

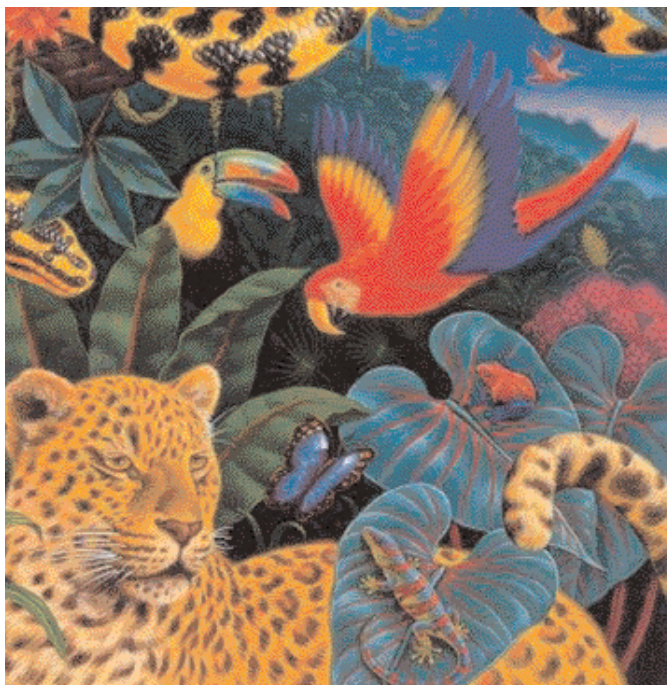
Literatura oral y
popular de
Ecuador



Alba Moya

Literatura oral y popular de Ecuador

2006



Convenio Andrés Bello-CAB

Francisco Huerta Montalvo, *Secretario Ejecutivo*

Omar José Muñoz Ramírez, *Secretario Adjunto*

Guillermo Soler Rodríguez, *Coordinador del Área de Educación*

Henry Yesid Bernal Magalón, *Coordinador de Ciencia y Tecnología*

Patricio Hernán Rivas Herrera, *Coordinador del Área de Cultura*

Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural -IPANC

Margarita Miró Ibars, *Directora Ejecutiva*

Patricio Sandoval Simba, *Coordinador General de Investigación*

Eugenia Ballesteros Ortiz, *Coordinadora General de Comunicación y Centro Cultural Mindala*

Efraín Andrade, *Coordinador General de Proyectos y Planificación*

Proyecto Cartografía de la Memoria

Patricio Sandoval Simba, *Coordinación técnica*

Manuel Chávez, *Unidad Edición y Publicación*

Víctor Ayala, *Centro de Documentación*

Fiestas Populares Tradicionales

Ticio Escobar, *Asesor Académico, Paraguay*

Claudio Mercado Muñoz, *Investigador, Chile*

Bernardo Guerrero, *Investigador, Chile*

Freddy Michel Portugal, *Investigador, Bolivia*

Claudia Afanador, *Investigadora, Colombia*

Virtudes Feliú Herrera, *Investigadora, Cuba*

José Pereira Valarezo, *Investigador, Ecuador*

Manuel Rivarola, *Investigador, Paraguay*

Margarita Miró Ibars, *Investigadora, Paraguay*

Juan García Miranda, *Investigador, Perú*

Karlos Tacuri Aragón, *Investigador, Perú*

Literatura oral y popular de Ecuador

Primera edición: Agosto 2006

© Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC

Derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de su contenido, sin previa autorización de los editores.

ISBN-10: ISBN-9978-60-064-7

ISBN-13: ISBN-978-9978-60-064-1

Impreso en el Ecuador, Printed in Ecuador

Diseño gráfico: Natalia Guevara

Diseño de portada: Isadora Espinosa

Edición de texto: Margarita Andrade R.

Impresión: Taller gráfico

IPANC • INSTITUTO IBEROAMERICANO DEL PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL

Diego de Atienza Oe 3-174 y Av. América / Telfs: (5932) 2553684 / 2554908

Fax : (5932) 2563096 / E-mail: eliadap@andinanet.net / info@latinculture.com

Sitio web: www.iadap.org / www.iadap.com Quito-Ecuador

Advertencia: El Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural no se hace responsable ni comparte necesariamente las opiniones expresadas por sus autores.

Presentación editorial	7
1. Versión ejecutiva	9
2. Marco de referencia	17
Deslindes teóricos	18
El discurso y la memoria en una cultura oral	25
Contexto socio-cultural e histórico del Ecuador	29
3 Revisión y apreciación crítica de las fuentes de información existentes	31
4 Contexto actual para el desarrollo del arte oral ecuatoriano	33
El marco legal	33
5. Panorama del arte oral ecuatoriano	35
El contexto y las expresiones	35
Oralidad primaria	37
Canciones	37
Anents y cantos de guerra	43
Cantos de reto o de Pucará	44
Narración	47
Los mitos	47
Fábulas	72
Leyendas	74
Oralidad secundaria	80
La poesía.	84
Las loas	85
Las décimas	92



Décimas a lo divino	94
Décimas de argumento	94
5.2.2 Canciones	107
La copla	107
La bomba	125
Chigualo	128
El arrullo	129
Andarele	129
5.2.3 Adivinanzas en verso	130
5.2.4 Juegos infantiles en verso	130
5.2.5 Narración	132
El cuento	132
Leyendas	140
6. Recomendaciones	147
7. Políticas culturales y la vigorización del patrimonio cultural del país	149
8. Géneros del arte oral en peligro de extinción	153
9. Bibliografía	155
Anexo 1. Instituciones que gestionan el arte oral	155
Anexo 2. Sugerencias de un fondo documental	155

El Convenio Andrés Bello está construyendo una *Cartografía de la Memoria* de sus países miembros. Dentro de ese cálido registro, la *Literatura Oral y Popular* constituye un factor trascendental de la identidad y patrimonio cultural, para impulsar el Espacio Cultural Común Latinoamericano.

El Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, (ex IADAP), ejecutor de este proyecto, ha institucionalizado agendas anuales con acciones concertadas con las instituciones e investigadores de los países, en torno a las temáticas: *Fiesta popular tradicional, Música Popular Tradicional, Literatura Oral y Popular, Patrimonio Cultural Alimentario*.

En esta entrega, *Estado del Arte de la Literatura Oral y Popular de Ecuador*, se propone la denominación arte oral como alternativa a la literatura oral, para respetar la naturaleza y especificidad de estas manifestaciones. Se utiliza un esquema clasificatorio de oralidad primaria y oralidad secundaria, en relación a las matrices socioculturales indígenas, afros y mestizas del país, para presentar una antología de manifestaciones cuyos textos se transcriben.

Se expresa la necesidad de articular las políticas culturales y educativas, así como fortalecer los contextos socioculturales en los que se cultivan las manifestaciones literarias orales. Existe amplitud en las referencias y criterios valorativos del aporte de las culturas indígenas a la cultura del Ecuador, y en la necesidad de emprender acciones de “rescate” y fomento cultural en comunidades cuya vulnerabilidad es manifiesta, como es el caso de las nacionalidades de la Amazonía. Se anexa una valiosa información de fuentes bibliográficas.



El IPANC reitera su reconocimiento a la Fundación Andina de Desarrollo y Estudios Sociales del Ecuador, en particular a la Dra. Alba Luz Moya, investigadora y autora del informe final objeto de esta producción editorial, con la cual pretendemos contribuir a la recuperación social de la “palabra hablada” y los procesos de continuidad cultural y memoria colectiva.

Margarita Miró Ibars
Directora Ejecutiva



1. Versión ejecutiva

Hay un desencuentro entre los términos *literatura oral* no solo por el significado etimológico de los mismos sino por el que han ido adquiriendo a lo largo de la historia. Literatura viene de *letra* y se refiere a la escritura y oral se deriva de *voz* y se refiere a lo que se transmite verbalmente. Sin embargo, hay autores como Adolfo Columbres, que consideran que adoptar la designación de literatura oral reivindica a esta producción, tradicionalmente considerada como no culta.

De hecho, la palabra literatura hace referencia a una producción elitista; inscrita en las bellas artes, sujeta a reglas y parámetros que excluyen de su ámbito a la narrativa y poética de las culturas orales, por no encajar en lo que, desde la hegemonía y el etnocentrismo, se califica como “culto”.

Más allá de la importancia que tiene el tomar en cuenta el sentido semántico de los términos, es preciso establecer la diferencia entre los modos oral y escrito de pensar, de recordar, de transmitir y de consumir el conocimiento.

Hablar de literatura para referirse a la oralidad es como hablar de una cosa en términos de otra. Por otro lado, es un anacronismo porque la oralidad precede a la escritura y, finalmente, porque juntar estos términos conduce a que la oralidad sea tratada como una variante de la escritura y no como un sistema distinto.

Si bien el nombre de tradición oral no encierra ningún antagonismo entre sus partes, es muy genérico, por lo tanto, no le confiere la especificidad que se requiere para referirse a la producción artística oral. Ahora bien, la falta de una terminología adecuada no debe conducirnos a utilizar una errónea, por lo que se amerita acuñar una nueva designación. La de *arte oral* respeta su naturaleza y le asigna la especificidad que está ausente en la de tradición oral.



Ahora bien, la denominación por sí sola no garantiza el uso de metodologías adecuadas para el tratamiento del material que le corresponde, por lo tanto, es importante hacer otras precisiones, tales como identificar a cual de ellas corresponde dicho material. Esto no solo tiene el propósito de sistematizar el conocimiento sino de tratarlo con pertinencia.

Si bien la oralidad existe no solo en las sociedades ágrafas sino en las que tienen escritura, se trata de una oralidad distinta. La oralidad primaria es propia de los pueblos ágrafos, mientras que la oralidad secundaria, es un remanente de la escritura.

En las culturas orales hay un modo propio de entender las palabras y de preservar los mensajes en la memoria. Además, el sentido mismo de las palabras es distinto. En las culturas orales a éstas se les confiere un poder real, un poder útil y transformador. Como las palabras solo cuentan con el sonido, la única forma de preservar el conocimiento es transmitiéndole a otro, es decir, comunicándole. Pero, para que lo grave en su memoria es necesario usar algunas pautas *nomotéticas*, tales como las repeticiones, antítesis, alteraciones, expresiones calificativas, marcos temáticos comunes, incluso la secuencia, la acumulación y, a nivel formal, la propia sintaxis. Todo está en función de favorecer el recuerdo de lo relatado. Los pensamientos abstractos, los conceptos son expresados de manera concreta, a través de anécdotas. A nivel formal, el discurso es rítmico, redundante, repetitivo, con expresiones fijas. Los mensajes se transmiten en forma sugerente, no concluyente ni excluyente.

En países multiculturales que han atravesado por procesos de dominación, como es el caso del Ecuador, se puede encontrar simultáneamente la oralidad primaria y la oralidad secundaria. La primera corresponde a los pueblos vernáculos y la segunda a la sociedad envolvente o nacional. Sin embargo, como esta última es portadora de una ideología hegemónica, ésta permea toda la sociedad, incluyendo a los pueblos subordinados, razón por la cual también vamos a encontrar oralidad secundaria en los pueblos de cultura oral primaria.

Más allá de la diferencia establecida entre la oralidad primaria y secundaria, por la presencia o ausencia de escritura, hay otra más importante, es la correspondencia a matrices culturales distintas, por lo tanto, a sistemas simbólicos distintos, independientemente de la lengua que se utilice. De allí que el material puede estar en lengua vernácula, pero puede inscribirse en la oralidad secundaria.



Por lo expuesto para tratar sobre el arte oral ecuatoriano se establecerá la diferencia entre oralidad primaria y oralidad secundaria, para luego identificar los géneros en cada una de ellas.

Los resultados arrojados en la presente investigación nos permiten proponer el siguiente sistema clasificatorio:

1. *Oralidad primaria*

a. *Canciones*

- Anents
- Cantos de guerra
- Cantos de enfrentamiento o de Pucará
- Jahuay

b. *Narración*

- Mitos
- Fábulas
- Leyendas

2. *Oralidad secundaria*

a. *Poesía*

- Loas
- Décimas canciones
- Coplas
- Bomba
- Chigualo
- Arrullo
- Andarele
- Adivinanzas en verso
- Juegos infantiles en verso

b. *Narración*

- Cuentos
- Leyendas
- Fábulas

En cuanto a la *oralidad primaria* vemos que ésta corresponde no solo a un sistema de conocimiento distinto sino a matrices culturales distintas a la hispana. Esto se expresa en los símbolos utilizados, en el contenido, en la función de las obras; en cuanto a la forma, en las expresiones estéticas.

