



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Sonoras**

Proyecto Artístico con Componente de Investigación

**Composición Musical Basada en el Análisis Interpretativo del Ritmo la  
Bomba del Valle del Chota**

Previo a la obtención del Título de:

**Licenciado en Artes Musicales y Sonoras**

Autor/a:

Hjalmar Vinueza

Guayaquil-Ecuador

Año: 2020-2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Hjalmar Julián Vinueza Achi, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Oficial n. 899 – Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Juan Carlos Franco

Tutor del Proyecto

## **Nombre de miembro del tribunal**

Juan Posso

Miembro del tribunal

## **Nombre de miembro del tribunal**

Roberto Moscoso

Miembro del tribunal

## **Agradecimientos**

Mis más sinceros agradecimientos a Dios por bendecirme en todo momento y durante la culminación de esta meta, a mis padres y a mi familia por apoyarme siempre incondicionalmente, un especial agradecimiento a la doctora Adriana Cazar por sus consejos y el apoyo brindado durante toda mi carrera, para mi profesor tutor Juan Carlos Franco por su guía y motivación y para la Universidad de las Artes por abrirme sus puertas a una educación pública y de calidad.

## **Dedicatoria**

El presente proyecto se lo dedico a la cultura afro-choteña y a los habitantes del Valle del Chota por brindarnos expresiones artístico-culturales dignas de reconocimiento y de estudio, también a toda la comunidad de músicos del Ecuador, en especial a los que ensalzan la música autóctona de nuestro país, y para todas las personas que aportan y apoyan a la música de aquí para que siga creciendo.

## **Resumen**

La cultura afro-choteña de Imbabura-Ecuador, ha sido objeto de varias investigaciones de carácter etnohistórico, sociocultural, antropológico y etnomusicológico, estos estudios se centran en el arribo de la población afrodescendiente en condición de esclava, para luego con las nuevas condiciones sociales, crearse una nueva cultura y con esto dar surgimiento a la “Bomba”, como género dancístico musical. Uno de los autores que han hecho investigaciones de la Bomba es Juan Carlos Franco, que llega a concluir que este género, surgió con características musicales similares a las músicas del África Occidental, esas características junto con otros aspectos, se han perdido o transformado con el tiempo y con la evolución de este género musical, por lo que en este proyecto se hace un análisis de esos cambios y se propone en las composiciones esos aspectos perdidos. En la metodología primero se realiza la sistematización de investigaciones teóricas, para con esto tener una idea más amplia del género, luego se hace un análisis musical de su instrumentación y también de la interpretación del ritmo, en especial de la interpretación de su instrumento autóctono que lleva el mismo nombre; Bomba, por último, se hace que toda esta información incida en las composiciones de la propuesta musical. Así se concluye que, aunque se han perdido o transformado ciertas características en la interpretación de este género musical, aún prevalecen en la memoria colectiva de su pueblo, la cual se transmite de forma oral, y también se las puede encontrar en investigaciones realizadas sobre la Bomba.

### **Palabras clave**

Ritmo, Análisis musical, Bomba, Percusión, Género musical.

## **Abstract**

The Afro-choteña culture of Imbabura-Ecuador has been object of several investigations of topics as etno-historical, sociocultural, anthropological, and etno-musicological, these studies focus on the arrive of the Afro-descendant population as slaves, for later with the new social conditions, to create a new culture and with this give rise to the “Bomba”, as a dance and a musical genre. One of the authors that have done investigations about Bomba is Juan Carlos Franco, comes to a conclusion that this genre arose with musical characteristics similar to the music of west Africa, those characteristics besides other aspects have been transformed or lost around the time and with the evolution of this musical genre, so in this project it makes an analysis of those changes and proposes in the compositions those lost aspects. In the methodology It makes the systematization of theoretical investigations, to have a broader idea of the genre, then It makes an analysis of its instrumentation and the interpretation of the rhythm to musicians from de zone of Valle del Chota, especially of the interpretation of his indigenous instrument that has the same name of the genre; Bomba, finally It lets this affect the compositions of the musical propose. So, it concludes that, though some characteristics in the interpretation of this genre have lost, still prevail in the collective memory of his people, that is transmitted orally, and also, we can find them in investigations carried out from the Bomba.

### **Keywords**

Rhythm, Musical analysis, Bomba, Percussion, Musical genre.

## Índice

Introducción .....	9
Objetivos .....	11
Antecedentes .....	11
<b>1 Capítulo 1 .....</b>	<b>13</b>
<b>Contexto Histórico: Los africanos en la cuenca del río Chota-Mira.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Acercamiento histórico .....</b>	<b>13</b>
1.1.1 El Valle Pre-hispánico.....	13
1.1.2 Llegada de los Españoles .....	14
1.1.3 Descenso demográfico y arribo de población africana en condición de esclavos.....	15
<b>1.2 Surgimiento del género dancístico-musical la Bomba .....</b>	<b>17</b>
<b>2 Capítulo 2 .....</b>	<b>19</b>
<b>La Bomba como género musical .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Instrumentación .....</b>	<b>20</b>
2.1.1 Instrumentación tradicional.....	20
2.1.2 Instrumentación prestada de las bandas mochas.....	26
2.1.3 Instrumentación Actual .....	29
<b>2.2 Melodía .....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 Armonía .....</b>	<b>36</b>
<b>2.4 Ritmo.....</b>	<b>37</b>
2.4.1 Pulso o tempo.....	37
2.4.2 Compás .....	38
2.4.3 Polirritmia .....	38
2.4.4 Clave Africana o clave 6/8 .....	39
<b>3 Capítulo 3 .....</b>	<b>41</b>
<b>Composiciones musicales.....</b>	<b>41</b>
<b>4 Conclusiones.....</b>	<b>74</b>
<b>Bibliografía y Webgrafía .....</b>	<b>76</b>

## Introducción

El tema de esta investigación se centra en el análisis del género dancístico-musical “La Bomba” de la cuenca media y alta del río Chota Mira en los límites de las provincias de Imbabura y Carchi, que se encuentran al norte del Ecuador, en la región interandina o sierra, cabe recalcar esto, porque la Bomba es un género Afro-ecuatoriano no proveniente de las costas del Ecuador, sino de una zona Andina, en la que están muy presentes las culturas indígenas y mestizas.

Pese a esto, a partir de la llegada de afrodescendientes en la época colonial en condición de esclavos a las haciendas, en especial de producción de caña de azúcar de varias órdenes religiosas, principalmente de la orden jesuita, y dadas nuevas condiciones socioeconómicas culturales, surgió una nueva cultura y consecuente a esto, la Bomba, la cual se denomina al género y también al instrumento autóctono de la cultura afrochoteña.

Para esta investigación, se estudia a algunos autores que han plasmado sus impresiones o han llegado a conclusiones importantes con respecto a la Bomba, como la del investigador Juan Carlos Franco, que realizó un estudio minucioso de las dos principales manifestaciones de la cultura afrochoteña que son la Bomba y las Bandas Mochas, también del viajero Enrico Festa, quien plasmó sus impresiones acerca de la interpretación del ritmo la Bomba antiguamente, también con la autora Rosario Coronel que hace un estudio etnohistórico desde antes de la colonia hasta los complejos jesuitas de la cuenca del Chota-Mira.

En este proyecto se recurre al análisis musical de la Bomba, en especial del ritmo, porque es lo que más riqueza musical tiene. Tanto sus instrumentos de percusión, como las frases rítmicas que tocan varios instrumentos melódicos y armónicos imprimen una característica a este estilo, que nos brinda la sensación de movimiento, aspecto inherente en la Bomba que en su nacimiento tuvo un fuerte elemento percutivo, aunque con el tiempo se han dado importantes modificaciones.

Al respecto, Juan Carlos Franco llega a concluir que la Bomba surgió con características generales de la música africana, como son los cantos de llamada y respuesta, la relación de la música con la danza, la relación íntima con los detalles de la vida diaria, el batir de palmas como

acompañamiento, y el predominio de la percusión, aspectos que han ido transformándose con el tiempo debido a las influencias de la cultura mestiza e indígena.<sup>1</sup>

Igual que las características mencionadas, en la actualidad han entrado en desuso varios instrumentos musicales, tales como el “alfandoque” (idiófono de sacudimiento) y la calanguana (idiófono de entrechoque) también conocido como quijada o mandíbula de burro, cuyos molares resuenan al golpearla, mismos que se estudian y analizan más adelante.

Además, Franco menciona que

David Lara, uno de los instrumentistas más virtuosos de la bomba, refiriéndose al ritmo de base señalaba con cierta indignación, que la ejecución del instrumento bomba se reducía todo el tiempo a ejecutar el ritmo de base, cuestionando de esta manera la actitud de los instrumentistas.<sup>2</sup>

Por lo que se deduce que varias formas de tocar el instrumento Bomba también se han perdido.

Con respecto a la fabricación del instrumento la Bomba, en el documental de la Bomba ecuatoriana, se presenta a Segundo Cristóbal Barahona a quien se lo reconoce como uno de los últimos fabricantes de este instrumento musical, quien señala que sus hijos y nietos no han aprendido a construir la Bomba y tal vez con él se pierdan esos saberes.<sup>3</sup>

En esta investigación se abordan estos aspectos relacionándoles con las pérdidas y transformaciones a través del tiempo, luego se los compara con la interpretación actual de la Bomba, a través del análisis de su instrumentación, para así concientizar a las nuevas generaciones en especial del Valle del Chota, sobre la riqueza de su patrimonio cultural y musical.

