

Más allá de las caderas: el baile de la Bomba en el Valle del Chota-Cuenca del río Mira como una experiencia compartida

María Gabriela López Yáñez

University of Malaya / Malaysia

gabybio@yahoo.com

Resumen: En el siglo XVI un grupo de jesuitas introdujo africanos esclavizados a un valle del Ecuador conocido como Valle del Chota-Cuenca del río Mira. Durante el periodo de esclavitud (siglos XVI -XIX), sus habitantes crearon un baile, género musical y tambor denominado *bomba* el cual se viene ejecutando hasta la actualidad. La representación del baile de la *bomba* tiene un patrón geográfico definido. Así, fuera del Valle, las representaciones de *bomba* enfatizan el movimiento de caderas de cada bailarín, mientras que la *bomba* ejecutada entre los habitantes del Valle incluye además interacciones concretas entre los bailadores. Este estudio etnocoreológico propone a una de estas interacciones, específicamente la acción-reacción de intentar empujar con las caderas-intentar evitar ser empujado/a, como parte esencial de este baile. Usando técnicas cualitativas basadas en recopilación bibliográfica, observación participante y entrevistas, se sugiere que la *bomba* es una experiencia compartida que emerge de la interacción entre bailadores cuando es ejecutada en el espacio liminoide del Valle. La acción concreta de intentar empujar con las caderas que surge en el baile de la *bomba* juega un papel importante en esta experiencia compartida de bailar.

Palabras claves: Afroecuatoriano; Ecuador; etnocoreología; interacción; liminoide.

Abstract: In the sixteenth century, a group of jesuits introduced enslaved Africans to an Ecuadorian Valley called the Chota Valley-Mira river basin. During the period of slavery (16th-19th centuries) its inhabitants created a genre of dance, music and drumming known as *bomba* that is still performed today. The representations of *bomba* as a dance have a defined geographical pattern. In general, the representations of *bomba* outside the Valley emphasize on each dancer's hip movement. However, when *bomba* is performed by the inhabitants of the Valley, it also includes specific interactions between dancers. This ethnochoreological study aims to propose one of these interactions, specifically the action-reaction of trying to push with the hip/trying to avoid being pushed, as an essential part of this dance. Through a qualitative research method based on bibliographical compilations, participation-observation and in-depth interviews, this research suggests that *bomba* is a shared experience that emerges from the interactions among dancers when performed in the liminoid space of the Valley. The concrete action of trying to push with the hips, which arises during the dance of *bomba*, plays an important role on this shared experience of dancing.

Keywords: Afroecuadorian; Ecuador; ethnochoreology; interaction; liminoid.

Marco teórico

Esta investigación es un estudio etnocoreológico, entendido como un discurso lógico sobre un baile que proviene del grupo de personas que lo bailan. Un baile es definido como “un sistema de movimientos que resulta de un proceso creativo que manipula a los cuerpos humanos en tiempo y espacio” (Kaepler 1978: 32). Un sistema de movimiento es la manifestación visible de un sistema de conocimientos que produce significados sociales y culturales (Kaepler 1972). Se utiliza, además, la idea de fases liminoides para entender al baile de la *bomba* en dos contextos: fuera y dentro del Valle. La palabra “liminoide” fue sugerida por Turner (1992, 2011) para referirse a una fase temporal, intermedia, recurrente, desligada de una obligación o deber y que puede ser parte de la vida de cualquier individuo. Fuera de su fase liminoide, el individuo tiene una posición específica dentro de una estructura social, caracterizada por separar jerárquicamente a los individuos. “Dentro de la fase liminoide” se genera una “anti-estructura”, que es el reemplazo de una estructura social determinada por otra, caracterizada por la desaparición de las jerarquías y la homogenización del status de todos los individuos. Además, surgen formas específicas de relación entre participantes conocidas como *communitas* (Turner 1992). En *communitas* se estrechan las interacciones entre los participantes de la fase liminoide y se desarrolla una sensación general de tener algo en común (Turner 1992: 58). *Communitas* por tanto, disuelve la norma que gobierna las relaciones estructuradas e institucionalizadas y es acompañada por experiencias de gran potencia (Turner 2011: 128). Turner (2011) afirma que esta potencia es producto de la capacidad de todo ser humano de pensar, elegir y recordar. Estas tres acciones se desarrollan de acuerdo a las experiencias de cada ser humano dentro de una sociedad específica. La anti-estructura y la *communitas* dan a los sujetos libertad, “como si la sociedad hubiera perdido poder sobre ellos” (Turner 1992: 27).