En este ámbito los conceptos aplicables a la oralidad secundaria no siempre encuentran asidero. Esto es particularmente cierto con los mitos, en primer lugar, y con la poesía, en segundo lugar.



Los mitos merecen un tratamiento completamente distinto, por varias razones, la más importante es que trabaja con un material altamente simbólico, puesto que no solo son metáforas sino códigos. En realidad se usa un metalenguaje. Por lo tanto, su sentido profundo no se encuentra en la narración sino en el significado oculto de los símbolos; de allí que es necesario desentrañarlo, lo que implica decodificar al mito. El significado profundo, al que nos estamos refiriendo, no solo tiene un eje temático sino varios, ya que son como rayos de luz que se refractan.

Otra particularidad de los mitos es que si bien son anónimos y de producción colectiva, el consumo es individual, ya que el mito se realiza en el oyente.

Pero la diferencia más importante es que los mitos no son narraciones para divertir o entretener sino que tratan sobre temas de lo más profundos. Por la forma en la que son abordados, su comprensión apela al inconsciente y su interpretación demanda de la concurrencia de la antropología, la filosofía, la historia y otras disciplinas.

Como la función del mito no solo es transmitir el conocimiento sino el asombro que causó su producción, sea que corresponda a un acto creador o a un descubrimiento o constatación, el oyente al escucharlo experimenta una sensación de inmortalidad.

Si bien el propósito de este trabajo no es el de analizar los mitos, para dar una idea del carácter que estos tienen, señalaremos que, por ejemplo, los mitos presentados sobre los mellizos Cuillur y Ducero, aunque hablan de las aventuras de estos hermanos, de cómo uno de ellos pierde una pierna, de cómo le sacan la mandíbula al caimán, de cómo colocaron *los kingos* en el cielo, etc., de lo que están tratando es del incesto, de las constelaciones, del tiempo astronómico, del calendario de los recursos naturales, del paso de la mortalidad a la inmortalidad, del origen de muchas de las pautas culturales del pueblo al que corresponde el mito—tabúes, prescripciones— etcétera.

En cuanto a la poesía, vemos, en primer lugar, que en las culturas indígenas no hay poesía propiamente dicha, por lo menos en el Ecuador. En el período colonial los cronistas detectaron entre los incas una sola expresión de esta naturaleza: el arawikus; las otras expresiones poéticas siempre estuvieron ligadas a la música y, a menudo, a la danza. Por lo tanto, antes que hablar de poesía deberíamos hablar de canciones.



Respecto a las canciones inscritas en la oralidad primaria, tenemos los *anent*, que corresponden a la cultura shuar y los cantos de guerra a la de los huaorani. Posiblemente hay otras en otras culturas pero, al menos, no se las ha detectado para este estudio, ni en fuentes primarias ni en secundarias. Estas canciones –*anent* y cantos de guerra– no se ajustan, al menos a dos de las características señaladas como fundamentales de la poesía llamada *folk* o *popular* según los autores, para referirse a las que corresponden a las culturas orales, el ser anónimas y colectivas.

En cuanto al anonimato vemos que, tanto los *anent* como los cantos de guerra tienen autor. En cuanto al carácter colectivo, vemos que, además de no ser de producción ni de consumo colectivo, no son ni siquiera de consumo individual, puesto que no están dirigidas a un interlocutor. Los *anent* son cantos dirigidos a los dioses o al esposo ausente, por lo tanto, se los canta en solitario. Los cantos de guerra de los huaorani por su parte, puesto que son secretos, también son interpretados de la misma manera.

Si no se conoce las culturas desde las cuales son pensadas estas canciones es imposible entender ni su sentido ni su componente estético.

Las fábulas inscritas en las culturas orales primarias, si bien son muy parecidas a las de la oralidad secundaria, puesto que siempre encierran una moraleja y su relato es muy liviano, de manera que el sentido puede entenderse solo con la narración, su especificidad radica en la importancia que tiene dicha moraleja o enseñanza en la cultura. Al no haber leyes escritas, las fábulas, así como las sentencias o refranes sirven para normar el comportamiento de las personas. A través de ellos aprenden lo que se debe y lo que no se debe hacer.

En cuanto a la *oralidad secundaria*, en el caso ecuatoriano, como se dijo antes, vemos que está ligada tanto a la lengua como a la cultura hispana. Concretamente, sigue las reglas de los géneros correspondientes a la literatura española, en particular, y europea, en general.

En cuanto a la poesía vemos que, a nivel formal, tiene un metro y una rima, acorde con las pautas de la literatura española. Si bien estas reglas fueron adoptadas por los sectores populares, sus orígenes hay que encontrarlos en las élites culturales. Claro que han pasado por un proceso de apropiación e incluso de transformación.



En cuanto al carácter de anónima y colectiva, que se le atribuye a la poesía, hay que señalar que si bien se puede identificar al poeta, cuando recién ha creado, este origen se va olvidando con el paso del tiempo y en la medida en que se difunde el producto, incluso en otros ámbitos geográficos y culturales. En este proceso de difusión no solo se pierde la autoría sino que se descontextualiza la obra.

De acuerdo con varios autores, el *yo* que existe en este tipo de poesía o canción es un *yo colectivo* y la alusión que a veces se hace al autor solo nos remite a un individualismo festivo.

En cuanto a la vinculación de la poesía con la música, vemos que también en la oralidad secundaria esta vinculación existe, en la mayor parte de expresiones. En el Ecuador solo las loas y las décimas son poesías en el sentido estricto de la palabra. El resto son canciones y corresponden a diferentes ritmos.

De lo que se conoce, las *décimas* solo han sido encontradas en la provincia de Esmeraldas y son el resultado del sincretismo de las tres culturas: la hispana, la afroecuatoriana y la indígena. Son composiciones formadas por cuarenta y cuatro versos divididos en una cuarteta, es decir, una estrofa de cuatro versos y cuatro décimas o estrofas de diez versos. Los versos son octosilábicos, rimados de acuerdo a una de estas tres maneras: abab, abba y aaba.

Según la clasificación Emic, es decir, de los propios actores sociales, las décimas se dividen en *décimas simples* y *argumentos*. Los *argumentos* son décimas de reto en los que intervienen dos poetas o recitadores que se llaman *decimeros*. Tanto las décimas simples como los argumentos se clasifican en dos: *a lo humano* y *a lo divino*. Las primeras tratan de temas mundanos, las segundas están orientadas a las enseñanzas de la religión católica.

Las loas son poesías dedicadas a Dios y al santoral católico.

En cuanto a las canciones vemos que estas han sido clasificadas de acuerdo con el ritmo y tienen un componente étnico del cual no pueden ser desligadas. Entre estas tenemos: la copla, la bomba, el chigualo, el arrullo, el andarele y los jahuay.

Las coplas son de amplia difusión, se las encuentra en la sociedad mestiza, en la afroecuatoriana y en la indígena. Son muy conocidas las coplas de carnaval, particularmente de Guaranda, pero también las del carnaval de las provincias de Bolívar, Azuay y Chimborazo.



Para comprender mejor las coplas de carnaval hay que remitirnos al origen de esta celebración. Se trata de un proceso de sincretismo entre la cultura europea y la indígena, caracterizada por ser lo que M. Mauss llamaría un *hecho social total*. En ella se subvierte todo el orden, para luego recuperar el equilibrio y la homeostasis social.

La bomba es propia del valle del Chota, y aunque se trata de una creación de la población afro que se encuentra en el lugar, también es el resultado de sincretismo de las tres culturas, antes mencionadas.

El chigualo, el arrullo y el andarele son propios de la cultura afroesmeraldeña.

Aunque no son poesías, también se han incluido en este género a las adivinanzas y juegos infantiles expresados en verso y encontrados en algunas provincias de la Sierra ecuatoriana.

Dentro de la narrativa ecuatoriana, inscrita en la oralidad secundaria, tenemos: el cuento, la fábula y la leyenda.

El cuento es una composición que pone en escena a seres, hechos y lugares imaginarios. Aunque sus raíces son hispanas, la temática refleja una idiosincrasia regional; por ejemplo, en Esmeraldas gira, generalmente, en torno al valor de la inteligencia y de la astucia, mientras que en Carchi más bien están relacionados con las almas, los espíritus y seres de ultratumba.



Las fábulas revelan su origen hispano o indígena. Aunque al referirnos a las primeras, sería más adecuado decir europeo. Son relatos fantásticos y ejemplificadores, protagonizados por distintos animales.

Las leyendas, por su lado, son un género de origen español; sin embargo, se han sincretizado con la cultura indígena. Por lo menos las que han sido identificadas en este estudio, aunque toman temas indígenas, de alguna manera, reflejan el hecho colonial y los procesos históricos correspondientes a la vida republicana. Tal es el caso de la leyenda sobre Huáscar y Atahualpa, o de la princesa Súa.



2. Marco de referencia

Si bien es muy difundido, y parece lógico, el uso de los términos *literatura oral* para referirnos a la producción narrativa y poética transmitida oralmente, existe una discusión no resuelta sobre la pertinencia de esta designación. Quienes no aprueban la mencionada denominación proponen, en su lugar, la de *tradición oral*. Adolfo Colombres considera que adoptar la designación de literatura oral reivindica a esta producción, tradicionalmente considerada como no culta.

El punto de desencuentro radica en el antagonismo que existe entre los términos: *literatura* y *oralidad*. *Literatura* significa *escritos*, viene del latín *litera* que significa *letra del alfabeto*, por lo tanto, la *literatura* se refiere al material escrito (Ong, 1994 :20). Es a través de la historia que se le ha dado una connotación de *arte escrito*. Esto no ha ocurrido con la palabra *oralidad*, que deriva de *vox*, que en latín significa *vocal, oral* (*ibídem*, 22), que alude a todo lo que se transmite a través de la palabra hablada, sin llegar a adquirir el sentido de *arte hablado*, exclusivamente.

Ahora bien, la palabra *tradición*, por su parte, tampoco le asigna a la *oralidad* la especificidad que buscamos pero, al menos, no es antagónica a ella.

Si bien se reconoce el significado etimológico de la palabra *literatura* y, por tanto, la contradicción que encierra el calificativo de *oral*, quienes defienden su uso sostienen que, de lo que se trata es de adoptar una postura reivindicativa de la producción artística oral.

Puesto que no se trata de palabras con un sentido inmediato sino que suponen una postura teórica, es preciso hacer los deslindes conceptuales y el análisis de contexto pertinentes, para saber lo que conlleva optar por una u otra designación.



Deslindes teóricos

Enfatizar en el antagonismo de los términos literatura oral apunta a rebasar los problemas formales de esta designación para tratar un tema de fondo: la comprensión de la diferencia de naturaleza que existe entre los modos orales y escritos de pensar. Esta reflexión que surgió no precisamente en la lingüística sino en la literatura, va a dar cuenta de que son dos senderos distintos por los que se camina, no solo para la producción del material artístico, sino para su distribución y consumo. Consecuentemente, los métodos de análisis también deben ser distintos.

Aunque parezca que ineludiblemente el lenguaje es oral, el hombre se comunica de varias maneras, pero entender el lenguaje del sonido articulado es fundamental no solo por su importancia en la comunicación, sino porque nos conduce a la comprensión del pensamiento mismo.

Se dice que una imagen vale por mil palabras, pero necesariamente esta imagen incluye las palabras en las que se sitúa. Dondequiera que haya seres humanos hay lenguaje articulado. Incluso el lenguaje de los sordos, que se sirve de gestos, estos solo substituyen a las palabras, es decir que, como señala Ong, el lenguaje es abrumadoramente oral.

La escritura es la *consignación de la palabra en el espacio* (Ong, 1994:17). Al hacerlo, extiende la potencialidad del lenguaje en forma casi ilimitada y, lo que es fundamental, da una nueva *estructura al pensamiento*. En todos esos maravillosos mundos que crea la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Al leer un texto transformamos en sonido real o imaginario de la palabra hablada (*ibidem*).

La escritura nunca puede prescindir de la oralidad, porque esta última, es decir, el lenguaje hablado, es un sistema primario, anterior a la escritura. La expresión oral puede, y de hecho así ha sucedido, prescindir de la escritura pero esta última no puede prescindir de la palabra hablada.