El presente proyecto se enfoca en la investigación teórica, el trabajo de campo, los análisis y transcripciones de la música y especialmente del ritmo la Bomba, a fin de crear obras musicales que contengan algunas características de lo investigado, las mismas que se encuentran en las técnicas de composición, en la instrumentación y en la interpretación de la música Bomba.

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Franco, *Música Tradicional En La Cuenca Del Río Chota-Mira: El Caso de la Bomba y las Bandas Mochas* (Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2000), 88.

<sup>2</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 124.

<sup>3</sup> Henry Medina, “La Bomba Sobrevive”, *Blog La Bomba, Mira Balcón de los Andes* (29-11-2020), <http://mira.ec/musica/la-bomba/>.

Con base al análisis musical y a los conocimientos aprendidos en esta investigación se realizan 4 obras: la primera sólo con instrumentos de percusión; batería, congas y bongos; la siguiente con los demás instrumentos que son: trompeta, trombón, saxofón, guitarra y bajo eléctrico, tendrá énfasis en las llamadas y respuestas; en la tercera se utiliza las palmas como acompañamiento y en la cuarta se usa la clave africana 6/8, que será explicada posteriormente. Además, la composición de cada obra está en relación a un hecho sucedido en la historia de la población africana asentada en la cuenca del río Chota-Mira.

## **Objetivos**

### **General:**

Crear obras musicales basadas en el análisis interpretativo del ritmo la Bomba del Valle del Chota.

### **Específicos:**

Sintetizar las investigaciones teóricas del fenómeno musical la Bomba del Chota-Mira

Generar reflexiones con relación a la forma de tocar el ritmo Bomba y sobre la pérdida de instrumentos tradicionales para la interpretación del mismo.

Proponer algunas alternativas de variaciones en la interpretación del ritmo la Bomba.

## **Antecedentes**

La cultura afrochoteña de la cuenca del río Chota-Mira ha sido objeto de varias investigaciones de carácter etnohistórico, sociocultural, antropológico y etnomusicológico. Estos estudios se centran en el arribo de la población afrodescendiente en condición de esclava, hecho ocurrido en la época colonial a varias haciendas cañeras, principalmente de la orden jesuita.

Las nuevas condiciones socioeconómicas culturales, desencadenaron el surgimiento de una nueva cultura y en este marco de la bomba como un género dancístico musical. Con relación a este último aspecto vale mencionar la investigación del etnomusicólogo Juan Carlos Franco, quien sostiene que la bomba se enmarca en un proceso de sincretismo etnocultural.<sup>4</sup> Para ello sistematiza

---

<sup>4</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 119-120.

los textos de varios investigadores, escritores y viajeros que han plasmado sus impresiones acerca de la Bomba. En Franco (2000) puede encontrarse una referencia al viajero Friedrich Hassaurek quien en 1865 vio la interpretación del instrumento musical bomba en una hacienda de la cuenca: "... la bomba... viene a ser un tambor. Es una especie de barril de cuyos lados se ha templado una piel; para tocarlo no se usan bolillos, sino los dedos o los puños, y así se da el compás a los cantores".<sup>5</sup> Franco (2000) también refiere al viajero Enrico Festa, quien señala: "... acompañan tales bailes con un canto monótono por parte de las mujeres espectadoras, las cuales además alimentan continuamente las manos, y la salvaje música de dos instrumentos; la bomba y el alfandoque..., el cual unido, al sonido de la bomba, a la alentada de las manos y al canto de las mujeres, forman una música bárbara que nos hace suponer estar en el centro de África".<sup>6</sup>

Este investigador en su tesis de licenciatura: *Música Tradicional en la Cuenca del Río Chota-Mira: El caso de la Bomba y las Bandas Mochas*, realiza un estudio a profundidad de la expresión cultural Bomba. Basado en datos etnográficos de campo y en el análisis de fuentes documentales llega a concluir que la bomba surgió con características musicales similares a las músicas del África Occidental como los cantos de llamada y respuesta, el predominio de la percusión, la relación de la música con la danza, la relación íntima con los detalles de la vida diaria, aspectos que a lo largo del tiempo se fueron transformando debido a las influencias de la cultura mestiza e indígena. Es así como en la bomba desaparece el predominio de la percusión para dar paso a un acompañamiento amoldado a una nueva forma basada en la canción estrófica. Como consecuencia de esta minuciosa investigación, Juan Carlos Franco realizó varias composiciones para su proyecto *Yagé Jazz*, en las cuales se destaca las composiciones por el mismo autor: *BombaJazz*, *Longuita Carishina* y *Hoja de naranja*.<sup>7</sup>

Son estos antecedentes los que se consideran fundamentales para este trabajo de tesis, a fin de indagar los sistemas rítmicos asociados a la música bomba a través del tiempo, para sobre esta base desarrollar una propuesta compositiva.

---

<sup>5</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 88.

<sup>6</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 90.

<sup>7</sup> *Yagé Jazz*, *Viaje Ritual*, Juan Carlos Franco (Quito: Yagé Jazz, 2006) Álbum CD, <https://www.discogs.com/es/Yage-Jazz-Viaje-Ritual/release/13047940>.

# 1 Capítulo 1

## Contexto Histórico: Los africanos en la cuenca del río Chota-Mira

### 1.1 Acercamiento histórico

#### 1.1.1 El Valle Pre-hispánico

Para tener un acercamiento más profundo a la Bomba de la cuenca media y alta del río Chota-Mira, este estudio se remonta e inicia comprendiendo la importancia del sector en donde este fenómeno cultural se desarrolla.

La autora Rosario Coronel en “El Valle Sangriento: *de la coca indígena a la hacienda jesuita en el Chota, 1580-1700*” señala que:

Gran parte de los Señoríos y Cacicazgos indígenas de la sierra norte poseyeron en las partes bajas de la cuenca cálida del río Chota-Mira, extensas chacras de coca y mucho algodón, consideradas como la producción de mayor importancia estratégica en la zona, además en las partes altas sembríos de maíz, legumbres, ají, paltos, yuca, camote, papa, frejol y una variedad de árboles frutales, y también en las riberas del río Chota, abundaba el añil que lo utilizaban para el teñido del algodón. Por la gran valoración que tenía la coca y el algodón principalmente, junto con los frutos que se daban en el Valle, muchos comerciantes llegaban a comprar o intercambiar productos desde muy lejos, por lo que esta necesidad de obtener los productos tan codiciados del valle lo llevó a convertirlo en una zona de intensas disputas y conflicto por acaparar su manejo y control. Los principales involucrados en las disputas por la apropiación y el control de la zona eran los que regulaban antes la misma, como son tanto algunos caciques (jefes de algún señorío étnico), y los señoríos locales (organizaciones que ejercen el control de diversas zonas productivas) de la región.<sup>8</sup>

Mientras se daban estas disputas entre los grupos locales antes mencionados por la obtención del dominio del Valle, a principios del siglo XVI, el Valle del Chota fue colonizado por

---

<sup>8</sup> Rosario Coronel, *El Valle Sangriento: de la coca indígena a la hacienda jesuita en el Chota, 1580-1700* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1987), 15-19.

los españoles. En el libro Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano, los autores indican el nombre con el que se conoció al valle en los primeros años de conquista y este nombre hace alusión a los conflictos y disputas que se daban allí.

Con el nombre de “Coangue” se conoció en los primeros tiempos de la conquista y aún a mediados de la Colonia, a los actuales territorios comprendidos a lo largo y ancho del Valle del Chota. Según unos historiadores, Coangue significa “Valle de las Calenturas Malignas” y según otros, “Valle Sangriento”.

### **1.1.2 Llegada de los Españoles**

Dentro de este proceso de conquista, Coronel señala que:

Por la gran importancia y demanda que tenían los productos de esta región en la población indígena hubo una etapa de bonanza alrededor de los años 1550 y 1610. Luego de esta etapa de bonanza llegaría la etapa de crisis entre 1610 a 1680 aproximadamente, varios factores causaron la disminución de la comercialización de los principales productos de la región que son la coca y el algodón, y consecuente la ruina de los señoríos locales, estos factores según Coronel se detallan a continuación.<sup>9</sup>

1. Se sustituye la producción de algodón por la de lana de borrego, para con esto cambiar el modelo de dominio de la producción que representaban los encomenderos por el del sistema hacendario.
2. Para la construcción de la ciudad de Ibarra, los españoles presionan a los señoríos locales para la entrega de fuerza de trabajo con indígenas mitayos,<sup>10</sup> en 1612 el cabildo de Ibarra ordena repartir 200 mitayos para obras, simultáneamente los señoríos son presionados a que entreguen tierras y agua del Valle, esto ocasionó destrucción por disputas por la obtención del agua y la nueva legislación favoreció a los españoles en desmedro de los señoríos.

---

<sup>9</sup> Coronel, *El Valle Sangriento...*, 20-34.

<sup>10</sup> Mitayo se refiere al indígena que estaba sometido al Sistema de la mita; un sistema de trabajo obligatorio.

3. El cultivo de coca sería combatido por disposiciones religiosas que pensaban que era un mal para los indígenas y posteriormente esto llevaría a la extinción de esta actividad.

