pertenencia y autodefinición étnica entre la población afrodescendiente, a través de la difusión y visibilización de su propia historia, de la promoción de sus personajes y héroes, de la valorización del conocimiento ancestral y de la promoción de sus sistemas culturales. Pero, a pesar de los resultados positivos obtenidos tras la implementación de este proceso en algunas unidades educativas, un sinnúmero de barreras fueron impuestas desde el propio sistema de educación formal que terminó por diluir la fuerza del proceso.

A pesar de las intervenciones desde diversos sectores públicos, organizaciones sociales afrochoteñas, y padres de familia preocupados por el ámbito educativo, las comunidades rurales continúan teniendo importantes problemas dentro de las unidades educativas, ya sea por el número insuficiente de docentes, infraestructuras deficientes y falta de recursos para la implementación de proyectos y materiales de estudio. Todos estos factores inciden en el exponencial incremento de la migración de niños, niñas y jóvenes hacia las ciudades, quienes con el esfuerzo de sus padres son matriculados en sus instituciones educativas, significando un verdadero sacrificio económico y afectivo para muchas familias afrochoteñas.

En resumen, la marginalización educativa, la precarización del trabajo campesino, la falta de ofertas laborales en el territorio y la pobreza, han llevado a cambiar drásticamente las dinámicas colecti-

22 Esta propuesta surge del historiador Juan García Salazar, donde apunta que la idea de “casa adentro” refiere a los espacios autónomos para fortalecer lo propio usando el saber colectivo y el derecho de ser autónomos; y “casa afuera” refiere a un espacio que es compartido para enseñar a los otros lo que ellos son (Pabón, 2007).

vas e individuales de las y los afrochoteños, siendo la migración una de las más importantes consecuencias de estos factores.

A pesar del incremento del flujo de afrochoteños del campo a las ciudades en las últimas décadas, la migración ha sido una constante en las vidas de los afrochoteños. En las memorias de los abuelos aparecen historias de un tránsito constante de las familias afrochoteñas, tanto al interior del mismo territorio, de una hacienda a otra, como hacia otras zonas del país, principalmente tras la abolición de la esclavización en el país.

Para la gran mayoría de las y los afrochoteños, las ciudades aparecen como verdaderas ‘opciones y posibilidades’ educativas y laborales. Pero la realidad es más dura de lo que aparenta, y la vida de los migrantes afrochoteños se torna difícil en la ciudad. Por lo general, llegan para desempeñar cargos de instrucción menor, vinculados al sector doméstico, gastronómico, de seguridad o para realizar trabajos informales, sin ningún tipo de seguridad social, siendo explotados y recibiendo salarios muy bajos. Por lo cual, la aspiración de ascenso social se ve truncada y muy lejos de las expectativas iniciales, viéndose confinados a las periferias empobrecidas y excluidas de las ciudades.

Si bien, algunos afroecuatorianos ocupan espacios políticos, educativos y laborales de mayor instrucción en la ciudad, aún constituyen una minoría. En la actualidad, una de las alternativas laborales más adoptadas por los jóvenes afrochoteños del valle es la inserción en la Policía Nacional y otras ramas castrenses. Viendo en esta instrucción una forma segura para salir del valle y lograr proyectarse laboral y económicamente en la ciudad. “Hoy los jóvenes lo que quieren es terminar el colegio rápido y entrar a la Policía, porque es la oportunidad que los jóvenes *afros* ven para el futuro, como algo seguro” señala una profesora afrochoteña.

El Chota: "comunidad de hombres y mujeres libres"

La comunidad del Chota se ubica en la ribera del río Chota a unos treinta minutos al norte de la ciudad de Ibarra. Es un caserío con no más de quinientos habitantes, dividido en dos por el paso de la carretera Panamericana. La comunidad cuenta con una calle principal desde donde se accede a los centros de sociabilidad más importantes: la iglesia y el centro deportivo que fue inaugurado meses antes de mi visita al campo y la playa Coangue.

Figura 5
Comunidad El Chota y el río Chota



Foto: Barrientos, 2016.

Según José Chalá (2006) la fundación de esta comunidad resulta de una conformación insurgente de hombres y mujeres esclavizados que durante los últimos años de esclavización, en una época

marcada por sublevaciones, rebeliones y quejas judiciales, huyeron de las haciendas de "Cuajara" y "La Concepción" para internarse en el monte y construir sus comunidades en libertad. Ambas haciendas fueron los centros que albergaron al mayor número de familias esclavizadas, siendo escenario de maltratos y abusos. A pesar de esta carga histórica negativa, estas haciendas poseen un significado de gran relevancia para el pueblo afrochotoño, quienes las consideran la cuna o la génesis de este pueblo:

[...] hay la madre tierra que llamamos, a "La Concepción" y "Cuajara", justamente porque es de donde proviene la mayoría de familias que se asentaron aquí en esta comunidad del Chota. [...] por ejemplo, de "Cuajara" vienen mis abuelitos por descendencia de padre, porque de "La Concepción" es por descendencia de madre (Conversación con don Benedicto Méndez, octubre de 2016).

Figura 6
Espacios de sociabilidad de la comunidad El Chota

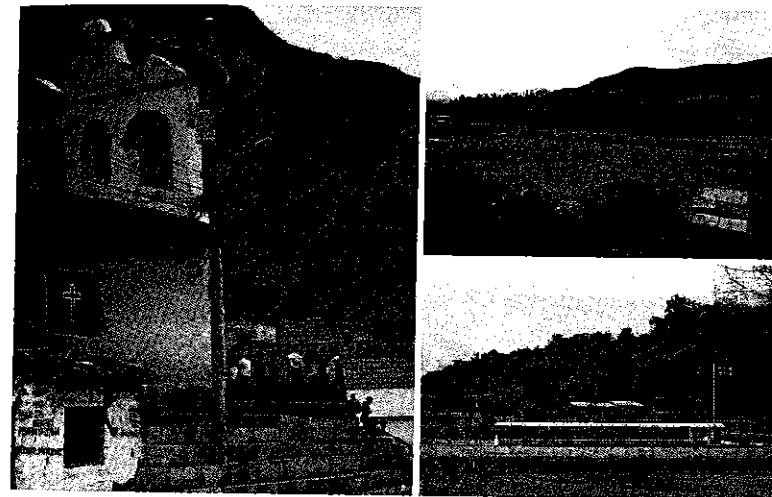


Foto: Barrientos, 2016.

Las primeras viviendas construidas en la comunidad del Chota fueron chozas de bahareque²³ y techo de paja, las cuales estaban repartidas entre las quebradas y las cercanías al río. Esta disposición espacial y las formas de construcción se mantuvieron hasta hace unas cuatro décadas atrás, dónde la única construcción de material sólido era la iglesia de la comunidad. Estas chozas de forma circular eran más bien pequeñas y contaban con una sola habitación, en la cual se disponía el dormitorio y la cocina. Por lo general, las familias eran extensas, contando con diez o más hijos, por lo que el hacinamiento era común.

Hoy, las formas constructivas han variado considerablemente en el valle, los vestigios de chozas o casas hechas en base a estas técnicas constructivas son casi inexistentes. Gran parte de las viviendas de antaño fueron reemplazadas por viviendas de material sólido. Las casas por lo general se ubican en terrenos demarcados, contando por lo general con un patio donde cultivan sus plantas y árboles. Las viviendas son bastante amplias, cuentan con dos o más pisos y una azotea, la cual es utilizada como área de lavandería. Al interior de la vivienda se ubica la sala, el comedor, la cocina, siendo una de las áreas más amplias de la vivienda, y un gran número de cuartos, los cuales durante la semana están prácticamente vacíos, y sólo el fin de semana cobran vida con el retorno de los familiares migrantes a sus comunidades.

Desde su génesis como comunidad *cimarrona*, el Chota se caracterizó por la protección de su libertad y autonomía. Según las narrativas de las y los abuelos, inclusive una vez abolida la esclavización, hubo gran cuidado con las formas de establecer relaciones con los hacendados de la zona, porque “ellos eran libres, y por tanto podían decidir si trabajaban para los hacendados o no”, como señala don Benedito Méndez (2016) en nuestras conversaciones. Pero, estas formas de establecer relaciones con los foráneos llevó a que se crearan ciertos prejuicios sobre la gente de la comunidad del Chota, quienes eran señalados como “negros ociosos o negros ladrones” (Chalá, 2006).

²³ Construcción tradicional del pueblo afrochoteño, realizado con una base de cañas entretejidas, y unidas con una masa hecha de barro y paja.

Figura 7
Construcción de viviendas actuales comunidad El Chota

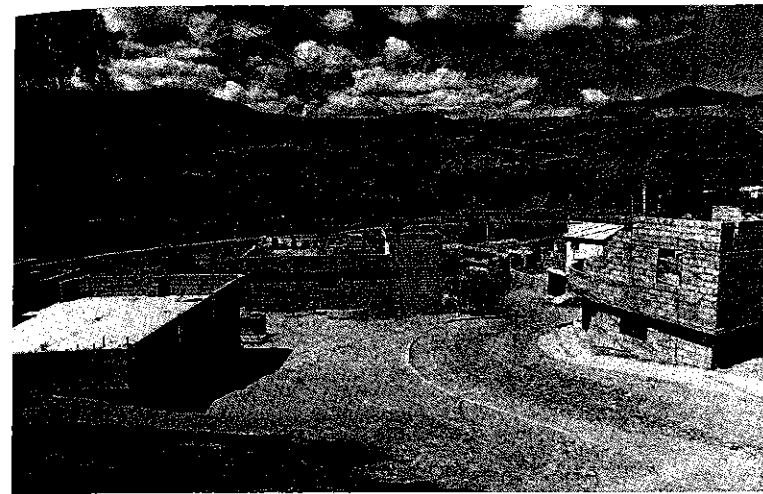


Foto: Barrientos, 2016.

A pesar de ciertas desavenencias y conflictos al interior de la comunidad, sus habitantes intentaron proteger esa autonomía a través de lazos de solidaridad y reciprocidad, características que se mantienen hasta la actualidad y que sus habitantes destacan como parte integrante de su forma de ser en el mundo,

La importancia que tiene para mí el Chota es esa unidad que ha existido siempre, porque luego de que vinieron esas familias de “La Concepción” y “Cuajara”, nunca perdieron sus sentimientos de permanecer juntos, como una gran familia solidaria que siempre se apoya. Lo que se mantiene hasta hoy (Conversación con don Benedito Méndez, octubre de 2016).

Este Chota maravilloso da de todo

Los lotes de tierras cultivables de los habitantes de la comunidad del Chota, en su gran mayoría, se encuentran en la otra ribera del

río Chota, por lo cual los y las campesinas deben cruzar el puente que conduce a la comunidad de Pusir. La mayoría de esas parcelas fueron adquiridas por los campesinos durante el proceso de Reforma Agraria de 1964 y 1973, y por medio de compras. Hoy, muchos de esos campesinos son ancianos, o bien, ya han fallecido, por lo que las tierras han sido loteadas para dividir las entre los herederos correspondientes.

La familia Méndez-Lara, encabezada por el matrimonio constituido por don Benedicto Méndez y Evita Lara, son unos de los propietarios de los terrenos del otro lado del río. Durante mi estadía en su casa pude conocer la relación de ellos como familia con el campo, y la realidad actual que se vive en las comunidades del valle con respecto a la tenencia y el trabajo en la tierra. Habitualmente los terrenos son trabajados sólo para el abastecimiento familiar, ya que las dimensiones de los lotes y la falta de mano de obra no permiten una producción a mayor escala. Siendo sus propios dueños quienes realizan todas las labores en las huertas, y en el caso de los más ancianos, por su avanzada edad, precisan de la ayuda de algún otro familiar o de la contratación de algún peón. Muchos de los jóvenes han migrado o ya no se dedican al trabajo agrícola, dado que no ven en este rubro una forma de sustento que les permita satisfacer sus necesidades. Esta disociación de las nuevas generaciones con el trabajo del campo, es vista por los más ancianos, como un desinterés asociado a la flojera o a la comodidad de las nuevas formas de vida, que nada tiene que ver con la vida sacrificada de los afrochoteños de antaño.

Para muchos de estos campesinos propietarios de parcelas, el trabajo en sus tierras no constituye una fuente de ingreso económico principal. Por lo general tienen otras ocupaciones, o bien ya están pensionados. En estos casos, las labores del campo constituyen una forma de trabajo paralelo o “bricole”, como lo llamó Florence Weber (2009). Constituyendo una actividad de distracción que les permite abastecer el consumo familiar, y conectarse con la tierra, la naturaleza y su memoria ancestral.

Es que este Chota maravilloso ¡da de todo! me decía mientras me enseñaba cada planta de su jardín. “Es una tierra rica y fértil este Chota. [...] a veces los gringos que pasan por acá piensan: —¿y de qué vivirá esta pobre gente?—, pero acá en las fincas se da de todo, usted a veces va comiendo alguna fruta y bota sus semillitas por ahí, al poco tiempo ya le crece una plantita (Conversación con Evita Lara durante un recorrido por su terreno, octubre de 2016).

Figura 8

Caminando por el terreno de la familia Méndez-Lara en el Chota



Foto: Barrientos, 2016.

En su terreno Evita me guiaba por entre los árboles y las plantaciones, enumerándome la diversidad de árboles frutales, de naranja, lima, limón, papaya, aguacate, y las plantaciones de sandía, camote, yuca y guandul. Durante este paseo por el campo pude percibir que esa diversidad de frutos que se dan en la zona, poco tiene relación con la pobreza alimentar que percibí en las comunidades, donde prima el consumo de arroz, macarrones, papas y frituras.

Las prácticas solidarias y de reciprocidad entre los afrochoteños se vivencian día a día en las labores del campo entre familiares y amigos más próximos, a través del intercambio de cosechas y de mano de obra. En muchos casos, los terrenos son compartidos “gratuitamente” con aquellos familiares próximos desprovistos de estos, quienes al momento de la cosecha, a su vez tienen, de manera implícita, el deber de compartir una parte con sus familiares propietarios de las tierras. Como planteaba Marcel Mauss en su “Ensayo sobre el don”, estas formas de distribución: “Han adoptado las formas de presente, de regalo que se brinda con generosidad, incluso cuando en ese gesto que acompaña la transacción sólo hay ficción, formalismo y mentira social y cuando, en el fondo, detrás de él hay obligación e interés económico (1979, p. 157).

La generosidad es una de las características que las y los afrochoteños más destacan de sí mismos, como parte integrante en su construcción de su subjetividad. Generosidad que no sólo practican entre los más próximos, familiares, amigos, y compadres, sino también con quienes son foráneos:

En el valle la gente es muy generosa y sociable. De hecho ¡así somos! Allá no pueden ver que un forastero llegue y no tenga donde estar. Si le ven a alguien por ahí medio perdido, inmediatamente le preguntan: —“Mijito ¿qué está haciendo, a quien está buscando? Venga entre” — y le ofrecen cualquier cosita. La gente es muy hospitalaria y te entregan el cariño, así, bien espontáneo (Conversación con Luzmila Bolaños, enero de 2016).

El río Chota, espacio de sociabilidad y memoria

El pueblo afrochoteño residente en las riberas de los ríos Chota y Mira posee una conexión especial con sus caudales. Los ríos a lo largo de su historia fueron tornándose en espacios de múltiples sentidos para este pueblo. A través de variados usos y prácticas en torno al río fueron estableciéndose relaciones e intercambios, que forman

parte de las memorias de este pueblo y han servido de soporte para la resignificación de su identidad afrochoteña.

El río Chota-Mira nace en la cordillera oriental del Ecuador, a unos 3000 msnm desde donde desciende y recibe las aguas de diversos afluentes, hasta llegar al valle. A 1800 msnm se convierte en el río Chota, ahí comienza su recorrido de unos 36 kilómetros, pasando por las proximidades de las comunidades del Juncal, Carpuela, Pusir Grande, El Chota y Mascarillas. Es en esta comunidad que se encuentra con las aguas del río Tahuando y se convierte en el río Mira, el cual sigue su camino hasta desembocar en el Pacífico, en la zona de Tumaco, Colombia.

En los relatos de los “mayorcitos” aparece la importancia vital que tenían los ríos para sus ancestros africanos esclavizados en la zona del valle. Una forma de conexión con su África ancestral, que llevó a bautizar al actual río Chota como Coangue, denominación que según el sociólogo congolés Jean Kapenda²⁴ se debería a una alusión al valle y río Kwango o Coango (en Chalá, 2006), afluente transfronterizo que recorre la actual Angola y República Democrática del Congo. Siendo que de esta área de África, del reino de Lunda, pertenecían gran parte de hombres y mujeres esclavizados y llevados a esta zona de América.

Siglos más tarde al nombre Coangue se le atribuyó una connotación negativa que lo definía como “valle de las calenturas malignas” o “valle sangriento” (Chalá, 2006), ideas que fueron propuestas por algunos investigadores que, basados en los escritos de algunos historiadores y cronistas, habría surgido dada la gran cantidad de muertes que se suscitaron en la zona por causa del paludismo. Pero, en la actuali-

24 Jean Kapenda, sociólogo y etno-lingüista congolés vivió por casi dos décadas en el Ecuador, donde realizó una profunda investigación sobre el origen de los afroecuatorianos, a través de los apellidos más comunes en el valle del Chota-Mira-Salinas y Esmeraldas, determinando que provienen, principalmente, desde el Congo y Angola. Investigación que fue corroborada en un estudio de ADN, en asociación con la Universidad de Boston.

dad, Coangue ha sido resignificado gracias al trabajo de revitalización de la memoria ancestral que se ha desarrollado en la zona, y principalmente, por la fiesta de carnaval que lleva este nombre, ganando un carácter positivo y de orgullo para las y los afrochoteños.

Es tal la importancia que tiene el río en la vida de este pueblo afrodescendiente que, en múltiples narrativas, propias de su tradición oral, como los cuentos, coplas y canciones de música bomba, se realizan alusiones a este espacio, a su importancia como fuente vital para la subsistencia, así como conector con su historia y sus ancestros.

“Si este río supiera hablar”

Con una entonación sugerente y una sonrisa en su rostro don Benedicto Méndez me dice: “Si este río supiera hablar” a manera de responder sobre mi inquietud sobre el río y su importancia para la vida de las y los afrochoteños. Es a través de esta frase que él enfatiza el valor atribuido al río, como espacio que ha permitido el desarrollo de diversos aspectos de la vida social del pueblo afrochoteño. No como un simple lugar de encuentro e interacciones lúdicas o laborales, sino como un espacio de sociabilidad, donde se efectúan formas elevadas de interacción, donde los diversos contenidos individuales adquieren sentidos en la socialización, pero sobre todo donde se expresan sentimientos y la satisfacción de estar socializados, es decir, del “estar con el otro” o “para el otro” a través del desarrollo de intereses y propósitos comunes, como señalaba Simmel (1983).

Durante mi primera visita al valle en el contexto de esta investigación durante los primeros días del mes de febrero de 2016, acompañando a mi colaborador Bryan Andrade en una supervisión de los trabajos previos al evento de carnaval, él en el rol de encargado y representante de la Prefectura de Imbabura, llegamos hasta la comunidad de El Juncal. Paramos debajo del afamado puente de esta

comunidad²⁵ junto a la ribera del río Chota, donde gran cantidad de habitantes se encontraban envueltos en el trabajo colectivo de preparación y adecuación del espacio para la celebración de la fiesta que denominan “Olas del río”.²⁶

Inmersa entre todo ese ajeteo de construcción y las labores de limpieza me dirigí hacia el río buscando otra perspectiva que me permitiese visualizar todo el conjunto de actividades que allí se suscitaban. En ese lugar me encontré, para mi sorpresa, con otra actividad que parecía estar al margen de todo el barullo que sólo a unos metros acontecía. Un grupo de mujeres de la comunidad del Juncal se encontraban reunidas en la ribera en torno a la actividad doméstica del lavado de ropa. Mi atención rápidamente cambió de foco, centrándome en esta práctica tradicional, que cada vez es más difícil de presenciar, dadas las transformaciones y modernización de las comunidades rurales del valle, que ha tornado esta práctica otrora colectiva, en una práctica individual, perteneciente al ámbito privado de los hogares.

“Al río lo consideramos parte de nuestra vida, de nuestra historia” me señala don Benedicto Méndez (2016) en nuestras conversaciones. El río fue la razón principal para que grupos de cimarrones, y posteriormente, huasipungueros buscaran otras tierras fuera de las haciendas para fundar sus comunidades, libres del yugo esclavista y

25 El puente del Juncal une la provincia de Imbabura y Carchi, construido en el año 1980 bajo el mandato del presidente Jaime Roldós, su fama se debe a que una de las más reconocidas canciones de música bomba, lleva su nombre. Compuesta por Germán Congo habla de la importancia de esta obra civil para el desarrollo de las comunidades del valle: “Qué lindo puente el de El Juncal / Qué lindo puente el de El Juncal / pasan los carros hacia Tulcán / Jaime Roldós dejó donando / que lindo puente el de El Juncal”.

26 A pesar de que este evento no es la fiesta que etnografé, es importante destacar que el evento “Olas del río” del Juncal, nace a partir de la experiencia y el éxito de la fiesta del Carnaval Coangue, quienes replican en su comunidad, pero de manera más austera dicha fiesta. Este es un vídeo promocional de este evento, el cual es auspiciado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. <https://goo.gl/umNSWC>

de los terratenientes, “porque no sólo era tener el terrenito libre, sino también tener el agüita del río, la vida”, indica don Benedicto.

Dados los usos sociales, las interacciones y formas de sociabilidad que en este espacio, por siglos se han desarrollado, es que el río se considera como una rica fuente de memoria colectiva. Memoria colectiva que se enriquece y sólo puede ser comprendida al dialogar con los recuerdos de los otros miembros del grupo, porque a pesar de las vivencias y recuerdos individuales “en realidad nunca estamos solos” (Halbwachs, 2004a). Para reconstruir las memorias es necesario el recuerdo de los otros con quienes compartimos códigos culturales. Recuerdos que están inmersos en narrativas colectivas, que por lo general, están encuadradas en “marcos espaciales” (Halbwachs, 2004b), como en este caso sucede con el río.

Cada grupo se sitúa en determinados “marcos espaciales”, los cuales son influenciados por ciertas características que nos brindan la sensación de una estabilidad relativa, desempeñando un papel de importancia en la memoria colectiva. Pues como señala Halbwachs (2004b) “el lugar que ocupa un grupo no es como una pizarra sobre la que se escriben y borran cifras y figuras”, el espacio territorial vivido y usado por los miembros de determinado grupo ha recibido su huella y el grupo al inverso, la marca del lugar. Estos marcos indican que:

Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que sólo pueden comprender los miembros del grupo, porque todas las partes del espacio que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos distintos de la estructura y la vida de su sociedad, al menos en su faceta más estable (Halbwachs, 2004a).

El río constituye ese marco espacial, ese espacio material y simbólico al cual le han asignado ciertos sentidos. A través de la evocación de imágenes de este caudal, las vivencias y prácticas que se han suscitado en él, los afrochoteños han reconstruido su memoria, han generado sentimientos de apego al lugar y de pertenencia al grupo.

Ese valor simbólico que representa el río para este pueblo, ha sido expresado a través de diversos recursos narrativos, principalmente de su tradición oral, como en cuentos, coplas y canciones de música bomba, en las que destacan su importancia vital para la subsistencia de las comunidades, sus usos cotidianos, o algunos hitos trágicos que marcaron la vida de las comunidades ribereñas. Canciones como “Agua viva”²⁷ de la agrupación musical Marabú²⁸ evidencian la preocupación de parte de los habitantes de las comunidades sobre la problemática actual de contaminación de los ríos Chota-Mira:

Agua viva soy, agua viva soy (bis)
Soy el agua de tu mar, la vida soy de tu cuerpo
Soy la sangre de la tierra, agua viva [...]
No me contamines, no me contamines (bis)
Soy principio de tu vida, hombre mal agradecido (bis)

Como también la canción “¿Qué pantalón me pongo yo?”²⁹ de la misma agrupación, que a través de una situación anecdótica y casi trágica narra una situación recurrente que se vive en las comunidades ribereñas:

El río Chota se ha enfurecido y hace mucho ruido (bis)
Ha aumentado su caudal, qué pasará? (bis)
Las lavanderas corrían, pero menos mi negrita (bis)
se quedó atrapada en medio de dos corrientes. (bis)
Mi negra se salvó, la ropa el río se llevó (x4)
Qué pantalón me pongo yo? (x5) [...]

27 Video de la agrupación “Marabú”: <https://goo.gl/wiiWjt>

28 La agrupación musical afrochoteña de bomba “Marabú”, hoy es considerada una de las más representativas exponentes de este género musical.

29 Esta canción marcó un hito en la historia musical del género bomba, dado que fue la primera canción bomba grabada en estudio en ser tocada en las radios comerciales de la provincia, y que le dio fama a esta agrupación. Música de la canción “¿Qué pantalón me pongo yo?” en YouTube: <https://goo.gl/CTY3ES>

Río Chota, memorias de juegos infantiles

Durante la primera fase de mi trabajo de campo en el marco de los talleres de confección de muñecas *Abayomi* realizado en la comunidad del Chota junto a un grupo de mujeres fuimos, entre cortes y nudos de telas, hilando historias de infancia. Este espacio de entretenimiento y aprendizaje, se tornó también en un espacio de reflexión y memoria. Durante ese encuentro varios relatos fueron apareciendo, anécdotas e historias sobre juegos, de creación de objetos para la entretenimiento y de las relaciones y vínculos que se generaban a partir de esos encuentros.

Esos recuerdos de juegos infantiles se situaban en un espacio común de interacción infantil y colectiva, el río. Pues los ríos Chota y Mira desde siempre representaron un espacio, no sólo de trabajo, sino también de entretenimiento y distensión para las familias afrochotanas. Así, niños, niñas, jóvenes, familias y amigos recurrían hasta sus aguas para buscar un espacio de esparcimiento, para refrescarse o simplemente ir de pesca.

En mi niñez, lo que más recuerdo es que después del almuerzo, que era tipo once o doce, nos íbamos a bañar al río, a una pocita bien bonita. A veces, los mayorcitos que andaban por ahí se nos acercaban y nos preguntaban: “¿tú sabes nadar?”, y si es que les respondíamos que no, nos decían ¿pero por qué no aprendes? y medio le veían a uno descuidado ¡suas! al agua. Y ¿qué tenía que hacer uno? pues nadar. [...] Íbamos a una parte donde era *dormidita* el agua, y en el fondo no habían piedras, sino arena (Conversación con don Benedito Méndez, octubre de 2016).

Juegos como el “marinerito”, la “familia” o la “casita” eran prácticas lúdicas infantiles comunes que se desarrollaban en la ribera del río, recreando situaciones cotidianas de los adultos del valle y los valores socialmente válidos.

[...] ahí en la orilla del río, nos armábamos *las casitas*. Ahí cada cual escogía a su familia. Poníamos unas piedritas, que simulaban las co-

sas de la casa. Íbamos bien preparados al río, me acuerdo que llevábamos unas ollitas de barro y ahí le prendíamos un fueguito, llevábamos papas, mote o cualquier cosa que encontráramos en la casa, y ahí lo dejábamos cocinar mientras no botábamos al río a bañarnos (Entrevista con Teresa Calderón, febrero de 2016).

Estos encuentros a través del juego generaban vínculos y lazos de amistad, que según sus relatos, muchos perduran hasta hoy.