El habla ha fascinado a los seres humanos y, en sí misma, ha incitado a la reflexión mucho antes de que exista la escritura. Ese embeleso continua hasta el momento. En época de los griegos esa fascinación se expresó en el cultivo de la retórica. Claro que ese arte se basaba en la memorización de discursos previamente escritos.



De hecho, en una cultura con escritura, esta última es el recurso que le da permanencia al conocimiento; se puede recurrir al texto para comprender eficazmente su sentido. En una cultura oral primaria la posibilidad de revisar un discurso no existe.

Actualmente, en un sentido estricto, casi no hay culturas orales primarias, por lo tanto, lo que predomina es la oralidad secundaria. Esto significa que la oralidad ocurre en el contexto de una sociedad letrada. Pero esta oralidad es distinta a la oralidad primaria, ya que, en la oralidad secundaria, las palabras habladas son remanentes de las palabras escritas.

Las culturas orales primarias aprenden, razonan y poseen sabiduría pero no estudian. Aprenden mediante la imitación, aprenden escuchando, repitiendo, dominando proverbios que los organizan, reúnen y combinan de distinta manera. Participan de una memoria corporativa.

En una cultura oral, como no se cuenta con elementos que den permanencia al conocimiento y a la reflexión humana, la única forma de perennizar estos conocimientos y reflexiones es narrando a otros seres humanos. Las maneras de procesar el pensamiento y de retener en la memoria son substancialmente distintas de las que se usa en la cultura con escritura.

De acuerdo con Ong, hablar de literatura oral, para referirse a la oralidad, es una monstruosidad. *Literatura oral* es un término absurdo, que sigue circulando hoy día, incluso entre personas que son conscientes de que es nuestra incapacidad de representar verbalmente a esta herencia organizada en forma verbal la que nos lleva a usar el término pero, al hacerlo, nos estamos refiriendo a la oralidad como si fuera una variante de la escritura, lo cual es un error (Ong, 1994).

El término *literatura* fue creado para referirse a las obras escritas, sin embargo se ha extendido su significado para abarcar narraciones orales tradicionales procedentes de culturas que no tienen escritura. El problema de esto es que muchos términos pueden guardar el significado etimológico, por lo que estos resultan irreductibles para siempre.

Si bien la escritura abre horizontes infinitos, al mismo tiempo, es una actividad impositiva, excluyente; encierra tiránicamente a la palabra hablada. Así una persona que ha aprendido a leer no puede recuperar nunca el sentido que tiene la palabra hablada para una persona que no conoce la escritura. Para las per-



sonas de una cultura escrita las palabras son asimiladas como cosas, como representaciones que están en una superficie externa (*ibídem*).

Hablar de literatura oral para referirse a la tradición oral es reducir esta manifestación a unas características que le son extrañas. Para Ong es como hablar de caballos como si fueran automóviles sin ruedas. Esto nos obliga a describir a los caballos en base a las características del automóvil. Al final tenemos una descripción del caballo en la que vemos que solo se compone de lo que no es. Entonces, ya no importa cuán precisa y minuciosa sea la descripción, siempre será errónea.

Hablar de literatura oral es como decir *escritura oral*. Es describir un fenómeno primario con otro secundario, posterior. Es como si pusiéramos la carreta delante del caballo (*ibídem*). Lo cual, a más de ser un absurdo, es un anacronismo. Cuando trabajamos con este criterio tenemos que, al final, reducimos poco a poco las diferencias entre la literatura y la producción artística oral, y tenemos como resultado una tergiversación grave e inoperante.

Las culturas orales producen representaciones verbales, pujantes y hermosas, de gran valor artístico y humano, las cuales incluso pierden la posibilidad de existir, una vez que se las escribe. Es que psicológicamente se procesa de manera distinta.

Actualmente la escritura está ampliamente difundida. Sin embargo, la oralidad persiste aún en pueblos letrados, así como también existe la práctica, cada vez más fuerte, de llevar la oralidad a la escritura. Claro que, cuando esto último sucede, en algunos casos, es porque, lo que se revela, ha dejado de tener la función originaria en la cultura, para constituirse en un recurso desesperado que permite preservar la identidad étnica. Es una respuesta defensiva a la amenaza de la extinción. Ong dice que es como aceptar que es necesario morir para seguir viviendo. Solo que a esto hay que agregar que se trata de una nueva forma de vida.

Si un informante huorani nos transmite un canto de guerra, significa que este canto culturalmente es un elemento muerto, refleja el hecho de que el pueblo huorani ha dejado o está dejando de ser un pueblo guerrero, de que ha sido “pacificado”. Lo mismo ocurre con los *anent* (cantos sagrados) a Nunkui, diosa de la chacra de los shuar, que interpretan las mujeres. Estos eran tan secretos que, inclusive, algunas solo entonaban la música, mientras los versos eran cantados con el pensamiento, para no ser escuchadas ni siquiera por los familiares más próximos. Actualmente, nos transmiten las informantes shuar, después de



preguntar a sus abuelas, porque ellas mismas ya no saben. Al haber cambiado las actividades productivas, al haber incorporado tecnologías agrícolas foráneas, los *anent* han dejado de tener sentido.

Ong señala que la escritura devora sus propios antecedentes orales (1994). Efectivamente, cuando los pueblos ágrafos pasan a ser letrados, sea en su propia lengua o en la lengua dominante, las formas originales de transmitir los conocimientos van desapareciendo. La costumbre amazónica que tenían los hombres jefes de familia, de narrar los mitos en las madrugadas, se va desvaneciendo, en la medida en que la sociedad se transforma y en la medida en que la escritura desfuncionaliza a los mecanismos tradicionales de socialización.

En la cultura oral, la memoria se vale de estrategias distintas a las que se usa en la cultura letrada. Dado que las palabras son sonidos y dada la fugacidad del sonido, la imposibilidad de detenerlo, de fijarlo, de darle inmovilidad, la cultura oral liga la palabra al suceso. Esto explica que, en los mitos, haya tantas versiones como narradores; los personajes pueden cambiar de sexo, edad, apariencia, relación de parentesco, etc., lo que importa es el suceso.

En la cultura oral no solo hay un modo propio de preservar los mensajes en la memoria, sino una forma propia de entender las palabras. Malinowsky decía que *la lengua es un modo de acción y no solo una contraseña del pensamiento* (Malinowsky, Aput Ong, 1994:39). Pero, en una cultura oral, aún los sonidos son más que esto. Un cazador puede percibir un búfalo con todos los sentidos, pero si oye a un búfalo tiene que estar atento, alerta, porque algo está sucediendo. En la mitología amazónica, los que no escucharon las palabras pronunciadas por un demiurgo, inevitablemente sufrirán una catástrofe. Hay dos formas de no escuchar, la física y la actitudinal, independientemente de la forma, el resultado es el mismo.

Los pueblos orales conceden a la palabra un gran poder. Para ilustrar esto, veamos lo que piensan al respecto los quichuas del Oriente ecuatoriano. El complejo tigre-shaman es muy común en los pueblos amazónicos. En general, se piensa que los shamanes se transforman en tigres y que, después de muertos, se reencarnan en un jaguar. Sin embargo, no solo los shamanes pueden hacerlo sino ciertas personas. Estas personas son individuos que poseen algún poder, generalmente, el poder de la palabra. Según Muratorio, para los Napo Runa “... es evidente que eran las personas con extraordinaria habilidad verbal, que hablan con fuerza, sentido y conocimiento de causa, las que podían convertirse en pumas” (Muratorio, 1988:262).



Pero no se trata únicamente de hablar sino de hablar con inteligencia, porque la habilidad verbal supone una asociación entre la palabra y la inteligencia. Esto se expresa claramente en la mitología. Veamos el segmento de un mito Napo-runá:

(Dios) agarró tierra, modeló un hombre de tierra, parado lo hizo y le sopló en la corona ¡ju ju! Cuando soplo le dio pensamiento. El hombrecito estaba vivo, caminaba y *hablaba*. Había un *supay* (espíritu). El *supay* agarró tierra y dijo: “*Yo también voy a hacer mi gente*”. Pero le salió guangana. Muchas veces el *supay* intentó hacer runas, pero no podía. Hacía *sachavaca*, sajino y toda clase de animales no más (Mercier, Aput Muratorio, 1988:262).

Si bien este mito es influido por el cristianismo, las mismas ideas se encuentran en los mitos propios. Cuando se refieren a los tiempos de los orígenes, señalan que la primera generación de hombres que hizo Dios, era de *upas* (tontos, zonzos), que era la generación de la tortuga, de las serpientes, de la paloma.¹ “Su principal característica era que *casi no podían hablar*, eran tontos, *algunos no hablaban nada*, otros no sabían trabajar para comer. Por eso Dios quiso que desaparezcán...” (*ibídem*, 263) (El subrayado es mío).

En una versión recogida de los quichuas del Perú encontramos las mismas ideas:

Los primeros hombres no eran del todo como los de ahora; eran un poco diferentes.
Eran racionales, pero no demasiado. (Eran) zonzos (upa) ...
Conversaban bien (*yanga yuyayu*, es decir: “degana”, “de por gusto”²) pero no pensaban mucho (Mercier, Aput Muratorio, 1988:263).

Según Muratorio, existe una estrecha asociación entre alma, fuerza y lenguaje para los indígenas sudamericanos (Muratorio, 1988, 263). Esto puede constatare en la mitología secoya. Basta que el dios Ñañé diga mentalmente algo para que esto se haga realidad. En el mito de la creación del mundo se dice que:

Por donde se miraba solo había agua. En eso Ñañé vio unas burbujas, el creyó que podía ser un animal y pensó: “que se eleve” y, efectivamente, se elevó y emergió el armadillo isjámú...



- 1 En la mitología indígena americana, los animales eran personas y sus nombres eran los de la especie en la que se convertían más tarde. Ejemplo: Danta era un hombre que luego se transforma en el animal de este nombre.
- 2 Es decir podían hablar por hablar.



Pero en la tierra no había nada, ni vegetación ni animales. Entonces sopló el viento y dio la vuelta como un ciclón, Ñañé pensó: “Que apareciera una persona” y la persona apareció...(Moya, 1999:84).

La palabra tiene un poder vital y transformador, pero también un poder fáctico. Siguiendo la mitología secoya, cuando Ñañé, en los tiempos primigenios, va recorriendo el mundo se encuentra con varias personas, a las que siempre les hace la misma pregunta: “¿Qué están haciendo?” y, de lo que respondan depende su destino si dicen “estamos sembrando maíz”, o yuca o plátano, sus tierras se llenan del producto mencionado; pero hay un hombre que displicentemente contesta: “estamos sembrando piedras” y ese campo solo se lleno de piedras (*ibídem*, 78).

En una cultura oral, las palabras entrañan un potencial mágico, deben ser habladas, fonadas, accionadas por un poder. De allí que a los nombres se les confiere un poder sobre las cosas y la capacidad de dar poder a los seres humanos. En la mitología amazónica los animales eran originariamente hombres, pero llevaban el nombre del animal en el que se convertirían, y, obviamente, ya llevaba, en forma humanizada, las características que tendrían como animal.



Hay un mito zápara cuando pronuncia en nombre de Tzitzano, primera vez, este se transforma en perico ligero (A. Moya, información personal de Marco Grefa).

El poder fáctico que se les concede a las palabras se expresa en la cuidadosa elección de los nombres. Más allá de la simbología que tienen estos en las lenguas indígenas, se les atribuye el poder de imprimir características peculiares en la persona, incluso su suerte. Por ejemplo, recientemente, una pareja zápara puso a su primogénita el nombre de *Kika*, que significa *caimán* (observación per-



sonal) –a pesar de que en el Registro Civil no reconocen los nombres que no son hispanos–. Caimán connota fuerza, astucia, sigilo, eficacia. Esta concepción sobre los nombres explica la costumbre, también zápara, de tener dos nombres: uno hispano, para usarse en el mundo exterior, y otro en lengua materna.

Veamos lo que Jimpikit y Antum (dos investigadores shuar) nos dicen sobre la simbología y las razones por las que los shuar eligen los nombres, a través de algunos ejemplos.

Nombres masculinos

Ampam: Viene de *ampai*, una planta medicinal. Se utiliza este nombre “para obtener la suerte de curar” las enfermedades para las que se aplica la planta.