Diseño Metodológico

Contexto de la Investigación

Ecuador es un país al noroeste de América del Sur con quince millones de habitantes entre mestizos (72%), montubios (7.4%), afroecuatorianos (7.2%), indígenas (7%) y blancos (6.1%) (INEC 2010). Debido a un histórico proceso de blanqueamiento, gran parte de la sociedad ecuatoriana glorifica al blanco y al mestizo, por ser los grupos humanos con la coloración de piel “más blanca” y rechaza a los grupos “menos blancos” (Fernández-Rasines 2001; Rahier 1999; Wade 1986). Este rechazo ha tenido, entre otras, dos consecuencias para los afroecuatorianos. Primero, en general, los mestizos

ocupan el status social y económico más alto y los afroecuatorianos el más bajo (Rahier 1998). Segundo, se estereotipa a los afroecuatorianos como personas no muy inteligentes, vagas, hipersexuales y creadores de músicas y bailes superficiales y sin importancia (Rahier 1998, 2007). Aquí se postula que estos dos factores explican la reducción del baile de la *bomba* a un movimiento sexualizado de caderas.

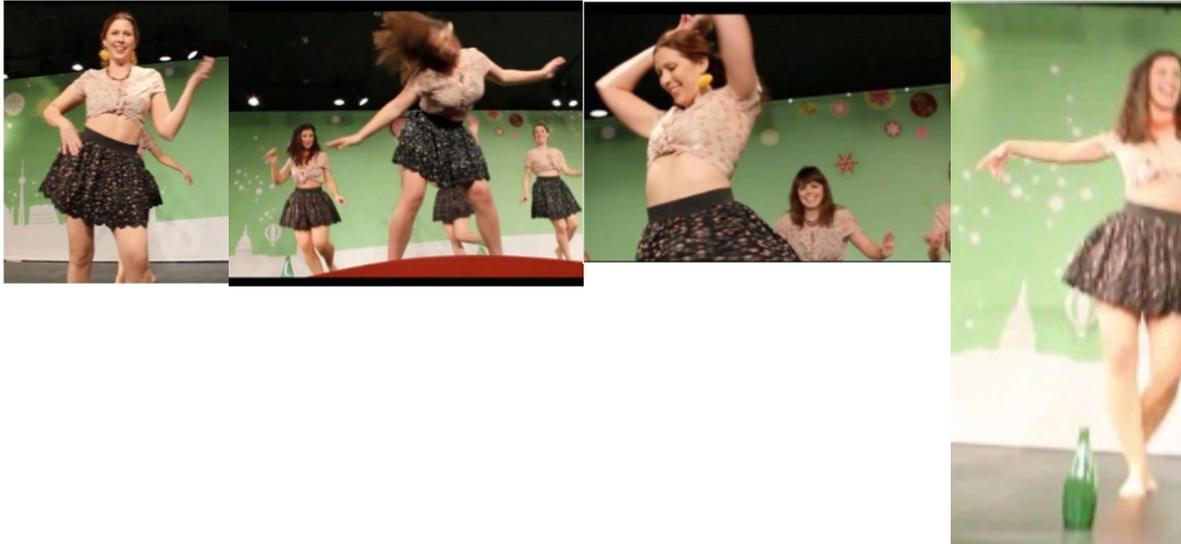


Figura 1. El baile de la Bomba ejecutado fuera del Valle. Las imágenes fueron tomadas de un video de YouTube de la Bomba ejecutada por estudiantes de una universidad de Estados Unidos. La coreógrafa es mestiza-ecuatoriana.