Cuando niños nos íbamos a bañar y a jugar al río. Jugábamos todos juntos a la *familia*, con mamá, papá e hijos y hasta con comadres y compadres. Yo misma, de niña me hice de un compadre desde esa época, y hasta el año pasado que murió nos decíamos *comay* y *compay*. Éramos compadres de juego, pero nos respetábamos como si hubiese sido de verdad, como si nos hubiésemos entregado un hijo, esa amistad y respeto vino desde la niñez (Entrevista con Teresa Calderón, febrero de 2016).

En la actualidad, por causa de las extensas jornadas y traslados para otras comunidades del valle o a la ciudad de Ibarra para asistir a las escuelas, y el acceso a medios de entretenimiento propios de la modernidad, como aparatos electrónicos, televisión, computadores, celulares, entre otros, las dinámicas infantiles han cambiado bastante, llevando los espacios lúdicos hacia el interior de los hogares. Durante la semana son pocos los niños y niñas que transitan por las callecitas de las comunidades, sólo durante los fines de semana se percibe un mayor movimiento y barullo a causa de los juegos, el fútbol y los paseos río.

Río Chota, memorias de alegrías y también tristezas

Al hablar del río Chota y Mira con los habitantes ribereños muestran la importancia que este tiene en la reproducción de sus vidas. La conexión con el río guarda memorias de juegos de infancia, fiestas comunitarias, amoríos y múltiples labores cotidianas. Pero también de recuerdos de situaciones de peligro y tragedias que el río trajo a las comunidades de la zona, relacionadas con las inclemencias del tiempo. Composiciones musicales de bomba que así las relatan

como “El río Chota es malo, ya se llevó las casas y la pobre gente se quedó sin nada”, del compositor Milton Arce. Otras canciones de este género, también narran las historias de desastres causados por las crecidas y la fuerza del río que han vivido las comunidades del valle. Tragedias que han incidido en cambios de las dinámicas de los habitantes del valle, como lo señala Milton Tadeo³⁰ en la canción “Mi lindo Carpuela”.

Ya no quiero vivir en este Carpuela,
 porque lo que tenía se llevó el río (bis),
 ya me voy, yo ya me voy ya no hay donde trabajar,
 ya me voy, yo ya me voy al oriente a trabajar (bis).³¹

Para mi segunda fase de trabajo de campo me instalé en casa de la familia Méndez-Lara en la comunidad de El Chota. La vivienda de esta familia se ubica a la salida norte del caserío, en un terreno amplio y sin vecinos. Apenas llegué a la casa, Don Benedicto Méndez y Doña Evita Lara me enseñaron cada parte de la vivienda y el jardín, espacio de dominio de Doña Evita. Desde ese punto de su vivienda me mostraron los diversos puntos importantes de la comunidad, como la iglesia, la población del otro lado de la carretera, el centro deportivo, la plaza (espacio comunitario a la orilla del río donde se desarrolla la fiesta del Carnaval Coangue) y el río Chota, señalándome las transformaciones en el paisaje a causa del desvío del cauce que antes pasaba a sólo unos pocos metros de su jardín.

La comunidad del Chota desde el año 2014 ha sufrido profundos cambios en términos de su paisaje. Los trabajos de ampliación de la carretera Panamericana en este sector, implicaron la remoción de gran parte de un cerro ubicado frente a la comunidad. Todo ese material de rocas y tierra, fue colocado como relleno en la ribera del río, especialmente en el sector de la plaza y tras la casa de mis anfitriones.

Para la familia Méndez-Lara y para la comunidad en general, esta intervención en el río ha sido considerada beneficiosa. “Ahora puedo dormir tranquila” me señala Evita, quien junto a su familia en varias ocasiones vivieron momentos de tensión y temor durante las crecidas del caudal.

El 2011 fue la última vez que el río nos puso en peligro, hubo una crecida tan grande que desde aquí se oían los sonidos de las piedras y los palos que llevaba. Por las noches daba miedo. Hasta tuvimos que salir y sacar todas nuestras cosas de la casa, pero gracias a Dios no pasó más (Entrevista a Evita Lara, octubre de 2016).

Es que “el río Chota es traicionero” agrega la señora Teresa Calderón, moradora de la comunidad indicando el temor y el respeto que las personas de la comunidad tienen a la fuerza del río. Durante sus ochenta años de vida ha sido testigo de múltiples hechos que han marcado la vida de su comunidad y de las comunidades vecinas. Son muchas las veces que vio la destrucción de caminos y espacios comunitarios, de como el agua arrastraba casas, puentes, siembras, algunos animales, y también vidas humanas.

Sin duda, los ríos Chota y Mira constituyen de esos lugares donde se ha anclado la memoria colectiva del pueblo afrochoteño. Es esa sensación de estabilidad y permanencia que el entorno material ofrece, especialmente, a los grupos humanos que se establecen por mucho tiempo en un lugar, y que adaptan sus costumbres, movimientos y pensamientos a este espacio, es que resulta más fácil la tarea de organizar y reconstruir sus recuerdos (Halbwachs, 2004a). Es de ese modo, que el pueblo afrochoteño ha reconstruido parte de su memoria, a través de la voz de las y los abuelos que han hecho uso de las imágenes que el valle y el río les proporciona, no sólo por un apego al paisaje, a las piedras, al agua, las plantas que crecen en la ribera, sino a los lazos, que desde la época de sus ancestros esclavizados se han entretejido, permitiendo la reelaboración de sus pertenencias étnicas y sociales.

30 Una de las pocas grabaciones online que encontramos del cantante de bombas, Milton Tadeo en la televisión ecuatoriana: <https://goo.gl/CGWeq4>

31 Canción “Mi lindo Carpuela”: <https://goo.gl/Y5QSpH>

Ibarra, polo de migración afrochoteña

Dada la cercanía con el valle, la ciudad de Ibarra se ha tornado en uno de los polos urbanos más atractivos para la población afrochoteña. Muchas familias durante las últimas décadas se han asentado en esta capital provincial, otros tantos cada día domingo o diariamente se trasladan desde las comunidades para trabajar o estudiar durante los días hábiles de la semana.

Los primeros flujos migratorios de la población afrochoteña se dieron posteriormente a la abolición de la esclavización, acrecentándose durante la segunda mitad del siglo pasado con la crisis de la industria azucarera asentada en el valle y por consiguiente con la caída de las haciendas cañeras, llevando a las familias a migrar —temporal o permanentemente— hacia las ciudades, principalmente de la sierra como Ibarra y Quito (Hernández, 2012) y establecerse principalmente, en las periferias de dichas ciudades.

Es en las zonas marginales de las ciudades donde se ubica la población migrante afrochoteña. Estas zonas periféricas se han convertido en espacios comunes de encuentro, donde se entretajan redes y vínculos sociales, que se basan generalmente en relaciones de parentesco, de compadrazgo y de amistad, que conllevan a diversas acciones de apoyo entre estos migrantes. Esta particularidad, ha permitido la creación de espacios de reunión y encuentro en las periferias, a través de la apertura de centros afroculturales, que promueven actividades artísticas, deportivas y religiosas, buscando revitalizar las tradiciones de su pueblo y fortalecer los lazos para una autoafirmación y autoreconocimiento étnico en la ciudad.

La ciudad de Ibarra se ubica en la región norte de la sierra ecuatoriana, siendo la capital de la provincia de Imbabura. Se ubica a sólo 40 kilómetros de la comunidad del Chota, con una conectividad que se ha facilitado por la ampliación de las vías de la carretera Panamericana hacia la frontera norte. La ciudad alberga un gran nú-

mero de migrantes afrochoteños, quienes se han establecido principalmente en los barrios periféricos de Alpachaca, Azaya, entre otros.

Una de las características de la ciudad de Ibarra es que en ella confluyen diversos grupos étnicos, como un punto de encuentro entre migrantes de los pueblos kichwas (otavalos, caranquis, natabuela) y afrochoteños, además de la población autodeclarada mestiza y blanca, todos quienes interactúan en los diversos espacios que la ciudad dispone. Esta acentuada característica de “ciudad multicultural” ha llevado a que se hayan instalado diversas iniciativas de colectivos culturales en conjunto con las autoridades locales para la promoción del diálogo intercultural. Siendo una de esos ejemplos, la iniciativa impulsada por la Fundación Piel Negra quienes apoyados por las instituciones públicas, celebran durante el mes de octubre de cada año el Día del Afroecuatoriano en el Parque de la Familia del barrio Yacucalle.

Capítulo II

Complejo cultural bomba: una manifestación afrochoteña

“La bomba es lo más rico que tenemos,
porque viene de nuestros antepasados,
de los más antiguos, como decir viene
desde África”

(Melva España).

Cada grupo posee un sistema simbólico que hace parte de su entramado cultural, el que se compone de prácticas, objetos, discursos y significados, que permiten formas de comunicación, de auto-comprensión y de identificación en el grupo y al mismo tiempo de diferenciación y alteridad con los “otros” (Guerrero, 2002). Uno de esos sistemas del pueblo afrochoteño es el complejo cultural bomba, que como señala José Chalá:

En la bomba se expresa la vida, en ella se lee la cosmovisión de los afrochoteños; en otras palabras, decimos que en la manifestación cultural de la bomba, se expresa el alma de los afrochoteños, en esta se representa simbólicamente el mundo, nuestro mundo, el Ser afrochoteño, en el cosmos en perfecta armonía nos cobijamos del cielo (aire), la tierra, el agua, el fuego, los animales en parejas, macho y hembra y por supuesto los seres humanos afrochoteños hombre-mujer, como expresión de la gran vitalidad del Pueblo afro en íntima comunión con la naturaleza (2006, p.158).

Figura 9
Bomba afrochoteña



Foto: Barrientos, 2016.

La bomba se constituye por el canto, la música, la poesía, la danza y el tambor de igual nombre. Este conjunto de expresiones se encuentran en el centro de la vida social y cultural del pueblo afrochoteño. Nace como un elemento insurgente, como una respuesta a la opresión y prohibición de los patrones latifundistas, a la reunión y distensión de las y los esclavizados. Todo tipo de manifestación, en torno a la religiosidad o festividad, de matriz africana fue prohibida, denunciada y castigada en las haciendas cañeras del valle durante plena época colonial. Pero, a pesar del despojo de gran parte del contenido cultural de estos hombres y mujeres esclavizados, el tambor bomba emerge como una necesidad de conexión con su ancestralidad.

De esta manera, su objetivo primero fue servir como vehículo de comunicación entre los hombres y mujeres esclavizados, como

señala Plutarco Viveros³² en una de nuestras conversaciones durante el mes de febrero de 2016: “la bomba era el instrumento que convocaba a los compañeros afros después de la molienda, después del trabajo. Al oír el sonar de la bomba, la gente ya sabía que en la casa del *julanito* se estaban reuniendo”. Con el paso de los siglos, con la batida en el tambor fueron entretejiéndose una serie de expresiones tanto musicales, corporales y poéticas que le fueron dando vida a este complejo cultural. En una mixtura de sonoridades de matriz africana, indígena y europea.

Su difusión como complejo cultural de música, poesía, danza, cantos e instrumento musical, en todo el valle como fuera de éste, se dio con mayor fuerza a partir del siglo XIX con la abolición de la esclavización. Dado que anteriormente el poder esclavista prohibía cualquier tipo de reuniones fuera de las labores agrícolas, por el temor a posibles rebeliones. Es así que los encuentros y celebraciones se daban de manera clandestina entre los esclavizados, quienes aprovechando la lejanía de sus viviendas con respecto a la casa patronal, se reunían y creaban estos espacios de distensión, en donde el tambor bomba marcaba la pauta y el ritmo de estos encuentros.

Es a través de la batida en el tambor bomba, del canto, de las historias y situaciones musicalizadas, del movimiento corporal en la danza y de las otras múltiples expresiones consideradas tradicionales que, hombres y mujeres afrodescendientes del valle han recreado una etnicidad afrochoteña. Es en la exacerbación de ciertos trazos culturales, además de todo su sistema de valores y creencias que este el pueblo ha buscado marcar sus diferencias con los “otros”.

Como señala Reginaldo Gonçalves (1988), estos bienes culturales constituyen un tipo especial de propiedad, pues a ellos se les atribuye la capacidad de evocar el pasado y de ese modo establecer una conexión entre pasado, presente y futuro, como una forma de garantizar la continuidad del grupo en el tiempo. Pues para las y los

32 Director musical, músico e investigador de la agrupación de bomba “Marabú”.

afrochoteños, es su historia de origen común en África, la valorización de su sistema de parentesco, de la memoria colectiva que remite a sus ancestros y a la experiencia histórica de la esclavización y la resistencia frente a los diversos sistemas de opresión vividos durante los últimos cinco siglos que, las y los afrochoteños reconstruyen sus narrativas de pertenencia.

Hoy, la bomba no es sólo una expresión localizada entre los márgenes territoriales y sociales del pueblo afrochoteño, es una expresión que ha traspasado las barreras de lo local para asumirse como una manifestación de orden nacional. Su sonoridad en la actualidad, es considerada parte del selectivo cancionero de la "Música Nacional" del Ecuador, trayendo consigo diversas posturas desde el quehacer musical afrochoteño.

Sonoridades como símbolos de una identidad nacional

Los Estados nacionales emergen en pleno desarrollo y expansión del capitalismo durante el siglo XVIII en Europa, y durante el siglo XIX con los procesos de independencia en América Latina. "Comunidades políticas imaginadas" (Anderson, 1993) que se valieron de ideas como la identidad nacional para buscar legitimación de su poder. Estas identidades homogeneizadoras apelaron a una dimensión sentimental y afectiva de los individuos que hacen parte de esos espacios delimitados geográficamente (Ospina, 1996), en donde revalorizaron ciertos elementos idiosincráticos, o "símbolos de masa" (Giménez, 2009) como lo son las expresiones musicales.

Durante el periodo colonial, las diversas sociedades instauradas en América Latina impusieron su hegemonía a través de valores eurocéntricos, marcando una jerarquía racial y cultural para determinar sus límites. Esta jerarquía blanco-céntrica concentraba todo el poder político y económico que excluía todo tipo de diversidad. Mas, a pesar de esta marginalización, se dieron importantes procesos de

intercambio entre los diversos pueblos indígenas, afrodescendientes y los habitantes europeos y sus descendientes "criollos".

Gran parte de las expresiones culturales de los pueblos marginalizados vivieron transformaciones debido a la incorporación, impositivamente o no, de ciertos elementos ajenos, los cuales fueron transformando y resignificando dichas manifestaciones. De ese modo, múltiples sonoridades de matriz indígena, especialmente andina, y africana denominadas nativas y menospreciadas por las élites fueron adquiriendo tintes europeos, y también a la inversa las de origen europeo se fueron "criollizando".

Con la conformación del Estado nacional ecuatoriano y el posicionamiento de la figura del "criollo" en la sociedad, el pasado indio de la nación es incorporado románticamente al patrimonio simbólico de las élites (Ospina, 1996), estableciéndose el mestizaje como rasgo principal de la población. De esta forma, el mestizaje se presenta como una retórica incluyente, pero que al mismo tiempo fomenta una práctica que excluye (Wong, 2011), que niega e invisibiliza a la otredad, a la diversidad indígena y afrodescendiente. Este imaginario se consolida a partir de los años 20 del siglo XX, en plena etapa de modernización de las naciones, y de esa manera, el mestizo, el cholo y el montuvio son proclamados como los prototipos de la ciudadanía moderna ecuatoriana (Silva, 2004).

En el propósito de afianzar la idea de una identidad mestiza y una nación culturalmente homogénea, buscaron elementos significativos que caracterizaran el sentimiento nacional y dieran un significado de lo que significa "ser ecuatoriano". Para lo cual, ciertas manifestaciones culturales populares como fiestas, danzas o expresiones musicales, que denotaban lo "esencial o lo auténtico" del pueblo, fueron "apropiadas, transformadas" (Wade, 2000) y emblemáticas como símbolos nacionales, a modo de "tradiciones inventadas" (Hobsbawm, 1997), construidas y formalizadas desde los sectores del poder.

Así, las expresiones musicales como la bomba, vivieron un claro proceso de conversión, de variación de las significaciones culturales en cuanto a la idea de lo primitivo. Encontrándonos con la paradoja de la "modernidad primitiva" (Garramuño, 2009). En el trabajo de Florencia Garramuño "Modernidades primitivas: Tango, samba e nação" (2009), la autora muestra cómo durante las primeras décadas del siglo XX en un contexto histórico donde las naciones latinoamericanas vivieron un proceso de modernización intensa, se propició un "rescate de lo primitivo" que dio énfasis a los trazos más arcaicos y exóticos de los grupos étnicos y de las clases populares. Rasgos que anteriormente, habían sido rechazados con ahínco, y que luego fueron caracterizados como expresiones nacionales, en un trayecto que va desde una "exotización de lo nacional" hasta una "nacionalización de lo exótico".

Múltiples expresiones culturales vivieron un proceso de apropiación y transformación de sus sentidos desde la institucionalidad del Estado y los sectores medios y altos de la sociedad, a través de procesos de depuración, higienización y modernización de las diversas manifestaciones culturales (Garramuño, 2009; Wade, 2000). Ejemplos abundan, siendo los más evidentes en la región, la reconfiguración del samba en Brasil y el tango en Argentina. Expresiones que fueron originalmente despreciadas por su primitivismo y, posteriormente, tras un proceso de sofisticación mediante el mestizaje con otras expresiones y la intervención de compositores de clase media y de la élite, fueron aceptadas y revalorizadas como "símbolos nacionales" (Garramuño, 2009).

Durante el período colonial fueron importadas a América Latina variadas músicas y danzas europeas: vals, minuetos, mazurcas, contradanzas, etc., que inundaron los bailes de salón aristocráticos de la colonia y en los albores de la era republicana. Pero, paulatinamente estas expresiones musicales y de danza fueron adquiriendo características propias de las manifestaciones populares locales. Así, una serie de sonoridades de matriz indígena andina y afrodescendiente en el Ecuador, anteriormente consideradas inferiores y denos-

tadas por las élites con apelativos como "nativas", "criollas", "cholas" entre otros, viven un proceso de sofisticación y resignificación, especialmente en los centros urbanos. De ese modo, se experimenta una estilización de lo popular, y una criollización de estos géneros dentro de las capas medias y altas de la sociedad republicana (Mulló, 2009), donde pasillos, pasacalles, albazos, fox incaicos, amorfinos montuvios como sonoridades populares, son recategorizadas como música nacional,³³ y se instalan en el imaginario colectivo como una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.

La difusión de la bomba, fuera de los límites locales se inicia sólo durante las dos últimas décadas del siglo XX, cuando las agrupaciones musicales afrochoteñas realizan sus primeras grabaciones discográficas y comienzan a sonar en las radios locales y nacionales. Este proceso de difusión torna algunas canciones en ícono de este género y comienzan a ser interpretadas por reconocidos cantores urbanos de música nacional. Así como también por artistas pertenecientes a géneros urbanos de carácter popular como la música roquera, chicha y tecnocumbia.

El tambor bomba

¿Cómo no deparar en el amplio conjunto de objetos materiales que circula significativamente en nuestra vida social? ¿Cómo no dar cuenta de su circulación desde sus contextos hacia otros espacios, principalmente institucionalizados como los museos, colecciones y los llamados patrimonios culturales? ¿Cómo no identificar las variaciones en sus formas de intercambio, ya sean mercantiles o ceremo-

33 Esta categoría de música nacional envuelve diversos géneros y estilos musicales, intérpretes, compositores e instrumentos musicales. Una serie de expresiones musicales resignificadas desde la época de la Colonia en el territorio actual del Ecuador, y que durante las tres primeras décadas del siglo XX comienzan a posicionarse como característica del ser ecuatoriano. Estos géneros musicales nacionales nacen en el seno de la diferenciación, en la división de clases sociales del siglo XIX y la secularización de la sociedad republicana (Mulló, 2009, p. 29).

niales? O en las clasificaciones que hacemos de éstos, o la relevancia que les damos a algunos por sobre los otros, sus transformaciones o reclasificaciones, o bien en los atributos y usos que les damos?

A pesar de que los objetos materiales forman parte de nuestro cotidiano y constituyen una parte importante de nuestro universo simbólico, en la discusión antropológica no siempre ha sido tema específico de descripción y análisis. Su interpretación, ha oscilado entre diversos contextos sociales, ceremoniales, institucionales y discursivos, los cuales han ido de la mano con las transformaciones de los paradigmas teóricos que se han suscitado dentro de esta disciplina (Gonçalves, 2007).

De esa manera, los instrumentos musicales, vestimentas, adornos corporales, viviendas, herramientas de trabajo, objetos sagrados, etc., han sido interpretados de manera diversa por los investigadores durante toda la historia de esta disciplina, predominando un enfoque hacia sus funciones sociales y simbólicas, dejando como característica secundaria sus especificidades, sus formas, materialidad (Gonçalves, 2007) y usos.

El interés por la morfología, la materialidad y las técnicas de fabricación de los objetos, se dio a partir del trabajo de investigadores y coleccionistas de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, ligados al quehacer museológico occidental. Retirados de su contexto local por viajeros y misioneros, estos objetos materiales fueron reclasificados por investigadores imbuidos de las teorías evolucionistas y difusionistas, quienes registraron, describieron, coleccionaron y exhibieron estas piezas en las vitrinas de los museos, a manera de "servir como indicadores de las 'etapas de evolución' por las cuales supuestamente pasaría la humanidad como un todo" (Gonçalves, 2007, p.16).

Este primer enfoque fue variando según las diversas perspectivas teóricas que se suscitaron dentro de la disciplina antropológica. Posteriormente, el interés se enfocó en los usos y significados que eran asignados por los propios grupos en sus diferentes contextos. Primando su función comunicativa como símbolos de pertenencias étnicas y

de diferenciación o status dentro de los grupos. Ideas señaladas por los investigadores ligados a la corriente estructural-funcionalista.

Consecutivamente, la perspectiva de los estudios de la antropología simbólica, especialmente a partir de los años sesenta, rescata la relevancia social y cognitiva del estudio de los objetos materiales no contexto de vida cotidiana, de los rituales y de los mitos. Postulando que los objetos materiales harían parte de los sistemas simbólicos, que serían la condición de la vida social, donde su función sería la de organizar y propiciar la experiencia subjetiva de las identidades y status de los individuos y grupos sociales (Gonçalves, 2007).

Desde la perspectiva simbólica, el tambor bomba sería uno de esos símbolos significativos dentro del entramado sistema simbólico del pueblo afrochoteño. Siendo un objeto que permite vincular los afectos y evocar el pasado, como un recurso mnemónico que les conecta con sus antepasados: "porque la música bomba viene desde África. [...] los afros trajeron el instrumento en su mente y la alegría en su corazón", refiere Iván Pabón (2011) sobre al origen de la bomba. Esta vinculación de la bomba con África, es un hecho recurrente que se oye en los relatos de las y los afrochoteños, la cual luego habría sido recreada por la diáspora en los Andes ecuatorianos. Este carácter ancestral atribuido a la bomba les ha permitido una conexión con el pasado en el presente y definiéndola como un emblema de la afrochoteñidad, ocupando una posición central en los procesos de revitalización cultural.

De este modo, el tambor bomba no es percibido solamente, como un instrumento musical o artefacto sonoro cargado de significados, sino también como lo señala el etnomusicólogo inglés Eliot Bates (2012), como un objeto que posee agencia. Un objeto material que se encuentra inserto en una red de relaciones y que posee cierto grado de autonomía que de cierta forma, va definiendo los caminos de las relaciones sociales.

El tambor bomba y los músicos

Para los músicos percusionistas de la bomba tocar el tambor significa, un acto de integración del objeto con su corporalidad. Su ejecución obliga al músico a estar sentado, quien debe sujetar la bomba entre medio de sus muslos, haciendo presión con las rodillas para mantenerla firme. La bomba debe ser posicionada con el cuero de manera diagonal al cuerpo, hacia el frente, para ser percutida directamente con ambas manos. Los golpes de percusión principales son denominados *tierra* y *cielo* los que se relacionan con la tonalidad alta o baja del requinto.

El uso del tambor bomba en una agrupación de este género, es vital y marca una diferencia entre lo que se considera “auténtico” e “inauténtico”, como me señala el gestor cultural Jorge Vilca,³⁴ “aquellos grupos que tocan canciones bomba sin el tambor bomba, sólo son intérpretes de ésta música, como lo hace una orquesta o aquellos grupos o cantantes de música nacional que interpretan canciones de bomba”. Este factor determinante de autenticidad tiene que ver con una idea y valorización de la sinceridad de aquello que los miembros del grupo identifican como original y verdadero, como aquello que posee un aura que se debe proteger (Gonçalves, 1988).

Una de las narrativas más significativas sobre esta visión, me fue expuesta por un músico de bomba, quien narraba el caso de un concurso reciente de agrupaciones de bomba realizado en el valle, en donde una de las agrupaciones favoritas del público no logró obtener el primer lugar, porque en su performance sobre el escenario se presentaron con un bombo andino en vez de un tambor bomba, hecho que causó una gran polémica entre los miembros del jurado y los representantes de esta manifestación tradicional. De allí pues, que tanto la ausencia del tambor bomba como su suplantación sean consideradas como falta de autenticidad y un atentado a la preser-

³⁴ Entrevista al gestor cultural afrochoteño Jorge Vilca, promotor de la patrimonialización de la bomba. 20 octubre de 2016.

vación de su tradición, y así mismo, se deja entrever la lejanía que suponen, tanto los ejecutores y promotores del complejo cultural bomba con las influencias del mundo andino.

Figura 10
Percusionista del tambor bomba



Foto: Barrientos, 2016.

Naciendo de las manos de los artesanos

La elaboración del tambor bomba nace del trabajo artesanal de los esclavizados afrodescendientes en la zona de las haciendas cañeras del valle del Chota-Mira, quienes aprovechando y experimentando con los elementos naturales de la zona (madera del balso, ceibo o el tallo de la planta de cabuya, las ramas de molle, la vena de espino o juaquereme, el cuero de chivo y el cabestro) dieron vida a este instrumento de percusión bimembranófono. Esta tradición que ha sido transmitida de una generación a otra, durante tres siglos, mantiene preservada su vinculación de género, como una actividad eminentemente masculina, su patrón de diseño y sus procedimientos técnicos que la identifican.

Figura 11
Proceso de elaboración artesanal de la bomba



Foto: Barrientos, 2016.

En la actualidad, una de las cuestiones que se presentan con mayor ahínco desde la figura de los músicos y gestores culturales afrochoteños, es la preocupación por la crisis en los procesos de transmisión del saber ancestral de elaboración del tambor bomba, la que estaría decantando en un posible olvido de estas prácticas. La idea de “olvido” y “pérdida” son categorías que hoy, aparecen de manera recurrente en los discursos locales asociados a la idea de “patrimonio” (Gonçalves, 1996; 2015), el cual a su vez, es percibido a partir de una condición de posible pérdida o peligro de extinción, de ahí la necesidad de preservación que se acentúa desde el discurso institucional. Hoy nos encontramos ante una expansión de patrimonios en el mundo contemporáneo, hecho que podría ser entendido como una crisis en las formas como vivimos, el pasado, el presente y el futuro (Gonçalves, 2015).