Antón: Proviene de la palabra *antu* que quiere decir “escuchar detenidamente” (*antu ajata*=escuchar detenidamente). Se designa este nombre para que el niño sea dúctil y crítico.

Awak: Expresa interrogación y *Awala* vencer, ganar.

Ayui: Proviene de la palabra *ayu*=bueno, con mucho gusto. Indica asentimiento. Se designa a la persona para que sea generosa en cualquier actividad.

Aspa: Viene de *asaa*... quiere decir *mirar bien*. Se pone este nombre para que el niño “sea detective” de las cosas que le rodean.

Saint: Procede de la palabra *saa*, sonido de la lluvia, eco de los ríos. Se nombra para que la persona no sea criticada por otra gente.

Nombres femeninos

Atsurmat: Proviene de la palabra *atsurma* que quiere decir *no existe*. Esta palabra expresa el desprecio.

Sua (fruta): Nombre de un árbol cuyas frutas sirven para teñir el *itip* (tela con los hombres se vestían, iba de la cintura para abajo). También sirve para tatuar el rostro.

Yapakach: Nombre de un anfibio que suele estar en la huerta. Se caracteriza por su agilidad. Solían designar con este nombre a sus hijas, con la finalidad de que sean como éste, hermosas, bellas o que sobresalgan en los trabajos (Jimpikit, Antum, 2000:39-86).

Para los guaraní de Paraguay, lenguaje (*ñe é*) y alma de origen divino son sinónimos. Esta última es identificada como *voz humana* (Bartolomé, Aput Muratorio, 1988:264).

En las culturas orales, las palabras habladas tienen relación con el interior de los organismos vivos, es un producto dinámico. Quizá por esto los shuar usan indistintamente la palabra *escupir*, *soplar* o *pronunciar*, cuando, al relatar



un mito, se refieren a una deidad o a un demiurgo que expresa una sentencia. En cierta manera, se asimila la palabra con la saliva. Por ejemplo, cuando relatan que Arútam, el dios supremo, en una de sus hipóstasis pronuncia alguna sentencia o maldición, dicen: "... entonces *Arútam escupió la siguiente maldición...*"(Moya, 1999:89).

El discurso y la memoria en una cultura oral

El hecho de que en una cultura oral la palabra esté restringida al sonido no solo determina la manera de expresión sino el proceso de pensar. Una persona sabe lo que puede recordar y cómo hacerlo.

En una cultura letrada los conocimientos están organizados de manera que sea posible estudiarlos porque se dispone de los textos. En una cultura oral hay que idearse para recordar un material organizado; se debe saber cómo conservar el material tan esmeradamente elaborado y expresado solamente mediante la articulación verbal, no se cuenta con nada externo que le ayude a producir el mismo curso de pensamiento otra vez. Como es imposible hablarse a uno mismo por horas, hay que comunicarlo, de allí la importancia del interlocutor, pero para que este último grave en su memoria lo dicho, hay que pensar en cosas memorables. Solo así se puede retener un pensamiento cuidadosamente articulado. Esta es una de las pautas *nomotéticas* que se utiliza en una cultura oral. Debe usar repeticiones o antítesis, alteraciones o asonancias, expresiones calificativas, marcos temáticos comunes, proverbios que se repiten constantemente. Las necesidades *nomotéticas* incluso condicionan la sintaxis.

El discurso oral tiene que ser rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria. También debe usar fórmulas fijas o expresiones fijas que pasan de boca en boca y de oído en oído. Ejemplos: Divide y vencerás. De allí que en las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios. En estas culturas la experiencia es intelectualizada nomotéticamente. Todo concepto comunicado es expresado en una especie de fórmula, hay una manera fija de procesar la experiencia.

Otra característica es que un pensamiento se expresa de manera sugerente y no concluyente ni excluyente.



Principales características del pensamiento y de la expresión oral según Ong

1. *Es acumulativo y aditivo, antes que subordinado.* Este es un requisito que se da en la sintaxis del discurso mismo. El discurso oral es un poco independiente de la gramática.
2. *Es acumulativo antes que analítico.* Los elementos del pensamiento y de la expresión no tienden a ser entidades simples sino grupos de entidades o asociaciones de términos, por ejemplo: la princesa linda, el cazador valiente, el hermano necio, el roble fuerte, etc. Esto en la literatura escrita sería redundante pero en la oralidad asegura guardar intacto el agregado. Los epítetos son maneras de establecer fórmulas.
3. *Es redundante.* Para poder establecer la continuidad (como no se puede volver a leer), el discurso oral es repetitivo, esto mantiene la dinámica, tanto en el hablante como en el oyente.
4. *Es conservador y tradicionalista.* Como en la cultura oral si no se repite el discurso en voz alta desaparece, hay que repetirlo una y otra vez para que se aprenda a través de los siglos. Como el conocimiento es precioso y difícil de obtener la sociedad se esfuerza por conservarlo. De allí el respeto por los ancianos.
5. *Es cercano al mundo humano vital.* Para conceptualizar y expresar en forma vital todos los conocimientos, el mundo objetivo y ajeno es asimilado a la acción recíproca e inmediata del ser humano. En una cultura escrita los conceptos pueden ser hasta desnaturalizados, volverse absolutamente abstractos, neutros, en la cultura oral no se dispone de vehículos neutros de expresión, deben ligarse a la acción humana, a la guerra, a las personas, a los lugares, a los hombres.
6. *Tiene matices agnósticos.* Como desconoce muchas causas de ciertos hechos, por ejemplo de la enfermedad, usa muchas expresiones de insulto o de alabanza al otro. Las relaciones interpersonales están marcadas por la tracción o los antagonismos.
7. *Empáticos y participantes antes que objetivos.* Para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria empática y estrecha con lo sabido, significa identificarse con lo sabido. No hay una reacción individual sino una reacción del alma comunitaria. Así, narradores y oyentes se identifican con el héroe.



8. *Homeostática.* En las sociedades orales es importante guardar el equilibrio, para lo cual se desprenden de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual.
9. *En la cultura escrita el diccionario da múltiples posibilidades semánticas a un término, en las ágrafas no.* Las palabras no responden a las definiciones sino que adquieren sentido en el presente y en un ambiente real. Dependen de la gesticulación, de la modulación de la voz, etc. Las acepciones de las palabras surgen continuamente del presente, del uso actual. Lo importante es lograr la homeostasis en el presente; si es que es necesario olvidar el pasado, hay que hacerlo.
10. *Los planteamientos son situacionales antes que abstractos.* En las culturas orales se utilizan los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos pero se los mantiene cerca del mundo humano vital. Levi Bruhl hablaba de un pensamiento prelógico, mágico, Boas de un pensamiento igual que el nuestro solo que utilizaba un marco de categorías distinto.
11. *El pensamiento oral es reflexivo y profundo pero se vale de relatos que pueden referirse a los animales para explicar la complejidad de la vida humana.* Aborda lo filosófico, lo moral, lo psicológico, pero utiliza simbólicamente las historias. A nivel formal en lugar de usar secuencias analíticas usa secuencias acumulativas.

Hasta aquí hemos visto lo irreductibles que resultan los términos literatura oral. Pero la inadecuación de la palabra literatura respecto a la producción artística oral no solo se debe al sentido etimológico de ésta sino y, sobre todo, al que ha ido adquiriendo a lo largo de la historia.

De hecho, la palabra literatura hace referencia a una producción elitista; generada y consumida a nivel individual, inscrita en las bellas artes, sujeta a reglas y parámetros que excluyen de su ámbito a la narrativa y poética de las culturas orales, por no encajar en lo que, desde la hegemonía y el etnocentrismo, se califica como “culto”.

De acuerdo con Ong, no es posible referirse a una cosa en términos de otra, y visto que la oralidad, a diferencia de la Literatura, no ha logrado tener un significado dual, es decir, genérico para todo lo que está escrito y específico –para referirse al arte de la palabra escrita– toca optar por otra designación.



Muchos hablan de *tradición oral*. Si bien estos términos no son antagónicos, el problema es que su asociación no cambia el problema de la falta de especificidad para referirse a la producción artística oral. Necesitamos un nombre que nos remita a la naturaleza del objeto al que se refiere, a sus características intrínsecas. En vista de la ausencia de este nombre propongo acuñar uno nuevo, el de *arte oral*.

Mientras sigamos usando el término *literatura*, continuaremos enfocando la comprensión y tratamiento de la producción artística oral en función de lo que no tiene. Estaremos hablando siempre de la ausencia de algo, en lugar de hacerlo en función de lo que es y de lo que tiene. La designación de *arte oral* nos remite a su naturaleza y otorga a la noción de *oralidad* la especificidad que buscamos.

El *arte oral* sería parte de la *tradición oral*, ya que esta última es muy incluyente, involucra a todo lo que se transmite verbalmente: las tecnologías, las normas de comportamiento, etc. Mientras que el *arte oral* solo hace referencia a la producción oral artística.

Claro que la tradición oral involucra tanto a las sociedades ágrafas como a las que tienen escritura, pues solo nos remite a esa producción que se transmite a través de la palabra hablada, pero si bien las dos comparten algunas características, también tienen profundas diferencias, dado que, en el primer caso, se trata de una oralidad primaria y, en el segundo, de una oralidad secundaria.

En países multiculturales pero traspasados por procesos de dominación, en los que la cultura dominante permea en toda la estructura social, incluyendo a los pueblos subordinados, es necesario distinguir si esa penetración ha ocurrido a nivel formal o en el contenido o en los dos. Esto impone identificar cuál es la matriz cultural que subyace en las distintas expresiones de la tradición oral.

Para aclarar esta diferencia es preciso remitirnos a los conceptos de cultura y de clase social así como también a la convergencia de estos dos elementos en una sociedad compleja. Finalmente, si queremos referirnos al caso ecuatoriano, debemos hacer un análisis de contexto, esto es, un análisis de las características de la *formación social ecuatoriana*.

Aunque hay tantas definiciones de cultura como autores, lo que nos importa en este caso es resaltar que, a más de referirse a los rasgos materiales y no materiales de un pueblo, una cultura es, ante todo, un sistema simbólico único e irreplicable, porque es el resultado de la creación de un pueblo en particular.



Los estados nacionales modernos corresponden a sociedades complejas, donde coexisten varias culturas, correspondientes a las distintas etnias, más una cultura llamada *nacional*, que es la que corresponde a la sociedad envolvente.

Por lo expuesto, cuando hablamos de una sociedad pluriétnica, y por tanto pluricultural, estamos aceptando la coexistencia de varias matrices simbólicas. Una es la de la sociedad nacional, que comparten todos los sectores sociales en los que está dividida, y otras son las que corresponden a los otros pueblos que comparten el territorio nacional y que formalmente son parte de esa nación envolvente, pero que son portadoras de una cultura propia, la de su nacionalidad étnica. Esto significa que todos los productos culturales, entre ellos, el arte, van a reflejar las matrices simbólicas de sus propias culturas.

Situémonos ahora en el contexto sociocultural e histórico ecuatoriano. Hay dos hechos fundamentales para la comprensión de la sociedad nacional: el uno es la colonización española y el otro el mestizaje.

Contexto socio-cultural e histórico del Ecuador

Lo que hoy es el Ecuador estuvo habitado por una multitud de etnias, muchas de las cuales fueron desapareciendo, a lo largo de la historia, mientras que otras persisten hasta la actualidad.

La colonización española hizo que, desde la óptica de la dominación, esa diversidad étnica se invisibilizara, para dar a la luz a la única diferencia que interesaba al nuevo régimen, esta es: la de *dominados/dominantes*, esto es, *indios/no-indios*. Lo cual no significa que, en los hechos, las diferencias étnicas aludidas se mantuvieran vigentes.

En cuanto al mestizaje vemos que fue un fenómeno que empezó desde la propia conquista y que sigue dándose hasta la actualidad.

Como durante la colonia, el ser mestizo eximía de la mita y del pago del tributo, a que estaban sujetos los indios, los que tenían dicha condición se apresuraban en probarlo. Desde este período hasta la actualidad, en el Ecuador –como en el resto de América latina– etnia y clase van de la mano. De allí que el ser *blanco* coloca a los individuos en el lado de los beneficiarios. Esto explica el permanente proceso de “blanqueamiento de la sociedad”, que involucra incluso



a un sector de la población indígena, puesto que es la manera de obtener el “pase” al otro lado de la sociedad. El proceso de “blanqueamiento” supone la negación de las raíces indígenas. Es así como se ha constituido la sociedad nacional. Esta sociedad es portadora de la matriz cultural hispana.