Con el fin de visibilizar el potencial lúdico y la función socializadora de la *bomba*, esta investigación explora cómo se percibe y ejecuta este baile entre los habitantes del Valle, es decir, como una experiencia compartida. Una experiencia compartida puede definirse como el conjunto de acciones que incluyen interacciones (acción-reacción) entre los participantes tales como escucharse o tocarse. Varios autores mencionan interacciones entre participantes durante el baile de la *bomba* en el Valle tales como interpretar-escuchar música *bomba*, mostrar-mirar su baile e intentar empujar con las caderas-intentar evitar ser empujado/a (Chalá 2006; Costales y Peñaherrera 1959; Franco 2000; Guerrón 2000; Pabón 2010; Santillán 2006). En particular, este estudio se enfocó en la acción de intentar empujar a otros bailarines con las caderas y la reacción de intentar evitar ser empujado/a, una interacción ya mencionada por algunos autores (Chalá 2006; Costales y Peñaherrera 1959; Santillán 2006).

Metodología

Se completa el imaginario del baile de la Bomba usando un método cualitativo basado en

tres técnicas: 1) Recopilación bibliográfica, principalmente de libros escritos desde 1868 hasta el 2010. 2) Observación participante (observación, ejecución del baile, grabaciones y fotografías). 3) Entrevistas a fondo (a “mayores” – más de 59 años- y “adultos” -16 a 59 años -de diferentes comunidades del Valle que son reconocidos por su habilidad de bailar Bomba).



Figura II. Algunos de los entrevistados. De izquierda a derecha: Los “mayores” Don José Urcecino, Doña Eudocia Chalá y Doña Belermína Congo y el “adulto” Don Teodoro Méndez. Doña Eudocia está sosteniendo en sus manos una vieja fotografía de ella misma bailando Bomba.

Resultados

Esta investigación propone: primero, a los bailes afroamericanos generados en las diferentes épocas de esclavitud como productores de fases liminoides; segundo, al apego a la familia de los habitantes del Valle como el contexto en el cual la *bomba* es ejecutada como experiencia compartida y tercero, al sistema de movimiento de la acción de intentar empujar con las caderas en la *bomba* como poseedor de una función específica.

Los bailes afroamericanos como generadores de fases liminoides

En concordancia con Lovejoy (1997: 7) y Rowe & Schelling (1993: 133), se sugiere que los bailes creados durante la época de la esclavitud en diversas áreas de América Latina generan fases liminoides. Durante la esclavitud, la anti-estructura en estos bailes se generaba porque rompían con la estructura social esclavizado-esclavizador y eran usualmente ejecutados de manera exclusiva entre esclavizados, convirtiéndose en una manera de revertir o neutralizar su categorización (de seres inferiores) a través de un espíritu de unión que resaltaba su propia manera de entender el mundo (Lovejoy 1997: 7). En relación a la *communitas*, estudios de bailes afroamericanos (Rowe y Schelling 1993: 133) sugieren que aún en la actualidad, estos bailes constituyen un universo donde los afrodescendientes pueden trascender sus limitaciones al reconstruir su estructura social en base a la reciprocidad comunitaria.