Bajo los criterios y recomendaciones de la UNESCO, las instituciones vinculadas al campo de la cultura han incluido en sus discursos sobre el patrimonio la promoción e iniciativas de preservación de las manifestaciones inmateriales (cantos, danzas, tradición oral, culinaria, fiestas, técnicas artesanales, etc.). En este marco, se han desarrollado algunas iniciativas que buscan preservar este saber/hacer tradicional de la bomba, de la mano de los maestros artesanos en conjunto con el MCYP, como acontece con el proyecto “La Ruta del Cimarrón”.³⁵

35 La “Ruta Cimarrón” es una de las iniciativas que surge desde el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (MCYP) y promovida por organizaciones sociales y culturales afroecuatorianas, en el marco de las actividades propuestas para cumplir con los compromisos adquiridos por los Estados Partes de las Naciones Unidas en la declaratoria del Decenio Internacional Afrodescendiente 2015-2024. Compromisos que apunten a elaborar un plan de acción que tenga como objetivos al reconocimiento, la justicia y el desarrollo de los y las afrodescendientes. De ese modo, el MCYP promueve esta iniciativa que se propone operar los ejes: diálogo intercultural, fortalecimiento y reconocimiento; en una metodología articulada entre espacios lúdicos, encuentros de socialización con instituciones locales, universidades, medios de comunicación y actividades culturales permanentes, para lo cual se instaura un

Figura 12
Taller de elaboración de bombas en el marco del Proyecto
“Ruta del Cimarrón” en la comunidad San Juan de Lachas,
impartido por el maestro Ezequiel Sevilla



Foto: Barrientos, 2016.

Las prácticas de preservación del patrimonio son articuladas por un “deseo permanente e insaciable” por la autenticidad (Gonçalves, 1996), lo que a menudo, conlleva a sacralizar ciertas figuras, a promoverlas como seres o especies únicas. Exaltando como características imperantes a aquellas que tienen que ver con la antigüedad y la escasez. Es decir, se presume que las figuras de mayor edad son los únicos “portadores de las tradiciones”, y por consiguiente, los “últimos exponentes de una tradición”, en desmedro de la figura de otros actores que circulan y se desenvuelven en el mismo campo.

proceso de recorridos por los ‘territorios’ de mayor concentración de afrodescendientes, el cual es operado por la Subsecretaría de Identidades Culturales del MCYP (Disponible en: MCYP del Ecuador <https://goo.gl/2YgiwL>).

En atención a la problemática expuesta, se hacen evidentes las diferencias en cuanto a esta denominación de únicos/últimos portadores del saber ancestral para individuos o grupos determinados. Las formas de transmisión, sin duda varían, generando esa sensación de inestabilidad que se proyecta en olvido o pérdida. Pero, como todo proceso, las maneras de transmitir también son dinámicas, siendo a través de otras técnicas y códigos que ese saber tradicional se difunde entre los miembros del grupo.

A mi llegada al campo uno de mis primeros encuentros propiciado por mi informante clave fue con uno de los íconos afrochoteños, el maestro artesano en elaboración de bombas don Cristóbal Barahona de la comunidad del Juncal. “Él es un personaje a quien todo investigador interesado en la cultura del valle del Chota debe conocer”, me señala mi informante, como introducción a la figura emblemática de este artesano.

Caminando por las calles de la comunidad del Juncal encontramos a don Cristóbal en el frontis de la iglesia, sentado apoyado en su bastón, como de costumbre junto a algunos de sus amigos aprovechando el frescor de la tarde. Con la hospitalidad que le caracteriza, nos da la bienvenida y me convida a su casa para mostrar su trabajo y una charla amena.

Don Cristóbal es el hijo ilustre de la comunidad del Juncal de la provincia de Imbabura a pesar de ser oriundo de otra comunidad afrochoteña que se ubica del otro lado del valle del Chota, por la provincia del Carchi. Como la gran mayoría de los afrochoteños, desde muy pequeño comenzó a trabajar en la agricultura, recolectando cabuya y leña, labores que lo llevaron a recorrer gran parte de las montañas próximas a la comunidad, lo que le permitió conocer ampliamente los recursos naturales de la zona. Conocimiento que más tarde utilizaría para la selección de materiales para la elaboración de las bombas.

El oficio de artesano del tambor bomba lo aprendió siendo un adolescente:

Lo aprendí de curioso no más. Me quedaba observándole a mi tío Pedro Carcelén quien sabía hacer las bombas. Él no me dijo ven aquí que te enseñe, fue de tanto mirarle que aprendí. Porque cuando uno tiene interés no necesita que nadie le enseñe.

De ese modo, sus primeros tambores fueron realizados como pasatiempo, los cuales circulaban entre sus familiares y amigos de la zona. Poco a poco, la calidad del trabajo de don Cristóbal fue dándose a conocer en el valle. Y lo que comenzó como un pasatiempo fue tornándose en una actividad que le proporcionó no sólo un aporte económico, sino también el reconocimiento como artesano ícono de este tambor tradicional. Siendo posteriormente, sus bombas adquiridas no sólo por las agrupaciones de este género musical, sino también por coleccionistas nacionales e internacionales.

Su figura ha sido promovida durante los últimos años, a través de las Instituciones ligadas Patrimonio Inmaterial del Ecuador,³⁶ y por los medios de comunicación como “uno de los últimos vestigios, o uno de los últimos guardianes de la bomba afrochoteña”.³⁷ Papel que lo ha llevado a obtener varios reconocimientos a nivel local y nacional, tanto desde las organizaciones afrochoteñas, como del MCYP que lo declaró “Patrimonio vivo de la nación”. Reconocimiento que también se ha dado a nivel internacional, al ser prestigiado por el Museo Metropolitano de New York³⁸ por su trabajo tradicional en la elaboración del tambor bomba, donde uno de sus ejemplares pasó a formar parte de la colección del museo.³⁹

36 Disponible en: <https://goo.gl/2UA82c>; <https://goo.gl/higusG>

37 Disponible en: <https://goo.gl/DegLjY>

38 En el contexto del proyecto “Rumbo al sur” impulsado por la agrupación de músicos ecuatorianos “Chota madre” residentes en New York, Don Cristóbal Barahona viaja a los EEUU donde recibe un reconocimiento por su trabajo ‘tradicional’ como artesano en la elaboración del tambor bomba en el Metropolitan Museum of New York el 03 de marzo de 2014.

39 Disponible en: <https://goo.gl/oJDdh9>

Estos reconocimientos han enorgullecido a la comunidad del Juncal, quienes proyectan en la figura y labor de este artesano un emblema del ser afrochoteño. A sus 85 años Don Cristóbal continúa elaborando bombas, a pesar de que las dificultades propias de su avanzada edad, ya no le permiten realizar el proceso completo, que se inicia desde la adquisición del material en el monte. Hoy sólo realiza el armado del tambor, ya que adquiere el material ya trabajado por otro artesano don Ezequiel Sevilla.

Durante el segundo día de la celebración del Carnaval Coangué conocí a don Ezequiel Sevilla y a su esposa y compañera de labores, Melva España. Entremedio del tumulto carnavalesco me encuentro, gracias a la gestión de mi principal informante con esta pareja de artesanos, quienes exhibían sus bombas con el fin de vender alguna para “salvar el día”. En ese primer encuentro, fui convidada por ellos a su comunidad, San Juan de Lachas.

Sólo dos días después de terminada la fiesta de carnaval me dirigí a la lejana comunidad de San Juan de Lachas en la provincia del Carchi, que está situada en uno de los paisajes más hermosos de todo el valle, próxima a la reserva ecológica Cotacachi-Cayapas. San Juan de Lachas es un pequeño caserío de borde río, verde y florido, que se encuentra rodeado de imponentes y frondosas montañas. Paisaje que dista de la aridez que caracteriza a gran parte de las comunidades del valle del Chota-Mira.

Al llegar al hogar de los artesanos me reciben con una sonrisa amable y un abrazo acogedor. La humilde casa y el taller se ubican en un pequeño terreno de la comunidad donde tienen algunos árboles frutales y algunos animales. En el taller se encontraba don Ezequiel en pleno afán del trabajo. Rodeados de diversos materiales y herramientas iniciamos una conversación distendida que, sin sospechar se tornaría en el inicio de un sostenido acompañamiento a su labor como artesanos, que se extendió por todo el tiempo de mi trabajo de campo.

El oficio de artesano del tambor bomba lo aprendió siendo un adolescente:

Lo aprendí de curioso no más. Me quedaba observándole a mi tío Pedro Carcelén quien sabía hacer las bombas. Él no me dijo ven aquí que te enseñe, fue de tanto mirarle que aprendí. Porque cuando uno tiene interés no necesita que nadie le enseñe.

De ese modo, sus primeros tambores fueron realizados como pasatiempo, los cuales circulaban entre sus familiares y amigos de la zona. Poco a poco, la calidad del trabajo de don Cristóbal fue dándose a conocer en el valle. Y lo que comenzó como un pasatiempo fue tornándose en una actividad que le proporcionó no sólo un aporte económico, sino también el reconocimiento como artesano ícono de este tambor tradicional. Siendo posteriormente, sus bombas adquiridas no sólo por las agrupaciones de este género musical, sino también por coleccionistas nacionales e internacionales.

Su figura ha sido promovida durante los últimos años, a través de las Instituciones ligadas Patrimonio Inmaterial del Ecuador,³⁶ y por los medios de comunicación como “uno de los últimos vestigios, o uno de los últimos guardianes de la bomba afrochoteña”.³⁷ Papel que lo ha llevado a obtener varios reconocimientos a nivel local y nacional, tanto desde las organizaciones afrochoteñas, como del MCYP que lo declaró “Patrimonio vivo de la nación”. Reconocimiento que también se ha dado a nivel internacional, al ser prestigiado por el Museo Metropolitano de New York³⁸ por su trabajo tradicional en la elaboración del tambor bomba, donde uno de sus ejemplares pasó a formar parte de la colección del museo.³⁹

36 Disponible en: <https://goo.gl/2UA82c>; <https://goo.gl/higusG>

37 Disponible en: <https://goo.gl/DegLjY>

38 En el contexto del proyecto “Rumbo al sur” impulsado por la agrupación de músicos ecuatorianos “Chota madre” residentes en New York, Don Cristóbal Barahona viaja a los EEUU donde recibe un reconocimiento por su trabajo ‘tradicional’ como artesano en la elaboración del tambor bomba en el Metropolitan Museum of New York el 03 de marzo de 2014.

39 Disponible en: <https://goo.gl/oJDdh9>

Estos reconocimientos han enorgullecido a la comunidad del Juncal, quienes proyectan en la figura y labor de este artesano un emblema del ser afrochoteño. A sus 85 años Don Cristóbal continúa elaborando bombas, a pesar de que las dificultades propias de su avanzada edad, ya no le permiten realizar el proceso completo, que se inicia desde la adquisición del material en el monte. Hoy sólo realiza el armado del tambor, ya que adquiere el material ya trabajado por otro artesano don Ezequiel Sevilla.

Durante el segundo día de la celebración del Carnaval Coangué conocí a don Ezequiel Sevilla y a su esposa y compañera de labores, Melva España. Entremedio del tumulto carnavalesco me encuentro, gracias a la gestión de mi principal informante con esta pareja de artesanos, quienes exhibían sus bombas con el fin de vender alguna para “salvar el día”. En ese primer encuentro, fui convidada por ellos a su comunidad, San Juan de Lachas.

Sólo dos días después de terminada la fiesta de carnaval me dirigí a la lejana comunidad de San Juan de Lachas en la provincia del Carchi, que está situada en uno de los paisajes más hermosos de todo el valle, próxima a la reserva ecológica Cotacachi-Cayapas. San Juan de Lachas es un pequeño caserío de borde río, verde y florido, que se encuentra rodeado de imponentes y frondosas montañas. Paisaje que dista de la aridez que caracteriza a gran parte de las comunidades del valle del Chota-Mira.

Al llegar al hogar de los artesanos me reciben con una sonrisa amable y un abrazo acogedor. La humilde casa y el taller se ubican en un pequeño terreno de la comunidad donde tienen algunos árboles frutales y algunos animales. En el taller se encontraba don Ezequiel en pleno afán del trabajo. Rodeados de diversos materiales y herramientas iniciamos una conversación distendida que, sin sospechar se tornaría en el inicio de un sostenido acompañamiento a su labor como artesanos, que se extendió por todo el tiempo de mi trabajo de campo.

Como lo he expresado anteriormente, durante el inicio de mi experiencia en el trabajo de campo me di la libertad de “dejarme llevar por los caminos que este me iba presentando”. Y si bien, no tenía certeza de cuál sería el resultado de tal elección, dado a mi interés en los eventos festivos, me aferré a la riqueza de los datos que generaba en cada encuentro y a las emociones y afectos que me surgían como investigadora, al compartir la cotidianidad, las reflexiones y las historias de vida de esta pareja artesana.

Gran parte de nuestros encuentros se realizaron en el taller de estos artesanos, mientras ambos trabajaban en la elaboración de las bombas. Rodeados de materiales, y tambores a medio hacer, fueron fluyendo las historias de vida, los recuerdos de su infancia y de su trayectoria como artesano de este tambor tradicional.

Los recuerdos de infancia de don Ezequiel se asocian a una vida de mucho sacrificio y carencias económicas. A muy temprana edad comenzó a trabajar junto a su padre y hermanos, tanto como peón en las haciendas, en la recolección de churos y de cabuya y en la elaboración de carbón de espino que era vendido a los comerciantes que visitaban la zona. Por lo cual, no tuvo nunca la oportunidad de asistir a la escuela, y no haber podido aprender a leer y escribir, hoy le pesa. Pero la pobreza, según sus relatos, los obligó a trabajar desde niños, y también a migrar junto a toda su familia hacia otras comunidades del valle en busca de mejores condiciones de vida:

En ese entonces la vida se nos hizo muy dura allá en Ponce, así es que en el año 60, yo tenía por ahí unos diez años, bajamos con mi familia para San Juan de Lachas donde vivían algunos familiares. Llegamos aquí como forasteros, a vivir a la casa de mi abuela Custodia. En ese tiempo buscaban peones para trabajar en las haciendas, así es que por eso nos vinimos para acá.

[...] y entonces luego aquí nos hicimos nuestra chocita. Como le cuento, esta era la hacienda de don Alfonso Benalcázar, entonces ya luego le pedimos el partidito (huasipungo), y ya nos dedicamos a

sembrar, porque en ese entonces, más antes, aquí pues se producía bastante (Conversación con don Ezequiel Sevilla, 23 de febrero de 2016).

El conocimiento sobre la elaboración del tambor bomba es adquirido durante su infancia, a través de la observación a su padre don Juan José Sevilla. Al igual que en los relatos de don Cristóbal Barahona, don Ezequiel también señala que aprendió este oficio por interés propio, observando el quehacer de un referente adulto. Antiguamente, gran parte de los músicos que tocaban el tambor bomba tenían el conocimiento de su elaboración, o bien, tenían dentro de sus redes familiares o comunitarias a alguien que las confeccionase. Pero, este conocimiento sólo lo puso en práctica durante su juventud, una vez que comenzó a tocar música bomba:

Después que falleció mi difunto papá, ahí ya me hice parrandista, andaba de enamorado. En ese entonces, pasábamos con los amigos cantando serenatas con la bomba y la guitarra, salíamos y nos íbamos a disfrutar de la vida. Pero andaba con una bomba prestada, y entonces caí en cuenta que necesitaba mi propia bomba, porque le cuento, andar con cosas ajenas ¡ni a correr! Así hice la primera, y fue bien difícil veré, esa vez no puede hacerle bonito, y salió fea, mal hecha, pero al menos sonaba. Entonces pensé, bueno esta no me quedó tan bonita, voy hacer otra, y luego de ahí seguí, seguí y seguí hasta que salió a mi gusto, y digamos quedó bien, entonces de ahí para acá pasaron varios años antes de dedicarme a este oficio, porque ahora es mi profesión y me gusta lo que hago (Entrevista a don Ezequiel Sevilla, 23 febrero de 2016).

Convertirse en un artesano y hacer de este su oficio y su sustento, aconteció más bien, de manera azarosa:

[...] más antes yo me dedicaba a trabajar la tierrita, aunque ya sabía hacerles a las bombas, de vez en cuando hacía una que otra, pero no para comercializarle, sino solamente le hacíamos para “andar jodiendo vida” como decimos, para regalarlas o intercambiarlas. Empecé a trabajar en esto después que enviudé, cuando le conocí a ella (señalando a la señora Melva, su actual esposa), hace unos quince años atrás.

En ese tiempo yo andaba de forastero donde ella, allá en Ibarra. Cierta día, nos encontramos con mi amigo, Jorge Alfonso quien me dice: "vea Ezequiel, un señor quiere conocerle y quiere conversar con usted, él quiere saber si ¿usted tendrá alguna bomba que le venda?" Y yo le respondo: "claro que tengo, pero en mi casa, y no le vendo". Y ahí él me responde: "Pero si usted sabe hacer ¡pues! Si hay quien le compre, venda y hágase otra bomba a su gusto" Pero yo no quería venderle a mi bomba, porque vuelta iba a tener que hacerme una nueva. Y él me insistía y me insistía. En ese tiempo estábamos medio apretados de platita, teníamos una deuda y los dos estábamos sin trabajo, entonces ella (la señora Melva) me dice: "Ezequiel, si hay quién le compre ¿por qué no le vende al señor?, ya que usted dice que sabe hacer las bombas, venda y se hace otra nueva. Al final, fue ella quien me convenció. Así vendí mi primera bomba, mi bomba.

Como me había quedado sin bomba, al otro día me regresé para acá (San Juan de Lachas) y de una me fui pal monte a buscar la madera y la vena, pero no me hice sólo una, me hice tres bombas. [...] Así mismo, apareció otra compradora, y le vendí las tres bombas que tenía, pero le digo una cosa, yo no le veía a esto como algo con que ganarme la vida, fue ella (la señora Melva) quien me insistía para que siguiera haciendo. Aunque yo no le hacía caso, pensaba que sólo eran pendejadas, ¿qué iba estar yo vendiendo bombas? Si no se han de vender, pensaba yo. O tal vez tendría que venderlas a precio de huevos. Pero ella insistía e insistía, y entonces me dijo: Mire, usted sabe su arte, entonces usted haga. A mí, me gusta el negocio, entonces yo me encargo de venderlas. Y así empezamos (Entrevista a don Ezequiel Sevilla, 23 febrero de 2016).

Fue de ese modo que, junto a su compañera de vida inician esta labor. Por un lado don Ezequiel en el taller y por otro, la señora Melva recorriendo los mercados y ferias de la zona ofreciendo y vendiendo el tambor, retomando el camino trazado por don Cristóbal Barahona quien fue el pionero en hacer de este saber ancestral un oficio de tiempo completo, y del tambor un objeto que va más allá de un instrumento musical.

Revitalizando y transmitiendo el saber/hacer de la bomba

La continuidad del conocimiento sobre la elaboración del tambor bomba, así como de las otras expresiones que conforman este complejo cultural, se debe a las formas de trasmisión de estos saberes. Varios han sido los enfoques disciplinarios que han abordado el tema de la transmisión como un proceso de enseñanza-aprendizaje. Perspectivas que la han abordado desde lo conductual, relacionando al aprendizaje con mecanismos funcionales basados en lo biológico, a teorías que han hecho hincapié en la relevancia de la interacción social, como un elemento modelador de los procesos cognitivos de los sujetos, como lo planteado por Vygotsky en su trabajo "Pensamiento y lenguaje" (1995).

Así, el saber/hacer del instrumento, el cómo tocarlo o cómo moverse para ejecutar la danza bomba, son formas que han requerido de ciertos procesos cognitivos, que hablan de un proceso de adiestramiento que ha sido transmitido tanto de forma oral como a través de expresiones y técnicas corporales (Mauss, 1979) imitadas. Técnicas corporales que durante las performances escenifican una imagen del pasado, que muestran el cómo se conserva la capacidad duradera del desempeño de ciertas "acciones especializadas" (Connerton, 1999, p. 83). Estos procesos de transmisión han jugado un rol importante en la continuidad de los saberes, donde el cuerpo ha sido un importante vehículo transmisor de la memoria.

Los procesos por los cuales ciertos movimientos corporales fueron memorizados, interiorizados y posteriormente complementados, se dieron principalmente a través de la observación, del "ser curiosos". Curiosidad que se despierta durante la edad infantil y que se sostiene durante toda la etapa de formación o adolescencia, en la cual acompañaban los procesos de determinada labor, a través de la inserción en redes de sociabilidades próximas, tanto a nivel familiar como comunitario, observando de cerca a sus referentes o modelos adultos en su quehacer, en sus movimientos específicos o técnicos.

[...] aprendí a hacer la bomba de pura curiosidad mirando a mi papá. Por ejemplo, yo tengo hermanos, soy el mayor de todos los varones, pero mis hermanos nunca pusieron interés en esto. [...] yo parecía el rabo de mi difunto papá, para donde él se iba le decía "lléveme" y así le acompañaba al monte y le ayudaba a recoger el material, y luego le veía cómo trabajaba haciendo las bombas (Conversación con don Ezequiel Sevilla, 23 de febrero de 2016).

Estos comportamientos y 'técnicas corporales' observadas por los niños y niñas en los adultos, son por lo general, "altamente estructurados y completamente predecibles". Los cuales no son "ni verbalizados, ni conscientemente enseñados", pudiendo ser "hasta tan automáticos que ni si quiera son reconocidos como parte del comportamiento" (Connerton, 1999).⁴⁰ De ese mismo modo, el conocimiento sobre la elaboración de la bomba encontró su modo de ser transmitido, siendo a través de la observación de ciertas posturas corporales y técnicas manuales que los aprendices encontraron a su disposición tales saberes, sin la mediación del lenguaje oral, ni el peso de la aprobación y reprobación de las formas actuales de los procesos de enseñanza-aprendizaje.

En el campo de las ciencias sociales han existido importantes aportes que han instalado el debate sobre los usos sociales del cuerpo. Uno de los primeros trabajos enmarcados en esta temática es la comunicación expuesta por el sociólogo francés Marcel Mauss en la Sociedad de Psicología en el año 1934, que denominó "Técnicas y movimientos corporales". En este documento el autor instala el debate sobre las técnicas corporales como un concepto que expresaría las diversas "formas en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional" (p. 337).

En este trabajo Mauss (1979) señala que los movimientos corporales son expresiones construidas fisisico-sociológicamente, que se caracterizan por ser "más o menos habituales y más o menos antiguas

en la vida del hombre y en la historia de la sociedad" (p. 354). Expresiones corporales o *habitus* que serían aprendidos socialmente y transmitidos de una generación para otra, pero que dado su carácter dinámico varían no sólo a nivel individual, sino sobre todo en las sociedades, a través de factores como la educación, las reglas de urbanidad y la moda.

El concepto *habitus* instalado por Mauss, fue posteriormente retomado y reelaborado por Bourdieu a través de la teoría de los campos sociales. Al igual que Mauss, Bourdieu concuerda en que *habitus* son aquellas habilidades adquiridas dentro de los procesos de socialización, es decir, dentro de determinado campo de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Bourdieu señala que estas disposiciones, corporales, de lenguaje o de comportamiento, son modos de acción y pensamiento que les permite a los diversos agentes intentar adquirir mayor "capital simbólico" (Bourdieu, 1997).

En la actualidad, las dinámicas de transmisión del saber/hacer del tambor bomba, y de las demás expresiones que conforman este complejo cultural han variado sustancialmente. Transformaciones que han ido de la mano con los cambios sociales vividos por este pueblo, donde ciertos factores e hitos han incidido con mayor profundidad en los nuevos rumbos de esta trayectoria de transmisión.

Con la llegada de la electricidad a la zona del valle, según Pabón (2007) "ingresa la modernidad a nuestras comunidades, con todo su cargamento de artefactos eléctricos", impactando fuertemente en las dinámicas de sociabilidad de las y los afrochoteños. El uso de la televisión tuvo un impacto en las prácticas suscitadas durante la reunión familiar, momento en el cual se daban los procesos más intensos de transmisión de un saber, a través de la oralidad o la práctica sistemática de una acción, y hoy, "las personas prefieren quedarse viendo la telenovela, y ya poco se conversa. La gente comenzó a quedarse más en casa viendo la televisión y compartiendo poco con los otros", indica don Benedicto Méndez (Entrevista realizada en octubre de 2016).

40 Traducción propia.

Ante esta problemática surgen múltiples iniciativas que buscan revitalizar el 'complejo cultural' bomba desde lo endógeno, abordando la transmisión de los saberes ancestrales como una de las tantas problemáticas que inciden en la continuidad de esta expresión cultural. Entre estos casos encontramos que se desarrollan acciones que promueven estrategias de enseñanza-aprendizaje entre los jóvenes, niños y niñas. Como los talleres prácticos impartidos por el maestro artesano don Ezequiel Sevilla, quien se reúne semana a semana en la escuela de su comunidad de San Juan de Lachas con un grupo de estudiantes para compartir su saber tradicional, actividades que se enmarcan en el proyecto nacional "La ruta del cimarrón", y que pude acompañar durante mi trabajo de campo.

Este espacio de enseñanza-aprendizaje se tornó en una instancia significativa para algunos de los estudiantes, quienes incorporaron el conocimiento de elaboración del tambor a su aprendizaje en el área musical desarrollada a través de la agrupación de música bomba que crearon en su escuela. Es así que, uno de los estudiantes, se tornó en un aprendiz de don Ezequiel, acompañándole no sólo en las labores del taller sino también en sus excursiones a la montaña para buscar el material.

A pesar del impacto que este proyecto ha tenido en gran parte de los estudiantes, las diferencias y dificultades en términos de comunicación o formas de transmisión, se hacen presentes. Don Ezequiel, por su parte, enseña de la misma manera como él aprendió, observando en silencio y ocupando un lenguaje corporal, es decir, mostrando a través de la praxis el proceso de elaboración las bombas. Metodología que para algunos estudiantes, a veces se torna dificultosa, ante las actuales formas de enseñanza que se fundamentan en la escrita, y que han marginalizado esas "otras" formas de enseñanza y transmisión.

Del material al tambor

El proceso de elaboración del tambor bomba se inicia con la búsqueda y selección del material, el cual se consigue, una parte en las

montañas de la región y otra en los mercados de las ciudades próximas. En las montañas y los campos los artesanos encuentran la madera de ceibo, balso o también la raíz de la cabuya y la "vena de espino" o "juanquereme". En el campo se obtiene el cuero de chivo, aunque cada vez es más escaso y por tanto, los artesanos deben adquirirlos en los mercados de las ciudades, así como también el hilo y la sogá plástica, material que ha reemplazado el uso del cabestro (soga de cuero) o la huasca de cabuya (soga hecha con las fibras de la cabuya) usados antiguamente para ajustar y amarrar el cuero al aro de "vena".

Figura 13

Entre materiales y tambores. Taller de don Ezequiel Sevilla

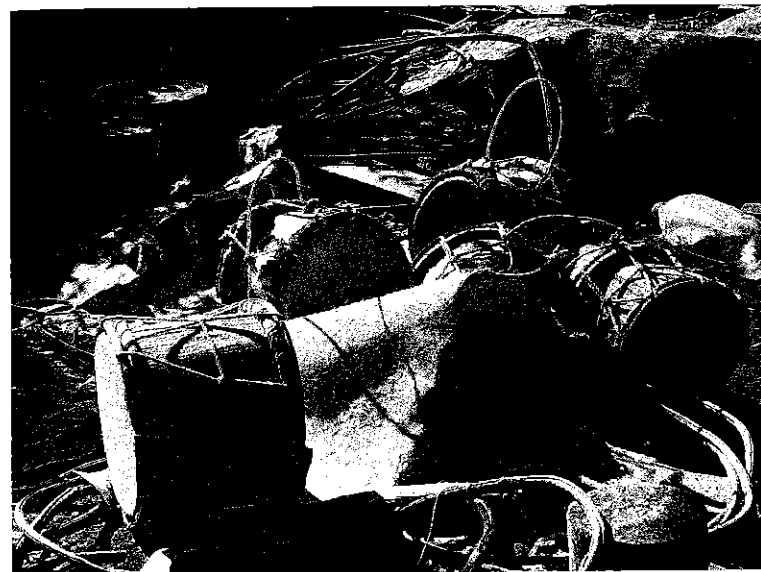


Foto: Barrientos, 2016.