Los pueblos indígenas, en cambio, se han mantenido como tales. Esto ha significado, por un lado, estar en el lado de la subordinación pero, por otro, conservar su identidad étnica.

Desde el tema que nos preocupa y, como se ha dicho antes, la tradición oral, y, por tanto, el arte oral, se encuentra tanto en la sociedad nacional o envolvente como en los pueblos indígenas. Pero hay que distinguir, en los dos casos, si se trata de una oralidad primaria o secundaria. El hecho de ser un pueblo indígena o afroecuatoriano no excluye la posibilidad de que practique los dos tipos de oralidad.



Establecer esta diferencia es fundamental para dar un tratamiento metodológico pertinente a las obras. Las diferencias del material son de fondo y de forma; siguen diferentes reglas y obedecen a diferentes matrices culturales.

Si bien en los pueblos indígenas también vamos a encontrar obras literarias, es decir, productos artísticos de la oralidad secundaria, lo cual se debe precisamente al proceso de colonización del que fueron objeto. Esto no significa que haya desaparecido la producción correspondiente a la oralidad primaria y es preciso establecer la diferencia, simplemente porque se trata de materiales de distinta naturaleza.



3. Revisión y apreciación crítica de las fuentes de información existentes

La literatura disponible sobre el tema que nos convoca es muy heterogénea en cantidad y calidad, en algunos casos las diferencias son muy profundas. Son pocas las publicaciones en las que se da un tratamiento metodológico adecuado al material. En algunas, simplemente, no se usa ninguno.

Uno de los problemas comunes es que las clasificaciones que se hace no tienen un solo criterio sino varios, por ejemplo, una misma clasificación se hace por el tema, por la forma, por la ocasión en que se interpreta, etcétera.

Por lo general, no se hace una crítica a la terminología utilizada. Por ejemplo, se clasifica como poesía a las canciones. De allí que cuando se hace una taxonomía, entre los criterios ya mencionados se incluye el del ritmo de la música utilizado para clasificar a las poesías. Incluso se considera una característica de la poesía la *simbiosis con la música popular*. Concretamente se señala que, en raras ocasiones, la poesía popular no está acompañada de música, como ocurre con las décimas y que, en este caso, la falta de música parece estar compensada por el aumento del ritmo y de cadencia de los versos. De manera que se considera a la poesía sin música como una excepción, como una excepción que confirma la regla. Siguiendo este mismo hilo conductor se señala que estas poesías con música, generalmente, son coplas que se cantan en diferentes ritmos: andareles, alabaos, amorfinos, carnavales, zapateados, villancicos, chigualos, etc. Así se concluye con que “la poesía popular y la música parecen hacer una síntesis, en la que se unen en forma indeleble”.

En algunos casos la melodía fuerza a la poesía, como en las bombas del Chota. A veces, la melodía parece ser una suerte de guía significativa y reconocible de una especie poética determinada, como los jahuay, que con una melodía



pentatónica sostienen interminables melopeas (Ortiz, 1982). A veces la misma copla es cantada en ritmos diferentes (carnavales de Guaranda, chigualos de Manabí, amorfinos del Guayas).

Como hay autores que no hacen alusión a la música sino que simplemente la clasifican como poesía, en muchos de los casos, no es posible saber si en realidad se trata de canciones o de poesías.

En cuanto al tratamiento de los mitos, vemos que éste depende del perfil profesional del autor; si se enmarca en la literatura, los mitos son denominados y tratados como cuentos. Esto incide en que los mitos, al no tener el material, la estructura, la forma ni la función del cuento, no solo que aparecen como narraciones, a veces, incomprensibles, inconclusas y fuera de los parámetros estéticos del cuento, sino que se los vacía de contenido.



4. Contexto actual para el desarrollo del arte oral ecuatoriano

El marco legal

En primer lugar debemos señalar que la Constitución actual reconoce la importancia de la identidad nacional y del desarrollo de una política de conservación y fortalecimiento de la misma. Por lo tanto, existe el marco legal para desarrollar acciones que conduzcan a lograr el mencionado propósito.

Hay que reconocer que, a nivel interno, las luchas de los pueblos indígenas porque el Estado ecuatoriano se declare plurinacional y, a nivel externo, la suscripción y ratificación del Convenio 169 de la OIT (1998), han sido factores determinantes para que el Estado confiera a la identidad nacional una comprensión distinta a la que había manejado tradicionalmente. Esto es que se considere a las diferentes etnias, pueblos y sectores populares como partes constitutivas de la identidad nacional.

Efectivamente, la Constitución actual señala que:

La cultura es un patrimonio del pueblo y constituye un elemento esencial de su identidad (...), que el Estado... establecerá políticas permanentes para la conservación, restauración, protección y respeto del patrimonio cultural tangible e intangible (...) así como de valores y manifestaciones diversas que configuren la identidad nacional plurilingüe y multiétnica. El Estado fomentará la interculturalidad ... (Art. 62) (Aput A. Moya, 2004).

Actualmente hay unas pocas iniciativas privadas de rescatar el arte oral. Hay un encuentro periódico de artistas populares provenientes de distintos pueblos indígenas, afroecuatorianos y sectores populares mestizos del Ecuador, en el que comparten los distintos géneros de esta expresión. Los afroesmeraldeños... algunos pueblos indígenas como los huaorani, a través de la Dirección de Educación Bilingüe de esta nacionalidad que está trabajando en la recuperación de la mitología.



5. Panorama del arte oral ecuatoriano.

El contexto y las expresiones

Mientras la literatura elitista es de producción y consumo individual, la producción artística oral, por lo general, tiene un carácter colectivo. Decimos por lo general, ya que no en todas las culturas y no todos los géneros tienen este carácter, por ejemplo, en la cultura shuar, los *anent* (canciones) son creados por cada individuo y no son cantados para ser escuchados por las personas, sino por la deidad a la que están dirigidos, de allí que hasta se los interpreta en soledad. Pero refiriéndonos al resto, es decir, al que sí tiene carácter *colectivo*, vemos que este colectivo no es anónimo, es un colectivo con rostro propio, corresponde a un espacio social y cultural determinado. Por lo tanto, expresa no solo sus problemas y su manera de ser sino su sistema simbólico. De allí que el emisor de los mensajes artísticamente producidos, los codifica de acuerdo al sistema simbólico que comparte con los receptores; y de allí también que estos últimos puedan decodificarlos, instantáneamente, estableciéndose así cierta complicidad entre las dos partes, el momento en el que se da la comunicación. Por lo tanto para analizar estos materiales, en forma pertinente, hay que ubicarlos en su contexto.

Si bien es cierto que vamos a encontrar una gran dispersión geográfica y hasta cultural de algunas expresiones artísticas, tales como versos, mitos o leyendas, esto se debe, en parte, al hecho de haberse vuelto anónimas³. Esto no quita el carácter particular que cobran, una vez que son asimilados por un pueblo o sector social distinto al de su origen. Es que, así como cualquier rasgo cultural pueden ser difundido en culturas distintas, el arte oral, que no es sino uno de ellos, corre la misma suerte. Pero, como se sabe, todo préstamo cultural, debe pasar, en primer lugar, por un filtro que es muy selectivo y, en segundo lugar, debe ser asumido como propio. Esto último supone no solo una adaptación sino una recreación.



3 Claro que la difusión en los casos de oralidad secundaria obedece a mecanismos distintos que en los de oralidad primaria, sobre todo cuando se da en un contexto colonial, ya que la imposición de ciertas expresiones artísticas está ligada al control ideológico de la población. Tal es el caso de las loas, que son expresiones poético-religiosas.



La gran variedad de clasificaciones que se hace del arte oral obedece, por un lado, a la forma descontextualizada en que se las realiza, por otro, a la falta de un hilo conductor. Respecto a lo primero vemos que hay algunas expresiones, como las décimas, por ejemplo, que son muy localizadas, por lo tanto, no podemos atribuirles el carácter de una expresión nacional. Las leyendas y las coplas, en cambio, están difundidas en distintos entornos.

Las clasificaciones internas de cada una de estas expresiones, más bien son de carácter temático y, dado que los investigadores encuentran distintos temas, según la localidad a la que se remiten, estas clasificaciones, con frecuencia, tienen el carácter de ser particulares y localistas.

Dado que la oralidad secundaria es un remanente de la escritura, y dado que la escritura alfabética en el Ecuador, como en el resto de América latina, penetró con el español, vamos a ver que la producción oral artística es un remanente no solo de la lengua sino de la literatura española y, como tal, de la literatura europea. En contraste con esto, la oralidad primaria, que es la de los pueblos indígenas del Ecuador, va a estar sujeta a sus propias concepciones.

En vista de lo expuesto, el esquema a utilizarse en este trabajo se establecerá en vista de la diferenciación entre oralidad primaria y secundaria. Luego dividiremos a estas dos formas en: poesía y narrativa. La clasificación temática de estas últimas tomará en cuenta la visión *émic*, es decir, la visión de los actores sociales de las diferentes culturas, en el caso que exista, y la visión *étic*, es decir, la de los observadores externos, que, en este caso, es la de los autores de la bibliografía utilizada.

I. Oralidad primaria

a. Canciones

- Anents
- Cantos de guerra
- Cantos de reto o de Pucará.
- Jahuay

b. Narración:

- Mitos
- Fábulas
- Leyendas

II. Oralidad secundaria

a. Poesía

- Loas
- Décimas
- Canciones
- Coplas
- Bomba
- Chigualo
- Arrullo
- Andarele
- Adivinanzas en verso
- Juegos infantiles en verso



b. Narración

- Cuentos
- Leyendas
- Fábulas

I. Oralidad Primaria

a. Canciones

Anents y cantos de guerra

En el Ecuador, la oralidad primaria, necesariamente se refiere a la de los pueblos indígenas. La bibliografía sobre el tema es muy heterogénea, tanto en su calidad como en la cobertura que se hace de las distintas etnias. La mas abundante es la de los quichuas, en primer lugar, y la de los shuar, en segundo. La primera porque ha convocado a la mayor parte de investigadores y escritores, quizá por ser la más accesible, y la de los shuar, porque el propio pueblo shuar viene haciendo publicaciones sobre su cultura desde la década de 1970.

Como venimos insistiendo, los quichuas no son una sola nacionalidad sino un pueblo multiétnico que se quichuizó a lo largo de la historia. Desde esta perspectiva, la bibliografía sobre los quichuas también es desigual y heterogénea, se escribe más sobre los otavalos, salasacas, saraguros, por ejemplo, que sobre los otros pueblos quichuas. En cuanto a los géneros, se escribe más sobre mitología que sobre la producción poética. Se hacen más transcripciones que análisis.

En realidad, aún la poesía quichua es virtualmente desconocida. Si bien en el siglo XIX hubo un gran interés no solo por la recopilación sino por la producción de poesía quichua, el poco rigor con el que a menudo se ha manejado las fuentes, ha llevado a confundir a la poesía de la cultura quichua con la poesía *en* quichua (en la lengua). De hecho ha habido escritores blanco-mestizos que han producido poesías quichuas, entre los cuales se destaca Luis Cordero (siglo XIX). Pero, como es de suponerse, ni el fondo ni la forma, corresponden a las concepciones de los quichuas.

Ahora bien, el análisis de la producción artística oral de los quichuas es muy complejo, puesto que han atravesado por distintos procesos de dominación, cada uno de los cuales ha imprimido características que deberían ser analizadas, si no se quiere cometer serios errores. De hecho, es una tarea que está



por hacerse y que requiere del concurso de varios instrumentos de tipo histórico, literario, musical y antropológico.

Sabemos que los incas adoptaron al sol como dios principal, puesto que era una deidad existente en todas las culturas de los pueblos que conquistaron, aunque no era la principal ni siquiera para los propios incas. Sin embargo, la universalidad de su culto hizo que los incas lo adoptaran como dios principal, puesto que, al ser comprendido por todos, devenía en un elemento cohesionador del imperio. La importancia que dieron los incas al culto al sol se debe a que la religión era la base de sustentación del imperio. Las tierras arrebatadas a los pueblos dominados se decía que estaban destinadas al sol y al Inca, y la prestación del trabajo gratuito de los pueblos subyugados era para labrar las tierras del sol y del Inca. Vale resaltar que el Inca tenía estas prerrogativas en tanto se declaraba hijo del sol, pero su manejo ideológico iba más allá. Sabemos que el Inca hizo que el trabajo en estas tierras fuera una verdadera fiesta. La gente se vestía como para una celebración festiva y, mientras trabajaban, cantaban los himnos al sol o *jahuay*.