Bailando en el Valle: el apego a la familia

En el siglo XVI, los jesuitas introdujeron masivamente a africanos esclavizados al Valle. Desde entonces los habitantes del Valle son mayormente afroecuatorianos (Medina 1996; Pabón 2011; Rahier 1998, 2007). Estos afroecuatorianos respondieron al aislamiento forzado del que fueron objeto, estructurando características sociales propias (Medina 1996: 121). Una de estas características es su apego a la familia (Bouisson 1997; Chalá 2006; Savoia y Ocles 1998). A diferencia de otros asentamientos de esclavizados en Latinoamérica, los jesuitas dieron especial importancia a la formación y mantenimiento de familias entre esclavizados, como una forma eficaz de mantener la mano de obra para sus plantaciones de caña y evitar revueltas entre esclavizados (Bouisson 1997; Chalá 2006; Fernández-Rasines 2001). Así, los afrodescendientes se acostumbraron a estar entre familiares y nunca aceptaron otra condición (Bouisson 1997; Savoia y Ocles 1998). Se hipotetiza que este histórico apego a la familia genera un sentido de grupo, es decir, de solidaridad, ayuda mutua y reciprocidad. Se sugiere que este sentido de grupo se mantiene hasta la actualidad como un mecanismo eficiente para resolver problemas, necesidades y limitaciones. Varios autores (Chalá 2006; Costales y Peñaherrera 1959; Franco 2000; Guerrón 2000; Medina 1996; Santillán 2006) identifican a la *bomba* como una de las actividades que se han realizado en grupo desde la época de la esclavitud hasta la actualidad en el Valle.

La Bomba

Un rasgo específico de la *bomba* observado desde Hassaurek (1868) es el carácter inseparable de la música, el baile y el ritmo percusivo. Incluso se ha propuesto a la *bomba* como un género poético (Gualberto Espinoza, conversación personal). A pesar de que estos cuatro elementos están interconectados, este trabajo se enfocará específicamente en la *bomba* como un baile.

Las caderas en el baile de la *bomba*

En el baile de la *bomba* en las comunidades del Valle, el principal movimiento es el de las caderas. Las caderas se mueven lateralmente y de acuerdo al ritmo percusivo de la música *bomba*.



Figura III. En el baile de la Bomba en el Valle, el movimiento de caderas es lateral. Diseño: Verónica López.

Según los mayores, este movimiento debe ser realizado con “cadencia” y “picardía”. Los mayores definen cadencia como un movimiento preciso y fuerte, pero suelto y elegante. El movimiento lateral de las caderas ejecutado con cadencia es el único movimiento de caderas que es reconocido por los mayores como parte del baile. La pérdida de cadencia y la adición de otros movimientos de caderas además del lateral son fuertemente criticados. Por otro lado, los mayores relacionan la picardía con movimientos corporales o frases en la música *bomba* que incluyen alusiones sexuales (e.g. debajo de tu fustán, te vide⁶⁰ correr un piojo, hacéme⁶¹ meter la mano, y ya verás como le cojo, yo de la nagua⁶² me enamoré...) que buscan transgredir ciertas normas, burlándose de ellas a través de chistes y frases musicales, en un espacio donde esto es culturalmente aceptado.

Interacciones provocadas a partir de la acción de intentar empujar con las caderas en el baile de la *bomba*

⁶⁰ “Vide” es una variedad del español en esta zona que equivale a “te ví”

⁶¹ “hacéme” es una variedad del español en esta zona que equivale a “hazme”

⁶² “nagua” es una variedad del español en esta zona que equivale a “enagua”