Hoy por hoy, la adquisición de la materia prima se ha dificultado enormemente, dada lo escaso y alto costo de los mismos. La devastadora deforestación, como resultado de la explotación forestal ilegal, ha arrasado con varias especies nativas de la zona, llevando

a que las instituciones públicas encargadas del cuidado y preservación del medioambiente, coloquen restricciones para la extracción de esta materia prima (el ceibo y el balso), impactando en el trabajo de los artesanos. Además, especies como la “vena de espino” (especie de enredadera) o “juanquereme”, tan común en las montañas de la zona, hoy sólo se consiga en zonas muy alejadas de las comunidades y en las partes más altas de las montañas, por lo que adquirirla es un trabajo difícil que pone en riesgo la integridad física de los artesanos.

Más antes, nosotros íbamos en cualquier rato al cerro, aquí mismo, y cogíamos así no más el material, libremente. En ese entonces, se llegaba así, arbitrariamente, porque no había la cizaña de ahora. Llegábamos y ¡pum, pum! con el machete íbamos cortando el árbol, y ¡ya! para la casa. Ahora hay que pedir permisos y esas vainas, para entrar y para cortar, y peor ahora tenemos que pagar por la madera (Conversación con don Ezequiel Sevilla, 23 de febrero de 2016).

[...] yo siempre le acompaño a Ezequiel, porque es bien peligroso subirse a esas montañas, y solo imagínese! Se cae por ahí, yendo solo, no hay quien le ayude! Son bien empinadas y peligrosas esas montañas, además que está el riesgo de que le pique la culebra, porque en esas venas de espino hay harta culebra (Entrevista a Melva España, 11 de febrero de 2016).

Una situación similar se vive con la adquisición del cuero de chivo. Hasta hace unas pocas décadas atrás, la crianza de estos animales era una actividad productiva importante en la zona. Cada familia criaba sus chivos, por tanto, el cuero era un material común y accesible para los artesanos. En la actualidad, esta actividad se tornó casi nula en la zona. Los artesanos deben estar atentos a la noticia de que algún vecino del sector haya matado un chivo para poder comprarlo, o bien encargarlo en los mercados de las ciudades próximas. Todos estos factores de escasez, han incidido en el valor comercial de las bombas, ya que los costos de producción son mayores.

Una vez adquirida toda la materia prima, se inicia el proceso de preparación de esta misma. El tronco es cortado en cilindros de

unos 20 a 30 cm de largo, y su diámetro depende del grosor de los troncos, siendo la medida standard de una bomba profesional unos 40 cm de diámetro aproximadamente. Cada pedazo de tronco es ahuecado usando un formón y un mazo para formar los aros o caja de resonancia, en el cual se realiza un pequeño agujero para la salida del el sonido.

La vena de espino conlleva un proceso más lento, el cual se inicia con el remojo de la vena para facilitar su manipulación, dada la dureza que le caracteriza. Luego es enrollada para ser quemada o chamuscada en una fogata, lo que permitirá, después de ser nuevamente lavada, retirarle la corteza. Libre de esta cáscara, esta es nuevamente enrollada y dejada al sol por algunos días hasta el momento de su uso.

Figura 14

Secado del cuero en el patio de don Ezequiel
y la señora Melva en San Juan de Lachas



Barrientos, 2016.

Figura 15
Del tronco al aro de madera



Barrientos, 2016

Simultáneamente a las labores anteriores, se trabaja en el cuero. Vale destacar que las técnicas de preparación de este material son diversas, y cada artesano tiene su secreto. Por su parte don Ezequiel, una vez que ha adquirido el cuero en los mercados, aún fresco lo extiende sin dejar arrugas, estacándolo sobre la tierra. Allí lo deja durante varios días bajo el sol para que se seque lentamente, y una vez seco le quita el pelo con una navaja afilada. Sólo cuando va a usar el cuero para el montaje del tambor, lo humedece para facilitar su manipulación. En cambio, don Cristóbal inicia el proceso extrayendo el pelo, cuando el cuero aún está fresco lo lava y lo deja curar con

cal por una noche, al día siguiente lo vuelve a lavar y le retira el pelo con las propias manos. Una vez pelado, lo lava nuevamente y lo deja secar al sol por unos días.

El montaje de todos los materiales, previamente trabajados, se inicia con los dos cortes del cuero, tamaño que dependerá del diámetro del aro de madera. Cada trozo de cuero extendido y tensado va a ser unido a cada aro de “vena de juanquereme”, a través de una costura con hilo de nylon, ambas armazones van a ser colocadas a presión en las aberturas del aro de madera. Finalmente, para asegurar ambas membranas, dos nuevos aros de “vena de juanquereme” son colocados encima de las armazones de cuero, uno de cada extremo, que servirán para sujetar y tensionar, usando una soga plástica, ambas membranas.

De instrumento musical a artesanía

Durante el proceso del trabajo de campo acompañando el trabajo de don Ezequiel Sevilla junto a su esposa Melva España, y don Cristóbal Barahona pude percibir que el número de maestros artesanos de la bomba que se dedican a tiempo completo a esta labor son pocos. Don Cristóbal, dada su avanzada edad, sólo se dedica a vender bombas bajo pedido, el reconocimiento a su labor artesanal le ha permitido que varios músicos y coleccionistas nacionales e internacionales lleguen hasta su casa en la comunidad del Juncal para conseguir las bombas. Siendo el matrimonio de artesanos las caras más visibles en ferias artesanales de Imbabura y Carchi.

Don Cristóbal fue uno de los primeros artesanos en crear artesanías o *souvenirs* relacionados a la bomba, realizando unas miniaturas que servían como llaveros. Pero, es en el trabajo creativo de don Ezequiel que se evidencia más claramente, ese recorrido de la bomba de ser sólo considerada como instrumento musical a producto de artesanía.

Figura 16
Proceso de ensamble del tambor bomba

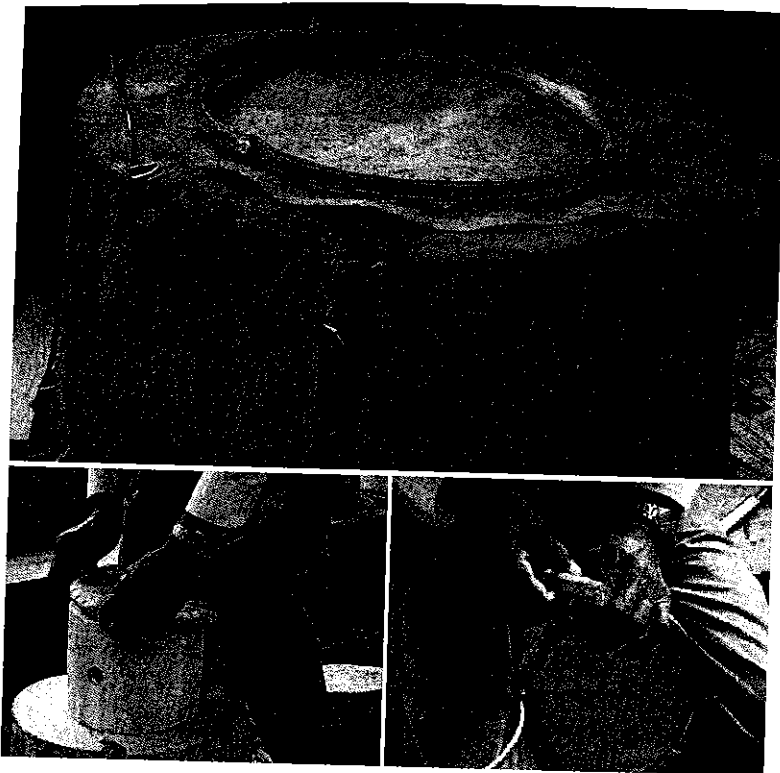


Foto: Barrientos, 2016.

El tambor bomba al igual que múltiples otros ejemplos de objetos de fabricación artesanal viven con rapidez, una multiplicidad de transformaciones como consecuencia del capitalismo que opera sobre las culturas tradicionales (García Canclini, 1989). Para el artesano de San Juan de Lachas, la pobreza como consecuencia del declive del sector agrícola en la zona fue un aliciente para buscar en el trabajo artesanal una forma de sustento. El tambor, ya había dejado de ser un

producto de intercambio o presente entre los afrochoteños, para insertarse dentro del sistema económico de intercambio comercial:

Más antes hacíamos las bombas solamente para ocupación propia, o las regalábamos a los amigos o familiares, no para venderle, no como algo comercial. Si yo quería tener una bomba, la hacía o se le pedía a algún familiar o amigo que me la hiciera, y ahí le conservábamos, en cambio ahorita lo mío está comercializado (Conversación con don Ezequiel Sevilla, 23 de febrero de 2016).

Figura 17
Participando de ferias artesanales

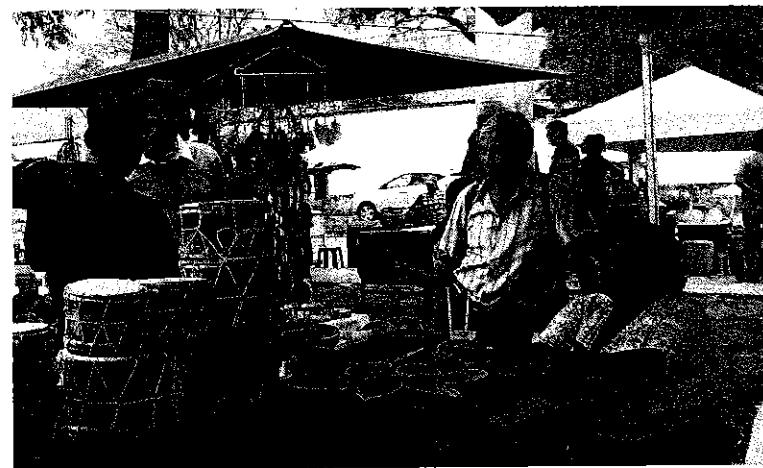


Foto: Barrientos, 2016.

Esta trayectoria del tambor bomba como producto de intercambio no monetario a producto comercializado, ha traído ciertas dificultades a los artesanos en cuanto a determinar el valor del objeto, es decir, para acordar una equivalencia monetaria para su transacción. Según Kopytoff (1991) “en economía, el problema del valor ha sido siempre un acertijo filosófico que conlleva a un proceso misterioso mediante el cual las cosas que son patentemente distintas aparezcan como similares con respecto de su valor” (p. 97). La valo-

rización que los artesanos intentan establecer según la relación trabajo-inversión material, es decir intentar equiparar razonablemente el tiempo de trabajo y el costo de materiales a un intercambio monetario. Mas, se ven enfrentados a la competencia desventajosa del trabajo industrial y a las calificaciones desde la cultura hegemónica, que catalogan al trabajo artesanal como un arte menor, popular, rústico y marginal (Lima en Keller, 2011). Marginalidad que desvaloriza los procesos artesanales.

[...] seamos sinceros, hay gente que sí valoran, los de aquí del valle si saben valorar lo que es la bomba, pero hay gente que, porque le ven así, creen que está fácil. Pero no saben lo duro que es hacerlas [...]
(Entrevista con don Ezequiel Sevilla, 23 de febrero de 2016).

[...] aquí hay de todo, hay personas que saben lo que es la bomba y le saben valorar, pero hay otros que no saben ni cómo se llama, no saben lo que es, no saben ni para qué sirve, entonces con la sabiduría de uno, uno les explica y le oyen tocar, pero no saben valorar cuánto cuesta hacerlas. Hay personas que cuando uno les dice: "cuesta tanto", van y dicen: "sí muy bien, está muy bien y antes está barato" y bueno lo coge y paga lo que uno le dice, pero hay personas que cuando uno les da el precio dicen: "¡huy, está tan caro! Si esto sólo es un palo que se consigue por ahí no más, ¡si no cuesta nada!" O sea, hay personas, como le digo, que no saben lo que es la bomba, no saben lo que es elaborarla. Pero la gente misma del pueblo afro reconoce la bomba como algo propio, y le valora (Entrevista con Melva España, 11 de febrero de 2016).

Ideas más puristas señalan que un objeto tradicional al ser intercambiado bajo una lógica mercantil, perdería su "aura especial", que es la que lo separa de lo mundano y de lo común (Kopytoff, 1991), por tanto, tendería a desaparecer. Pero, como apuesta García Canclini (1989, p. 17), el modo de mercantilización capitalista no siempre avanza eliminando estas formas tradicionales, sino también se apropian de ellas, las reestructuran y reorganizan su significado y función. Por su parte, los artesanos y los grupos culturales también responden a este sistema imperante, adaptándose, resistiendo o en-

contrando un lugar para sobrevivir, resignificando y refuncionalizando sus propios productos.

Figura 18
Souvenirs del valle Chota-Mira

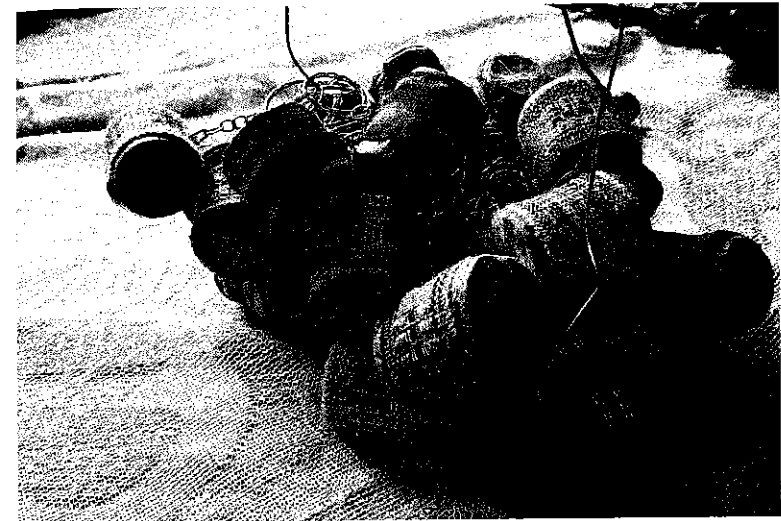


Foto: Barrientos, 2016.

Considerar estas transformaciones en las formas de intercambio, también implica dar cuenta de las mudanzas materiales y simbólicas que viven los objetos tradicionales. Transformaciones que tienen relación con sus procesos de producción, circulación y consumo (García Canclini, 1989). Si bien, la bomba no es un objeto artesanal masivo dentro del espectro de artesanías que existen en el Ecuador, hoy, su papel como símbolo de la afroteñidad la ha llevado hacia los espacios de intercambio mercantil como ferias artesanales, exposiciones de artesanía y venta en tiendas de artesanía.

La inserción en el mercado de los productos artesanales, exige una innovación continua ante una demanda que no perdona la repe-

tición monótona o estandarización de los productos, para lo cual, “el capitalismo genera sus propios mecanismos para la producción social de la diferencia” (García Canclini, 1989), reclamando innovación en diseño, técnicas y materiales. En la producción del tambor bomba, la lógica de la innovación es más bien secundaria, pues su valorización recae en que su elaboración como instrumento musical sea de la manera más tradicional posible. Y el elemento diferenciador es alguna marca que cada artesano le imprime al tambor, como una firma sobre el cuero, un corte diferente en el hueco de salida del sonido, o un color determinado de hilo o sogá de tensión. Marcas que funcionan como “certificados” de su condición original, es decir, como un testimonio no sólo de su hechura manual, sino también del tratamiento individual otorgado a cada pieza por determinado artesano.

Entre quienes adquieren el tambor bomba a través del intercambio comercial, continúa primando su uso práctico como instrumento musical, a pesar de que otros usos aparezcan, relacionados aspectos estéticos y turísticos. Las resignificaciones en cuanto a los usos de la bomba provienen más bien, de quienes son ajenos a este pueblo, quienes ven en este objeto una cualidad étnica vinculada al pasado, relacionado a un cierto exotismo que lo hace plausible de ser admirado como pieza de colección o decorativa, “ahora le ocupan como recuerdo del valle, como adorno para tenerle ahí lujando colgada en la pared”, como señala Melva España.

Esta exigencia del mercado ha llevado a que los artesanos adjudiquen un cierto papel a sus productos artesanales, adaptándolos a los requerimientos de quienes los consumen, de la misma manera como resignifican y refuncionalizan los que les imponen (García Canclini, 1989). De ese modo, los artesanos de la bomba realizan variaciones de la bomba para ofrecerlas como artesanías tipo *souvenirs* para que los turistas las compren como recuerdo de su visita a la región del valle del Chota-Mira, o bien como juguete infantil.

Una vez don Barahona me dio una bombita, así una chiquitita como llavero, ahí yo la quedé mirando y me quedé pensando. Entonces

al tiempo voy y le digo a Exequiel: “a ver, haga unas bombas para vender para Navidad, haga unas chiquitas también, como para niños, y yo las salgo a vender”. Llevaba como un año insistiéndole que aprovechara su arte, y que se dedicara a hacer las bombas, pero él no quería. Imagínese que en ese entonces ya no teníamos ni para la sal ni para la manteca, ¡ni para nada! Entonces le dije: “¡Ezequiel, ahora sí, de buenas o de malas las va a hacer!” Y él renegando y renegando comenzó a trabajar. Esa vez, además de las grandes, hizo como unas diez bombas chiquitas, y con esas me salí a Ibarra para vender, y a él le dejé aquí en el taller. Cuando ya vine, ¡bendito sea el Señor y la Virgen Santísima, había vendido todo!

Así, semanas después me salí de nuevo para seguir vendiendo, me fui con unas poquitas bombas que hicimos así bien rápido. [...] con el tiempo fuimos probando con otros materiales y otras formas, hicimos unas con caña guadua, otras como tipo lámpara para colocarle luz. Con esas nuevas creaciones partimos para la feria de Otavalo, ¡y ahí volaron! ¡Vendimos todas! me acuerdo como él se puso contento, y entusiasmado con lo que había ganado (Entrevista con Melva España, 11 de febrero de 2016).

La bomba y por lo general, la mayoría de las artesanías viven un proceso de exilio de su espacio nativo, un cambio en los modos de circulación que las lleva desde el campo a la ciudad, desde los humildes talleres de los artesanos en sus comunidades a ferias artesanales y tiendas de artesanía y decoración en las ciudades de Ibarra y Quito, o como pieza de colección y exposición de un museo. Trayectoria que nos muestran las resignificaciones y diversificaciones de las funciones que le son atribuidos a dichos objetos (García Canclini, 1989, pp. 134-135). Revelando cómo en otros contextos socioculturales, sus usos por los cuales fueron creados, son olvidados. Estableciéndose nuevos usos que ignoran la procedencia y las circunstancias en las cuales esos objetos fueron concebidos.

Este cambio en el modo de consumo de los productos artesanales, ha llevado también a que los artesanos de la bomba adopten otros modos de producción más ágiles, incorporando herramientas modernas (motosierra y el taladro eléctricos) y algunos materiales de fábrica

(hilo y sogá de plástico para una mayor durabilidad y resistencia al uso) que permitan abastecer el incipiente mercado artesanal de la bomba.

La música bomba

Para las y los afrochoteños la música bomba constituye la sonoridad y el canto tradicional de su pueblo que, al igual que un juglar va narrando la historia de su pueblo, señala Chalá (2006, p. 158). Investigaciones del ámbito etnomusicológico hablan de que la música bomba sería el resultado de la mistura entre lo afro y lo indígena, que da como resultado una hibridación folclórica afroandina (Coba, 1980), a las que se suman las influencias europeas, pues posee el ritmo de matriz africana, la pentafonía⁴¹ indígena andina y la forma europea (Bueno, 1991). Características que generan debate dentro del mundo de las agrupaciones y músicos de bomba, quienes enfatizan el carácter afro de esta expresión que se desmarca de lo indígena, de ahí la polémica por el uso del bombo andino como parte del ensamble de percusión de las agrupaciones, quienes privilegian la bomba y los demás instrumentos de percusión de matriz africana.

Dentro de la música bomba podemos distinguir ciertas categorías con las cuales podemos clasificar la diversidad de creaciones, encontrando la bomba instrumental; vocal; e instrumental más voces.⁴² Las composiciones son un reflejo de la vida y la mentalidad

41 En el texto de Julio Bueno "La bomba en la cuenca del Chota- Mira: sincretismo o nueva realidad" publicado en la colección "Pendoneros" (1991) señala que la pentafonía indígena es mayoritariamente anhemitónica (escalas que no contienen semitonos), como también lo es la pentafonía de África occidental. De acuerdo a esto, se podría pensar de que la pentafonía en la bomba es de origen africano; sin embargo, Bueno señala que las características de estructura modal similares (segundas mayores y terceras menores), entre la pentafonía indígena y africana, facilitaron su influencia recíproca.

42 Música bomba instrumental: agrupación Marabú: <https://goo.gl/jjn8d5>
Banda Mocha San Miguel de Changuayacu: <https://goo.gl/wL2dvx>
Música bomba vocal: Las tres Marías: <https://goo.gl/88VQ3z>
Música bomba instrumental y vocal: agrupación Marabú: <https://goo.gl/h75ELo>

de este pueblo, creadas en épocas históricas diferentes, y bajo ciertas condiciones socio-económicas-culturales-políticas específicas. En ellas se expresan sus vivencias cotidianas e hitos históricos que han marcado a este pueblo, así, la esclavización, la manumisión de la esclavización, el trabajo en las haciendas cañeras, las reformas agrarias, el entorno o el paisaje geográfico, los desastres naturales y las crecidas del río, el arribo de la modernidad a través de la llegada de ferrocarril, de la construcción de puentes y caminos, entre otras, han sido factores determinantes para la transformación del género, tanto a nivel estructural como temático y funcional (Bueno, 1991).

La música bomba es ejecutada, generalmente por hombres, quienes cumplen un papel importante dentro de las comunidades, ya que son considerados comunicadores por excelencia. En la actualidad, los grupos se componen de entre seis a ocho integrantes, tres cuerdas (guitarra, requinto y el bajo eléctrico), percusionistas (bomba, congas, bongó, yembé, bombo andino y accesorios) y voces. Las primeras canciones de bomba eran ejecutadas y cantadas por dúos o tríos compuestos por músicos percusionistas de la bomba, el alfandoque y/o la calanguana,⁴³ más algunos instrumentos de sople como los puros (calabazas recortadas) y las hojas de naranjo o limón, acompañados de las voces y palmas del público asistente.

Los dúos o tríos tocaban principalmente en las fiestas de las comunidades, en fiestas particulares o familiares, o para homenajear o enamorar a alguna joven del pueblo. Por lo general, no había intercambio monetario de por medio entre los músicos y quienes les solicitaban amenizar las fiestas o hacer las serenatas, había solo compromisos de amistad y reciprocidad a manera de don y contra-don, de favor gratuito que esperaba ser devuelto (Mauss, 1979).

Mi papá era un gran músico, el bohemio del valle del Chota, porque a él le pedían que fuera a hacer la serenata para el novio, para la

43 El alfandoque es un instrumento de percusión hecho de caña guadua rellena con semillas. La calanguana es otro instrumento de percusión por fricción que consiste en una calabaza seca con incisiones, a manera de güiro.

novia, para la conquista, para alegrar la fiesta del bautizo o la fiesta del matrimonio... él era el músico de nuestra comunidad, él tocaba y cantaba la bomba. Muchas veces ya sabíamos estar durmiendo cuando llegaban a buscarlo y tocaban la puerta y decían: “Don Luchito, venga a hacer una musiquita, es que es el bautizo del hijo de éste o del otro... o venga es que esa fulana se ha enojado y le quiero dar una serenatita”, y ahí mi papá se levantaba e iba. A todos los lugares y fiestas que le pedían, él iba. Él nunca dijo no” (Entrevista a Luzmila Bolaños en Barrientos, 2013).

Con el transcurso de los siglos las agrupaciones musicales fueron viviendo ciertas transformaciones, en un intento de adaptación al sistema de mercado, el cual fue modelando el gusto del público. En esta trayectoria, ciertos instrumentos son abandonados y otros son incorporados como reflejo de los intercambios culturales. Así, la guitarra, el requinto y otros instrumentos de percusión pasan a formar parte de las agrupaciones de música bomba. Con esto, no sólo varió el número de integrantes, sino también las formas de componer la música, dándose una aceleración en el pulso y se incorporaron variaciones rítmicas. La bomba comenzó a ser fusionada con otros estilos musicales urbanos de matriz africana, como el son, la salsa, la salsa choke, el reggae, la bachata y la marimba,⁴⁴ lo que para ciertos músicos más ortodoxos es el resultado de una imposición y una degradación de lo tradicional, y para otros, una respuesta a la modernidad y al diálogo intercultural.

Entre la profesionalización y espectacularización de una manifestación cultural popular

Todas estas transformaciones e innovaciones vividas por el ‘complejo cultural’ bomba han llevado a que las agrupaciones hayan iniciado un camino hacia una profesionalización y una espectacularización

44 Salsa choke-bomba Alex Wayne: <https://goo.gl/n7K86z>
Bachata-bomba Kevin Santos: <https://goo.gl/PWbYnV>
Bomba-marimba Grupo Ochún y Kevin Santos: <https://goo.gl/2jWTxz>

rización de su quehacer. Al referirnos a la profesionalización de las agrupaciones musicales de bomba, hacemos referencia a todo aquello que permite la exhibición de un espectáculo (Osório, 2012a), es decir, a su inserción en la industria cultural, ya sea grabando discos y videos clips, promocionándose en los medios de comunicación y redes sociales, con lo cual han ganado una notoriedad que les ha permitido ganar espacios dentro de la amplia red de espectáculos, fiestas populares, fiestas cívicas, festivales, programas televisivos, entre otros.

Esta inserción en la industria cultural y las transformaciones en el quehacer de los músicos del valle, comienza a cambiar a partir de la mitad de la década de los '90 con los procesos de emergencia de los movimientos afroecuatorianos en la escena política nacional. Hecho que toma mayor fuerza durante la década del 2000 con la promoción, registro y patrimonialización de las manifestaciones culturales populares por parte de las instituciones vinculadas a la preservación del patrimonio, el MCYP e INPC, como aconteció con el registro de la danza de la bomba el año 2012 por el INPC, y la declaratoria de la marimba como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2015. Estas declaratorias dieron como resultado una cierta visibilidad de la bomba en el escenario local y nacional. La cual dejó de ser percibida sólo como una expresión aislada, perteneciente a los “negritos o morenos del valle”, vinculada a un pasado remoto, para tornarse en una expresión que, hoy forma parte del cancionero “musical nacional”.

Esta profesionalización ha marcado el trabajo de los músicos de la bomba. Quienes desarrollan esta actividad de manera sistemática, manteniendo una cierta disciplina interna y un manejo con las instituciones patrocinantes. Es decir, se reúnen de manera regular, por lo menos semanalmente para los ensayos, usan instrumentos musicales profesionales, se presentan en los *shows* con un vestuario uniformizado, y en algunas ocasiones acompañados de un cuerpo de danza, y mantienen un vínculo formal con instituciones públicas del ámbito cultural y autoridades políticas, ya sea de los municipios, prefecturas,

MCYP o Ministerio del Turismo, para lo cual, han adquirido un manejo en cuanto a las relaciones públicas y la tramitación de contratos.