Pese al tiempo relativamente corto de la dominación inca a los pueblos de lo que es ahora el Ecuador, los hechos descritos calaron profundamente en sus culturas, de allí que hasta el presente se cantan los *jahuay* a lo largo de la Sierra ecuatoriana.

A los españoles por su parte, lo primero que les interesaba era desestructurar el incario, puesto que era lo que daba coherencia a toda la población indígena y les confería una identidad global, de allí que se concentraron en atacar al culto y a las expresiones religiosas incas. Así, quemaron los *quipus*⁴ y exterminaron a los *quipuckamayos*, a los *amautas* –filósofos e historiadores del régimen, encargados de transmitir los ritos y tradiciones incas– y a los *arawikus* –personas reclutadas por el Estado por su talento musical y poético para que narren artísticamente la versión oficial de la historia– siguiendo un decreto expedido en 1583 (Estensoro, 1992).

Después del *Taki Oncoy*, *enfermedad de la danza*, un movimiento de resistencia pasiva que se dio en Perú, en el siglo XVII, y que constituyó una especie de trance místico, con el cual los indígenas rechazaban todo lo que era de origen



4 Cordones de diferentes colores, anudados a diferentes distancias, para producir distintas significaciones que solo podían ser leídas e interpretadas por los especialistas, los *quipuc kamayok*.



español y hacían un llamado a sus *huacas* –deidades más antiguas que las introducidas por los incas–, los españoles percibieron claramente la relación que existía entre el canto, la danza y las creencias religiosas ancestrales, por lo que, en el marco de la *Extirpación de Idolatrías* –institución colonial, establecida para aplicar a los indios, en lugar de la *Inquisición*, que se aplicaba a los blancos–, prohibieron los *taquis* o bailes y fueron destruyendo sistemáticamente los instrumentos musicales indígenas, mientras introducían los suyos. Así se fueron mutilando las expresiones propias y alterándose el sentido y la forma de las canciones quichuas originales. Pero, al mismo tiempo, estas alteraciones, se convirtieron, paradójicamente, en parte de las estrategias indígenas para poder conservar sus propios cultos y rituales, en base al disimulo.

La única forma de hacer sus propias celebraciones, públicamente, era aprovechando la coincidencia calendárica que había entre éstas y las celebraciones católicas, que les fueron impuestas. Así, siguieron cantando a sus dioses pero con canciones en las que se mencionaba al Dios y al santoral católico. La alusión a sus deidades era intercalada de manera discreta con las que se hacía a los personajes de la religión católica.

Los instrumentos autóctonos con más fuertes connotaciones culturales –como la bocina, el churo–, fueron prohibidos y frenéticamente perseguidos y, en cambio, se fue introduciendo la flauta y el violín.

Ahora bien, como la dominación inca en el Ecuador fue relativamente corta –60 años–, las medidas adoptadas por el régimen colonial, facilitaron, de alguna manera, el fortalecimiento de la ideología preinca: las deidades de tipo familiar –las huacas–; los rituales ligados a éstas, así como también al ciclo vital, particularmente a la muerte, y al ciclo agrícola pervivieron, y, con ello, las expresiones estéticas: música, danza, mitología, etcétera.

A nivel formal, como ya hemos visto, los españoles introdujeron los géneros literarios vigentes en la época –tales como las décimas y las coplas– y, con ellos, las reglas de su producción. Esta transmisión de características a la poesía quichua siguió haciéndose en el período republicano, particularmente en el siglo XIX, un siglo marcado por la corriente del romanticismo, que se caracterizó por la revalorización de las raíces históricas y culturales de los pueblos, especialmente de la lengua.



Evidentemente las coplas, los versos octosilábicos, los distintos tipos de rima, eran de origen español. Sin embargo, penetraron a la cultura tanto de los esclavos negros, como a los pueblos indígenas.

Los propios *jahuay* a los que hacíamos alusión anteriormente se impregnaron de las características formales de la poesía española, de allí que encontraremos que todos están compuestos por versos octosilábicos.

En una investigación realizada por los estudiantes indígenas de la Licenciatura en Educación y Lingüística Andina (PEIB) en Cuenca (1995-1996), y cuyos resultados fueron publicados en 1996 (*Canciones indígenas de los Andes ecuatorianos*), podemos ver que los versos que fueron rescatados en sus propias comunidades, utilizando como informantes a personas de distintas generaciones, entre ellos los ancianos, si bien están en quichua, unos conservan la forma autóctona, mientras que otros tienen la métrica, la rima y la división en estrofas de cuatro versos, introducidas por los españoles.

Sin pretender hacer un análisis profundo de este material, que lo vamos a presentar a continuación, cabe resaltar que, en las composiciones poéticas expuestas en la publicación *Canciones indígenas de los Andes ecuatorianos*, vamos a ver cómo se impregna la historia, tanto en el fondo como en la forma. Veremos, por ejemplo, que las canciones a San Juan, en realidad, están dedicadas al *Inti* o Sol. Es que, de hecho, las fiestas de San Juan son el *Inti Raymi*. Lo llamativo es que precisamente estas canciones, que aparentemente son de influencia católica, conservan la forma y el fondo de las canciones autóctonas. En ellas no vamos a ver ni rastros de métrica ni de rima. Lo mismo ocurre con las que están dedicadas a la muerte. En cambio, en las que tienen que ver con otras fases del ciclo vital, particularmente las relacionadas con el enamoramiento, el pedido de mano, el bautizo, así como las referidas al ciclo productivo agrícola, si bien van a conservar las concepciones culturales propias, en estas canciones hay elementos culturales y formales hispanos. Se expresan en versos octosilábicos, con una rima asonante y, en su gran mayoría, divididos en estrofas de cuatro versos.

En cuanto al fondo, vamos a encontrar, en las poesías dedicadas a Dios y a todo el santoral católico, veladas invocaciones a sus deidades y a sus lugares sagrados. También se puede identificar alusiones a las estructuras sociales impuestas desde la colonia hasta la época republicana, dentro de las cuales se visualiza especialmente el funcionamiento de la hacienda.



Vale resaltar que la poesía en los pueblos indígenas siempre estuvo ligada a la música, de manera que es más adecuado hablar de *canciones* antes que de *poesías*. Remitiéndonos a la actualidad diríamos que la bibliografía disponible da cuenta de la existencia de canciones en las culturas: quichua, shuar, achuar y huorani. Es posible que exista en las demás culturas pero, al menos, no son conocidas.

En cuanto a las canciones quichuas, vemos que están dirigidas a múltiples temas religiosos cristianos, a las diferentes fases del ciclo vital del hombre, del ciclo agrícola, etcétera.

En la cultura shuar tenemos los *anent*, que son canciones interpretadas por hombres o mujeres según el tema. Como en realidad se trata de invocaciones, vemos que los *anent* de la caza son interpretados por los hombres, mientras que los de la huerta o de evocación al marido que sale de viaje son cantados por las mujeres. Todos tienen la misma música, el mismo ritmo, lo único que cambia son las letras.

Las canciones de los huorani, por lo menos las que han salido al mundo exterior, son las canciones de guerra.

En todos estos casos, para entenderlas, hay que remitirnos a la cultura, de lo contrario resultan absolutamente incomprensibles para un observador externo. Por ejemplo, en las canciones quichuas del *Inti Raimy*, hay un tipo de ellas que son las de *Pucará*. El *Pucará* es la lucha ritual entre las dos mitades en las que, simbólica y socialmente, está dividida toda población quichua andina, la mitad de arriba o *hanan* y la mitad de abajo o *urin*. Hasta hace unos pocos años los enfrentamientos se hacían con hondas o *guaracas*, dando como resultado varios heridos y, eventualmente, muertos. Como están inscritos en los ritos de fertilidad, la sangre vertida en la batalla, es considerada como necesaria, puesto que augura buenas cosechas a los vencedores y malas a los que han experimentado pérdidas humanas. En las canciones de *Pucará* se hace un despliegue de valentía, de hombría de los participantes y se hace referencia a la confrontación con sus contrincantes.

Otro tipo de canciones del *Inti Raimy* son las de agradecimiento al Sol. En ellas, para disimular su intención, se alude en primer lugar a San Juan. En estas fiestas se le entrega al sol como ofrenda un castillo donde se cuelgan frutas, panes, cuyes asados, *guaguas* (*muñecas*) y caballos de pan, licores, dinero, las más hermosas, coloridas y raras mazorcas de maíz. En realidad, cuando se agradece a San Juan, se está agradeciendo al sol.



Los *anent*, como ya se ha dicho, son invocaciones, son cantos sagrados de los shuar. En los *anent* de la huerta se invoca a la diosa Nunkui, que vive bajo la tierra. Hay varios de estos y están referidos a las diferentes fases del trabajo: el desmonte, la siembra, el deshierbe, la cosecha. Si están en la fase de preparación del terreno, son interpretados por la pareja, por lo tanto, se invoca a Shakaim que es el dios de la fuerza de trabajo masculina y a Nunkui. Mientras se interpreta estas canciones, el hombre y la mujer se identifican con Shakaim y Nunkui, respectivamente, lo cual no solo les da fuerza y alegría para trabajar sino que consideran que se les confiere el poder mágico que poseen dichas deidades, lo que asegurara la exuberancia de la producción. En estos *anent* se va aludiendo a los instrumentos de trabajo y a los seres reales o míticos con los que se relacionan durante la



jornada, tales como la culebra, admirada por su capacidad de aflojar y penetrar la tierra en forma zigzagueante, como se quiere que lo haga la yuca; el palo que usa la mujer como instrumento de labranza; el machete con el que el hombre realiza el desmonte. También se alude al uso de la candela que mantiene viva la mujer mientras trabaja la tierra, no solo para ahuyentar a los animales e insectos que están en la maleza y que constituyen un peligro, sino para ofrendar a Nunkui.

Los cantos de guerra de los huaorani, los interpretan los hombres cuando van a matar. Lo hacen por vendeta y para preservar la vida de su propia familia, por lo tanto, reflejan los sentimientos contradictorios del cantor, el dolor de cegar la vida de un enemigo, que incluso puede ser reconocido como hermoso, joven y vital, y la necesidad y obligación de preservar la vida de los suyos.

En cuanto a los *anent*, si bien en estos no se aplica estas reglas, ya que no han sido influidos por ellas, presentamos la versión en español para que pueda entenderse el contenido, exclusivamente.



Cantos de reto o de Pucará

Canción de Pucará San Juan Raimipi
o del Inti Raymi (Imbabura)

Bailadores de Pucará

*Allukuta taquishun
Imacutapash caraipa
Jala Jala, trabajashunchic
Tucui tuta.
Asintai, asintai
Como pucara
Peguchipica
mana imatapash caranchu
Juyayai, juyayai.
Anchringi guambra anchuringi
Shuctallaca parijashpa cachaiman
Shuctallaca micuita micusha
Jacuchi shucman
Jacuchi jacuchi*

*Toquemos bonito
ojalá nos brinden algo;
oigan, oigan, trabajemos
Toda la noche
Asienta, asienta
como pucara
en Peguche
no nos brindan nada
Juyayai, Juyayai.
Quitarás de aquí muchacho
A uno no más le he de dejar igualando
a uno no más hasta le comeré
vamos a otra casa
vamos, vamos. (PEBI,1996)*

Bailadores de Pucará de la

comunidad de la Bolsa (Imbabura)

*Bolsacuna jari jari
Alicuna jari jari
Jaricuna jari jari
Illacpica hullilla
Ñucanchicmanga Murata
Yurapa, yurapa
Sinchiracmi cashacanchic
Alliracmi cashcanchic
Allicuna, jaica hijo
Racupi, racupi
Cunancarinpash, cunancarinpash
Jari jari*

*Imata llaqui
Allicuna allicuna

Jaricuna, jaricuna
Bolsacuna, Bolsacuna
Jacuchi, jacuchi
Imata tiyan
Asua tiyanchu
Atallpa tiyanchu
Cuitianchu
Cati, cati, jacu jacu.
Los de la Bolsa como hombres
los mejores, como hombres*



los más hombres, como hombres.