Aunque la producción del olivo y la vid se presentó como una posibilidad para los indígenas de la cuenca, fue poco efectiva y todo esto agudizó la crisis de los señoríos locales, los cuales se resistieron defendiendo tanto sus tierras, agua y el impedimento de la entrega de indígenas mitayos, con respecto a esto Coronel señala:

Hubo una disminución demográfica de los indígenas, motivado por fugas, enfermedades, muertes etc, por lo que la compañía de Jesús tuvo que resolver la escasez de mano de obra con la compra de esclavos negros, además de esto la venta de tierras convirtió a caciques e indígenas en sujetos de las nacientes haciendas. Pero este intento de imponer la producción de la vid y el olivo no les dio resultado a los españoles, y tuvieron que esperar a los hijos de Loyola que traerían un nuevo proyecto de la caña de azúcar, aunque se tiene registro de que ya había ese proyecto con los estancieros (propietario, poseedor o responsable de una estancia, tierra), los jesuitas fueron quienes lo dominaron.<sup>11</sup>

### **1.1.3 Descenso demográfico y arribo de población africana en condición de esclavos**

Llegado el nuevo sistema hacendario, los indígenas locales como forma de resistencia, decidieron huir para privar de fuerza de trabajo a los estancieros y a los hacendados, por lo que perdieron sus tierras y por ende pierden la guerra dándose una muy significativa baja demográfica de la población indígena, con estos factores y con el sistema hacendario, aparecen nuevos actores; los terratenientes. El asentamiento de estos terratenientes en la cuenca del río Chota- Mira fue diferente a otras localidades que se adaptaron a ese sistema, en cambio en la cuenca, los terratenientes se asentaron sobre la expulsión, muertes y huidas masivas de los indígenas, que implicó el nuevo control de los terratenientes en el manejo de tierra, riego y fuerza de trabajo, lo que provocó el ingreso de esclavos africanos junto con indígenas forasteros complementarios.<sup>12</sup>

En el libro Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano, los autores señalan que:

---

<sup>11</sup> Coronel, *El Valle Sangriento...*, 36-38.

<sup>12</sup> Coronel, *El Valle Sangriento...*, 143.

Los historiadores fijan la entrada de los primeros esclavizados a esta región para el año de 1575; sostienen que: “la primera importación la realizó el cacique de Tulcán, don García Tulcanaza”.<sup>13</sup>

La orden jesuita se asentó inicialmente con trabajo indígena y estos indígenas fueron muy importantes para la consolidación del complejo hacendario de la caña dulce de los jesuitas, que empezaron a adquirir a africanos en condición de esclavos en la primera mitad del siglo XVII. La fuerte liquidez y la capacidad financiera de los jesuitas, implicaron que, en la segunda mitad del siglo XVII, se dedicaran a la compra y venta de los esclavos de origen africano dentro de la Real Audiencia de Quito, también a las compañías negreras europeas, para importar directamente a los esclavos africanos. En 1700 en la ciudad de Cartagena de Indias la Compañía de Jesús recibió una gran cantidad de esclavos africanos para su gran red de haciendas de caña dulce en el Valle del Chota, y se especula que entre 1680 hasta los primeros años del siglo XVIII, su estrategia de crecimiento era la compra de esclavos de origen africano.<sup>14</sup>

Esta última parte es reforzada en el libro *Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano*, en donde se explica que:

En los años de 1680 se acrecentó la importación de esclavizados por parte de los jesuitas (...). No es una coincidencia el hecho de que, en 1695, empezara el período más activo en el tráfico de esclavos por Cartagena de Indias (...). Para 1715, el auge negrero había llegado a su nivel más alto por la demanda de mano de obra esclavizada (...). Hacia 1760, los Jesuitas realizaron las últimas compras de africanos en los mercados de Cartagena y Portobello. En 1767, son expulsados de España y sus colonias americanas (...). En las haciendas quedaron 2.615 esclavizados; de ellos 1.324 estaban destinados a trabajos en las haciendas cañeras.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, *Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano* (Quito: Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, 2009), 56.

<sup>14</sup> Coronel, *El Valle Sangriento...*, 93-97.

<sup>15</sup> Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, *Enciclopedia...*, 58-59.

Dentro de estos acontecimientos históricos aparece La Bomba como un género dancístico musical que se enmarca en procesos de transiciones territoriales, étnicas que son muy importantes comprenderlas para conocer el ¿cómo? y ¿por qué? Surgió la Bomba en este ámbito.

## 1.2 Surgimiento del género dancístico-musical la Bomba

Comprender el origen de la población africana en los Andes del Ecuador; en la cuenca del río Chota-Mira, aspecto relevante de esta investigación, permite establecer el contexto histórico geográfico en el que aparecería el fenómeno cultural La Bomba.

El investigador Juan Carlos Franco expresa que la Bomba se gestó desde la Colonia ya que para 1863, Friedrich Hassaurek habla de la Bomba como un género musical completamente consolidado, lo cual supone que el género debió haberse construido desde épocas pasadas.

Así mismo Franco habla acerca de Friedrich Hassaurek quien ha plasmado una de las primeras referencias de este género y sus impresiones acerca de la Bomba en un viaje que hizo al Ecuador en el año 1863 y dice:

Mientras me hallaba en Chamanal, el hospitalario dueño de la hacienda me brindó el espectáculo de una danza de negros muy interesante llamada bundi. Todos los negros de la hacienda, hombres, mujeres y niños, se reunieron en el salón, trayendo consigo dos instrumentos musicales autóctonos: la bomba y el alfandoque.<sup>16</sup>

Estos instrumentos de los que habla Hassaurek se los abordará detalladamente más adelante en esta investigación. Además de esto se habla del talento de los músicos en lo que el autor señala:

En cuanto al talento y al gusto musical, estos negros son infinitamente superiores a los indios. Sus melodías no son ni monótonas ni tristes como las de los aborígenes. Al contrario, son melodías variadas, llenas de vigor y emoción.<sup>17</sup>

La habilidad y dedicación de la población africana al interpretar la música y danza Bomba, es descrita por otros aspectos relevantes observados por Hassaurek:

---

<sup>16</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

<sup>17</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

Ni siquiera el músico que golpea la bomba se detiene. Cuando le ofrecen una copa de aguardiente, algunos de sus compañeros la ponen en sus labios y él bebe mientras sus manos continúan ocupadas con el tambor. El sudor le corre por la cara, pero no tiene tiempo de secárselo. Con la agilidad de un mono se mantiene golpeando su bomba mientras haya una pareja que no esté demasiado cansada para interrumpir la danza...el estruendo causado por las voces chillonas de las mujeres y los niños, por los golpes de las manos, por el ruido del alfandoque y la bomba, junto con exclamaciones ocasionales de los bailarines y de los espectadores, ahoga completamente las palabras de la canción. Me fue imposible escuchar alguno de los versos cantados, pero mis compañeros me contaron que las canciones eran compuestas por los mismos negros en su propio dialecto (...).<sup>18</sup>

La danza tiene una relación muy importante con la música y es fundamental para comprender el ritmo como característica principal de este género, con respecto a esto el autor señala:

Su baile no es el movimiento medido y lento de los indios, sino que está caracterizado por movimientos rápidos y violentos y por la extravagante gesticulación propia del etíope. Se bailan varios pasos, algunos de los cuales son realmente cómicos. en este aspecto los negros son de una inventiva mayor que la de los blancos y los cholos, quienes no pueden ir más allá del lento y monótono “Alza que te han visto”. (...) el baile suele estar acompañado por gestos cómicos y expresivos propios de la raza negra. Los danzantes continúan sin interrupción hasta que alguien entre a relevarlos; pero este cambio no interrumpe la ejecución ni la canción (...).<sup>19</sup>

Otra de las primeras descripciones de la Bomba en la cuenca del Chota Mira según Franco son las de Enrico Festa a finales del siglo XIX, quien con respecto a la danza y la música señala:

Las danzas de estos negros son muy variadas, pero dos son las preferidas. En una, la mujer de una pareja de danzantes finge agredir a su compañero tratando de golpearle con la cabeza como haría un toro que quiera embestir; el bailarín con

---

<sup>18</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

<sup>19</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

variadas y cómicas contorsiones trata de evitar los golpes, sin interrumpir la danza; después las partes se invierten, el hombre ataca y la mujer se defiende, y al final ésta da un abrazo al hombre y así termina el baile. El otro baile asemeja a aquella llamada "La Chilena": el bailarín y la bailarina se mantienen unidos con dos pañuelos, de los cuales cada uno se sostiene de los extremos con la mano; la habilidad de los bailarines consiste en ejecutar, con la mayor desenvoltura posible, variados movimientos, sin perder el tiempo y sin desunirse, ni enredarse en los pañuelos"... "acompañan tales bailes con un canto monótono por parte de las mujeres espectadoras, las cuales además alimentan continuamente las manos, y la salvaje música de dos instrumentos; la bomba y el alfandoque..., el cual unido, al sonido de la bomba, a la alentada de las manos y al canto de las mujeres, forman una música bárbara que nos hace suponer estar en el centro de África.<sup>20</sup>

Con relación al baile Segundo Cristóbal Barahona, laudero de la comunidad del Juncal señala: "(...) en donde se interpreta la música Bomba hay también el baile por lo que la música y el baile son lo mismo y van siempre juntos (...)"<sup>21</sup>.