Según Hassaurek (1868: 118), Costales y Peñaherrera (1959: 193), Chalá (2006: 166) y los mayores entrevistados en este trabajo, el juego dancístico generado alrededor de la acción de intentar empujar con las caderas provoca una reacción de evasión de un empujón por parte del bailaror que quiere ser empujado. En ocasiones, el bailaror/a que ejecuta la acción de intentar empujar con las caderas logrará empujar a su pareja. Este juego de acción-reacción, conocido como *desafío* (Chalá 2006; Costales & Peñaherrera 1959) ha existido desde el origen del baile de la *bomba*. La descripción de Hassaurek (1868) es la única en la que se usa la cabeza para ejecutar la acción de intentar empujar mientras se baila al ritmo del tambor de *bomba*. El resto de descripciones de la *bomba* (Chalá 2006; Costales y Peñaherrera 1959; Santillán 2006) enfatizan en las caderas como la parte del cuerpo utilizada para intentar empujar y/o empujar mientras se baila. Costales & Peñaherrera (1959: 193) describen que la bailadora tiene el rol de intentar empujar con las caderas mientras el bailaror intenta evitar ser empujado. Los mayores también describen los mismos roles del bailaror y la bailadora, pero llaman a esto el *caderazo*. Costales y Peñaherrera (1959: 193) y los mayores entrevistados en este trabajo no mencionan intención alguna del bailaror de empujar a su compañera de baile. Por otro lado, Chalá (2006: 166) afirma que la acción y reacción del juego dancístico del *desafío* puede ser ejecutado por el hombre o la mujer indistintamente. Se distinguen además dos ocasiones en las que la acción de intentar empujar con las caderas durante el baile de la *bomba* en el Valle juega un papel central entre los bailarores adultos. La primera se da entre una pareja de baile (hombre-mujer). La bailadora da la espalda a su pareja de baile y con toda su espalda y caderas en contacto con el pecho y caderas del bailaror, ejecutan el movimiento lateral de caderas. La bailadora comienza a empujar ligeramente hacia atrás a su pareja con su espalda o sus caderas mientras ejecuta el movimiento lateral de las caderas. Mientras tanto, el bailaror intenta empujar hacia delante a su pareja con su pecho y sus caderas. Esta acción de empujarse mutuamente es conocida como *atacar*. La antigua intención del bailaror/a de hacer caer a su pareja al suelo con la acción de empujar con las caderas no está presente más, sin embargo, la meta es similar; “ganar espacio en el baile” es decir, lograr que uno de los miembros de la pareja de bailarores se retire. Se sugiere que esta es una primera versión moderna del antiguo *desafío* o *caderazo*.



Figura IV. La primera versión moderna del Caderazo o Desafío propuesta en este trabajo.

La segunda ocasión en la que existe una interacción entre bailadores del Valle, a través de las caderas, se genera cuando un grupo de bailadores adultos forman indistintamente un círculo o una línea dando sus espaldas a la persona de atrás y con su espalda y/o pecho en contacto con la espalda y/o pecho del bailaror/a de adelante y/o atrás. En esta formación cada bailaror/a empieza a empujar con sus caderas y su pecho/espalda al bailaror/a ubicado inmediatamente delante o inmediatamente detrás mientras ejecutan el movimiento lateral de las caderas. El objetivo de cada bailaror/a es empujar al bailaror/a que está inmediatamente delante o detrás hasta hacerlo caer al suelo. Este baile usualmente se acaba cuando uno o más bailadores caen. Esto puede ser considerado una segunda versión moderna del baile del *desafío* o *caderazo*.



Figura V. La segunda versión moderna del Caderazo o Desafío propuesta en este trabajo.

La función de las caderas en el baile de la *bomba*: el placer y la risa-La libertad-

La *bomba* ejecutada en el Valle representa un espacio de libertad; “ya basta de picar caña, que llegó la libertad, libertad para los negros, ya vámonos a bombear” (Chalá 2006: 177). Todos los mayores y adultos entrevistados relacionaron esta sensación de libertad con la generación de lúdicas corporales alrededor de la acción-reacción de intentar empujar con las caderas-intentar evitar se empujado/a. Es en este juego de acción-reacción que la espontaneidad del cuerpo se despierta y genera placer y risa entre los bailadores.

Conclusión

A diferencia de la mayor parte del territorio ecuatoriano, en el Valle, sus habitantes logran romper con la estructura social impuesta en la que pertenecen a un status social bajo, y se apropian de un espacio en el que adquieren un status social homogéneo caracterizado por la elección inteligente e histórica de actuar en grupo. El baile de la *bomba* constituye esta ruptura en su máxima potencia, pues en este baile los cuerpos creadores y vitales se niegan a ser invisibles y comienzan a existir en total libertad, jugando y riendo. La picardía de la *bomba* desestructura los códigos establecidos por la sociedad dominante (e.g. la interacción entre los cuerpos) a través de la creación de lúdicas corporales (e.g. la acción de intentar empujar al otro/a) que transgreden el imaginario ecuatoriano de este baile. En cambio, la risa actúa como un factor unificador –*communitas*- que les permite a los bailadores recordar, estrechar vínculos y resistir juntos a una sociedad que pretende invisibilizar su historia y estereotipar negativamente sus cuerpos.