Si no hay nada, avisen.

Pásenos un trago,

para el trago, para el trago

todavía somos fuertes para ellos,

todavía somos buenos para ellos.

Los buenos, toma hijo

en grande, en grande

ahora sí, ahora sí;

¿Hay chicha?

¿hay gallina?

¿Hay cuy?

Sigan, sigan, vamos, vamos (ibídem).

Hahuay. Cantos de agradecimiento por la cosecha recibida

Caica San Juan taitipac

Caica Intitaitipac

Caica almacucunapac

Caica Quinchi mammitapac

Can taitacucunapami

Grano mamaitacuta carashcangui

Chaimantami cuncanca,

Cai jatun fiesta chayamucpica musparina cunchic.

San Juan taitaculla

Inti taitaculla

Allicuman yallichihuangui

Ama ima llaquipipash armachihuanguichuashuacuta mirachipangui

Ñuca guagucunata ricupangui

Bendicionta carapangui

Ama maipipash sirichun

Ama maipipash puñuchun

allicuman muyuchipangui taiticu

calcucunataca can taiticumanni caranchic

cai velacutaca can taiticumanni caranchic

caya guatapash ashtaguan mirachipangui

como hombres

qué pena hay

los mejores, los mejores

los valientes, los valientes

los de Bolsa, los de Bolsa

vamos, vamos

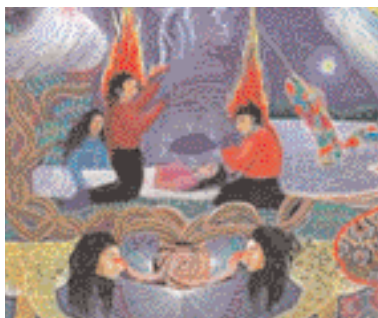
qué mismo hay;



*ashtaguan pucuchinapangui
 caya guatapash muyuchiguangui taiticulla
 caya punllaca misacrishami taiticu
 jatun San Juanmi caashca
 llaqui llaquillami musparinchic taiticulla.*

*Este regalo es para el padre San Juan
 Este regalo es para el padre sol,
 Este regalo es para nuestros antecesores,
 este regalo es para la virgen del Quinche,
 para todos ustedes.
 Por eso ahora
 Estamos preocupados por esta gran fiesta,
 Padre San Juan,
 Padre sol.
 Has parar en bien esta fiesta,
 Has que no pase nada malo,
 Harás alcanzar la chichita.
 Harás alcanzar el maicito,
 Cuidaras a mis hijos,
 Mándeles una bendición a mis hijos
 Que no caigan en donde quiera,
 Querido padre, has regresar en bien.
 Estas cosas te ofrendamos a ti padre mío.
 Esta velita te ofrendamos, Padre mío,
 Para el próximo año harás crecer más,
 Harás producir más,
 También, harás vivir para el próximo año, Padre mío.
 Mañana te daré una misa Padre mío,
 No has de estar triste, Padre mío,
 Ha llegado la gran fiesta de San Juan
 Estamos tan preocupados, Padre mío (PEIB, 1996).*





Los Anent, canciones sagradas shuar

Anent para la preparación del terreno

Shakaimia aishmanka
 Amesha amesha
 Waritia enentaimaiam
 Takata wajatsamea
 Unpu unputawajatsame
 Sapai machitia
 Sapai chirmijai
 Tin tin tin wajantia
 Yuamchi yuamchi
 Pepe inchiru atsatmakinikia
 Kusumamta wajantame
 Mukunniuta wajantame
 Tin tin tin ajatrikia
 Shakaimia aishmanka
 Pepe inchiru
 Aya atsatmakinki
 Tin tin tin ajatrikia
 Wikiyanu
 Nunkui nuwua asana
 Shakaimia ukichirinki
 Mukunniuta wajantaja
 Shakaimia ukuchirinki
 Katser katser wajantanku

*Kunkunta wajantana
 Nunkui nuwachi
 Shakaimia aishmanka
 Urukamtai imitmamkinkia
 Tsatsuruta tu awajanta
 Kakurruta amajaya*

*Marido shakaim
 Tú también, tú también
 ¿Qué piensas?
 ¿Al comenzar a trabajar?
 De madrugada hacia el trabajo
 Con tu machete,
 Tu machete grande y fino,
 Vas haciendo sonar tin tin tin
 Cuñada culebrita
 Hazte a un lado para que no te corte
 Con el humo del tabaco
 Humeando, humeando estaré;
 Has sonar tin tin tin
 Marido Shakaim
 Culebrita hasta a un lado
 para que no te corte
 has sonar tin tin tin
 yo, yo mismo
 siendo mujer Nunkui
 atrás de mi marido
 voy humeando la candela;
 atrás de mi marido
 chispeando la candela voy,
 se siente el olor de la candela
 siendo mujer Nunkui
 marido Shakaim.
 Porque puede morder la culebra
 Voy cortando la hierba,
 Siendo solo despejo el monte
 Haciendo sonar y retumbar... (PEIB, 1996)*



b. Narración

Los mitos

Los mitos son una de las creaciones más formidables de la humanidad. Las culturas orales transmiten, a través de ellos, no solamente la cultura sino la conmoción que produjo un acto creador, un descubrimiento, una constatación y reflejan el relámpago de la intuición intelectual que estuvo presente en tales circunstancias.

Como toda manifestación cultural, un acto creador se transmite instruyendo, pero para que se mantenga como un elemento vivo de la cultura debe conservar algo de la conmoción que produjo el acto creador originario, de lo contrario, lo haría como si se tratara de algo del pasado, de algo que tiene vigencia, que se repite y conserva, pero que está despojado del asombro que provocó su apareamiento y esto no permitiría la comprensión de su verdadero sentido.

En las culturas orales, los distintos aspectos de la misma se presentan como costumbres, como algo que se repite de generación en generación, de allí que para un observador externo parecen elementos fosilizados, y, las culturas como tales parecen tradicionalistas, pegadas al pasado, congeladas. Es que la sola observación de las costumbres o la explicación inmediata que dan los actores sociales de las mismas, no dan cuenta de lo que significan ni de sus causas u orígenes. Para poder comprenderlas hay que buscar la explicación en los mitos, solo ellos nos permiten encontrar la transición de la expresión a la aplicación. Los mitos son un medio de comunicación capaz de permitir a los miembros de la misma comunidad cultural, la comprensión de ciertas formas de conocimiento de la realidad, de una manera más eficaz que lo que puede hacer el lenguaje por sí solo (Jensen, 975).

Los mitos, a diferencia de todas las expresiones, tanto de la oralidad como de la literatura, tienen un lenguaje simbólico que funciona de acuerdo al sistema de códigos de cada cultura.

Es que toda cultura está llena de significados, los mismos que están engarzados de manera coherente y formando parte de un sistema. Así, cuando se enfrentan dos o más culturas, se enfrentan sus sistemas de códigos, que son distintos. Como señala Cuevas, “Los mundos en que viven diferentes sociedades son mundos diferentes y no un mismo mundo con distintas etiquetas” (Moya, Aput, Cuevas, 2005).



A diferencia de lo que ocurre con la literatura, el sentido profundo de los mitos no está en el tema narrado, sino en los mensajes ocultos. Como señala Lévi-Strauss, los mitos no tienen un eje sino múltiples ejes, pero todos están conectados. Además, un eje nos remite a otro y éste a otro; son como rayos de luz que se refractan (Lévi-Strauss, Aput A. Moya, 1999).

En los mitos, los elementos simbólicos están articulados de acuerdo a la cultura. Por tanto, tienen una organización externa. Al ser consumidos, apelan al inconsciente del hombre, no solo por la naturaleza de estos elementos sino por la forma en la que están organizados, que es similar al lenguaje musical, esto es, verticalmente. De allí que los mitos requieren dos tipos de lectura, la de la narración, que expresa su contenido manifiesto y que tiene que ver con la dimensión diacrónica del mito que se la realiza de izquierda a derecha y, la de los mensajes profundos, que tiene que ver con la dimensión sincrónica, que es aquella que nos da un sentido de inmortalidad. Esta lectura se la hace en sentido vertical, como si se tratara de una partitura (*ibídem*).

Si bien los mitos son producto de una creación colectiva, el consumo es individual. Cada oyente los receipta en forma personal. Se actualizan en el oyente, ya que es el receptor el que descubre el significado y el mensaje enviado por el emisor.

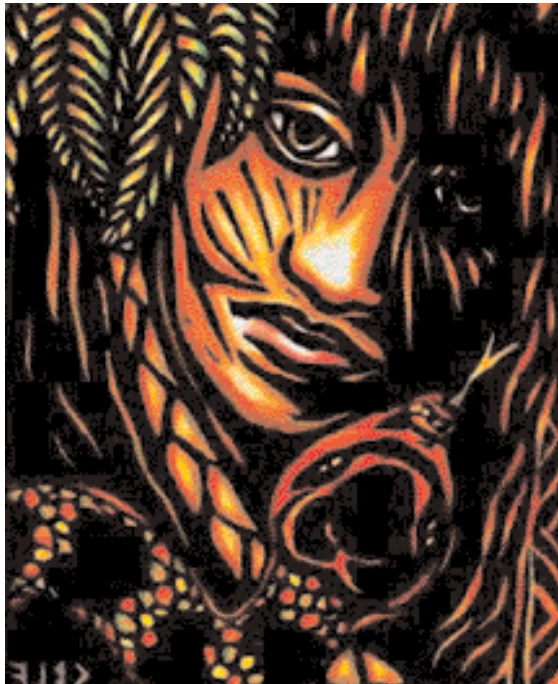
En el mito no hay un foco manifiesto, ni una meta, ni un camino. Su foco es virtual; la unidad del mito traspassa la percepción consciente del oyente. Mientras lo escucha, está haciendo un trabajo inconsciente de reorganización.

El contenido profundo del mito no está en el relato sino en los símbolos que utiliza. La narración solo da cuenta del sentido manifiesto, pero el profundo hay que descubrirlo. Es por eso que un mito tiene múltiples versiones. En ellas pueden cambiar los personajes, los escenarios, las acciones, pero el sentido sigue siendo el mismo.

Un mito no puede ser analizado con los mismos parámetros que la literatura, porque el lenguaje utilizado es altamente simbólico, va más allá de la metáfora, es un metalenguaje; de allí que la semántica sea absolutamente insuficiente para desentrañar el sentido del mito. Las palabras utilizadas no tienen un significado inmediato, se basa en asociaciones que pueden ser descifradas con la concurrencia de la historia, la filosofía, la etnográfica; lo cual no significa que su análisis debe ser multidisciplinario, porque los encasillamientos profesionales y los enfoques parciales no se adaptan a los requerimientos de fluidez que tiene el mito.



En el análisis del mito no se puede separar el texto del contexto, porque al hacerlo se lo empobrece en grado extremo, se le vacía de contenido y, por lo tanto, el mito pierde completamente el sentido.



Nunguli, la madre de la chacra

Había una mujer que por más empeño que ponía en cultivar su chacra, no podía obtener yucas, por lo que, un día, su esposo se enojó y le pegó. Al siguiente día ella salió a caminar, entonces se encontró con una cáscara de yuca, la misma que iba aguas arriba, hasta llegar a la cabecera del río. La mujer le siguió a la cáscara y llegó hasta donde estaba una mujer. Era la que había arrojado la cáscara. Ésta le enseñó su hermosa chacra, en la que había de todo. Era *Nunguli* (la diosa de la chacra), la cual le preguntó a la mujer si era la que no sabía sembrar yuca. Ella respondió que sí. Entonces Nunguli le entregó un niño y le dijo que le pida lo que quiera, que él le concederá pero que, a cambio, debe cuidarle y nunca dejarlo solo. Ella aceptó



y, desde entonces, su chacra se llenó de yuca y de todos los productos. Es que el niño era la propia Nunguli.

Un día, la mujer le dejó al niño solo y sus hijos le tiraron ceniza a los ojos. Éste, llorando se metió por la tierra y desapareció. Se había regresado donde Nunguli.

La mujer regresó corriendo a la casa y los niños le contaron lo sucedido. Ella se quedó muy triste porque al niño no se le volvió a ver jamás. Pero, como la mujer ya había aprendido un poco a cantar,⁵ pudo fabricar un poco de *mucahuas* (recipiente en el que se sirve la chicha), tinajas (recipiente en el que se prepara y guarda la chicha), pudo sembrar yuca y preparar la chicha(...) (Foletti Castegnaro, 1985).