En la Enciclopedia del Saber Afroecuatoriana se indica que:

la bomba es esencialmente bailable; es el sonido de la bomba, más que la música instrumental de la banda mocha, lo que invita a la danza.<sup>22</sup>

Tanto las descripciones de Hassaurek y Festa son fundamentales para tener conciencia de los aspectos musicales y danzarios presentes en este género musical. Como ya se ha señalado la música y danza Bomba surgen con características similares a las músicas del África Occidental, aspectos que nos acercan al formato instrumental inicial en la música Bomba, así como a la forma de interpretación de la misma.

## 2 Capítulo 2

### La Bomba como género musical

---

<sup>20</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 89-90.

<sup>21</sup> Entrevista realizada a Cristóbal Barahona por parte del autor.

<sup>22</sup> Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, *Enciclopedia...*, 157.

## **2.1 Instrumentación**

### **2.1.1 Instrumentación tradicional**

El formato instrumental más antiguo de los grupos de bomba estuvo conformado por la bomba, el alfandoque, las voces y el batir de palmas, esto lo podemos apreciar en la explicación de Hassaurek:

Todos los negros de la hacienda, hombres, mujeres y niños, se reunieron en el salón, trayendo consigo dos instrumentos musicales autóctonos: la bomba y el alfandoque.... Pero la parte más importante de la orquesta la forman las voces de las mujeres y niños, acompañados por la voz del que toca el alfandoque. Chocando sus manos continuamente cantan una gran variedad de canciones a las que se afinan la bomba y el alfandoque.<sup>23</sup>

Con el tiempo se incorporan nuevos instrumentos musicales como la calanguana (güiro tradicional, hecho de una calabaza con ranuras y tocado con un peine o un tenedor)<sup>24</sup> y con la aparición de las bandas mochas,<sup>25</sup> se incorpora la hoja, el puro y raramente la cabuya en los grupos de bomba.

#### **2.1.1.1 El instrumento musical Bomba**

Para los afrochoteños, la bomba representa la danza, la música, la poesía, así como su instrumento musical representativo. Al respecto, Hassaurek señala:

La bomba es una especie de tambor. Es una especie de caja sobre la cual se extiende un cuero; para que los cantantes mantengan un ritmo, no se usan palos de tambor sino simplemente los dedos y los puños.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Hassaurek cit. por Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

<sup>24</sup> Edgardo Civalero, "Los parientes africanos de la banda mocha del Chota", *Traversari* n.º3 (2016), 22-37.

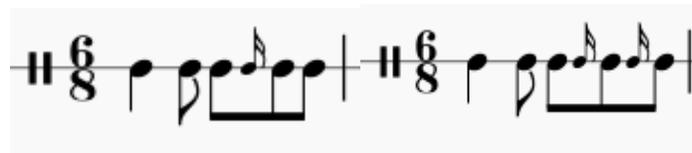
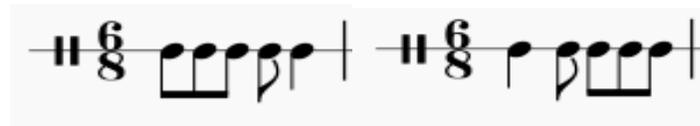
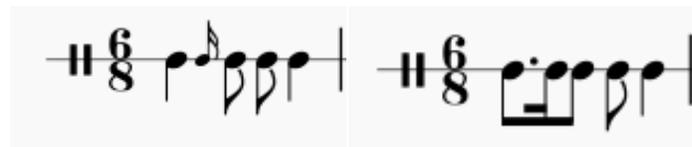
<sup>25</sup> Agrupaciones de bandas similares a las bandas de pueblo, utilizan instrumentos cortados o rotos por ende su nombre de mochas.

<sup>26</sup> Hassaurek cit. por Franco, *Música Tradicional...*, 88-89.

El instrumento musical Bomba es un bímembranófono. Se toca con las manos, sosteniendo el instrumento entre las piernas. Para la interpretación de la Bomba encontramos que existe un ritmo base el cual se conforma de la siguiente manera:



Esta frase es la que predomina en la Bomba y también tiene sus variaciones que según Franco son las siguientes:<sup>27</sup>



Los instrumentistas afrochoteños, reconocen en la actualidad dos ritmos principales: el cielo, y la tierra o suelo, los cuales explicamos a continuación conjuntamente con varias técnicas de ejecución:

1. Quemado o alto: Es el golpe más agudo y se lo ejecuta apoyando y presionando ligeramente los dedos de la mano izquierda sobre el cuero, mientras que con la mano derecha se golpea con los dedos y se los deja presionados en el instrumento.

<sup>27</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 158.



2. Abierto: se lo toca con la mitad superior de los dedos de cualquier mano y se los alza al dar el golpe.



3. Medio abierto: que es apoyando con los dedos de la mano izquierda y un golpe abierto en la derecha.



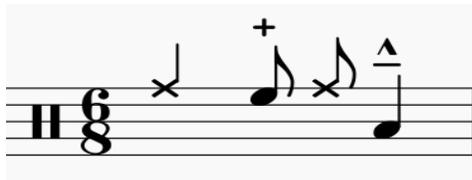
4. Medio o cerrado: un golpe con la parte superior de los dedos dejando los dedos apoyados en la Bomba. En ocasiones se puede realizar glissandos con este golpe deslizado con los dedos, ligeramente hacia la mitad del parche de cuero.



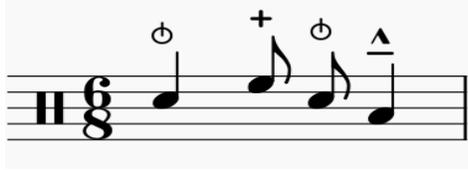
5. Bajo o grave: es un golpe con toda la mano derecha sin apoyar los dedos con la mano izquierda y se lo alza apenas se da el golpe, este es el golpe más grave por ende su nombre.



Ritmo: Cielo



Ritmo: Tierra



Según Franco en una transcripción hecha a David Lara detalla lo siguiente con respecto a estos ritmos:

Cielo: es la obtención del sonido con golpes sucesivos: Repique. Suelo: es la obtención del sonido con el asiento trasero de la palma. (Acento principal del ritmo que genera una resonancia constante: pedal, que dura entre golpe y golpe y sobre la cual va el repique).<sup>28</sup>

Existen variaciones de estos ritmos y en algunos casos encontramos poliritmia, aspecto que será abordado en este capítulo más adelante.

#### 2.1.1.2 Construcción del Instrumento Bomba

En cuanto a la construcción del instrumento musical Bomba, el laudero Segundo Cristóbal Barahona expuso sus conocimientos durante el trabajo de campo para la presente investigación; mismos que se explican a continuación:

Primero se consigue un tronco de una planta conocida como Penco o Chaguarquero, la cual se la encuentra en la región andina del Ecuador, aunque en la actualidad también se realiza con el tronco del árbol de Ceibo o Balsa, una vez obtenido el tronco, se lo debe trabajar o limpiar para tener la forma de un cilindro ahuecado en el centro, el cual será el cuerpo del instrumento, y a este se le hace un pequeño hueco para que salga el sonido.

Luego se consigue el cuero de un chivo o puede ser de otro animal, se le saca el pelo se lo corta según el diámetro del tronco y se lo pone a mojar por una noche, para que al siguiente día esté suave a fin de poderlo coser y posteriormente templar. Luego se consiguen cuatro aros que se obtienen de una planta silvestre de las zonas subtropicales, se trata de venas con propiedades flexibles y resistentes. Un par de estos aros se los cose a los parches y los dos restantes sirven para

---

<sup>28</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 96.

templar al cuero. amarrándolos y ajustándolos con una cuerda plástica para que así queden bien templados y afinados.

### 2.1.1.3 El Alfandoque

El alfandoque es un idiófono de sacudimiento, es muy similar al guasá procedente de las costas del Ecuador, el alfandoque se lo interpreta sacudiéndolo con las manos.

Hassaurek señala al respecto:

El alfandoque es una caña ahuecada dentro de la cual se introducen piedrecillas, salvas o granos, y se cierran sus aberturas con algodón o con trozos de tela. Al agitar este exótico instrumento se produce un sonido parecido al que se hace en los teatros para imitar el sonido de la lluvia. Sin embargo, el instrumento se agita de acuerdo al ritmo de las canciones y el sonido que produce es muy agradable.<sup>29</sup>

Esta descripción de Hassaurek nos hace suponer que cuando se refiere a que se agita de acuerdo al ritmo, entonces se genera la idea de que va siguiendo el pulso y en un compás de 6/8 tendríamos 2 pulsaciones: cada una correspondiente a una negra con punto. Es improbable por la dificultad de ejecución a velocidades altas pensar en tres pulsos cada dos corcheas. Entonces la interpretación probable del alfandoque sería:



### 2.1.1.4 Las Palmas como acompañamiento:

Las palmas son consideradas como un instrumento idiófono de choque. Siguiendo con las descripciones de Hassaurek dice:

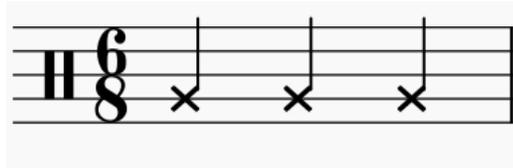
(...) Pero la parte más importante de la orquesta la forman las voces de las mujeres y niños, acompañados por la voz del que toca el alfandoque. Chocando sus manos

---

<sup>29</sup> Hassaurek cit. por Franco, *Música Tradicional...*

continuamente cantan una gran variedad de canciones a las que se afinan la bomba y el alfandoque.<sup>30</sup>

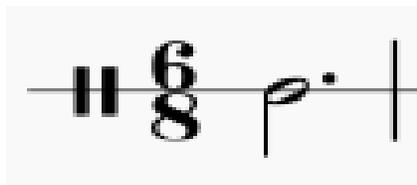
Con esto tendríamos dos interpretaciones del acompañamiento de las palmas, siendo la primera la que mejor se acerca a la descripción:



#### 2.1.1.5 La calanguana

La calanguana es un idiófono de entrechoque, conocida comúnmente como quijada, o mandíbula de burro. Se trata de un instrumento de percusión elaborado con el maxilar inferior de burro o caballo, se usaba en la interpretación de la música Bomba, produciendo un sonido percusivo largo, debido a la resonancia de los molares flojos.