Referencias

- Bouisson, Emmanuelle (1997), "Esclavos de la Tierra: Los campesinos negros del Chota-Mira, Siglos XVII-XX", *Procesos*, 11, 45-67.
- Chalá, José (2006), *Chota Profundo: Antropología de los Choteños*. Chota: CIFANE.
- Costales, Piedad y Alfredo Samaniego (1959), "Coangue: Historia Cultural y Social de los Negros de El Chota y Mira", *Llakta*, 7.
- Fernández-Rasines, Paloma (2001), *Afrodescendencia en el Ecuador: Raza y género desde los tiempos de la colonia*. Quito: Abya-Yala.
- Franco, Juan C. (2000), "Música tradicional en la Cuenca del Río Chota - Mira: El caso de la Bomba y las Bandas Mochas". Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador.
- Guerrón, Carla (2000), "El color de la Panela". Universidad Politécnica Salesiana.
- Hassaurek, Friedrich (1868), "Four Years Among the Ecuadorians", en Carlos De-La-Torre y Steve Striffler (eds.), *The Ecuador Reader: History, Culture, Politics*. Duke University Press. (195).
- INEC (2010), "CE11". Quito: REDATAM.
- Kaepler, Adrienne L. (1972), "Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, 16 (2), 173-217.
- Kaepler, Adrienne L. (1978), "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7, 31-49.
- Lovejoy, Paul E. (1997), "The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery", *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation*, 2 (1).
- Medina, Henry (1996), *Comunidad negra y Cambio cultural*. Quito: Ediciones Afroamérica.
- Pabón, Iván (2011), "La Danza de la Bomba del Chota: Origen, significado y evolución", in Gabriela López and Alexandra Morocho (eds.), *Reflexiones a través del Movimiento*. Quito: No publicado.
- Rahier, Jean M. (1998), "Blackness, the Racial/Spatial Order, Migrations, and Miss Ecuador 1995-96", *American Anthropologist*, 100 (2).
- Rahier, Jean M. (1999), "Body politics in Black and White: Señoras, Mujeres, Blanqueamiento and Miss Esmeraldas 1997-1998, Ecuador", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 11:1 (21), 103-19.
- Rahier, Jean M. (2007), "Mami, ¿Qué será lo que quiere el negro?": Representaciones racistas en la revista *vistazo*, 1957-1991".
<http://www.ecuatorianistas.org/essays/rahier.html%3E> [accessed 06/07/2013].

Rowe, William y Vivian Schelling (1993), "Memory and Modernity: Popular Culture in Latinamerica", in James Dunkerley, Jean Franco, and John King (eds) *Critical Studies in Latinamerican Culture* II edn. New York: Verso.

Santillán, Alfredo (2006), "Jóvenes Negros. cuerpo, etnicidad y poder: un análisis etnográfico de los usos y representaciones del cuerpo". Dissertación de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.

Savoia, Rafael y Alexandra Ocles (1998), "Familias Negras Protagonistas de la Resistencia Negra en el Valle del Chota y Cuenca del Río Mira 1710-1820", en Rafael Savoia and Javier Gómez-Jurado (eds.), *Conferencias del cuarto Congreso de Historia del Negro del Ecuador*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, (127).

Turner, Victor (1992), "From Ritual to Theatre: The Human seriousness of Play", in Brook McNamara y Richard Schechner (eds) *Performance Studies Series* II edn. New York: Performing Arts Journal Publications.

Turner, Victor (2011), *The Ritual Process: Structure and anti-structure*. III edn. New Brunswick y Londres: Aldine Transaction.

Wade, Peter (1986), "Patterns of Race in Colombia", *Bulletin of Latin American Research*, 5 (2), 1-19.