A pesar de que hoy, muchas agrupaciones de música bomba cuentan con una agenda copada de eventos, en los cuales participan cada fin de semana, dentro y fuera del valle, los músicos declaran que aún no es posible vivir de esta profesión, “Nos moriríamos de hambre” señalan, por lo que todos ellos deben realizar una actividad paralela que les asegure una estabilidad económica.

Al hablar de espectacularización de las presentaciones de las agrupaciones de música bomba nos referimos a las transformaciones en cuanto a cómo mostrarse y vincularse con el público, pues como señala Patricia Osório (2012a), para “estar en el espectáculo es necesario ser espectáculo”, al referirse a los procesos de transformación de los bailarines de *Siriri* en los festivales de Cuiabá. Por consiguiente, las agrupaciones de bomba han adoptado ciertos patrones de puesta en escena, como el uso de un vestuario uniformizado y llamativo, acompañamiento de bailarines de bomba, movimientos coordinados entre los músicos y muestras de destrezas musicales y acrobáticas, como la realizada por Plutarco Viveros de la agrupación Marabú que toca el requinto con los dientes o colocándolo detrás de su cabeza en algunas de sus presentaciones.

“Nosotros vivimos la cultura, no vivimos de la cultura”

Una de las agrupaciones que marca un hito en los procesos de transformación de la bomba es el grupo “Marabú”, que en sus inicios se llamó “Nueva Generación”, que como su propio nombre lo decía marcó a toda una nueva generación de músicos y de hacer música bomba. Este conjunto musical que está próximo a cumplir treinta años, constituye una de las agrupaciones de mayor renombre dentro de la esfera de la música afroecuatoriana. Su éxito y renombre no solo se debe a su calidad musical, sino también a su originalidad y proceso creativo desarrollado por sus integrantes, que va de la mano

de un contundente trabajo de investigación sobre su pueblo y de revitalización de la música tradicional.

El renombre de la agrupación alcanza todos los límites geográficos del valle, y son percibidos como los “embajadores” de la música afroecuatoriana, por ser quienes posicionaron a la bomba en la escena nacional. “Marabú” nace en la comunidad de Mascarilla, pero sus integrantes pertenecen a diversas comunidades del valle que semana a semana se reúnen para los respectivos ensayos. Plutarco Viveros, uno de sus fundadores y actual director musical, recuerda que en sus comienzos aun siendo jóvenes y otros niños, se reunían los fines de semana en la esquina de su casa con la guitarra y la bomba para hacer música, entusiasmo que les llevó a conformarse como grupo.

Sus primeros pasos como agrupación fueron en las fiestas locales, de familiares y vecinos quienes les pedían que fuesen a animar sus celebraciones, pero la proyección y aspiración de estos músicos era mayor, querían mostrar la bomba y que se difundiese tanto dentro del territorio como fuera de sus límites, pero “en ese entonces teníamos que rogar que nos hicieran tocar en las fiestas, y ahora nos están pagando! Así empezamos tocando y tocando hasta que se dio un *boom* de nuestra música”, señala Plutarco Viveros.

En ese afán por difundir la bomba, “Marabú” fue de las primeras agrupaciones en grabar discos de estudio de esta música tradicional del valle del Chota-Mira-Salinas y difundirlos, a través de los medios radiales de la provincia. A pesar de que al inicio se encontraron con grandes barreras que les impedían acceder a estos espacios, pues el medio estaba cooptado por empresas de producción musical que no consideraban a la bomba como un estilo comercial:

Como sabemos los medios de comunicación son manejados por sus dueños y según sus intereses, y nosotros no formábamos parte de esos intereses. Por tanto nuestra música no la ponían, entonces para que pudiésemos sonar en las radios teníamos que pagar o hacer canjes tocando gratis en las fiestas que esos medios de comunicación promovían, y así pudiésemos ser tocados. Lo que no sucede ahora,

ahora ellos tienen que pagar para que toquemos para ellos (Entrevista en programa "La caja de pandora" ECTV, Red Pública de TV a Plutarco Viveros, 2014).

Sus primeros éxitos radiales "Que pantalón me pongo yo", "Bomba, bomba" o el más reciente "Me iré, me iré", aún se encuentran presentes en la memoria colectiva de las y los afrochoteños, y cada vez que suenan durante sus presentaciones, se despierta la alegría del público, que canta y baila al ritmo de la bomba. Durante los casi treinta años de trayectoria de esta agrupación afrochoteña son múltiples los escenarios que han pisado, a nivel nacional como internacional. Su reconocimiento como impulsores de lo tradicional pero a través de un trabajo profesional, los ha llevado a presentarse en espacios televisivos, festivales y fiestas en todo el Ecuador, en algunos países de América Latina, Japón y Corea. Y año a año, son los artistas más esperados por el público para presentarse en las dos mayores fiestas contemporáneas del pueblo afrochoteño, el Carnaval Coangue y la conmemoración del Día del Afroecuatoriano.

Figura 19

Show del grupo Marabú durante la conmemoración del Día del Afroecuatoriano en la ciudad de Ibarra



Foto: Barrientos, 2016.

"Marabú" además de ser considerados embajadores de la música tradicional del valle, dado el diálogo permanente de sus composiciones con la cosmovisión y la historia de su pueblo, y por su gran contribución, a través de su trabajo de revitalización cultural con la música, en los procesos de afirmación identitaria de su pueblo, y el diálogo intercultural con aquellas otredades indígenas y blanco-mestiza del Ecuador que gozan y disfrutan de su música, son al mismo tiempo considerados los precursores de este proceso de modernización de la bomba, al no sólo incorporar instrumentos modernos (guitarras y bajo electroacústicos y de percusión latina de matriz africana) que le han dado un nuevo timbre a esta sonoridad afrochoteña, sino también, por su proceso de profesionalización e inserción en la industria cultural, siendo un referente para las actuales agrupaciones de música bomba.

Capítulo III

La fiesta, espacio de sociabilidad donde se vive la bomba y se promueven los sentidos de pertenencia

La vida del ser humano está permeada por una dimensión cultural en la cual siempre está creando y recreando su(s) identidad(es), que son mantenidas por medio de una permanente reconstrucción del sistema de valores que son intrínsecos al grupo de pertenencia (Barth, 2000), es decir cambian, y al cambiar permanecen como una “continuidad en el cambio” (Giménez, 2009). Las identidades son componente y prerrequisito de la interacción humana (Marcelli, 2006), pudiendo considerarse como una prolongación o profundización de la acción, dado que “es la identidad la que permite a los actores ordenar sus preferencias y escoger alternativas de acción” (Giménez, 2009, p. 48). Esta construcción y reconstrucción no sucede de forma automática o inconsciente, sino más bien de manera autónoma y con una mirada autocrítica (Echeverría, 2010).

Mirada sobre sí mismo, en lo individual como en lo colectivo, que tiene un lugar privilegiado para ser observado: la experiencia festiva (Echeverría, 2010; Amaral, 2001). Las festividades con sus diversas dimensiones han sido un importante aporte para los estudios de las sociedades humanas, pues “han tenido siempre un contenido esencial, un sentido profundo y han expresado siempre una concepción del mundo” (Bakhtin, 2003, p. 11). La fiesta es un espacio-temporal donde se complementan de modo múltiple el mundo festivo y el mundo cotidiano (Damatta, 1979), en la cual se muestra su

naturaleza cultural, pública y colectiva, sus características, lúdicas y estéticas (Cavalcanti, 2013), y su intensa afectividad y materialidad (Cavalcanti & Gonçalves, 2009).

Para García Canclini (1989) es en la fiesta donde se sintetiza la vida entera de cada comunidad, es decir, es donde mejor se expresa y se revisa su organización económica, sus estructuras sociales y sus relaciones políticas. Es donde se evidencian los conflictos y donde surgen los proyectos de transformación. Es decir, la fiesta es una ocasión en donde la sociedad penetra en lo más profundo de sí, para comprenderse y restaurarse.

Según Léa Perez (2012), la fiesta ocupa un lugar paradójico en la antropología. Por una parte, es constantemente referida, por tanto central, pero para referir a otras realidades, que han sido consideradas más importantes. Es de ese modo que, gran parte de los análisis se han suscitado dentro de los debates teóricos sobre los rituales y la religión, teniendo una orientación marcadamente folclorista, con énfasis en lo descriptivo, sin una mayor preocupación por los procesos transformadores y las razones por las cuales son impulsadas (Amaral, 2001), siendo escasas las reflexiones sobre esta como objeto teórico.

Las primeras observaciones sobre la fiesta, y que se tornaron base para los posteriores académicos, aparecen en la obra de Émile Durkheim "Las formas elementales de la vida religiosa" publicada en el año 1912, en este trabajo, la fiesta es abordada desde el campo de la religión, en el cual el autor la señala como una representación ritual que pondría "en evidencia un elemento importante de la religión: el elemento recreativo y estético" (p. 353), y al mismo tiempo liberador. Sólo, en la obra de S. Freud "Totem y tabú" publicada en 1913 se realiza una primera tentativa por definirla:

Un exceso permitido y hasta ordenado, una ruptura solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres, nacido de una prescripción determinada, sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida

por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido (Freud, 2011, p. 118).

Diversas han sido las características consideradas para comprender la forma y el sentido de la fiesta, y sobre todo por intentar definirla. Pero primero se debe partir por considerar que toda fiesta se origina con la finalidad de consagrar a alguien o algo, o bien para conmemorar un hito significativo para el grupo que la recrea. Y que es por sobre todo, un acto colectivo que involucra a varios individuos pertenecientes a un grupo, quienes comparten objetivos e ideales y que asumen diferentes roles dentro de la fiesta, a pesar de que existan momentos dentro de esta en que la individualidad se diluya dentro del grupo, y las jerarquías se tornen difusas, superándose las distancias y las diferencias entre estos (Amaral, 2001).

La fiesta sucede en un espacio/tiempo "extraordinario", "extra-temporal" y "extra-lógico" (Pérez, 2002), siendo una especie de ruptura de la vida cotidiana (Duvignaud, 1983), suscitado por el poder subversivo e insurgente (Guerrero, 2004) de quienes la hacen y la viven. Una especie de liberación de sí mismos, donde se transgreden las normas colectivas que rigen la cotidianidad y la seriedad de la vida en sociedad. Es una ruptura que está marcada por un estado de exceso y exacerbación de las emociones, como una "fuente superior de energía" o "efervescencia" (Durkheim, 1982) que moviliza y fortalece a los grupos. Es el escenario en el cual, se renuevan pactos (Simmel, 1983; Gluckman, 1973) y se rejuvenecen uniones, donde acontecen múltiples trocas, rivalidades y donde también, se juega el prestigio (Freitas, Amaral, & Mesquita, 2012). Por las características que la fiesta posee podría definirla como una paradoja, donde por un lado se transgreden las reglas y por otro, se instaura el orden social (Pérez, 2002; Pérez, Amaral, & Mesquita, 2012).

Por tanto, la fiesta es mucho más que la fiesta en sí misma, su función no se reduce a una mera diversión, a un ritual, una ruptura o un exceso, aunque tenga algo de todas, es un polo en donde convergen múltiples factores, sociales, políticos, económicos, morales, artísticos,

religiosos, entre otros. Y su importancia radica en que mantiene, regenera y reproduce el vínculo entre quienes integran el grupo, permitiéndoles autoafirmarse en su identidad, por tanto, como bien señala Caillois la fiesta es un "fenómeno total" (en Amaral, 2001).

En América Latina gran parte del calendario festivo está guiado por las conmemoraciones de carácter religioso, caso que no difiere del Ecuador que se caracteriza por su gran devoción católica. Sin embargo, existen festividades tan diversas como multiplicidad de grupos étnicos y manifestaciones culturales existentes en el país. A las fiestas tradicionales de los pueblos indígenas se sumaron los modelos de fiesta traído por los colonizadores españoles, y las expresiones festivas del pueblo afrodescendiente. Muchas de estas festividades celebradas por lo grupos fueron adquiriendo nuevos matices producto del intercambio cultural. Así, fiestas indígenas o negras incorporaron elementos del modelo europeo, fiestas europeas fueron adquiriendo rasgos de la cultura popular, o bien, fiestas de matriz europea fueron apropiadas y resignificadas por los pueblos indígenas, negros y criollos.

En el imaginario creado sobre el pueblo afrodescendiente, generalmente, se recurre a la idea de que son un pueblo alegre, gozador, fiestero, con una cierta tendencia a la irreverencia frente al orden establecido. Si bien, esta idea aparece de manera estereotipada y con una cierta connotación negativa por quienes son ajenos a este grupo, las y los afrochoteños en la construcción de su *ethos* destacan a la alegría como una característica constitutiva de su ser como pueblo, la cual no invisibiliza los dolores, atropellos y exclusiones que han experimentado históricamente, sino más bien, constituye un elemento impulsor de la creatividad que se expresa en la fiesta junto a la música y al baile.

En el valle del Chota-Mira son múltiples las fiestas y celebraciones que componen el calendario de las comunidades y que son recreadas por sus migrantes en las ciudades serranas como Ibarra y Quito. Si bien, gran parte de ellas se relacionan con la inmensa

devoción católica de este pueblo, también existen otras festividades seculares que se han convertido en espacios importantes para la recreación de sus manifestaciones tradicionales. Para su realización, gran parte de la población local participa, ya sea a través de la organización o de la asistencia a dichas fiestas. Convirtiéndose en polos de convergencia que han permitido fortalecer los lazos comunitarios y vigorizar los procesos de reafirmación étnica, así como también, generar una dinamización de las economías locales.

La presencia de la Iglesia Católica en las comunidades del valle desde el período de la Colonia, marcó tanto, por su poder económico, político y religioso. Imprimiendo su sello en las celebraciones comunitarias y del ámbito particular o familiar de los habitantes del valle del Chota-Mira. En las comunidades encontramos festejos que les rinden honor a los santos patronos (San Francisco de Asís, San Martín de Porres, San Pedro y San Antonio de Padua) o a la Virgen (del Carmen, de Las Nieves, de Las Mercedes, de la Caridad y de Las Lajas), conmemoran Corpus Christi, Navidad o Semana Santa. Todas estas fueron adquiriendo una singularidad especial, que a los elementos del catolicismo fueron incorporándose rasgos culturales tradicionales del pueblo afro, así como también elementos "modernos"⁴⁵

Otros hechos vinculados al catolicismo también son motivo de festejo, bautizos, bodas, aniversarios de bodas, primeras comu-

45 En la fiesta en honor a San Francisco de Asís celebrada en el valle cada 25 de febrero, y organizada por los miembros de la comunidad de Caldera, una de las actividades principales de esta fiesta es el "pregón motorizado", una procesión realizada en vehículos ornamentados, los cuales que recorren las diversas comunidades del valle del Chota. Dentro de las múltiples actividades que se desarrollan durante las dos semanas que envuelve la celebración de la Virgen de las Nieves, patrona de la comunidad del Chota (entre el 24 de julio y el 05 de agosto), se realiza la procesión de la virgen por las calles de la comunidad, a quien sus devotos la visten con atuendos de la policía nacional, y a su vez, esta es cargada durante el recorrido por los policías oriundos de dicha comunidad. Otra de las actividades asociadas a esta festividad es la competencia de enduro (motocross) que se toma las laderas de los cerros y las calles de la comunidad.

niones. Si bien, pertenecen a la esfera de lo privado o familiar, en ellas participa gran parte de la comunidad dado los amplios lazos de parentesco y compadrazgo que existen en el valle. Así, las invitaciones a las fiestas tienen un carácter de obligatoriedad que en el tiempo deben ser obligatoriamente retribuidas (Mauss, 1979) a través de otra invitación, “porque si invito a uno no puedo no invitar al otro, porque después andan todos resentidos”, me comentan algunos de mis interlocutores.

Las celebraciones comunitarias en el valle ocupan diferentes locaciones de las comunidades, pues las fiestas de carácter religioso, no solo se celebran al interior de la iglesia o capilla acompañados de misas, rezos y cantos, sino también en los espacios públicos de las comunidades, ya sea a través de recorridos, procesiones y pregones por las calles, como también en concentraciones en plazas o en los espacios comunitarios (canchas, polideportivos, escuelas, sedes comunitarias o terrenos baldíos) en donde, además se desarrollan actividades populares como, juegos de toros, campeonatos de fútbol, pelota nacional, la “quema del castillo” (pirotecnia), elecciones de reinas (Antón, 2014), y por supuesto, la ejecución de la música y el baile de la bomba.

Las fiestas de carácter secular, en las últimas décadas, han ganado un espacio de importancia en el calendario festivo afrochoteño, a la celebración de las fiestas cívicas, y de fundación cantonales y parroquiales, se han sumado otras fiestas que, anteriormente pertenecían al ámbito familiar como es el día del padre, de la madre y de las/los niños, que hoy de carácter comunitarias, buscan reforzar los vínculos de convivencia entre vecinos y de reciprocidad. Sumado a esto, existen otros importantes eventos festivos, la celebración del Carnaval Coangue en la comunidad del Chota y del Día Nacional del Afroecuatoriano celebrado tanto en las comunidades, como en las ciudades.

Fundación Piel Negra, la emergencia de mediadores de la cultura popular

Durante mi proceso de trabajo de campo pude percibir que desde los diversos agentes que discuten y promueven los temas de preservación o de revitalización de las manifestaciones afrochoteñas, existen enfoques diversos y complejos. En la determinación del qué y del cómo preservar/revitalizar se levantan cuestiones que se relacionan con los procesos de permanencia y transformación de las manifestaciones culturales, donde por una parte, ambos conceptos son colocados en contraposición, atribuyéndoseles valoraciones positivas/negativas, y por otra, son percibidos como categorías indisociables, que se imbrican y se sobreponen (Cavalcanti, 2001).

Así, las formas romantizadas de valorización del pasado, donde la idea de autenticidad prima como categoría de preservación de las expresiones culturales tradicionales, se presentan como una forma de resistencia a los procesos de transformación que son asociados a la idea de pérdida. Por otra parte, las transformaciones que son parte de todo proceso social, son entendidas como mecanismos de adaptación, no ingenuos, a los “nuevos tiempos”, y que, del mismo modo, a las perspectivas más puristas también buscan la permanencia de sus manifestaciones culturales. Por ende, concordando con García Canclini (1990) la cuestión sería preguntarse “en qué sentido y con qué fines los sectores populares se adhieren a la modernidad, la buscan y la mezclan con sus tradiciones” (p. 192).

La integración de ambos aspectos “modernos” y “tradicionales” integrados en un único proceso sociocultural es posible graficarlos en varias de las experiencias de revitalización cultural, que comienzan a emerger de la mano de múltiples organizaciones culturales afroecuatorianas, que desde de la década de los noventa inician y fortalecen un trabajo en los territorios y en los polos urbanos con mayor asentamiento migrante (Quito, Ibarra y Guayaquil), con el fin de difundir y revitalizar sus expresiones culturales.

En este nuevo escenario emergen importantes iniciativas como, el proyecto de educación intercultural afro en las escuelas del valle, se abren centros culturales donde se imparten talleres de música y danza afroecuatoriana, se multiplican las agrupaciones musicales de bomba, se constituyen grupos de danza, las fiestas tradicionales en los territorios comienzan a visibilizarse para un otro público y se crean nuevas festividades y festivales que incluyen la noción de espectáculo, las cuales comienzan a formar parte del rutero turístico nacional.

Esta visibilidad que los eventos festivos organizados por los colectivos y gestores afros han ganado durante las últimas décadas, los han posicionado como mediadores entre la relación de producción y consumo de la cultura y las tradiciones populares (Raposo, 2010), es decir, intermedian entre sus colectivos y comunidades con las instituciones públicas (municipios, prefecturas, MCYP), las empresas privadas y los medios de comunicación. Como ejemplo, de esta figura mediadora se encuentra la Fundación Piel Negra, quienes por casi dos décadas han desempeñado un importante papel en la gestión de dos importantes eventos festivos contemporáneos en la serranía norte del Ecuador, el Carnaval Coangue y el Día del Afroecuatoriano.

“Piel Negra” es una fundación de índole cultural que busca promover la reflexión en torno a los procesos de autoafirmación y al fortalecimiento como grupo étnico a través de la revitalización y visibilización, como señala uno de sus miembros, “de todo el bagaje cultural del pueblo afrochoteño”, creando espacios de promoción y fomento a la creación artística y apoyando iniciativas de desarrollo comunitario.

Los integrantes de este colectivo tienen una historia común de migración desde el valle. Gran parte de estos migrantes se han asentado en las zonas periféricas de las ciudades, más en este caso particular, estas familias afrochoteñas de una mejor situación económica se asentaron en uno de los barrios céntricos de la ciudad de Ibarra, de población mayoritariamente mestiza y de clase media. Siendo aún niños/as, comenzaron a experimentar la segregación racial por parte de sus vecinos, lo que generó una sinergia entre estas familias

migrantes, permitiendo que sus hijos se conociesen y estableciesen amistad, para que años posteriores se organizaran y promoviesen iniciativas de integración y visibilización de su pueblo:

[...] nos conocíamos desde que teníamos unos seis o siete años y éramos un grupo de amigos del barrio. Al comienzo nos juntábamos aquí donde ahora es el “parque de la familia” a jugar o conversar, pero luego ya nos reuníamos en la Casa Martina Carrillo⁴⁶ donde iniciamos un proceso de organización a nivel urbano con los jóvenes migrantes, hijos de migrantes afrochoteños para discutir sobre temas de nuestro pueblo y organizar actividades deportivas y culturales (Entrevista con Jorge Lara, 18 de marzo de 2016).

Ya para ese entonces, comenzaron a formarse otros grupos de afros, que se reunían en la “Casa Martina Carrillo”, algunos por el tema religioso, y nosotros por el tema cultural. Estaban los grupos de los chicos de “Azaya” que es otro barrio de aquí de Ibarra, los grupos del valle, y hasta se formó un grupo de San Lorenzo, y todos nos reuníamos en esa casa a diferentes horas, en diferentes días. Más teníamos objetivos diferentes, nosotros teníamos interés por vincularnos con el valle, en cambio los otros querían mucho salir de allá. Pero nosotros en cambio dijimos: ¡no! nuestra riqueza está allá, en lo que bailamos, en lo que comemos, en la música que tocamos, a pesar que nadie del grupo sabe tocar ningún instrumento, pero así lo sentíamos. Y así como los indígenas han mostrado su música, su vestido, su comida, entonces dijimos: nosotros también tenemos y tenemos bastante y hay que darlo a conocer. Pero primero debíamos conocernos nosotros mismos, para después mostrar todo esto que tenemos. Así, nace el primer festival del “Día del Negro” (Entrevista Mabel Chalá, miembro de la fundación, 17 de marzo de 2016).

Uno de los hitos que marcó el inicio del camino como mediadores para este colectivo, fue la organización de una fiesta afrochoteña en la sede vecinal de su barrio, evento que contó con una amplia participación de la población afrochoteña migrante y de los vecinos del

46 La “Casa Martina Carrillo” es espacio ubicado en la ciudad de Ibarra creado por la “Pastoral Afro” perteneciente a la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, el cual ha servido como lugar de encuentro de las y los afrochoteños.

sector. Hecho que llamó la atención de las autoridades políticas de la ciudad, quienes se aproximaron a este grupo de jóvenes para ofrecer apoyo para futuros eventos, instándolos para continuar en esta labor.

Nos dijeron ¿por qué no se hacen fundación? Así van a poder conseguir fondos para sus actividades. Por lo que comenzamos a conocer cuáles eran los requisitos. En ese entonces, la mayoría estudiábamos en la Universidad, unos poquitos estaban en el colegio, entonces ya las reuniones que hacíamos no eran tanto de reírse o pasarla bien, sino de pensar ¿qué es lo que queríamos como grupo? ¿Cuáles eran nuestros objetivos? Y si nos organizábamos legalmente ¿cuáles serían nuestros estatutos? Una vez que comenzamos a tramitar la legalización vimos que necesitábamos un nombre. El nombre "Piel Negra" salió de la nada diría yo, estábamos todos y dijimos: 'a ver necesitamos un nombre con el que nos identifiquemos', así es que sacamos libros, leíamos y leíamos buscamos el significado de tantos nombres especialmente africanos, pero no, no lo conseguíamos, habían tantos nombres y la verdad es que no nos identificábamos con nada. De ahí alguien dijo: "a ver, ¿qué somos aquí?, ¿qué tenemos aquí todos en común? Alguien dijo piel, ¡sí piel! todos somos negros, entonces alguien dijo piel negra, y nos gustó como sonó, y se quedó así, Fundación Piel Negra (Entrevista Mabel Chalá, 17 de marzo de 2016).

El año 1999 se constituyen como fundación bajo el nombre de "Piel Negra" con alrededor de veinticinco jóvenes afrochoteños migrantes e hijos de migrantes, estudiantes de colegios y universitarios pertenecientes al barrio Yacucalle de la ciudad de Ibarra. Insertándose así, en el ámbito de la mediación y la gestión cultural entre los grupos sociales y culturales afrochoteños con el Municipio de la ciudad y la Prefectura de Imbabura. Con el apoyo económico de dichas entidades logran organizar su primer evento como fundación en el mes de octubre del año 1999, para conmemorar el Día del Afroecuatoriano⁴⁷ en el Parque de la Familia de la ciudad de Ibarra.

47 El 2 de octubre de 1997 el Congreso Nacional del Ecuador emitió la ley especial que institucionalizó el Día nacional del negro ecuatoriano y reconoció como Héroe Nacional a Alonso de Illescas. Defensor de la autonomía y libertad de los pueblos afro e indígenas. A partir de ahí, las organizaciones sociales

Además del reconocido trabajo que la fundación ha desarrollado con la población migrante afrochoteña en la ciudad de Ibarra, una de las principales inquietudes de sus miembros era su vinculación con el territorio. Para lo cual, iniciaron un trabajo de desarrollo comunitario en la comunidad El Chota, donde a partir de esta intervención surge la necesidad de crear espacios de difusión cultural. Así nace la idea de la creación de un centro cultural dedicado a la bomba, proyecto que tuvo una fase inicial que permitió, gracias a algunos fondos recaudados, construir una primera parte del edificio. Pero que, dada la falta de planificación, como señalan moradores de la comunidad está inconcluso y en total abandono. Pero además, surge la idea de realizar un evento festivo que permitiese difundir el trabajo creativo de las y los artistas del valle, vinculados principalmente a la bomba. Así nace el Coangue.

Figura 20
Proyecto inconcluso de Centro Cultural de la bomba

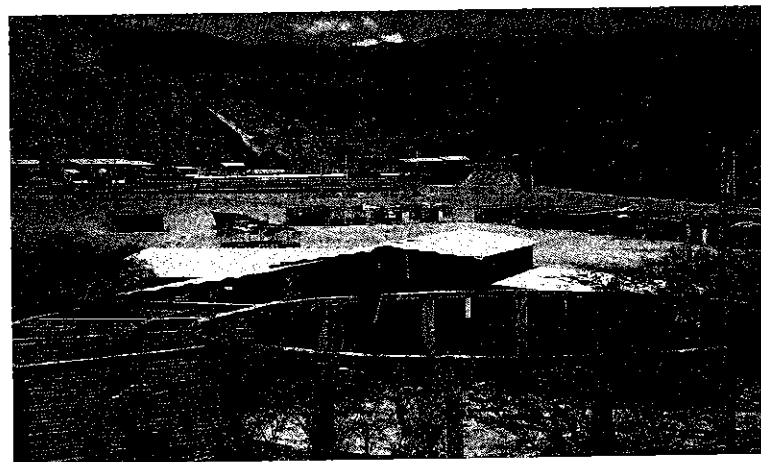


Foto: Barrientos, 2016.

y culturales afroecuatorianas, conmemoran cada primer domingo del mes de octubre con importantes eventos en el país.