Su interpretación sería de la siguiente manera:



#### 2.1.1.6 La voz

La voz cumple una función muy esencial en la música Bomba, desde que se tiene conciencia de la existencia de esta música, la voz ha estado presente al igual que el instrumento Bomba.

---

<sup>30</sup> Hassaurek cit. por Franco, *Música Tradicional...*

Hassaurek explica que:

(...) Pero la parte más importante de la orquesta la forman las voces de las mujeres y niños, acompañados por la voz del que toca el alfandoque.... el estruendo causado por las voces chillonas de las mujeres y los niños, por los golpes de las manos, por el ruido del alfandoque y la bomba, junto con exclamaciones ocasionales de los bailarines y de los espectadores, ahoga completamente las palabras de la canción. Me fue imposible escuchar alguno de los versos cantados, pero mis compañeros me contaron que las canciones eran compuestas por los mismos negros en su propio dialecto (...).<sup>31</sup>

Festa señala que:

(...) acompañan tales bailes con un canto monótono por parte de las mujeres espectadoras, las cuales además alimentan continuamente las manos, y la salvaje música de dos instrumentos; la bomba y el alfandoque (...), el cual unido, al sonido de la bomba, a la alentada de las manos y al canto de las mujeres, forman una música bárbara que nos hace suponer estar en el centro de África.<sup>32</sup>

### **2.1.2 Instrumentación prestada de las bandas mochas**

La Banda Mocha según Edgardo Civarello es:

(...) un conjunto instrumental tradicional masculino originario de las comunidades del valle del río Chota, apareció hace finales del siglo XIX, cuando músicos del Chota intentaron imitar la formación y el sonido de las típicas bandas de música y origen europeo, generalmente militares, sin recursos para emularlas, se vieron forzados a sustituir los instrumentos de viento de madera y metal por otros hechos con material que tenían más a mano<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Hassaurek cit. por Franco, *Música Tradicional...*

<sup>32</sup> Festas cit. por Franco, *Música Tradicional...*

<sup>33</sup> Civallero, "Los parientes africanos...", 22-37.

Las Bandas Mochas junto con la Bomba constituyen las manifestaciones artístico culturales más representativas de la cultura afro-ecuatoriana asentada en la cuenca del río Chota Mira, y estas dos manifestaciones se han influenciado entre sí, dando paso a que las Bandas Mochas interpreten repertorio de música Bomba adaptándola así a su conjunto instrumental, mientras que por otro lado, los conjuntos de Bomba han adquirido algunos instrumentos de las Bandas Mochas para la interpretación de su música, estos se detallan a continuación:

### 2.1.2.1 Hoja de naranjo

La hoja del árbol del naranjo también de capulí o mandarino es un membranófono que es usado por múltiples culturas en el mundo, por lo que no se puede afirmar ninguna influencia africana al respecto, como sí es posible identificar en el instrumento musical Bomba, debido a la existencia en África de tambores similares.

El instrumento la hoja de naranjo o simplemente hoja, se toca poniéndola entre los labios y soplando, con esta se pueden sacar un amplio rango de frecuencias agudas, se la utiliza en las bandas mochas para hacer los sonidos agudos y así emular el sonido de una trompeta u otros instrumentos en ese rango de frecuencias, esto se puede constatar en el siguiente artículo:

(...) con hojas verdes (de naranjo, capulí o mandarino) se imitan trompetas, clarinetes y saxos melódicos, mientras que las flautas y los flautines se sustituyen por pífanos o pinkillos de caña similares a los de los vecinos pueblos andinos de habla.<sup>34</sup> quechua (Coba Andrade, 1981: 100-1; Mullo Sandoval, 2009: 191-3).  
...”.<sup>35</sup>

La hoja es uno de los instrumentos que fue prestado de las Bandas Mochas al conjunto de Bomba, en el disco Recuerdos de Nuestra Tierra del Grupo Juventud del Valle del Chota,<sup>36</sup> se puede evidenciar la utilización de la hoja junto con el conjunto de música Bomba, y su función es

---

<sup>34</sup> Civallero, "Los parientes africanos...", 22-37.

<sup>35</sup> Civallero, "Los parientes africanos...", 22-37.

<sup>36</sup> Grupo Juventud del Valle del Chota, *Recuerdos de nuestra tierra*, composiciones de: Beatriz Congo, Mario Diego Congo y Neri Padilla (Ecuador: Producciones Zapata, 1989) LP Álbum.

la de hacer la melodía principal o la de responder a la voz o al requinto, instrumento que será analizado más adelante.

### 2.1.2.2 Puro o Calabaza

Otro de los instrumentos que se introdujo a los grupos de música bomba es el “Puro”. Se trata de una calabaza de gran tamaño que crece en el Valle del Chota y con la cual se confecciona un instrumento musical que es utilizado por las Bandas Mochas en reemplazo de la tuba usada en las Bandas de Pueblo.

Todos los músicos llevan en la memoria las técnicas para ensamblar los instrumentos musicales, sobre todo los que tocan el “puro”, tan original de El Chota, hecho con la planta del puro, que es una calabaza propia de los climas subtropicales. Hacer un puro no es difícil. Los artistas y artesanos cultivan la planta del mismo nombre. Cuando el fruto está grade, lo arrancan de la tierra, le cortan las puntas de los dos extremos, le secan por 15 días, sacan las semillas que lleva dentro y lo pulen hasta dejar un instrumento cilíndrico, alargado, encorvado, de color amarillento.<sup>37</sup>

Por la importancia de este instrumento en las Bandas Mochas podríamos decir que, el Puro fue introducido a los conjuntos de Bomba, aunque ya no se tenga constancia de la interpretación del mismo, por la llegada de nuevos instrumentos en este caso el bajo eléctrico.

La interpretación de este instrumento, conforme una transcripción realizada a la Banda Mocha San Miguel de Chalguayacu sería de la siguiente forma:



<sup>37</sup> Diario El Mercurio, “La Banda Mocha”, legado musical de más de un siglo (Cuenca: CIDAP, 2017), 2.

Estas frases harían los puros más graves mientras que los puros en un registro medio grave harían la siguiente frase:



### 2.1.3 Instrumentación Actual

La instrumentación en los grupos de Bomba ha ido cambiando debido a varios factores como las influencias externas de otros ritmos, a la interacción étnica entre los grupos antes mencionados en el primer capítulo como españoles, indígenas y africanos, y luego por los mestizos, así mismo por el desarrollo tecnológico y de la sociedad. Esto lo podemos constatar en Franco quién señala:

Como se puede apreciar, en estos grupos se muestran varias de las características generales africanas de la música; sin embargo, a través del tiempo estos grupos han ido evolucionando y transformándose, debido a las diversas influencias marcadas por las relaciones interétnicas, los cambios socioeconómicos y la incidencia de los medios mecanizados y de comunicación, sin descartar ciertas influencias intraétnicas, que ocurren en los contextos de socialización y difusión interna de la música bomba (...).<sup>38</sup>

Por lo expuesto, en la actualidad, la música Bomba ha ido cambiando, por eso podemos afirmar que varios instrumentos musicales han entrado en desuso y ya no se utilizan, tal es el caso de la calanguana, el alfandoque, el acompañamiento de manos y los puros. La hoja se sigue usando y lo más novedoso resulta la introducción de otros instrumentos musicales como la guitarra, el requinto, los bongos, el güiro, el bajo eléctrico y el bombo.

#### 2.1.3.1 Guitarra

---

<sup>38</sup>Franco, Música Tradicional..., 96.

La guitarra es un instrumento fundamental para la interpretación de la música Bomba, este instrumento de influencias españolas fue el primer instrumento de otras vertientes que no sea la africana que se introdujo a la interpretación de la Bomba, tal como lo supo señalar en la entrevista hecha a Segundo Cristóbal Barahona: “(...) antes se interpretaba sólo con la Bomba se llegaba a cualquier evento o fiesta, alguien tenía una guitarra y se tocaba junto con la Bomba (...)”.<sup>39</sup>

La guitarra acompaña muy bien al instrumento Bomba y a esta música, ya que es un instrumento rítmico-armónico que fortalece mucho al ritmo, es por eso que se ha vuelto tan importante dentro de la instrumentación de la música Bomba, a continuación, se presenta su interpretación rítmica:<sup>40</sup>



*Ejemplo 07 ritmo de Guitarra*

Con respecto a esto Franco señala:

Al parecer fue la guitarra uno de los primeros instrumentos en ser introducido en los grupos de bomba, otorgándole a la nomenclatura instrumental un cambio sustancial: esto es el acompañamiento rítmico armónico (...).<sup>41</sup>

Así mismo el autor supo indicar que en entrevistas a músicos de la zona se refuerza esta nomenclatura de guitarra y Bomba, con esto la guitarra le da a la música Bomba armonía.

### **2.1.3.2 Requinto**

Con la llegada del requinto al Ecuador la música que se interpretaba con la guitarra fue en algunos casos desplazada por el requinto, este instrumento se vuelve parte de lo que llamaríamos música nacional como en la afirmación de Mullo:

---

<sup>39</sup> Entrevista realizada a Cristóbal Barahona por parte del autor.

<sup>40</sup> Álvaro Rosero, *La Bomba del Chota, una explosión de saberes propuesta para el aprendizaje integral*. (Quito: PUCE, 2019), 57.

<sup>41</sup> Franco, *Música Tradicional...*, 98.

Las generaciones nacidas después de la década del sesenta no pudieron escuchar la “música nacional” anterior, puesto que entre otros factores la guitarra tradicional fue desplazada por el requinto (...).<sup>42</sup>

Esto es en sí muy cierto ya que se consolida una época con variadas músicas con el requinto como pasillos, pasacalles, etc. y la Bomba no fue una excepción, aunque en esta la guitarra no se pierde por completo y aún se la interpreta junto con el requinto en algunos conjuntos.

La interpretación del requinto se basa en melodías virtuosas, en algunos casos respondiendo a quién canta o también haciendo adornos en la canción.

### 2.1.3.3 Bongos

El bongó es un instrumento membranófono percutido, actualmente es infaltable para la interpretación de la música Bomba sobre todo en los grupos actuales. Se podría deducir que este instrumento se lo añade por la influencia externa de grupos de música salsa, cumbia, son cubano entre otros, ya que algunos grupos interpretan también estos ritmos.

Cristóbal Barahona señala que “el instrumento Bomba se adapta a la interpretación de cualquier ritmo (...)”.<sup>43</sup> La ejecución de los bongos dentro de la música Bomba contiene repiques, flams y más variaciones de la frase rítmica de la música Bomba, por lo que este instrumento desplaza al instrumento Bomba, destinado ahora únicamente a hacer solamente el ritmo base con pocas variaciones.

La interpretación de los bongos sería de la siguiente forma:<sup>44</sup>



*Ejemplo 02 ritmo del Bongó*

<sup>42</sup> Juan Mullo, *Música Patrimonial del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 38.

<sup>43</sup> Entrevista realizada a Cristóbal Barahona por parte del autor.

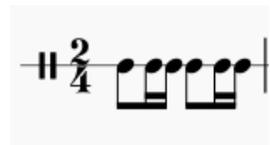
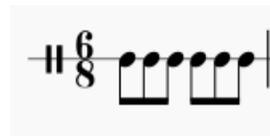
<sup>44</sup> Rosero, *La Bomba del Chota...*, 56.

A esto se le añadiría más variaciones

#### 2.1.3.4 Güiro

El güiro es un instrumento idiófono usado en los grupos de música Bomba. El mismo arriba de tres principales vertientes; las Bandas Mochas, las influencias de los conjuntos de son cubano, salsa y la calanguana, instrumento similar que fue analizado en el punto 1.1.4.

Este instrumento se lo interpreta de la siguiente manera:



#### 2.1.3.5 Bajo eléctrico

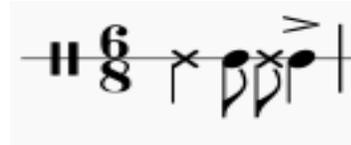
El bajo eléctrico es un instrumento electrófono, es otro de los instrumentos que se ha añadido a la interpretación de la música Bomba, esto pueden ser por las influencias externas y también por el motivo de renovar la música Bomba.

El patrón rítmico que interpreta el bajo sería el siguiente:



#### 2.1.3.6 Bombo

El bombo es un bимembranófono que se lo interpreta con una baqueta y un mazo, también está muy presente actualmente en los conjuntos de Bomba, su interpretación es de la siguiente manera teniendo en cuenta que también tiene variaciones:



## 2.2 Melodía

En la estructuración melódica de la música Bomba se encuentra presente la escala pentatónica anhemitónica. Existe documentación que en las culturas prehispánicas se utilizaba también esta escala para la interpretación de su música, la cual era concebida sólo con instrumentos aerófonos y percutivos. Es posible que la Bomba manifieste esa influencia, aunque vale mencionar que en las músicas africanas también existen registros de estos sistemas melódicos. En la música Bomba, la armonía se muestra afectada por esta escala.



## La Bomba

"Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas dividida en tres partes...  
compuesta en Quito el año del Señor de 1848" [manuscrito].

Compilación: Fidel Pablo Guerrero

Violín

6

13

18

25

1.

2.

1.

2.

©Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /  
Quito - Ecuador, 2010. Correos electrónicos: [conmusica@hotmail.com](mailto:conmusica@hotmail.com) // [musicaecuatoriana@yahoo.com](mailto:musicaecuatoriana@yahoo.com) Transcripción: Pablo Guerrero Gutiérrez

El musicólogo Fidel Guerrero presenta una partitura de autor anónimo con el título Bomba datada para el año 1848. En esta pieza encontramos notas de la escala pentatónica de Bb que son las mismas de su tonalidad menor Gm, las cuales son: G, Bb, C, D, F, los saltos que utiliza son de 2das, 3ras, 5tas y una de 4ta.

# Carpuela lindo

Bomba

Milton Tadeo Carcelén  
(Carpuela, 1955-2009)

♩ = 100  
Em

Piano

4 1 2 Yo ya no pue - do vi - vir

8 en es - te Car - pue - la, *mp* por - que lo que yo te - ni -

12 a se lle - vóel ri - o. Yo *f* Ya me

16 voy yo ya me voy al O - rien - tea tra - ba - jar *p* ya me

20 voy yo ya me voy ya nohay don - de tra ba - jar.

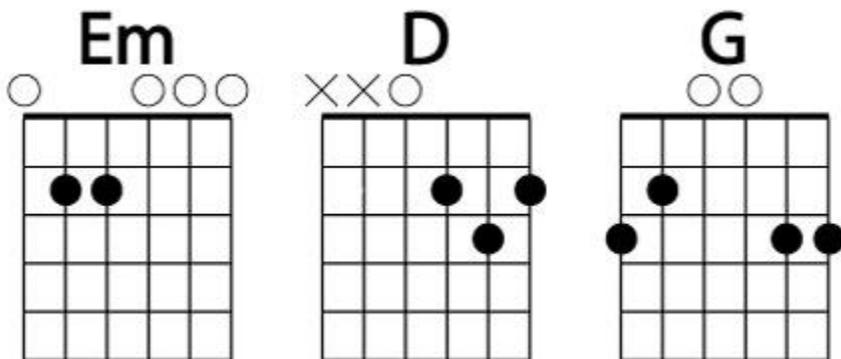
Em G Em G Em G

Esta obra compilada igualmente por Fidel Guerrero presenta notas de la escala pentatónica menor de Em y saltos interválicos de 2das, 3ras, 4tas y 5tas.

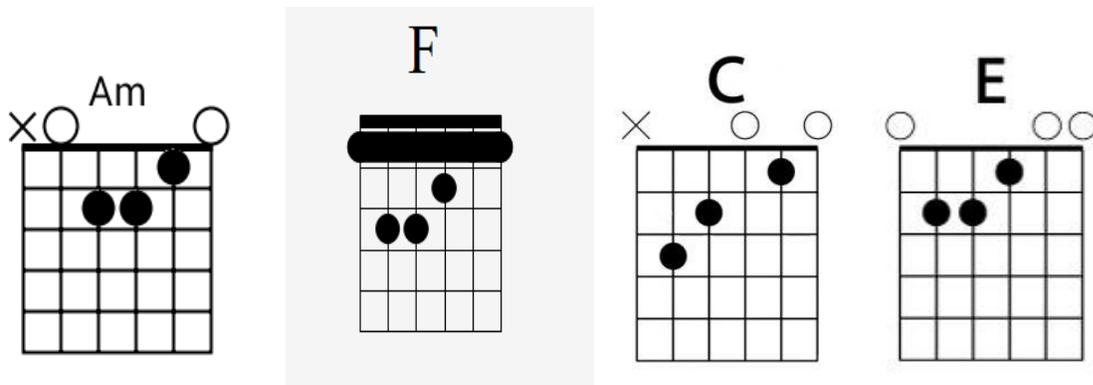
### 2.3 Armonía

El sistema armónico que se utiliza para la interpretación de la música Bomba, está determinado por la escala pentatónica menor, es por esto que la armonía de la Bomba se encuentra en un modo menor y a su vez se inserta dentro del sistema modal, ya que tiene un centro tonal por donde se desarrolla su armonía la cual utiliza función de Tónica, Sub-dominante, Dominante para causar tensión y estabilidad.

Esto se puede apreciar en la canción Dos Morenas de Widinson, está en la tonalidad de Em, por lo que utiliza Em en función de tónica y D como dominante, así también G siendo la relativa mayor de Em y estando en función de mediente.



También se aprecia en la canción Hoy aprendí del grupo Marabú, la canción está en la tonalidad de Am por lo que utiliza Am como tónica, F como sub dominante, C como mediente y E como la dominante.



## 2.4 Ritmo

Existen varias definiciones de lo que es el ritmo por lo que se ha hecho una síntesis de algunas para llegar a la propia definición del ritmo que es: un flujo de movimiento controlado y repetitivo, ordenado por un pulso o velocidad, subdivisiones, acentos y no acentos, que convergen dentro de un espacio.