Ambas fiestas contemporáneas —el Día del Afroecuatoriano y el Carnaval Coangue— son el resultado de un trabajo conjunto con la comunidad, donde la fundación ha tenido un rol preponderante en el ámbito de la gestión y la producción cultural, cumpliendo un rol de mediador entre la comunidad, las autoridades locales y las empresas privadas. Desarrollando toda una estrategia de *marketing* que les permite gestionar permisos, encontrar el financiamiento y difundir ambas actividades en los medios de comunicación (radios, televisión y prensa escrita), sitios web, redes sociales,⁴⁸ afiches publicitarios, además de toda una producción de merchandising (gorras, stickers, camisetas y chalecos) que han ayudado en el posicionamiento de estas fiestas, especialmente al Coangue en una especie de marca. Sin embargo, estas estrategias de difusión que la fundación ha adoptado, no los ha dejado por fuera de las críticas por parte de algunos de sus pares, quienes ven en estas estrategias modernas un exceso y sobreexposición que desvían la atención de lo que es realmente central de las fiestas, lo tradicional.

“¡Vamos a jugar carnaval!”

Etnografía de la fiesta-espectáculo Carnaval Coangue

Al iniciar este trabajo, uno de los momentos más esperados como investigadora era vivenciar la fiesta de carnaval en la comunidad del Chota. El Coangue, como le llaman los afrochoteños, es una fiesta contemporánea que se desarrolla durante el feriado de carnaval, y que en apenas catorce años de existencia ininterrumpida ha alcanzado un renombre a nivel nacional, por ser uno de los espacios privilegiados de promoción de las tradiciones del pueblo afroecuatoriano. Esta fiesta ha logrado posicionar al valle del Chota, específicamente a la comunidad del Chota en el mapa festivo del Ecuador.

48 Disponible en <https://goo.gl/ehVVxN>

Antes del Coangue

La celebración del carnaval es una fiesta que viene efectuándose en América Latina desde la época colonial. Traída por los colonizadores europeos, el carnaval tiene orígenes remotos. Investigaciones historiográficas muestran que múltiples de sus rasgos ya estaban presentes en la época del antiguo Egipto y durante la Edad Griega, más sólo durante la Edad Media fue introducida en Europa, siendo durante el período del Renacimiento que se despliega todo su esplendor, a través de los bailes, disfraces y máscaras.

En América Latina y lo que hoy conocemos como Ecuador, esta celebración implantada por los colonizadores europeos y recreada por la población criolla asentada en las principales ciudades, fue adquiriendo poco a poco nuevos matices, siendo sus performances estilizadas, propias de los salones de la aristocracia, adquiriendo elementos propios de la cultura popular. Así, el carnaval sale a la calle, se toma los sectores populares de las ciudades y los campos, siendo de cierta manera, apropiado y reelaborado por los pueblos indígenas, afrodescendientes y toda la población mestiza, quienes dan “rienda suelta” al jolgorio y al exceso, entre el juego, la música, el baile, la comida y la bebida.

Las performances de los desfiles, las danzas y la majestuosidad y brillo de los carros alegóricos o trajes coloridos de quienes desfilan, con los cuales comúnmente vinculamos a la fiesta carnaval, siendo el carnaval de Río de Janeiro su máxima expresión, o los de Barranquilla en Colombia, o el carnaval andino de Oruro en Bolivia, poco tienen que ver con lo que se vive en esta región andina. Por lo general, las fiestas de carnaval se viven a través del juego. Es un espacio/tiempo en el cual la población deja sus quehaceres cotidianos para salir de sus casas y volcarse a las calles para convertirlas en un verdadero “campo de batalla” lúdico, donde todos queriendo o no, se ven envueltos en una batalla de agua, harina, huevos, pinturas y espuma a la que llaman “carioca”.

El carnaval es un juego que se le viene realizando desde hace mucho tiempo antes. El carnaval era así mismo algo bello, porque se reunía aquí toda la población y se jugaba directamente, la población con la población, era una fiesta linda. Este juego comenzaba con anterioridad, porque no sólo se esperaba jugar durante los tres días de carnaval, sino que una o dos semanas antes empezábamos a jugar. Así mismo decíamos ‘¡vamos a jugar carnaval!’ Pues el objetivo era mojarse, aunque había que tener comprensión, porque no se podía mojar a cualquier persona, sino entre quienes nos conocíamos. [...] el juego consistía más en que usted no debía dejarse mojar, entonces tenía que correr y correr, algunos hasta subían a las lomas y todo, esquivándose del agua, pues él que le quería mojar le perseguía hasta mojarle, así era, algo bello, bello (Entrevista a Fernando Calderón, miembro del Comité Coangue, 01 de marzo de 2016).

Más como toda festividad, el carnaval en el valle del Chota-Mira-Salinas también se acompañaba de música y baile, en un encuentro que sólo estaba permitido para la población adulta, quienes esperaban el último día de carnaval una vez que el juego cesaba:

El último día cuando ya se hacía de noche, los mayores acababan el juego y se alzaban, para luego irse al *secante*, el cual era organizado por los grupos de amigos aquí en la comunidad. Consistía en que ya nadie más podía mojar a nadie, pues ya nos cambiábamos de ropa. Entonces, nos juntábamos a comer y a tomar el *canelazo*⁴⁹ y comenzar el baile. Allí se bailaba con guitarra y *bomba* que tocaban los músicos de la comunidad. Porque era una fiesta de la comunidad, que se hacía en alguna casa de algún vecino (Entrevista Teresa Calderón, 07 de marzo de 2016).

En la narrativa de las/os “mayorcitos” la memoria que refiere a esta festividad, expresada de manera nostálgica, se relaciona con elementos significativos para este pueblo, como el encuentro familiar, de vecinos y amigos, donde el juego y la bomba ocupaban una centralidad. Sin embargo, la fiesta del Coangue dialoga con estos elementos

49 Es una bebida alcohólica a base aguardiente de caña, preparada con canela y endulzada con panela, que se bebe caliente, muy particular de los Andes ecuatorianos.

tradicionales, y también incorpora elementos contemporáneos, como la espectacularización, el turismo y lo mercantil, en una mixtura de elementos característicos de las festividades rurales con elementos de las festividades urbanas, lo que ha despertado perspectivas contrapuestas entre quienes participan de la fiesta, donde por una parte, aparece la idea de la búsqueda de una “verdadera esencia” de la fiesta ante la supuesta decadencia de lo tradicional. Por tanto, como señala García Canclini en el análisis de las fiestas en su trabajo “Las culturas populares en el capitalismo” (1989) las cuestiones que parecerían ser más pertinentes son las que nos ayuden a comprender por qué se dan estos contrastes, o por qué las fiestas populares van cediendo ante la incorporación de estos modelos de fiesta espectacularizada.

Carnaval Coangue

El carnaval “más alegre y colorido del país”, como lo señala el *slogan* promocional de esta fiesta, tiene su primera versión el año 2003. Según las narrativas de los miembros de la Fundación Piel Negra este evento surge a partir de la troca de ideas entre ellos y algunos miembros de la comunidad del Chota. Esta aproximación surge una vez que la fundación manifiesta la necesidad de vincularse con el territorio.

Luego del éxito total que tuvimos con las celebraciones por el Día del Afroecuatoriano, y cómo las ideas salen y fluyen, pensamos: ¿por qué no hacer algo allá en el valle? Así es que comenzamos a acercarnos a la gente del Chota. Al comienzo no fue fácil ya que no participaron mucho, pues estaban así, medios desconfiados, pero igual comenzamos a trabajar con un pequeño grupo, de ahí surgió la idea de hacer una fiesta en la comunidad que fomentase nuestra música y danza tradicional (Entrevista Mabel Chalá, 17 de marzo de 2016).

El lugar escogido por la fundación, la comunidad del Chota, para realizar esta aproximación se dio principalmente, por las relaciones de parentesco que gran parte de los integrantes de la Fundación Piel Negra tienen con miembros de esta comunidad. Además, otros de los factores que destacan es la cercanía, de sólo treinta mi-

nutos, con la ciudad de Ibarra y el fácil acceso por ser una comunidad al borde de la carretera Panamericana. Si bien, los primeros pasos con la comunidad no fueron fáciles, lograron definir algunas necesidades y trabajar sobre las propuestas que surgieron en conjunto. Siendo una prioridad la creación de espacios de promoción y revitalización de sus expresiones culturales tradicionales. De ese modo, nace el Coangue.

Si bien, este evento festivo es celebrado durante los tres días de carnaval, esta no surge a raíz de esta celebración, ya que la fecha escogida fue, más bien, una estrategia para aprovechar los días de descanso y jolgorio que vivían las/los afrochoteños por el feriado de carnaval y el gran reencuentro que se vive entre los familiares que se visitan. Poco a poco, las características que dan vida al carnaval andino y afrochoteño, como la experiencia del juego, el reencuentro familiar, la preparación de comidas típicas y la ejecución de la música y danza tradicional, como la bomba se han convertido en elementos constitutivos de esta fiesta-espectáculo contemporánea.

Una vez que surge esta idea, no sabíamos ni teníamos una fecha definida, sólo sabíamos que debía ser en algún feriado para aprovechar que muchos de los familiares y amigos se reúnen, porque también muchos viajan desde las ciudades para el valle en estos días. Así pensamos que podía ser para Semana Santa o para el 31 de diciembre, pero finalmente, se decidió que era mejor durante el feriado de carnaval, pues así aprovecharíamos todo, la gente, el juego, el río y el sol. Entonces dijimos: probemos, a ver cómo nos va? Y desde entonces empezamos a organizar este asunto (Entrevista Mabel Chalá, 17 de marzo de 2016).

Como lo señalaron los miembros de la fundación y del Comité Coangue, al inicio la participación de la comunidad fue menor, en cuanto al involucramiento para la organización de la fiesta, siendo sólo trece personas que se sumaron para la preparación del espacio de la fiesta y la venta de comidas típicas. En la actualidad, este hecho ha variado sustancialmente, ya que hoy, de la comunidad participan

ciento diez personas sólo para la venta de comidas y otro veintena para la logística de la fiesta, todos agrupados en el Comité Coangue.

Las tareas de organización de la fiesta son divididas entre ambos colectivos —Piel Negra y el Comité Coangue— donde por una parte, la fundación se encarga de la parte administrativa, ya sea en la búsqueda de financiamiento, la tramitación de permisos, la logística con las instituciones públicas en materia de seguridad, la difusión comunicacional y las contrataciones de artistas, el Comité Coangue por su parte, se ocupa de lo operativo en la comunidad, con la preparación y adecuación del local del evento, la plaza como lo llaman y la coordinación con las/os vendedoras de comidas típicas y de artesanías.

Durante la primera versión del Coangue, en sus dos días de fiesta, reunió aproximadamente unas dos mil personas pertenecientes al Chota y las comunidades aledañas a esta, pero pese a sus pocos años de vida, esta fiesta se ha convertido en todo un fenómeno en cuanto al número de asistentes. Hoy, se ha tornado en un evento masivo que congrega en una comunidad de no más de quinientos habitantes, alrededor de cincuenta mil personas durante sus tres días de celebración. Público que se compone de los habitantes de diversas comunidades del valle del Chota-Mira, sus familiares migrantes y miles de turistas que llegan desde diferentes puntos del país, como de las ciudades colombianas fronterizas de Ipiales y Pasto.

Dada la gran afluencia de visitas a la comunidad se vive toda una dinamización de la economía en el sector, donde se ven beneficiados la mayoría de los habitantes de la comunidad y de las comunidades aledañas, a través de la venta de diversos productos como comidas, bebidas, artesanías, artículos para jugar carnaval, o con el servicio de hospedajes comunitarios que se han creado en la comunidad a raíz de este evento. Pero, todo este flujo de turistas se ha tornado muy atractivo para comerciantes de las otras provincias del país, quienes cada año llegan en mayor número hasta la comunidad del Chota para ofrecer sus diversos productos.

Figura 21
Fiesta del Coangue 2016, comunidad El Chota



Foto: Barrientos, 2016.

Este crecimiento exponencial del Coangue ha generado todo un interés político, comercial y mediático, donde las instituciones públicas como el Municipio de Ibarra y la Prefectura de Imbabura, la junta parroquial de Ambuquí, la empresa privada como la Cervecería Nacional, y los medios de comunicación como el periódico “El Norte” de la ciudad de Ibarra y otros de tiraje nacional, algunos canales de televisión local y nacional, convirtiéndose así, en una de las plataformas más importantes de difusión de la cultura afrochoteña y afroecuatoriana, posicionándose además como un importante atractivo turístico de la zona.

Preparando la fiesta

Este evento festivo se realiza en la comunidad del Chota, en un espacio denominado “la plaza”. Esta explanada de tierra ubicada en

la ribera del río Chota, a partir de su primera versión fue adecuada especialmente, para el desarrollo de esta fiesta. Uno de los cambios más importantes que ha sufrido la comunidad en los últimos años ha sido la ampliación de la carretera Panamericana, que divide la comunidad en dos. Todas las toneladas de material rocoso y de tierra que se extrajeron en esa zona durante la obra, fueron colocados como relleno en la ribera del río en la comunidad, con lo cual la explanada ganó importantes metros, que son utilizados como espacio para el juego y como estacionamiento con una capacidad de tres mil vehículos, permitiendo una mejor disposición para la fiesta.

Con sólo algunas semanas previas a la celebración del carnaval, el Comité Coangue junto a la Fundación Piel Negra, se reúnen para armar su cronograma de trabajo. Así, una de las primeras actividades realizadas en la comunidad es la *minga*⁵⁰ de limpieza de la plaza, donde se retira la basura, y todos los restos de las covachas⁵¹ del año anterior, para comenzar nuevamente los trabajos de construcción de las nuevas covachas. Gran parte de estas chozas tienen un tiempo efímero de vida, las cuales son gestadas al momento de ser construidas por las familias, y viven mientras perdura la fiesta de carnaval, para posteriormente, ir muriendo de manera paulatina, cuando desaparecen al paso de los vientos y las lluvias que van desarmando sus estructuras.

- 50 Palabra quichwa que da cuenta de un trabajo colectivo, colaborativo y voluntario con fines de utilidad social y recíproco. Esta tradición andina aún se mantiene viva en países como Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile.
- 51 Covachas es el nombre que la población del Chota utiliza para denominar a las pequeñas construcciones de tipo temporal, utilizado generalmente para vender sus productos, especialmente durante las fiestas. Su estructura está hecha con delgados troncos de madera o caña madera y el techo se recubre con paja de caña seca.

Figura 22
La plaza, espacio de celebración del Coangue



Foto: Barrientos, 2016.

La construcción de las chozas es un trabajo que está a cargo de cada miembro del Comité Coangue que participa en el sector gastronómico o artesanal de la fiesta. Durante este proceso se activan las redes de “reciprocidad” (Mauss, 1979) entre familiares y amigos/as para “dar una mano” a quienes inicien este proceso de construcción. Favor que es devuelto obligatoriamente durante la misma fase preparativa, ya que quienes prestan inicialmente la ayuda, participan también del comité, por tanto, requieren del apoyo de los otros para construir sus propias covachas. Esta labor no sólo implica tiempo y fuerza de trabajo, sino también un gasto económico importante para estas familias, quienes deben invertir en la compra de materiales para la construcción de las covachas (madera, caña, paja y otros insumos) y pagar por el transporte de dichos materiales.

Esta situación se ha tornado un punto preocupante, dado al alza de los precios, principalmente la madera, que se ha elevado de manera considerable producto de la deforestación del valle.

Figura 23
Mingas de limpieza y construcción
de las covachas para la fiesta de carnaval

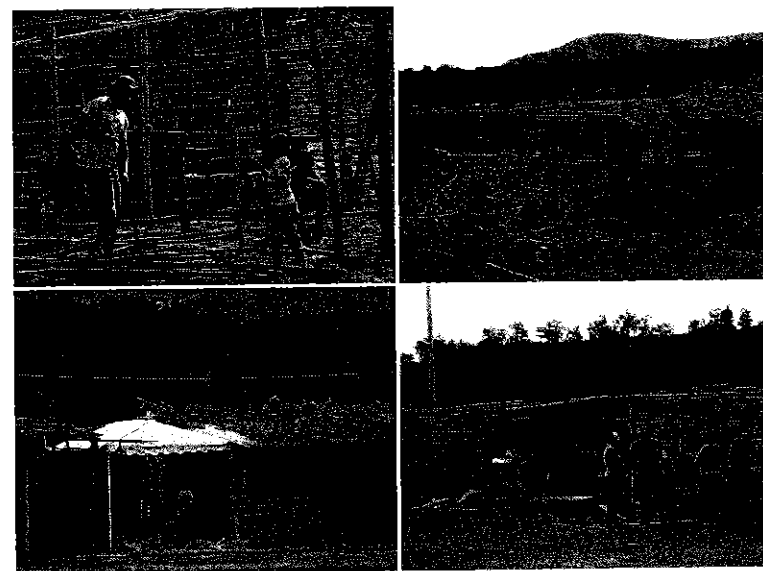


Foto: Barrientos, 2016.

Estas chozas armadas con delgados troncos, recubiertas de caña y de techo de paja de caña de azúcar, son consideradas por la gente de la comunidad como construcciones ancestrales, las cuales se asemejan a las formas de construcción en bahareque que se hacían antiguamente en la zona. Estos espacios se tornan una extensión del hogar de estas familias comerciantes durante los días de carnaval. Es allí donde se reúnen con sus familiares y amigos mientras disfrutaban del show que acontece sobre el escenario, y donde preparan los alimentos que les ofrecen a los turistas.

Figura 24
Transportando los enseres hasta las covachas de la plaza

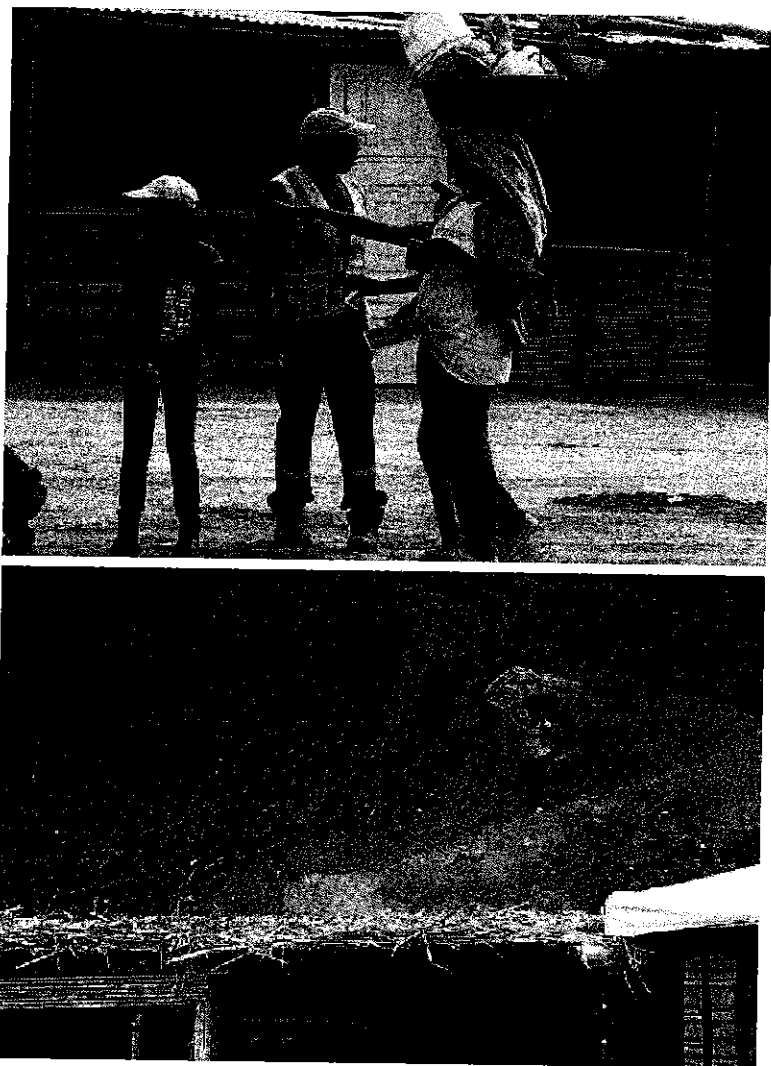


Foto: Barrientos, 2016.

A pesar de que la plaza está dentro de la misma comunidad, muchas de estas familias permanecen los tres días de fiesta en las chozas sin retornar a sus casas, quedándose al cuidado de sus pertenencias, por lo cual adecuan estos pequeños espacios, para la venta y como dormitorio, colocando en el frente la cocinería y los productos de venta, y en la parte trasera, arman un pequeño dormitorio, que acomodan con colchones, colchas e inclusive aparatos de televisión.

Durante los últimos años, una decena de socios del Comité Coangue han realizado una inversión mayor en el sector de la plaza, construyendo sus propias chozas de material sólido (bloques de cemento, puertas metálicas, techos de zinc). Si bien, no ha habido ningún tipo de impedimento para su construcción, tampoco una planificación, lo que ha generado ciertas discrepancias entre los miembros participantes, que ven en estas edificaciones una disparidad con el resto de las chozas, principalmente, en términos estéticos, acusando de no respetar el aspecto o la idea de lo tradicional que con esta fiesta se quiere proyectar.

Durante las dos semanas previas al inicio de la fiesta, la comunidad comienza a sentir todo el trastorno que se avecina con la celebración del Coangue. Se inicia un flujo de las personas de la comunidad que van y vienen desde sus casas a la zona de la plaza, comienzan a llegar los camiones con el material para la construcción de las chozas, se arma el escenario y las estructuras para la venta de cerveza y se organiza el sistema de abastecimientos de agua y electricidad. Una vez terminada esta fase de construcción, las familias comienzan con el acarreo del mobiliario (cocinillas, refrigeradoras, mesas, sillas, colchones) y los enseres y de cocina, para comenzar a dar vida a este espacio que por tres días seguidos va a concentrar gran parte de las actividades de las personas de la comunidad.

Figura 25

Preparativos para la fiesta en el sector de la plaza



Foto: Barrientos, 2016.

Carnaval Coangue, espacio de encuentros y reencuentros

Desde el primer día de la celebración del Coangue hasta su tercera jornada final, muchas de las dinámicas cotidianas de la comunidad del Chota se ven alteradas. Las labores diarias se suspenden, la tranquilidad y silencio que caracteriza a esta y todas las comunidades del valle son trastocadas por el jolgorio y el ruido que generan, tanto los locales, quienes abren las puertas y ventanas de sus casas, sacan los parlantes e invaden el espacio a todo volumen con la música bomba o salsa choke de moda, como con la irrupción de miles de personas, entre turistas, vendedores ambulantes y familiares migrantes que llegan a esta comunidad para vivir esta fiesta.

Las casas de los habitantes del Chota se vuelven un transitar de gente que entra y sale constantemente. Hogares que son invadidos por los familiares y amigos que llegan “en masa” para vivir un reencuentro con los suyos para vivir todos juntos la fiesta. Y también de los turistas, quienes alquilan cuartos en las casas de algunas familias que han dispuesto este servicio durante la fiesta.⁵²

Aquí la casa de mi suegra se vuelve una locura, llegan los familiares y amigos de todos lados, así es que nos turnamos para comer y descansar, cuando se acaba el show en el escenario y nos vamos a dormir, los más jóvenes salen para irse al baile y llegan al otro día de mañana cuando nosotros ya estamos en pie (Entrevista Mabel Chala, miembro de Piel Negra, 17 de marzo de 2016).

El reunirse y visitarse de manera constante entre familiares y amigos es una práctica común, que los propios afrochoteños destacan como característica de sí mismos.

[...] el “empalencarnos⁵³” es una característica ancestral de los afros, porque siempre nos visitamos y nos reunimos por cualquier cosa, para conversar y compartir entre la familia o con los amigos. Si nos encontramos en la calle, no sólo nos saludamos, sino que nos paramos a conversar y de a poco empieza a llegar la una y la otra y se arma la reunión [...] (Entrevista a Luzmila Bolaños en Barrientos, 2013).

52 A raíz de la gran afluencia de personas en la comunidad durante la celebración del Coangue, algunas familias han implementado un servicio de *hospedaje comunitario* que han denominado “Hospederías comunitarias Doña Evita” (Ver en <https://www.facebook.com/HospederiasComunitariasDonaEvita>) En la actualidad, esta actividad familiar, encabezada por mujeres, no sólo se extiende durante los días de carnaval, sino por todo el año, en donde ofrecen además del hospedaje, el servicio de alimentación, paseos por los alrededores y la “noche cultural” donde ellas mismas realizan una muestra de la danza tradicional bomba.

53 El uso de esta categoría nativa alude a la necesidad de estar reunidos, que proviene de los “palenques” o quilombos, lugares de refugio y reunión de los esclavizados que huían de las haciendas.

A la cual le brindan un valor especial, dado que es en estos espacios donde han desarrollado sus procesos de transmisión de sus saberes ancestrales, que les ha permitido perpetuarse como grupo.

Me gustaba cuando había noche de luna, cuando aún no había electricidad aquí en el valle, nos reuníamos toditos en el patio con mamá a coser, a comer o así, para oír cuentos. Así nos reuníamos con las abuelas y los abuelos, ellos nos contaban los cuentos, los historias, las adivinanzas. Habían cuentos que nos hacían tener miedo otros nos daban risas, era a través de estas historias que ellos nos enseñaban a respetar a los demás y a no ser muy confiados con las personas, así nos educaban (Entrevista con Teresa Calderón, 07 de marzo de 2016).

El reencuentro entre los familiares que viven en el valle y quienes un día migraron hacia la ciudad es casi un deber, especialmente durante los eventos festivos comunitarios y familiares, como también para la celebración de los rituales fúnebres, porque como señala Mabel Chalá, miembro de Piel Negra: “Porque las fiestas mantienen unidos al núcleo familiar, porque gracias a estos eventos la gente ‘baja’ hasta el valle y se reúne con sus familias”. Es por ello que, la gran mayoría de los afrochoteños/as señalan que vivir la fiesta del carnaval es sinónimo de reencuentro entre los pares, pues son estos espacios que les permiten reelaborar sus aspectos simbólicos y renovar sus pactos. Pero el Coangue también es encuentro con el otro, con la alteridad, encarnada en la figura de los turistas, con quienes interactúan, comparten y se comunican, y es a partir de ese contacto interétnico que obtienen el reconocimiento social o intersubjetivo (Giménez, 2009) que precisan para reafirmarse como afrochoteños.

¡A jugar carnaval!

Durante cada jornada, la llegada de los turistas hasta la comunidad comienza a tempranas horas de la mañana, camionetas y camiones llenos de gente se dirigen de inmediato hasta la ribera del río Chota, donde se van encontrando con los participantes locales, todos llegan cargados de baldes, botellas o cualquier recipiente para

cargar agua del río y comenzar el juego colectivo. Cada recién llegado es abordado, sin escapatoria, para recibir el bautizo, donde es literalmente bañado por un otro participante o grupo que ya está instalado en la zona del río, mientras los demás jugadores-espectadores ríen y celebran. Con este hecho se marca el punto de inicio que le permite integrarse al juego, y responder a la provocación de quienes lo mojaron por primera vez.