El pulso se lo comprende por medio de BPM's o PPM's que son las pulsaciones por minuto, la subdivisión está dentro de un pulso y puede ser binaria o ternaria, los acentos son las notas acentuadas por ende las no acentuadas serían los no acentos y el espacio podría ser el compás el cual es una entidad métrica musical la cual se compone de pulsaciones determinadas por acentos dependiendo del compás y el estilo musical en el que esté.

### 2.4.1 Pulso o tempo

El tempo para la interpretación de la Bomba varía según cada canción, no es uniforme, pero en la investigación se encontró que existen dos clasificaciones para los tempos de la música Bomba que son los siguientes:

“Existen variantes de la bomba, que según su movilidad y contenido textual la clasifican en bomba triste y bomba caliente, siendo ésta última la de mayor dinámica y en tempo muy alegre.”<sup>45</sup>

A esto se puede añadir que se ha encontrado canciones de música Bomba en tempo muy rápido como la canción “La Bomba Caliente” del grupo Marabú, la cual es una Bomba caliente ya que se encuentra en un tempo muy rápido, mientras que otras canciones como la canción “En el silencio” del mismo grupo Marabú, está en un tempo más lento por lo que es una Bomba triste.

### 2.4.2 Compás

La música Bomba está por lo general en un compás de 6/8 que significa que entran 6 corcheas en un compás, pero este compás se diferencia del  $\frac{3}{4}$  que tiene el mismo número de corcheas por la pulsación, ya que en el compás de 6/8 la pulsación se la subdivide en grupos de tres corcheas agrupándose en dos grupos por lo que lo convierte en un compás binario de subdivisión ternaria, mientras que el  $\frac{3}{4}$  se subdivide en grupos de dos corcheas agrupadas en tres grupos entonces este es un compás ternario de subdivisión binaria.

A esto lo refuerza el texto *Música Patrimonial del Ecuador* de Juan Mullo:

La bomba, al provenir de la cultura negra, se alinea mayormente con el pie métrico ternario africano (tres breves o tres corcheas), los sistemas rítmicos de danza (acentos sincopados) y la polirritmia, finalmente la frase musical y el texto se complementa en el compás de 12/8, esto puede verificarse cantando cualquier bomba, aspecto que lo deslinda del albazo.<sup>46</sup>

### 2.4.3 Polirritmia

La definición de polirritmia es la siguiente:

---

<sup>45</sup> Fidel Guerrero, “Bandas Mochas y Bombas afroecuatorianas”, *Blog Memoria musical del Ecuador* 2010 (29-01-2021), <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/11/banda-mocha-y-bomba-afroecuatorianas.html>.

<sup>46</sup> Mullo, *Música Patrimonial...*, 56.

El musicólogo de jazz Alfons M. Dauer lo define con más precisión como un sistema rítmico en el que, sobre un mismo sistema de medida (es decir, sobre un esquema de compases permanente o con los mismos compases por minuto), se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces.<sup>47</sup>

Además de esto, dentro de la interpretación de la Bomba encontramos que en el compás de 6/8 existe una polirritmia de 3 con 2 ya que entran dos negras con punto o tres negras en el mismo compás, también la Bomba se la interpreta en el compás binario de subdivisión binaria de 2/4 o en el de 4/4 haciendo hincapié en la descripción de Mullo de que se lo interpreta en compás de 12/8, esto se puede evidenciar en la interpretación del güiro ya que por lo general hace figuras rítmicas en subdivisiones binarias mientras el resto del grupo sigue en las subdivisiones de pulso ternarias, aunque a veces el grupo también toca en esos compases de subdivisiones binarios esto vendría a ser por:

Se tiende hacia la estandarización o binarización tanto de las estructuras heterométricas indígenas (compases compuestos 2/4+1/4, 2/4+6/8, etc.), y la métrica ternaria (6/8 y 12/8) de los ritmos afroecuatorianos, a la métrica binaria muy generalizada en las músicas comerciales actuales. En el primer caso, se binarizan hacia el estilo tecno del 4/4 que los sintetizadores ya establecen de antemano; y, en el segundo caso, la influencia de la salsa (2/2) y el son cubano (2/4) se hace evidente sobre todo en la “Bomba del Chota” con su tradicional 6/8.<sup>48</sup>

#### **2.4.4 Clave Africana o clave 6/8**

Se han hecho investigaciones donde se dice que esta clave es una de las más antiguas, la cual es perteneciente al África, estas investigaciones señalan que proviene de la música del África occidental y por lo general se interpreta 3 golpes en la primera parte y dos en la segunda como se puede ver en el siguiente ejemplo:

---

<sup>47</sup> Wikipedia, *Rítmica en cruz*. (febrero 2021), [https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADtmica\\_en\\_cruz](https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADtmica_en_cruz).

<sup>48</sup> Mullo, *Música Patrimonial...*, 126,127.



### **3 Capítulo 3**

#### **Composiciones musicales**

# Pacha Inna

*♩ = 120*

Set de percusión

Claves

*p* *mf*

8

Perc. Set.

Clv.

*mf*

15

Perc. Set.

Clv.

22

Perc. Set.

Clv.

28

Perc. Set.

Clv.

*p*

34

Perc. Set.

Clv.

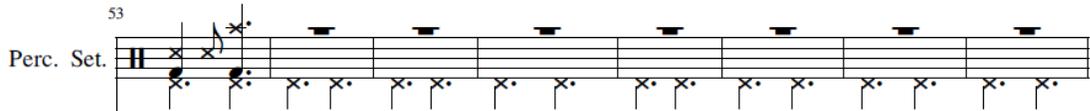
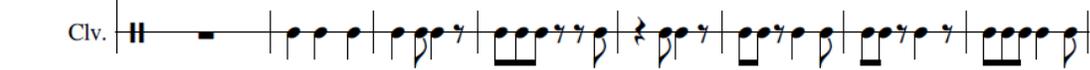
*mf*

40

Perc. Set.

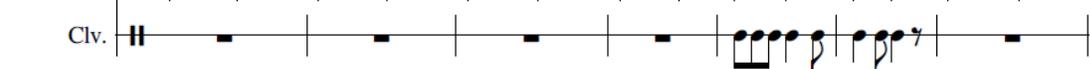
Clv.

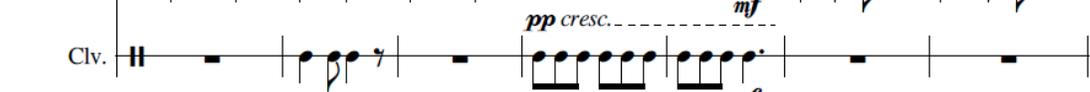
46  
Perc. Set.   
Clv. 

53  
Perc. Set.   
Clv. 

61  
Perc. Set.   
Clv. 

67  
Perc. Set.   
Clv. 

74  
Perc. Set.   
Clv. 

81  
Perc. Set.   
Clv.   
*pp cresc. .... mf*

88  
Perc. Set.   
Clv.   
*pp cresc. .... mf*

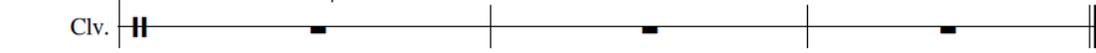
95

Perc. Set. 

Clv. 

101

Perc. Set. 

Clv. 

# Coangue

Bomba triste

Hjalmar Vinueza

$\text{♩} = 155$

**System 1:**

- Trompeta en Sib: *mp*
- Trombón: *mp*
- Saxofón tenor: *mp*
- Guitarra clásica: *mp*
- Bajo eléctrico: *mp*
- Set de percusión: *mp*

**System 2:**

- Tpt. Sib: *mp*
- Tbn.: *mp*
- Sax. T.: *mp*
- Guit.: *mp*
- Baj. El.: *mp*
- Perc. Set.: *mp*

Chords: Gm, F, Eb, F, Bb, Gm, F

12

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

E $\flat$  F B $\flat$  Gm

18

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

F E $\flat$  F

24

Musical score for measures 24-29. The score includes parts for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major. Dynamics include *f*. Chords are indicated as B $\flat$  and Gm.

30

Musical score for measures 30-35. The score includes parts for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major. Dynamics include *f*. Chords are indicated as F and Gm.

36

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

Gm Gm F Gm Gm

42

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

F Gm

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

47

Musical score for measures 47-51. The score includes parts for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major. Chords Cm, Bb, and Gm are indicated below the guitar staff.

52

Musical score for measures 52-56. The score includes parts for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major. Chords Cm, Bb, Gm, and Cm are indicated below the guitar staff.

57

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

B $\flat$  Gm Cm B $\flat$

62

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

Gm B $\flat$

*mp*

*mp*

70

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

E $\flat$  Gm F

80

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Baj. El.

Perc. Set.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Gm B $\flat$

86

Musical score for measures 86-91. The score is written for six instruments: Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The saxophone and bassoon parts are marked with a 's' for soprano. The guitar part is marked with a 's' for soprano. The percussion set part includes a snare drum and a bass drum. The chord Eb is indicated above the guitar staff.

92

Musical score for measures 92-95. The score is written for six instruments: Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Baj. El., and Perc. Set. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The saxophone and bassoon parts are marked with a 's' for soprano. The guitar part is marked with a 's' for soprano. The percussion set part includes a snare drum and a bass drum. The chords Gm and F are indicated above the guitar staff.

# Haciendas

Bomba triste

Hjalmar Vinuesa

♩ = 160

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trompeta en Sib, Trombón, Saxofón tenor, Guitarra clásica, Bajo eléctrico, and Set de percusión. The second system includes parts for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Guit. B., and Perc. Set. The score is in 6/8 time with a tempo of 160. Dynamics are marked as *mp*. Chord changes are indicated as Am, F, Gsus4, Am, Am, and F.

12

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

Gsus4 Am

18

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Am F Gsus4

24

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

Am Am F

30

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

Gsus4 Am

36

Tpt. Sib *mf*

Tbn.

Sax. T. *mf*  
8 Am Dsus4

Guit. *mf*  
8

Guit. B. *mf*  
8

Perc. Set. *mf*

41

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T. G Am C Am  
8

Guit. *mf*  
8

Guit. B. *mf*  
8

Perc. Set. *mf*

46

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Dsus4

G

51

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Am

C

C

57

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

F Gsus Am

63

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

C F Gsus

69

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.  
8 Am

Guit.  
8

Guit. B.  
8

Perc. Set.  
*mf*

76

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.  
8

Guit.  
8

Guit. B.  
8

Perc. Set.

83

Tpt. Sib. *f*

Tbn. *f*

Sax. T. *f*

Guit. *f*  
Am G C Am

Guit. B. *f*

Perc. Set. *f*

88

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T. *f*

Guit. *f*  
G Am Am G

Guit. B. *f*

Perc. Set. *f*

93

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

C Am G

98

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

Am

# Libres

Bomba caliente

Hjalmar Vinueza

$\text{♩} = 190$

Trompeta en Sib

Trombón

Saxofón tenor

Guitarra clásica

Bajo eléctrico

Set de percusión

6

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

Em C G

D Em

*mf*

*mf*

11

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.   
C G D

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

16

Tpt. Sib.

Tbn.

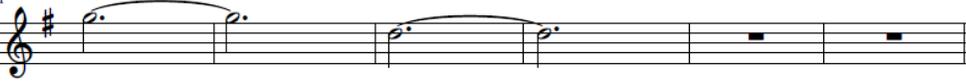
Sax. T.   
Em C

Guit.

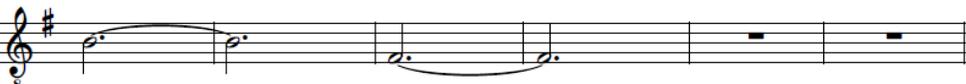
Guit. B.

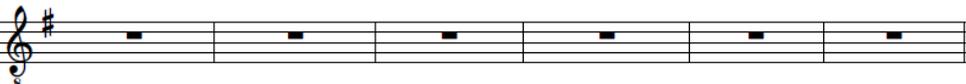
Perc. Set.

21

Tpt. Sib. 

Tbn. 

Sax. T.  G D

Guit. 

Guit. B. 

Perc. Set. 

27

Tpt. Sib.  *mp*

Tbn.  *mp*

Sax. T.  Em C G

Guit. 

Guit. B. 

Perc. Set.  *mp*

34

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

D Em C

40

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

G D

46

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*f*

G D

*f*

52

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*mp*

C Em G

*mf*

*mf*

58

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

D C Em

64

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

*mf* *mf* *mf* G D

69

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

C Em G

75

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

D C Em

81

Tpt. Sib. *mp*

Tbn. *mp*

Sax. T. *mp*

Guit. *mp*  
Em D Em

Guit. B. *mp*

Perc. Set. *mp*

86

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T. Am D Em D

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

92

Musical score for measures 92-97. The score includes staves for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Guit. B., and Perc. Set. The key signature is one sharp (F#). The Sax. T. staff has a soprano clef (s) and contains the following notes:   
 Measure 92: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 93: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 94: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 95: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 96: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 97: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Chords indicated below the Sax. T. staff: Em, Am, D, Em.

98

Musical score for measures 98-103. The score includes staves for Tpt. Sib, Tbn., Sax. T., Guit., Guit. B., and Perc. Set. The key signature is one sharp (F#). The Sax. T. staff has a soprano clef (s) and contains the following notes:   
 Measure 98: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 99: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 100: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 101: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 102: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Measure 103: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.   
 Chords indicated below the Sax. T. staff: D, Em.

103

Tpt. Sib. *mf*

Tbn. *mf*

Sax. T. *mf*

Guit. *mf*  
Am D Em D

Guit. B. *mf*

Perc. Set. *mf*

109

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit. *mf*  
Em Am D Em

Guit. B.

Perc. Set. *mf*

115

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T.

Guit. Em C

Guit. B.

Perc. Set.

121

Tpt. Sib.

Tbn.

Sax. T. D G D Em

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

127

Tpt. Sib

Tbn.

Sax. T.

Guit.

Guit. B.

Perc. Set.

C D G D

## 4 Conclusiones

La investigación y el análisis del género dancístico-musical la Bomba contempló aspectos etnohistóricos, antropológicos y etnomusicológicos, dentro de un espacio de tiempo comprendido desde el arribo de la población africana en condición esclava a la cuenca del río Chota-Mira hasta la actualidad. La finalidad de este trabajo fue activar la memoria del surgimiento de la Bomba, conocer y utilizar aspectos de su música mediante el análisis de su ritmo, armonía y melodía, también de su instrumentación, para que esto incida en la creación de cuatro obras musicales en este género musical, las cuales contienen aspectos y características que se han transformado, perdido o implementado en la interpretación de esta música. De igual manera, la investigación sobre la construcción del instrumento autóctono que lleva el mismo nombre; Bomba, para ser utilizado en la presentación artística junto al formato instrumental que está elegido en relación a la información adquirida en esta investigación.

Dentro de la investigación se encontró que la Bomba surge con características similares a las de la música del África occidental. Estas características fueron consideradas en las composiciones. Así en la primera obra se recurrió al predominio de la percusión; la otras si bien cuentan con percusión tienen otros elementos como los cantos de llamada y respuesta presentes en la segunda obra a través de los instrumentos de viento; la tercera incorpora el batir de palmas en el acompañamiento y la cuarta obra usa la clave africana 6/8. Además de estas características, se utilizan los recursos que se obtuvo dentro del análisis musical y las transcripciones de obras de Bomba, por lo que las composiciones se insertan en el sistema tonal, utilizando tonalidades menores y las melodías en la escala menor pentatónica.

También en el análisis del ritmo se encontró que la música Bomba tiene dos distintas clasificaciones de su tempo, estas serían: Bomba triste, que está en un tempo lento alrededor de 115 bpm y Bomba caliente, la cual es rápida alrededor de 140 bpm. Entonces estos elementos fueron incorporados en dos Bombas calientes y dos Bombas tristes. De igual forma en la ejecución del instrumento Bomba se utiliza los ritmos Cielo y la Tierra. Estos ritmos fueron transcritos y usados en la batería y set de percusión. Las obras compuestas se encuentran en el compás de 6/8, aunque en algunos casos se usan los compases de 2/4 y 4/4. Vale señalar también que en las composiciones se enfatiza en ciertas secciones la polirritmia presente en la Bomba y ciertos componentes rítmicos característicos.

Las composiciones realizadas en este proyecto se basan en el análisis de la música Bomba, en especial del ritmo, así mismo la investigación teórica fue fundamental para comprender mejor el surgimiento de este género dancístico musical, esta investigación a su vez genera reflexiones acerca de la historia de la Bomba hasta la actualidad, para comprender detalles en los cambios, y transformaciones que ha sufrido, por último con el análisis de la interpretación del instrumento Bomba se crea una consciencia con respecto a este ritmo, para así pasarlas a la batería y al set de percusión, con el fin de darle más variaciones y proponer toques más variados, dándole mayor originalidad en la interpretación.

## **Bibliografía y Webgrafía**

- Carvalho Neto, Paulo De. *Diccionario del Folklore Ecuatoriano. Tratado del Folklore Ecuatoriano*: Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- Civallero, Edgardo. “Los parientes africanos de la banda mocha del Chota”, *Traversari* n.º3 2016. Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, *Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano* Quito: Corporación Centro Cultural Afroecuatoriano, 2009.
- Coronel, Rosario. *El Valle Sangriento: de la coca indígena a la hacienda jesuita en el Chota, 1580-1700*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1987.
- Costales, Alfredo. *Coangue*, Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, 1959.
- Diario El Mercurio, “*La Banda Mocha*”, *legado musical de más de un siglo*. Cuenca: CIDAP, 2017.
- Franco, Juan. *Música Tradicional En La Cuenca Del Río Chota-Mira: El Caso de la Bomba y las Bandas Mochas*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2000.
- Guerrero, Fidel “Bandas Mochas y Bombas afroecuatorianas”, *Blog Memoria musical del Ecuador 2010* (29-01-2021), <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/11/banda-mocha-y-bomba-afroecuatorianas.html>.
- López-Cano, Rubén, y San Cristóbal, Úrsula. *Investigación Artística en Música: Problemas, Métodos, Experiencias y Modelos*. Barcelona: Esmuc, 2014.
- Medina, Henry. “La Bomba Sobrevive”, *Blog La Bomba, Mira Balcón de los Andes* (29-11-2020), <http://mira.ec/musica/la-bomba/>.
- Moreno, Segundo Luis. *La Música en el Ecuador*: Quito, Tomo II, 1950.
- Mullo, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador, Cartografía de la memoria*, Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Rosero, Álvaro. *La Bomba del Chota, una explosión de saberes propuesta para el aprendizaje integral*. Quito: PUCE, 2019.