Figura 26

Jugando carnaval, agua y espuma carioca

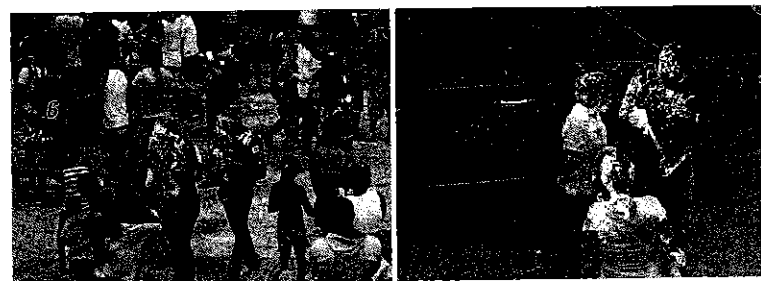


Foto: Barrientos, 2016.

A pesar de que el juego no presenta reglas explícitas, implícitamente se intenta mantener el límite de la provocación para que el contrincante no se sienta agredido u ofendido, sin embargo, en algunas ocasiones se atraviesa ese límite y se crean situaciones incómodas y de malestar entre los participantes, surgiendo discusiones y peleas, sobre todo cuando el exceso de alcohol comienza a mostrar sus efectos de desinhibición.

Más antes el carnaval no era así escandaloso, se jugaba entre la comunidad, a tirarnos agua. Se jugaba viendo y respetando a las personas, jugaban entre mayores y por otro lado los menores, sólo entre familiares y amigos y sólo hasta cierta hora [...] pero ahora el juego ha cambiado mucho y ya no me gusta, porque ahora llegan y le cogen, y no solo le mojan, le agarran entre varios y le revuelcan en las pozas de barro que se hacen, ah no, no, no, eso no me gusta. Además, no se

cansan nunca, están lanza y lanza agua hasta que se hace de noche, entonces muchos turistas que llegan por primera vez salen corriendo de aquí, porque ellos vienen para disfrutar de la música, del baile y la comida, pero tanto que les lanzan agua y esas espumas que se aburren y se van (Entrevista a Teresa Calderón, 07 de marzo de 2016).

Año tras año, además de los baldes, la pintura y la infaltable espuma carioca, aparecen nuevas técnicas y todo un arsenal lúdico, como pistolas, bombitas (pequeños globos llenos de agua que son lanzados) y bazucas para lanzar agua, hechas artesanalmente o compradas en el mercado, convirtiendo al sector de la ribera del río y la plaza en verdaderas arenas de batalla donde no hay una lucha en bandos ni grupos, sino una lucha “de todos contra todos”. Para ser parte del juego ni la edad, ni el género, ni ser locales o de afuera son categorías de descarte, en él se quiebran todas las reglas y jerarquías de la cotidianidad, aquí no hay diferencias, todos mojan y son mojados por igual, convirtiéndose en sujetos indistinguibles que sólo tienen por objetivo cumplir la única regla pactada, jugar.

Si bien, para las y los afrochoteños el juego ha sido una parte importante de la celebración del carnaval, en la actualidad esta dinámica ha cambiado significativamente para la población local, que se envuelve la parte organizativa del Coangue, ya que en esta celebración para ellos, hoy, prima la actividad productiva por sobre la lúdica, como señala la señora Teresa Calderón (2016) de la comunidad del Chota:

Entre los que somos de aquí ya no se juega más, y menos las mujeres que estamos trabajando todo el día en la gastronomía, ya no se tiene tiempo para el juego, solamente juegan los niños, las señoritas y los jóvenes, además de las personas que vienen de lejos, ellos son los únicos que juegan.

Plaza Coangue, espacio de intercambio económico y simbólico

Ya comenzada la fiesta, a partir de mediodía, en la plaza Coangue se comienzan a percibir los aromas que emergen desde las cocineras instaladas en las covachas, son más de cien cocineras que están

revolviendo las ollas, asando carnes y friendo pescados para aprontarse para recibir a los turistas. En la plaza son ciento diez chozas que en su gran mayoría ofrecen el servicio de gastronomía, donde se encuentran algunos platos típicos de la zona, como las infaltables menestras de guandul (fréjol que sólo se cosecha en esta zona), el pollo o pescado con yuca, el picadillo, los secos de carne, plátanos asados, el jugo de caña de azúcar, el licor de ovo, más toda una variedad de frutas cultivadas en los terrenos familiares. Pero, la comida tradicional cada vez tiene menos espacio en la oferta gastronómica de la plaza, pues prevalece la venta de platos populares como el pollo asado, papas fritas y los pinchos, por su bajo costo.

Si bien, quienes trabajan en el sector gastronómico están conscientes de que la venta de estos productos va en desmedro de lo tradicional que la fiesta quiere proyectar, prima el factor económico, siendo las ganancias las que determinan que producto se vende o no. Y al existir una mínima oferta de gastronomía tradicional, el menú que se ofrece por toda la plaza es muy limitado, lo que genera una competencia y cierta rivalidad entre las vendedoras, como lo señala una de las integrantes del Comité Coangue:

El problema es que no nos ponemos de acuerdo, entonces ahí es cuando se descuadra todo. Yo lo que siempre he venido diciendo es que planifiquemos bien, porque si hay ciento treinta chozas, debemos organizarnos para tener diferentes cosas. Pero qué pasa? No hay una planificación. Si una de ellas ve que a la otra le fue mejor vendiendo los pinchos de pollo, entonces al día siguiente va y hace lo mismo que la del lado, entonces ahí nos caemos y se arman las discusiones (Entrevista a Lucía Acosta, 01 de marzo de 2016).

La comida típica de venta en la plaza es consumida principalmente por los de afuera, ya que la población local, inclusive las cocineras que están en la plaza, comen lo que se prepara en casa que son platos de preparación más sencilla. Si bien, gran parte de las mujeres de la comunidad se encuentran trabajando en el sector donde se desarrolla la fiesta, los familiares, especialmente las mujeres que

llegan de visita son quienes deben hacerse cargo de la casa y preparar la comida para todos los familiares.

Los productos para preparar las comidas de venta, son comprados con algunos días de antelación a la fiesta, para lo cual deben trasladarse a Ibarra para abastecerse en los mercados de la ciudad. Es una inversión importante que realizan las familias, quienes ahorran durante gran parte del año para provisionarse para esta ocasión. Generalmente, los resultados de las ventas han sido beneficiosos, aunque los últimos años han surgido algunas quejas en relación al aumento sustantivo de vendedores que llegan desde otros lugares, para ofrecer alimentos a un menor precio, impactando en las ventas de las cocineras asociadas al Comité Coangue.

La venta de artesanía afrochoteña tiene un espacio mínimo en la plaza, pocas son las covachas que exhiben productos como cuencos, máscaras y bisutería de barro y el tambor bomba. Dadas las características de la fiesta, los artesanos no han encontrado cabida para la exhibición y venta de sus productos, pues como señala don Ezequiel Sevilla: “la gente que viene al Coangue viene a jugar, a bailar y beber”. Algunas familias han sustituido la venta de estos productos, por productos industrializados para ser usados en el juego, baldes, pistolas, bombitas de agua, etc.

El consumo de cerveza durante los tres días de carnaval, es bastante alto. Siendo la organización, a través de sus miembros—Piel Negra y el Comité Coangue— quienes la comercializan en el sector de la plaza, gracias a un convenio de auspicio con la Cervecería Nacional, pues gracias a las ganancias producidas con la venta de este producto es que se financia gran parte de la fiesta.

Son varias las actividades comerciales que se suscitan durante estos días de fiesta, y varios los agentes quienes participan en este ámbito, y al ser un factor sensible, se evidencian diversas tensiones entre ellos, conflictos que se manifiestan en malentendidos, discusiones, expresiones del malestar y enojos momentáneos, que como lo señaló Gluckman (2009) son parte de la vida social, y se hacen pre-

sentes en todo tipo de relaciones sociales. Discrepancias a las cuales se les intenta dar una solución una vez terminada la fiesta, cuando ambos colectivos se reúnen para evaluar la jornada, espacio donde exponen sus diferencias y expresan sus sentires con el fin de buscar las convergencias que permitan la continuidad de este evento festivo. Por tanto, el conflicto tiende a cumplir una función restauradora del orden en la vida social (Gluckman, 2009).

Plaza Coangue, dinámicas sobre el escenario y entre el público

A pesar de que en sus inicios la fiesta-espectáculo del Carnaval Coangue tuvo una producción humilde con una pequeña tarima, un par de micrófonos y una caja de sonido, al poco tiempo este evento fue adquiriendo características de una fiesta-espectáculo. El escenario se tornó mayor, y hoy, son los especialistas y técnicos en sonido e iluminación quienes preparan y dirigen todas las maniobras sobre el escenario. Esta profesionalización del espectáculo le ha dado una connotación nacional y hasta internacional a esta fiesta, constituyéndose así, en el más importante espacio de difusión para la música afroecuatoriana, y en especial de la bomba en el país. Dadas estas características se ha convertido en el detonante para el nacimiento de nuevas agrupaciones y del reconocimiento de tantas otras.

Cuando empezamos con el *Coangue* se presentaron unos cuatro grupos de bomba, como los “Auténticos del valle” que hasta ahora hacen música tradicional, Milton Tadeo, un grupo que se llamaba “Viento libre” y a nivel urbano, el “viejo Edgar”. Esos eran los grupos y músicos que más sonaban en la época. Pero a raíz del “Carnaval Coangue” se empieza a acrecentar el número de grupos de una manera más profesional, porque una característica de este carnaval, es que nosotros damos cancha para que los grupos surjan.

[...] Recuerdo que hace unos seis años atrás, el grupo Marabú, que es catalogado como uno de los mejores grupos de música bomba a nivel nacional, se estaba presentando en el carnaval, y una empresaria coreana estaba ahí y le gusto el trabajo de ellos, así es que

los contactó y después les llevó para Corea y Japón para una gira por seis meses. Ellos se convirtieron en embajadores de la música del valle del Chota. Por tanto, este carnaval va más allá de que los grupos ganen una cantidad de dinero, sino que es un escenario para promocionar y visibilizar la música bomba, que permita llevarla a otros lados (Entrevista a Jorge Lara,⁵⁴ 18 de marzo de 2016).

Hoy en día, además de la bomba que mantiene su supremacía sobre el escenario, el Coangue ha abierto sus puertas a otras sonoridades tanto de matriz africana, siendo las de estilo urbano (salsa, salsa choke, son, reggaetón y hip hop) y las tradicionales como la marimba afroesmeraldeña, como también a las sonoridades andinas de las bandas de pueblo y los músicos de sanjuanito,⁵⁵ así lo señala Jorge Lara:

El carnaval a pesar de que busca mantener su esencia a través de la conservación y revitalización cultural de la bomba, también es una puerta a nuevos géneros musicales. Tiene un componente intercultural, porque siempre vamos a tener una relación de diálogo con los indígenas y con su música andina, o con los mestizos. Porque la idea es que sea un espacio intercultural, porque la idea es que entre los diversos compartamos y haya una convivencia armónica y profunda entre hermanos.

Cada jornada de fiesta se inicia alrededor de las once de la mañana, a medida que el público local y los turistas comienzan a aproximarse hasta el sector de la plaza. Comenzando con una actividad deportiva donde el público se ejercita a través de pasos de baile y coreografías que un/a instructor dirige sobre el palco. Aunque el

54 Miembro de la Fundación Piel Negra, quien tiene como función trabajar directamente con la contraparte en la comunidad, el Comité Coangue.

55 Las *bandas de pueblo* son conjuntos musicales íconos de las festividades ecuatorianas, que se hacen presentes en las plazas, amenizan desfiles, procesiones y fiestas populares. Su origen se remite al período de la colonia, donde grupos indígenas que tocaban en las diversas fiestas populares, fueron combinando su sonoridad andina con los instrumentos y la métrica de las bandas militares. El *sanjuanito*, es un género musical de los Andes ecuatorianos muy alegre y bailable, que en la actualidad forma parte del repertorio de música nacional ecuatoriana, siendo considerado un símbolo de la identidad nacional.

espectáculo sólo se inicia a partir del mediodía y se extiende hasta las diez de la noche. Cada jornada se presentan siete artistas, entre cantantes solistas, agrupaciones musicales y de danza, quienes son presentados por el animador oficial de la fiesta, Luis Piñán, más conocido por todos como “Bombita”, apodo que el público le dio, por participar desde los inicios en los eventos afrochoteños que promueven el complejo cultural bomba, en el Día nacional del afroecuatoriano y el Carnaval Coangue.

Los artistas son presentados en un orden que se rige según la importancia y reconocimiento que reciben por parte del público y desde la organización, donde los más famosos o que mediáticamente están más activos, son presentados en los horarios *peak* cuando el recinto está abarrotado de gente y la prensa está presente, a diferencia de los otros artistas que son presentados cuando la pista está prácticamente vacía. Esta disposición, más algunos privilegios que reciben ciertos artistas, marca una jerarquía entre ellos, la cual trae recelos y resentimientos por quienes se sienten discriminados, tanto por las diferencias en cuanto a lo económico como por el protagonismo que adquieren.

Cuando hay apenas unas decenas de personas en el público se da apertura al *show*, y parte de los jugadores comienzan a trasladar el juego desde la orilla del río al sector de la plaza y de cierta forma, presenciar el espectáculo, el cual se abre con la presentación de algún cantante solista quien se acompaña musicalmente con pistas pregrabadas, seguidos por algún grupo de bomba emergente y alguna agrupación de música andina. A partir de la mitad de la tarde, cuando la plaza ya está repleta, se presentan los artistas más renombrados, como los cantantes de salsa choke, música de moda en esta zona que despierta la algarabía del público más joven, seguidos de las agrupaciones de música y danza tradicional afroecuatoriana y los grupos más reconocidos de música bomba.

Durante el segundo día de fiesta, ya por la tarde se realiza el concurso de elección de la reina del Coangue. Esta es una de las actividades más mediáticas del evento, donde se presentan cinco can-

didatas que representan a diversas comunidades del valle. Este concurso se inicia algunas semanas previas al carnaval, donde las jóvenes candidatas se reúnen y ensayan coreografías y los pasos para desfilar sobre el palco del Coangue. Además participan de una serie de eventos públicos, sesiones fotográficas y entrevistas para la prensa local, todas estas actividades son estrategias comunicacionales que la organización ha adoptado para promocionar el evento.

Durante este segmento de la fiesta las candidatas son evaluadas por un jurado externo, quienes califican cada presentación de danza y coreografía, más los desfiles en traje de baño y trajes típicos, y ya para el final de la tarde, los jueces deliberan y eligen a la candidata ganadora, quien es coronada y se convierte en el rostro oficial del carnaval para el año siguiente.

Los concursos para elección de reinas son muy comunes en las festividades de las comunidades del valle del Chota-Mira-Salinas. En la celebración del Coangue a pesar de que el público foráneo no se envuelve del todo en esta actividad, este segmento se torna significativo para el público proveniente del mismo valle, pues las candidatas son las representantes de sus comunidades, y son quienes visibilizan las dinámicas internas de cada comunidad, por tanto en cada una de sus presentaciones, estas jóvenes reciben el aplauso y los vítores de sus conterráneos, familiares y vecinos, quienes se encuentran entre el público, los cuales movilizan hasta El Chota para brindarles su apoyo.

El público llega diariamente desde Ibarra y las otras comunidades del valle, siendo por la tarde el horario con mayor afluencia de público, y el segundo día, cuando más visitantes convergen en la plaza. Durante toda la fiesta el público está inmerso en el mundo del juego y del espectáculo, ya que por una parte corren, mojan y se tiran espuma, al mismo tiempo, beben, bailan y corean las canciones que suenan sobre el escenario. Porque en esta dinámica festiva, el público no vive la fiesta como meros espectadores, sino como participantes activos de ella, y de acuerdo a las formas que allí se establecen.

Figura 27
Ensayos y presentación de candidatas
a reina del Coangue 2016

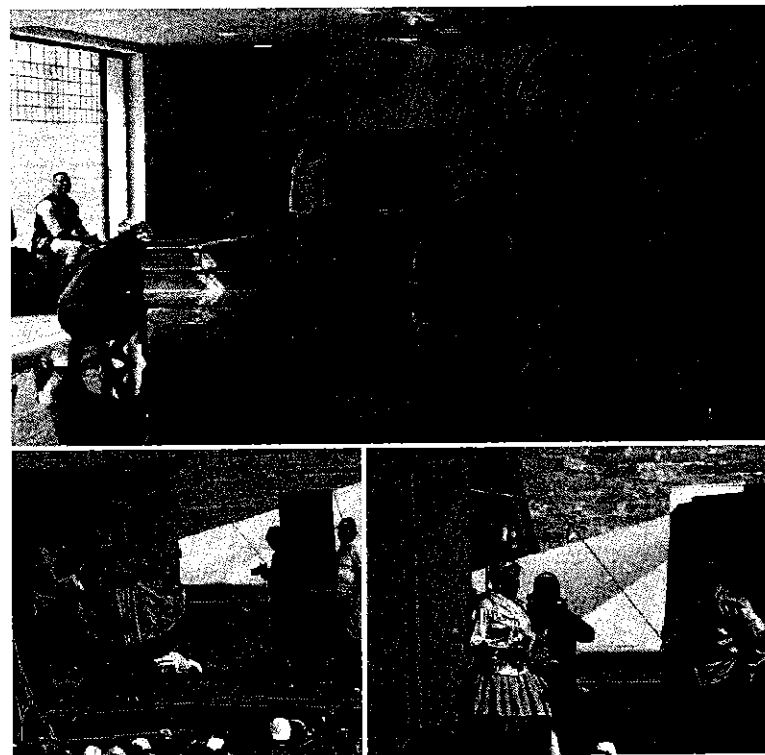


Foto: Barrientos, 2016.

El público durante toda la jornada manifiesta su entusiasmo, siendo alentados por el animador “Bombita”, los músicos que se presentan, y algún personaje televisivo que se “toma” el escenario para desde ahí reportear el evento, como aconteció durante la segunda tarde de carnaval de 2016, cuando el personaje humorístico “el negrito Klinger” del afamado programa “No-Noticias” del canal

televisivo Teleamazonas, subió al escenario para interactuar con los artistas y el público.

Este panorama que nos muestra una festividad entre el juego y el espectáculo, entre el trabajo y el entretenimiento, entre los locales y los turistas y entre lo tradicional y lo moderno, ha evidenciado una serie de conflictos que se han desencadenado ante la injerencia de estos nuevos elementos en la fiesta y las transformaciones que conllevan en las dinámicas de quienes viven y participan del carnaval en la comunidad del Chota. Pero, estas discrepancias, como señala María Laura Cavalcanti (2000) se aproximan a una visión romántica del análisis de la cultura popular, desde donde se observa a estas fiestas espectaculares y comercializadas de hoy, como una tergiversación de la “autenticidad original”, mas, como la propia autora indica, el abordaje debería ser, más bien, desde la capacidad extraordinaria de transformación de la cultura popular y de cómo esta se actualiza en el escenario local. Porque los cambios son inherentes a la idea de tradición, pues son ellos los que permiten la continuidad de las manifestaciones culturales, como manifestó Sahlins (2004, p. 508), “la tradición aparece muchas veces en la historia moderna como una modalidad cultural específica de cambio”.

Día del Afroecuatoriano: ésta fiesta es de todos y para todos

La celebración por el Día nacional del afroecuatoriano es el resultado de las acciones reivindicativas encabezadas por los colectivos afroecuatorianos organizados que, durante los años 90 tomaron mayor fuerza en el escenario nacional. A través de una serie de demandas logran, no sólo que en el año 1997 la Asamblea Nacional del Ecuador mediante decreto legislativo, determine que el primer domingo del mes de octubre se celebre el Día nacional del pueblo negro o afroecuatoriano, sino también que en la redacción de la Constitución de 1998 se les reconozca como pueblo en un Estado pluriétnico, y se les garantice sus derechos colectivos.

El logro de este decreto legislativo, además del reconocimiento a Alonso de Illescas⁵⁶ como héroe nacional, ha tenido como objetivo para las organizaciones afroecuatorianas poner en valor y visibilizar sus manifestaciones culturales y la historia afrodescendiente en el país, así como también colocar sus demandas. Cada año las organizaciones afros de todo el país se organizan y realizan una serie de actividades para conmemorar esta fecha significativa, siendo la fiesta organizada por la Fundación Piel Negra en la ciudad de Ibarra, una de las celebraciones que ha ganado un mayor reconocimiento en el país, por su masividad y heterogeneidad en su público.

El Día del Afroecuatoriano de la mano de Piel Negra se ha convertido en una importante fiesta-espectáculo que congrega miles de personas cada año en el Parque de la Familia ubicado en el barrio Yacucalle. En sus dieciocho años de celebración la fundación ha contado, en algunas de sus versiones con el apoyo de otros colectivos afros como la FECONIC (Federación de Comunidades y Organizaciones Negras de Imbabura y Carchi) y las Juntas Parroquiales de Salinas y de Alpachaca. Además, han organizado una serie de actividades anexas a la fiesta, entre las que destacan, foros y conversatorios sobre la cuestión afrodescendiente en Ecuador, la “Marcha de la dignidad del pueblo negro” que se realizó el año 2011 cuando la Asamblea

56 Según los escritos del cronista Miguel Cabello Balboa, quien fue el encomendado para la pacificación de los negros en la zona de Esmeraldas por el año 1577, Alonso de Illescas fue esclavizado originario de Cabo Verde, quien en su infancia fue llevado hacia España donde fue bautizado con el nombre de su amo esclavizador, tras pasar algunos años en Sevilla es trasladado hacia América el año 1553. El barco que se dirigía desde Panamá hacia las costas de Lima, naufraga frente a la costa de la actual Esmeraldas, Ecuador, donde logran escapar un veintena de esclavizados, quienes se establecen en el monte, desde donde inician un proceso de alianza con la población indígena de la zona. Luego de la muerte de su líder Antón, Illescas toma el mando de este grupo de hombres y crea el palenque “Reino de los zambos” desde donde hacen frente a las más de sesenta expediciones militares españolas que intentaron someterlos. Para finales del siglo XVI los cimarrones controlaban casi todo el territorio de lo que hoy es Esmeraldas (Vicariato Apostólico de Esmeraldas & IFA, 2009).

General de las Naciones Unidas decretó el “Año Internacional de los Afrodescendientes”, y la gestión con la Prefectura de Imbabura para la realización de una ceremonia de reconocimiento a las y los líderes comunitarios, exponentes culturales, deportistas, músicos, personajes destacados y organizaciones sociales afrochoteños, el año 2014.

Desde su primera versión el año 1999, hasta el año 2015 esta fiesta era celebrada durante dos días, es decir durante todo el primer fin de semana del mes de octubre, más, el pasado 2016, fecha en que realicé mi trabajo de campo en la zona, la organización determinó que el evento se realizaría durante una sola jornada, dada la falta de recursos económicos y el sobre esfuerzo de los miembros de la fundación para la realización de dicho evento.

El presupuesto con el que la fundación cuenta para la realización de la fiesta es muy ajustado, cada año “es una lucha para conseguir el financiamiento”, como señalan los miembros de la fundación, quienes con algunos meses de antelación, realizan un importante trabajo de gestión económica y política con los agentes públicos, como la Prefectura de Imbabura y la Municipalidad de Ibarra. Este estrecho vínculo con el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Ibarra, permitió que esta fiesta fuese incorporada oficialmente en el calendario de festejos de la ciudad de Ibarra, que se realiza durante estas mismas fechas, lo que les asegura gran parte del presupuesto. Pero, una de las actividades que la fundación debe desempeñar para la recaudación del total del presupuesto lo realiza a través de la venta de cervezas durante la fiesta en convenio con la empresa Cervecería Nacional.

La fiesta en el parque

La conmemoración del Día Nacional del Afroecuatoriano es una celebración contemporánea y de carácter urbano que:

Además de reivindicar nuestras luchas históricas, esta fiesta busca visibilizar toda la riqueza cultural del pueblo afroecuatoriano, a través de la música y danza bomba, pero también de las nuevas propuestas mu-

sicales urbanas. Es una fiesta intercultural que propicia el encuentro con la población indígena, mestiza y blanca de la ciudad (Entrevista a Jorge Lara, miembro directivo de Piel Negra, 18 de marzo de 2016).

La fiesta se desarrolla en el sector de las canchas vóley y básquet del Parque de la Familia de Ibarra. En este espacio la organización ubica el escenario y las carpas que albergan los puestos de comidas típicas, de artesanías, y los puntos de ventas de cervezas, medio por el cual los organizadores recaudan los fondos para el montaje de la fiesta.

A partir de las nueve de la mañana del día domingo de fiesta comienzan los primeros movimientos en este sector del parque, algunos miembros de la fundación, ya comienzan a organizar a los técnicos quienes prueban sonido y la iluminación del escenario, a las cocineras que comienzan a instalarse sus fogones y enseres de cocina, y a los primeros artesanos que llegan con sus productos. Alrededor del mediodía, ya todo parece estar funcionando, el público comienza a llegar atraído por la música bomba que suena desde los altoparlantes, las cocineras revolviendo ollas y sirviendo los primeros platos a los comensales que recién llegan, y los artesanos exhiben sus productos a un público que tímidamente se acerca y observa.

Figura 28
Parque Yacucalle, espacio de celebración
del Día del Afroecuatoriano



Foto: Barrientos, 2016.

Figura 29
Primeras horas de la fiesta del Día del Afroecuatoriano en Ibarra



Foto: Barrientos, 2016.

El grupo que participa oficialmente del ámbito comercial de la fiesta es bastante reducido, no siendo más de veinte puestos, entre de comidas, jugos y artesanías, quienes con anticipación solicitan a la organización un cupo para su participación sin costo alguno. El sector gastronómico es el más activo y lucrativo de toda la fiesta, ya que para final de la tarde han vendido todo. Son cuatro puestos que ofrecen un menú con gastronomía típica afrochoteña, una amasandería móvil de indígenas otavaleños y un par de carritos de jugo de coco.

Figura 30
Ventas de comidas típicas

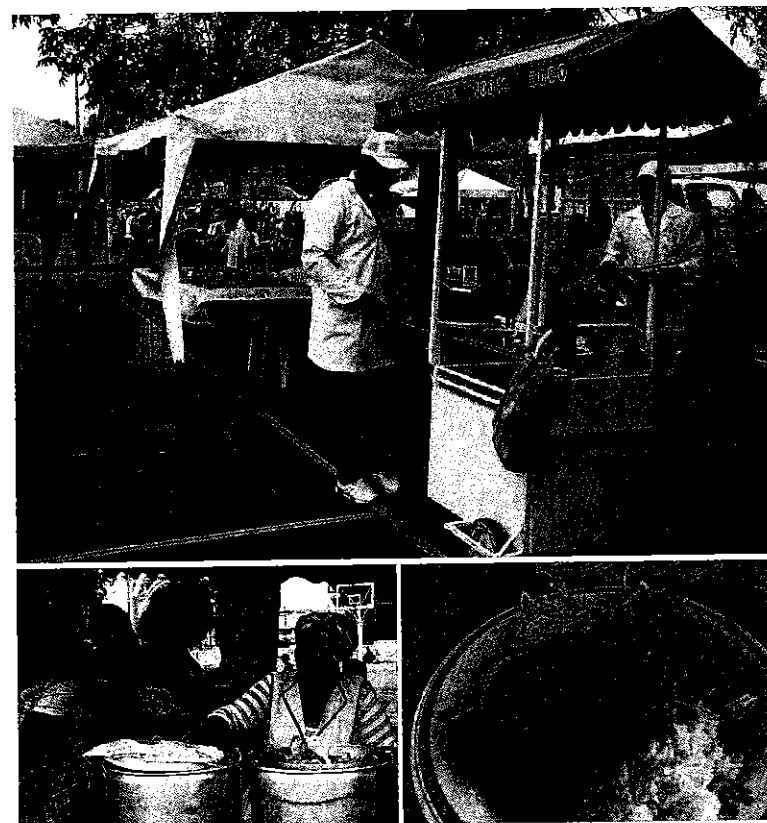


Foto: Barrientos, 2016.

Del ámbito artesanal, la variedad de objetos artesanales no es mucha, son una docena de puestos, donde sólo participaron dos de artesanía afro, del colectivo GAEN (Grupo Artesanal Esperanza Negra) de Mascarillas quienes trabajan en barro y de los tambores bombas de don Ezequiel y la señora Melva, además de uno de artesanía en cuero de Cotacachi y los demás de artesanías otavaleñas

mezclados con productos chinos. En este sector, las ventas son más modestas, pues dadas las características de la fiesta, sólo pueden trabajar tranquilamente durante el día, ya que por la tarde con la enorme cantidad de público quedan atrapados entre la multitud.

Que el número de artesanos afros sea menor, aparentemente, no es motivo de conflicto, ni tampoco los tipos de productos que en esta pequeña feria artesanal se ofrecen, ni la llegada masiva de comerciantes ambulantes que se instalan alrededor del parque, el reclamo de los artesanos, más bien radica en que se sienten relegados a un segundo plano de la fiesta, la cual se centra en el espectáculo sobre el escenario, hecho que para ellos se contradice con el fin de la fiesta que es mostrar las diversas expresiones artísticas de su pueblo.

La fiesta se torna en un gran espectáculo que es acompañado de una gran feria ambulante. La avenida contigua al parque al pasar de las horas, comienza a convertirse en un verdadero mercado, donde un centenar de vendedores ambulantes aprovechando esta instancia festiva, ofrecen todo tipo de productos que van desde comida rápida a productos industrializados, vestuario, juguetes, objetos de decoración, etc.

Durante las primeras horas de fiesta son pocos los afros que llegan hasta este sector del parque, durante la mañana el público era más bien indígena y mestizo. Este público es el que inaugura las cocineras y degustan del menú afrochoteño, “a los indígenas y a los mestizos les gusta mucho la sazón de los afros, por eso llegan temprano y aprovechan la comida y la fiesta”, me señala una de las cocineras mientras sirve un plato de menestras de guandul, porque “la ‘negriada’ sólo aparece por la tarde-noche, directo al baile”, señala uno de los miembros de la fundación.

Durante el día la fiesta tiene un carácter más bien familiar, donde se compatibiliza el *show* sobre el escenario con los juegos infantiles y con la entretención de los adolescentes quienes aprovechan las canchas y se dedican a encestar en los aros de básquet, mientras los adultos se

instalan sobre el césped para disfrutar del *show* de los artistas sobre el escenario. Por la tarde aparecen las primeras familias afros, quienes llegan en grupos extensos hasta el parque. Aquí se encuentran con otra parte de la parentela y sus amistades. Da la impresión que todo mundo se conoce, se saludan afectuosamente y de a poco, se van integrando en un gran grupo que comparte el baile y las cervezas.

Figura 31

Las primeras horas de la fiesta e inicio del baile



Foto: Barrientos, 2016.

Una vez que cae el sol, el parque comienza a repletarse y ya no es posible circular con facilidad, es posible evidenciar un recambio en el público, los más ancianos y las familias con niños pequeños dejan la fiesta y de manera masiva llega la población afro más joven, con sus atuendos vistosos “a la moda”, directamente al baile. Según las cuentas de la organización, durante la celebración de 2016 se superaron las tres mil personas en diez horas del festejo.

Figura 32
Público asistente a la celebración
del Día del Afroecuatoriano en Ibarra



Foto: Barrientos, 2016.

Durante las 13 y las 23 horas que dura el show pasaron sobre el escenario más de trece artistas, entre cantantes, grupos de danza tradicional y grupos de música bomba, todos ellos presentados por el infaltable animador “Bombita”. Si bien, la música bomba es predominante en esta fiesta, el género de la música urbana ha tenido una arremetida importante en este evento durante sus últimas versiones, lo que ha generado controversias entre quienes promueven el género musical de la bomba como una de las expresiones más importante de su pueblo.

Estos espacios festivos nos permiten dar cuenta de los diversos gustos del público en cuanto a los tipos de sonoridades. A pesar de los intentos por preservar un espacio para los exponentes de la bomba tradicional, la cual es disfrutada principalmente por los ma-

yorcitos quienes resaltan el valor ancestral de este tipo de bomba, en la actualidad priman los shows de los grupos que presentan un estilo de bomba moderna, y de otros géneros urbanos, quienes presentan una performance más animada y cercana a la población juvenil.

Cuando cae la tarde, la fiesta se intensifica y el parque se encuentra en su máxima capacidad de público. Durante este momento se presentan las agrupaciones más renombradas de música bomba y los jóvenes artistas representantes de los ritmos urbanos “de moda” como la salsa choke y el reggaetón. Los cantantes Mc Dary, Irvin “el lírico” y Alex Wayne se presentan junto a sus DJ y sus grupos de bailarines, quienes con movimientos libres, acrobáticos y angulosos animan al público, especialmente infantil y juvenil. La danza de estos jóvenes, así como sus atuendos y peinados marcan una tendencia de la moda entre la juventud afrochoteña, la que se amplifica en el ámbito festivo.

En el público, los grupos de jóvenes corean y bailan las canciones de moda, exhibiendo y luciendo su particular vestuario, accesorios y peinados, donde destacan los jeans ajustados a la altura de las pantorrillas, camisetas apegadas al cuerpo, tenis llamativos (colores vibrantes, luces, brillos), gorra y una cadena en el cuello conforman el atuendo que usan los chicos, y las chicas usando un vestuario bien ceñido al cuerpo, sea jeans y una camiseta corta o un vestido que acentúe las curvas corporales, más, los tenis y accesorios como gorras o cintillos. Toda esta indumentaria usada por las y los jóvenes marcan no sólo una diferenciación generacional, sino también una diferenciación entre ellos mismos, en función de sus distintos papeles sociales y de los contrastes que establecen entre sí, como bien lo señala Mylene Mizrahi (2007) en su trabajo sobre la estética del vestuario *funk*, que de manera semejante los jóvenes afrochoteños con su estética urbana, y el uso de ciertos accesorios como zapatos tenis de marca internacional o gorras compradas tiendas del centro comercial, buscan marcar su distinción y status.

Este estilo urbano en el vestir proveniente de las agrupaciones de salsa choke del sur colombiano, en el caso ecuatoriano ha sido proyectado por los artistas que provienen de las comunidades del valle del Chota, quienes promueven este estilo o moda en sus *shows* en vivo en la ciudad y a través de los videos que suben a la plataforma de YouTube con los cuales se promocionan artísticamente. Sin duda, esta indumentaria usada por los jóvenes, exacerbada durante la fiesta, está en diálogo permanente con las demás expresiones estéticas presentes en el espectáculo (Mizrahi, 2007), como la música, las canciones y la danza que los artistas presentan.

A medida que la fiesta avanza, el público espera a sus artistas favoritos, dentro de ellos la agrupación Marabú, quienes dada su reconocida y vasta trayectoria en los escenarios de todo el país, en cada una de sus presentaciones despiertan la algarabía del público asistente. Mientras las letras de las canciones eran coreadas, todo el mundo se entregaba al baile de la bomba, inclusive los jóvenes que ponen ciertas resistencias ante la música bomba. Durante toda su presentación, estos músicos alentaban al público a través de varios gritos de “¡Que viva el pueblo afroecuatoriano!”, quienes les respondían con un animado “¡Que viva!”, recalcando también el carácter intercultural de este encuentro señalando que “esta fiesta es de todos y para todos”.

Nos permite evidenciar y visibilizar la lucha de nuestros ancestros, esa lucha reivindicatoria de poder estar en la ciudad, y que a pesar de las vejaciones que nos han hecho vivir, hemos aportado invaluablemente a la construcción de la ciudad y del país. Porque queremos que se dé un cambio, para que se hagan políticas más justas y más equitativas para todos, donde se materialice un verdadero proceso intercultural, y podamos convivir equitativamente entre los diversos, donde exista una convivencia armónica entre todos los diversos, entre los blancos, los mestizos, los afros, los indígenas. Porque, por ejemplo aquí el Cantón Ibarra es una de las ciudades con una de las poblaciones con mayor diversidad étnica del país, sin embargo, es una de las más racistas y discriminatorias. Por eso la importancia de esta fiesta, porque nos permite visibilizarnos y compartir con los otros, que nos conozcan y nos respeten (Entrevista Jorge Lara, 18 de Marzo de 2016).

Figura 33
Música y danza bomba, marimba y salsa choke en una sola fiesta



Foto: Barrientos, 2016.

Estas palabras del gestor cultural Jorge Lara son una síntesis de lo que las iniciativas afroecuatorianas de revitalización cultural buscan proyectar. Las fiestas son ‘hechos sociales totales’ donde convergen una multiplicidad de expresiones y actores, se suscitan diversos tipos de relaciones y negociaciones, se delimitan fronteras y se generan sentimientos de pertenencia. La fiesta del Día del Afroecuatoriano es un hecho de comunicación por excelencia, muestra, expresa y emite mensajes a quienes participan de ella, quienes reciben, reflexionan y reelaboran su conciencia étnica, más como señala Barth (2000), esta conciencia no sólo hace referencia a un sistema de adscripción y de sentido de pertenencia a un grupo socio-cultural determinado, sino que además evidencia una “condición étnica” que está marcada por procesos históricos, sociales, económi-

cos y políticos, definidos por relaciones de poder y de dominación de un sector social, que en este caso ha sido desde la supremacía de lo blanco-mestizo, y que les permite replantearse y exigir respeto para establecer un diálogo horizontal con el resto de la sociedad.

Consideraciones finales

Durante el desarrollo de este trabajo etnográfico intenté presentar de manera descriptiva como analítica, las manifestaciones que componen el complejo cultural bomba del valle del Chota-Mira, sus circuitos y las prácticas que desenvuelven los diversos actores que participan de ella: músicos, bailarines, gestores culturales y artesanos, para comprender desde sus propias voces lo que caracterizan como tradición, y por ende, los significados que le atribuyen a las transformaciones que vive esta manifestación.

Algunas ideas fueron centrales para direccionar este trabajo, como la relevancia que tienen para los afrochoteños los actuales procesos de revitalización de sus manifestaciones culturales tradicionales, que actúan como “banderas de lucha” ante una sociedad hegemónica que ha tendido a la homogeneización y la marginalización de la diferencia. Es en este escenario que la bomba cumple un papel fundamental, como cohesionadora de este grupo étnico y catalizadora de su memoria colectiva.

Las narrativas, conversaciones, relatos y canciones, constituyeron la fuente principal de este trabajo de investigación, las cuales me ayudaron a comprender el sentido y las valoraciones que le atribuyen a ciertas situaciones, las resignificaciones y problematizaciones que son elaboradas en cuanto a las ideas de tradición y transformación. Destaco que mi intención fue comprender cómo la bomba como manifestación cultural, comprendiéndola como un proceso dinámico atravesado por una serie de cambios y resignificaciones, configura una forma de pertenencia étnica.

El haber profundizado en la descripción del territorio del valle del Chota-Mira y la ciudad aledaña de Ibarra, caracterizándolas como espacios de asentamiento del pueblo afrochoteño, y haber realizado un recorrido historiográfico por algunos hitos significativos para los mismos, como se realizó en el Capítulo I, fueron necesarios para situar el análisis y comprender el contexto en el cual los miembros de este grupo étnico elaboran sus formas de pertenencia. Para este pueblo, el valle es más que un límite geográfico, es el espacio resignificado como territorio ancestral, que junto a una serie de hitos y de relaciones sociales que allí se desenvuelven, sirve de base para sus procesos de construcción identitaria.

En el Capítulo II profundicé en el análisis de la bomba, con énfasis en dos ámbitos vinculados a esta manifestación tradicional: la experiencia de elaboración del tambor bomba por el trabajo de dos artesanos, don Ezequiel Sevilla y don Cristóbal Barahona; y el accionar de la agrupación musical de bomba Marabú. A lo largo de este capítulo a través de una exposición descriptiva de las prácticas de estos actores, y desde sus propios discursos, pudimos identificar las transformaciones, no sólo de la materialidad del instrumento o de las formas de composición musical, sino también del cómo operan los artesanos y las agrupaciones en el saber/hacer y en los procesos de transmisión de esta expresión en el contexto actual. Cambios que tienen que ver con su uso y valor, con los procesos de profesionalización y espectacularización de la performance de los artistas, aspectos que le han brindado una nueva resignificación a este complejo cultural. Pues, la continuidad de estas expresiones en el tiempo, no dependen de una integridad de esas formas “como eran antes”, pues lo que se busca es preservar y revitalizar sus significados más profundos (Bitter, 2010).

Hoy, la bomba no es sólo una expresión localizada entre los márgenes territoriales y sociales del pueblo afrochoteño, es una manifestación que ha traspasado las barreras de lo local para asumirse como una manifestación de orden nacional. Su sonoridad hace parte del cancionero de “Música Nacional” del Ecuador, y pese a las

controversias que generan las interpretaciones de músicos no afrochoteños, el hecho que este género sea reconocido a nivel nacional, constituye un sentimiento de orgullo.

Los procesos de revitalización cultural toman fuerza entre el pueblo afroecuatoriano a partir de los años 90, permitiendo encontrar nuevas/otras formas de transmisión de los saberes tradicionales de este pueblo, surgiendo nuevas figuras mediadoras que buscan crear nuevos espacios de visibilización de sus expresiones, en un escenario contemporáneo que promueve la interacción entre la diversidad. En ese contexto, nacen espacios festivos como el Carnaval Coangue y el Día del Afroecuatoriano, abordados a lo largo del Capítulo III. Nos afirmamos en esta perspectiva festiva para el estudio de la bomba, pues consideramos que era un escenario que permitía una mirada ampliada, como una especie de paneo en términos filmográficos, sobre este complejo cultural y las relaciones que se suscitan alrededor de esta. Como indica García Canclini (1989) la fiesta es un fenómeno global en el cual convergen diversos aspectos de la vida social de un pueblo, pues es a través de ella que podemos conocer los papeles que cumplen los aspectos económico, político, estético y organizativo en los procesos de continuidad-transformación de la cultura afrochoteña.

En cuanto a la cuestión de la construcción de una etnicidad afrochoteña, son múltiples los factores que permiten establecer la delimitación y mantenimiento de sus fronteras sociales. La experiencia histórica de la esclavización y la resistencia, la delimitación imaginaria de un territorio ancestral, el contenido cultural y las orientaciones valorativas, permiten la auto-atribución al grupo, y la atribución señala desde los “otros”. Pero, no se trata de una sumatoria de contenidos derivada de una simple lista descriptiva de diferencias culturales, como signos o emblemas de diferencia, sino más bien de las características que son efectivamente consideradas y significativas para los propios actores (Barth, 2000, pp. 31-32). Y es esa consideración de los propios

actores, que coloca a la bomba en una posición central, como promotora de los procesos de construcción de una etnicidad afrochoteña.

En resumidas cuentas, la bomba es un elemento que visibiliza, moviliza y que promueve el diálogo intercultural. La interculturalidad es un término que ha permeado los discursos de los diversos actores culturales durante la última década en el Ecuador, dadas las características de pluralidad étnica y el reconocimiento de esa diversidad desde la institucionalidad. Lo que para el pueblo afroecuatoriano representa un camino enriquecedor, por las posibilidades relacionales, comunicativas y de respeto que lleva implícitas, pues como señalaba el gestor cultural Jorge Lara (2016):

Con la interculturalidad buscamos convivir equitativamente entre los diversos, de manera armónica entre todos, entre los blancos, los mestizos, los afros, los indígenas. Es por eso que debemos sentarnos a dialogar con los "otros", y que no nos volvamos etnocéntricos, tenemos que estar abiertos a compartir con muchas culturas, con muchos géneros musicales y expresiones artísticas también.

En fin, son múltiples los caminos que restan por recorrer para comprender las diversas aristas que se presentan en el mundo afrochoteño y de la bomba. Gracias al proceso etnográfico fue posible identificar otras temáticas, que sí bien fueron enunciadas durante el desarrollo del texto, no fueron profundizadas en el mismo. Sugiriendo sobre la importancia de ser desarrolladas en investigaciones futuras. Como por ejemplo, indagar sobre las formas y disputas surgidas al interior de las instituciones vinculadas al campo de la cultura y el patrimonio del Ecuador, en relación al desarrollo de políticas culturales que busquen promover las diversas expresiones culturales del pueblo afroecuatoriano. Por otra parte, se presenta el tema racial. Si bien, aparece constantemente al señalarse las formas de precarización de la vida de los pueblos afrodescendientes, se percibe una invisibilización de este eje en los discursos de quienes promueven y preservan las manifestaciones culturales del pueblo afrochoteño. Por tanto, cabría preguntarse del por qué de esta paradoja. Por otra

parte, sería importante profundizar en las percepciones de quienes viven las fiestas. Así como también, de las relaciones de género que se dan dentro de estos espacios festivos.

En resumen, el deseo es que las ideas aquí desarrolladas contribuyan al debate actual sobre las diversas y nuevas alternativas de revitalización cultural de las expresiones tradicionales del pueblo afrochoteño. Desde una perspectiva que respete y dialogue con la diversidad de ópticas sobre la idea de qué y cómo preservar.

Bibliografía

- Amaral, R. (2001). *Festa à brasileira: Sentidos do festejar no país que “não é sério”*. São Paulo: Documento da autora. Versão para e-book.
- (2012). Para uma antropologia da festa: questões metodológica-organizativas do campo festivo brasileiro. En: Léa Perez, Rita Amaral & Wania Mesquita, *Festa como perspectiva e em perspectiva* (pp. 67-86). Rio de Janeiro: Garramond.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antón, J. (2008). La categoría de afroecuatoriano y los rasgos de autoidentificación étnica en censos y encuestas de Ecuador. *Revista Latinoamericana de Población*, 2(3), 89-104. Montevideo: Asociación Latinoamericana de Población.
- (2014). *Religiosidad afroecuatoriana*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Serie Estudios.
- Bakhtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrientos, A. (2013). *La bomba, construcción de identidad(es) y revitalización cultural en la Escuela de Formación Cultural “Afrocumbayas”, en la comunidad del Chota*. Quito, Monografía (Especialización en Gestión Cultural), Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2008.
- Barth, F. (2000). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa editora.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395. Birmingham: University of Birmingham.
- Bitter, D. (2010). *A bandera e a máscara: A circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Borja, R. (1997). *Enciclopedia de la política*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bueno, J. (1991). La bomba en la cuenca del Chota-Mira: sincretismo o nueva realidad. *Colección Pendoneros*, 15, 171-194. Otavalo.
- Callois, R. (1942). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cavalcanti, M. L. (2000). O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, VI (suplemento), 1019-1046. Rio de Janeiro: FIOCRUZ.
- _____. (2001). Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial*, 147, 69-78. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro.
- _____. (2013). A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil. *Artelogie*, 4. Paris: CNRS-EHESS.
- Cavalcanti, M. L., & Gonçalves, R. de Sá. (2009). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Chalá, J. (2006). *Chota profundo: Antropología de los afrochoteños*. Chota: CIFANE,
- _____. (2013). *Representaciones del cuerpo, discursos e identidad del pueblo afroecuatoriano*. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala.
- Clifford, J. (2014). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Coba, C. (1980). *Literatura popular afroecuatoriana*. Quito: Editorial Universitaria.
- Colmenares, G. (1992). La hacienda en la sierra norte del Ecuador: Fundamentos económicos y sociales de una diferenciación nacional (1800-1870). *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2, 3-49. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora.
- Coronel, R. (1991). *El valle sangriento: De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda canera jesuítas: 1580-1700*. Quito: Abya-Yala.
- Damatta, R. (1979). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Delgado, A. (2016). *Del gol al Nocaut: expectativas de movilidad social a través del deporte en las y los jóvenes afro descendientes de la comuna Juncal-Chalguayacu*. Tesis (Maestría en Sociología). Quito: FLACSO.
- Durkheim, É. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal Editor.

- Duvignaud, J. (1983). *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Editorial Itaca, FCE.
- Espin, J. (1999). Estrategias campesinas de sobrevivencia y de reproducción social en la población negra del valle del Chota, Ecuador. En: CLACSO, *Estrategias de supervivencia y seguridad alimentaria en América Latina y en África* (pp.5-27). Buenos Aires: CLACSO.
- Foote-Whyte, W. (1971). *La sociedad de las esquinas*. México D.F: Editorial Diana.
- Freud, S. (2011). *Totem y tabú: Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. México D.F: Nueva Imagen.
- _____. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo S.A.
- Garramuño, F. (2009). *Modernidades primitivas: Tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Geertz, C. (1994). *El conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- _____. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.,
- Giménez, G. *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Instituto Mexiquense de Cultura.
- Gluckman, M. (2009). *Costumbre y conflicto en África*. Lima: Fondo Editorial UCH- Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Gonçalves, J. R. (1988). Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, 1(2), 264-275. Rio de Janeiro: FGV-CPDOC.
- Gonçalves, J. R. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda.
- _____. (2014). Apresentação. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,. p.283. pp. 7-15.
- Gonçalves, R. de Sá. (2008). *A dança nobre no espetáculo popular: a tradição como aprendizado e experiência*. Tese de doutorado (programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais- IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro.

- Guerrero, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- _____. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional.
- Guimarães, G. (2010). Festa e sociabilidade: reflexões teóricas e práticas para a pesquisa dos festejos como fenômenos urbanos contemporâneos. *Cadernos de história*, 11(15), 35-57. Belo Horizonte: LEAH-UFU.
- Halbwachs, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- _____. (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial; Universidad de Concepción; Universidad Central de Venezuela.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Hernández, K. (2012). *Migración, organización e identidades afroseranas* (pp. 1-21). Reconocimiento Pueblos Negros, México: Nación Multicultural UNAM. Disponible en: <https://goo.gl/vWpgQw> 10-01-2017).
- Hobsbawm, E. (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra.
- Humboldt, Alejandro Von. (1828). *Viajes a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Madrid.
- Jordán, F. (2003). Reforma Agraria en el Ecuador. En: John Vargas, *Proceso agrario en Bolivia y América Latina* (pp. 285-317). La Paz: CIDES-UMSA, Desarrollo PLURAL editores.
- Keller, P. (2011). O artesanato em debate. Paulo Keller entrevista a Ricardo Lima. *Revista Pós Ciências Sociais*, 8(15), 187-210. São Luís: PPGC-Soc-UFMA, jan./jun.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En: Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). México: Editorial Grijalvo-CONACULTA.
- Laplantine, F. (2004). *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem.
- Magnani, J. C. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), 11-29, jun. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, ANPOCS.
- Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini S.A.

- Marcelli, A. (2006). Prólogo. En: Gilberto Giménez, *Identidades sociales* (pp. 17-24). México: CONACULTA, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mizrahi, M. (2007). Indumentária Funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), 231-262, Jul/Dez Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH-UFRGS.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Narayan, K. (1993). How Native Is a 'Native' Anthropologist? *American Anthropologist*, 95(03), 671-686, sept. Arlington: American Anthropological Association.
- Ortiz, V. (2011). *Valle del Chota: fútbol, identidad y mercado*. (Tesis Maestría en Estudios de la Cultura). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Osório, P. (2012a). Os festivais de cururu y siriri. Mudanças de cenários e contextos na cultura popular. *Anuário antropológico*, 237-260, I. Brasília: PPGAS/UnB.
- _____. (2012b). Do bolo co tchá ao cake with tea: siriri e processos de mediação cultural. En João Teixeira y Leticia Vianna, *As artes populares no Brasil Central: Performance e Patrimônio* (pp. 356-372). Brasília: UNB- FLAAC.
- Ospina, P. (1996). Imaginarios nacionalistas: historia y significados nacionales en Ecuador, siglo XIX y XX. *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, 9, 111-124, II semestre. Quito: Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Pabón, I. (2007). *Identidad afro. Procesos de construcción en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira*. Quito: Abya-Yala.
- _____. (2011). *La danza afrochoteña: origen, significado y evolución*. Conferencia "Reflexiones a través del Movimiento: Taller teórico-práctico de diversas propuestas dancísticas del Ecuador". Grupo itinerante de artes Guandul. Quito. <https://goo.gl/CRzrne>
- Pereira, L. (2012). As trocas sociais e simbólicas nas jornadas do sagrado das folias de Urucuaia. En João Teixeira, y Leticia Vianna, *As artes populares no Brasil central: Performance e patrimônio* (pp. 251-283). Brasília: FLAAC- UNB.
- Pérez, L. Freitas (2002). Antropologia das efervescências coletivas. Dionísio nos trópicos: festa religiosa e barroquização do mundo. Por uma an-

- tropologia das efervescências coletivas. En M. Passos, *A festa na vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes,
- Pérez, L. Freitas, Amaral, R., & Mesquita, W. (2012). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Al Margen.
- Raposo, P. (2010). *Por detrás da máscara. Ensaio de antropolgia da performance sobre os caretos de podence*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Rodríguez, L. (1994). *Tenencia de la tierra en los valles del Chota y de Salinas*. FEPP: Quito.
- Sahlins, M. (2004). *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Silva, E. (2004). *Identidad nacional y poder*. Quito: ILDIS-Abya-Yala.
- Simmel, G. (1983). *Sociologia*. São Paulo: Ática.
- _____. (1983). Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. En: Evaristo de Moraes Filho (Org.), *Georg Simmel: Sociologia* (Col. Grandes Cientistas Sociais, vol, 34). Ática: São Paulo.
- Turner, V. (2005). *Floresta de símbolos. Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF.
- Van Gennep, A. (2011). *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.
- Vicariato Apostólico de Esmeraldas, IFA-Centro Cultural Afroecuatoriano. (2009). *Enciclopedia del saber afroecuatoriano*. Quito: Gráfica Iberia.
- Vygotsky, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.
- Wade, P. (2000). *Music, race and nation. Música tropical en Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weber, F. (2009). *Trabalho fora do trabalho. Uma etnografia das percepções*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Revista Ecuador Debate*, 84, 177-192. Cotacachi: CAAP-Centro Andino de Acción Popular.

Este estudio etnográfico propone una reflexión comprensiva sobre los procesos de revitalización cultural surgidos desde el pueblo afrochoteño, en el marco de las expresiones que componen el “complejo cultural bomba”. Para contribuir y complementar las investigaciones afrochoteñas existentes, desarrollamos un proceso de acompañamiento en el Valle del Chota-Mira y en la ciudad de Ibarra. Participamos con colectivos culturales, gestores culturales, artistas y artesanos afrochoteños.

A través de una mirada antropológica, analizamos las recreaciones, transformaciones y resignificaciones de la bomba, en torno a las experiencias de elaboración del tambor, el actuar de una agrupación musical de bomba, y las prácticas y discursos relacionados con las fiestas del Carnaval Coangue y el Día del Afroecuadoriano.

Partimos de la premisa que estos son espacios sociales propicios para comprender el campo de representaciones simbólicas del “complejo cultural bomba”, y las diversas formas de vivir esta experiencia social como un fenómeno dinámico de construcción identitaria y de cohesión social.

Este trabajo representa una oportunidad para conocer y comprender el mundo afrochoteño y sus prácticas culturales que repercuten en los procesos de (re)construcción de la etnicidad afrochoteña.



ISBN 978-9942-09-647-0



9 789942 096470