Tsitsano

Antes no había gente en esta zona. Un día, el mono colorado bajó de los árboles a tomar agua en una *machinmanga* (un fruto que puede ser usado a la manera de taza). Como la planta estaba cargada de frutos, se cayó uno de ellos, el mono lo tomó y se llevó al río. El mono no sabía qué era ni para qué servía. Una vez en el río, el mono tomó agua en este recipiente y al hacerlo se transformó en persona. La mujer del mono que había observado todo, no quiso bajar del árbol pero el mono, ya transformado en hombre, le tiró el fruto y también ella se transformó en mujer.

La pareja tuvo un hijo, comenzó a caminar, siguió creciendo hasta que se hizo joven. En esa época había una gente que se llamaba *kayak*. Ellos vivían haciendo la guerra. Eran poderosos shamanes.

El hijo de los monos se casó con la hija de uno de estos shamanes. Y ellos le llamaron *Tsitsano*.

El suegro de Tsitsano tenía secretos y Tsitsano debía hacerle caso a todo lo que le dijera. El suegro le dijo que no tope su bodoquera, que se haga sus propios instrumentos de caza, pero Tsitsano tomó la bodoquera y el *matiri* (recipiente en el que se lleva el veneno o curare) y se fue, pese a que la esposa le dijo que no lo hiciera, porque algo le iba a suceder. A los treinta minutos de que Tsitsano saliera de la casa, llegó el suegro y preguntó por su bodoquera.



5

Las mujeres shuar cantan unos anent a Nunkui cuando siembran la yuca. Son cantos mágicos y secretos, son invocaciones que permiten que haya productividad en la siembra.



Tsitsano estaba yendo de cacería pero, entonces, sintió deseos de defecar y para hacerlo, clavó la bodoquera en el suelo, ésta desapareció y Tsitsano se perdió del camino. Gritaba y buscaba el camino pero no lo pudo encontrar. Gritaba *Aha, sau, sau sau*, como canta un pájaro. Poco tiempo después se encontró con una anciana, la cual le llama y le dice que está llorando porque los antiguos se murieron.

La anciana era patoja, pero él no podía reírse de ella porque, de hacerlo, se quedaría con la boca reída. La anciana le hizo dormir a Tsitsano en una hamaca y le enseñó el camino. Cuando Tsitsano iba caminando por donde le había indicado, se encontró con otra anciana. Ésta también le llamó a Tsitsano y le hizo acostarse en la hamaca, pero esta anciana era zancuda. Cuando la vieja se estaba acercando a Tsitsano para picarle, éste le dio un chir-lazo y la vieja se convirtió en zancudo.

Tsitsano siguió caminando y llegó a un lugar donde estaba una tortuga. Tsitsano le pegó con un palo, le sacó la carne y le envolvió para hacer *maito* (es un asado, pero la carne u otro alimento está envuelto en hojas aromáticas). Arrojó el caparazón de la tortuga en forma dispersa, para que nadie se dé cuenta.

Tsitsano llegó a una casa donde había otra vieja, la misma que estaba cocinando *chinchamuyo* (el fruto de la *tawa* o marfil vegetal), como siempre solía hacerlo. Tsitsano le pidió que le cocine la tortuga. La vieja le dijo que no debía matar tortugas; sin embargo, le cocinó y todos comieron la carne. Los que vivían en este lugar habían sido todos hombres; la tortuga muerta había sido la única mujer. Después de que Tsitsano comió la carne de tortuga, sus pisadas se hicieron iguales a las pisadas de tigre. Al ver esto, todas las personas cogieron sus lanzas para matar al tigre.

Cuando llegaron los hombres a la casa, le preguntaron a la vieja qué era lo que estaba cocinando, a lo que ella les respondió que cocinaba *tawa*. Como eran los esposos de la tortuga muerta, todos lloraban diciendo: *Llauricha, llauricha, llauricha*. Como a las cuatro de la mañana todos estaban cansados y se fueron a dormir.

Tsitsano siguió su camino. Llegó a donde otra familia. A donde llegara, siempre le ofrecían su casa, hospedaje y una mujer, su hija. Así sucedió en esta ocasión. Estos habían sido murciélagos, de modo que, cortaron un palo y le dijeron que duerma en él como su hija, pero Tsitsano no podía pegarse al palo porque no era murciélago, entonces se fue al suelo y durmió



con la hija. Luego siguió su camino. Llegó a donde otra familia, donde también le ofrecieron su hija. Aquí le dijeron que coma *guatín*. Tsitsano se fue de cacería, acompañado de la joven, llevando una chonta (pucuna). Tsitsano cogió un palo e introdujo en el hueco de la pucuna, por donde salieron lombrices, Tsitsano las topó con su mano y se asustó. La mujer le enseñó cómo coger las lombrices con los dedos para hacer *maito* con ellas. Colocó las lombrices en las hojas, las llevó a casa y las asó, pero Tsitsano no quiso comerlas y siguió su camino. Llegó a donde otra familia. Aquí tenían bastantes monos ahumados, pero como estas personas no tenían ano, en lugar de comerlos, se ponían los monos por la espalda y estos se caían al suelo. Tsitsano, al ver esto, les dijo que no se hace de esa manera, que se les debe cocinar y comer. Les hizo cocinar otro mono, se lo comieron y luego se fueron a defecar. La gente gritaba: *todos están defecando*, y todos venían a ver. Cogían las heces con la mano y se ponían en la cara. Tsitsano les dijo que no hagan así, que los excrementos son desperdicios.

Tsitsano les enseñó a comer y a defecar. Pero, para que puedan defecar, Tsitsano les sacó un caracol que tenían en el ano. Primero le quitó a la novia y le hizo el ano, luego les hizo lo mismo a los demás. Fue así como todos comieron y defecaron.

Después se encontró con otra familia. Ellos tenían una niña que se estaba muriendo. La madre le dijo a Tsitsano que la niña se está muriendo porque le han *shamaniado* (embujado). La madre de la niña había sido tigre. Y su hija se había enfermado por comer puerco espín. Tsitsano le sacó las espinas y le curó muy bien. Tsitsano había sido un buen shamán.

El papá de la niña llegó a la casa. Éste tenía lanzas que se convertían en tigre. Al olerle a Tsitsano quiso comerle, pero la mujer le dijo que no lo haga porque le había salvado la vida a su hija. Entonces el padre le regaló a Tsitsano las lanzas que se convertían en tigre.

Tsitsano se fue a otra comunidad. Allí encontró a una mujer llorando. Él le preguntó por qué lloraba y la mujer le respondió que iba a dar a luz, que tenían que partirle la barriga y que, por tanto, tenía que morir.

Tsitsano trajo dos palos en forma de Y, les alineó paralelamente y les clavó en la tierra; luego, cruzó un palo recto en la parte bifurcada de los palos y le enseñó a la mujer a sostenerse de este palo, colocándose en cuclillas.

Alrededor de las once de la noche, la mujer empezó a sentir los dolores de





parto. Tsitsano le ayudó a pujar y a dar a luz. De agradecimiento, la mujer le dio a Tsitsano una joven para que duerma con ella.

Tsitsano siguió caminando y llegó a otra comunidad. Allí le invitaron a dormir y le contaron que los shuar estaban exterminando a la gente. También en esta ocasión le dieron una joven para que duerma con ella y luego le llevaron a que mate a los shuar, que eran *aucas*⁶. Entonces vieron en los ojos de Tsitsano espinas, pero en realidad eran aucas. Tsitsano fue con un bambú bien afilado y empezó a cortar las espinas. Todos lloraban y decían: *ya está matando a los aucas*. Entonces quedaron libres.

A continuación fue a otra comunidad, donde también le ofrecieron una joven. Allí vivía el *perico ligero*, que es el *Dueño de todos los animales*. El perico le dijo a Tsitsano: *Cabeza-mate ven acá*. Entonces le ofreció llevarle con él, pero le advirtió que no tome el caimito a la ida sino al regreso. Tsitsano aceptó. Al siguiente día se levantaron a las cuatro de la mañana. El



6 Auca es una palabra que en quichua, originalmente, significaba guerrero pero que, a partir de la incursión española, se le dio la connotación de salvaje.



perico ligero amaneció tomando *guayusa*. Les dieron chicha para que lleven y se fueron juntos.

El perico ligero le advirtió a Tsitsano que no se ría si es que él, al subirse a un árbol, se cae. Tsitsano asintió, pero, cuando el perico ligero se subió a un árbol y se cayó, Tsitsano se rió, por lo que el perico ligero se enojó, se fue a su casa a contarles lo ocurrido y le reclamó a Tsitsano.

Al siguiente día, el perico ligero le llamó a la tórtola y le dijo que le vaya a dejar a Tsitsano a su casa. La tórtola aceptó. El perico ligero le advirtió a Tsitsano que no coma maní a la ida sino al regreso.

Mientras iban a casa, Tsitsano cortó las hojas de palma para hacer el techo de la casa temporal, que es lo que se acostumbra cuando se va de caza. Tsitsano sabía hacer esto correctamente. Entonces, la tórtola le hizo acuerdo a Tsitsano de cuando él cazaba. Al escuchar esto, Tsitsano le quedó mirando a la lora y le dijo que quería comerla, cortándole la cabeza, pero la lora le hizo acuerdo que ella le iba a llevar a su casa.

Efectivamente, la lora le llevó a casa a Tsitsano. Allí estaba el suegro, que ya sabía que éste iba a regresar, puesto que era shamán y él mismo hizo que se perdiera. Luego salieron juntos a cazar sajino, Tsitsano llevó la lanza que le regalaron los tigres.

El cuñado de Tsitsano quería esta lanza y se fue a cazar con ella, pero la lanza le comió al cuñado y regresó al lugar donde le regalaron a Tsitsano.

Los hijos de Tsitsano, que eran numerosos, se hicieron zápara. Por eso los zápara tienen el pelo colorado. Antiguamente los zápara no comían al mono colorado, ahora ya lo hacen porque se han casado con mujeres de otras nacionalidades, pero aún ahora, no les gusta comer su carne (A.Moya, Trabajo de campo. Informantes: Marco Grefa, Ricardo Ushigua).

Cuillur y Duciru

Es una serie de relatos sobre estos mellizos que son hijos de Quilla (Luna) y su hermana y esposa lluco, que al trmino de una serie de aventuras, de su lucha contra las amenazas a la gente en la selva y después de haberles instruido sobre muchas cosas, se vuelven estrellas y se van al cielo. Cuillur es Venus o lucero de la mañana y Duciru es lucero vespertino





Los Huata huahua (Los mellizos)
(El origen de Cuillur y Duciru)

Al comienzo de los tiempos, en la selva vivía una familia, el padre, la madre y sus dos hijos, una mujercita y un varón.

Aunque en los alrededores no había otros jóvenes, la hija se quedó embarazada siendo soltera. Se había quedado embarazada del hermano. Cuando los padres se dieron cuenta, se enojaron y abandonaron a su hija, en cambio el hermano se subió al cielo y se convirtió en luna.

La hermana se quedó sola en la casa. Mientras había dormido, la casa se había llenado de maleza. Cerca del fogón estaban cuatro loritos chiquitos. La mujer cogió con su mano a uno de ellos y le preguntó dónde estaban sus padres. *Por allá se fueron* –le contestó–. *Este es el camino de los difuntos, éste es el de los tigres, éste es el de los diablos, aquel es el camino por donde se fueron tus padres*, contestó el lorito, indicándole el camino.

Entonces la mujer se puso en marcha, cargando los loritos. De pronto, el gavilán o *urpi anga* se comió un lorito, después se comió otro lorito, de la mano de la misma mujer. Ella seguía preguntando a los loritos *¿Por dónde se fue mamá? ¿Por dónde se fue papá?* Y los loritos le iban indicando el camino. Nuevamente regresó el gavilán y se comió a otro lorito, ya no



quedaba sino uno para mostrarle el camino a la joven. Por fin el *urpi anga* se comió también el último. Entonces la mujer empezó a preguntar por el camino al niño que llevaba en su vientre.

Éste es el camino de los diablos, éste de los tigres, éste otro es el camino bueno, le iba guiando el niño desde el vientre. Mientras iba caminando le rogó el niño a su madre: *cógeme esa florcita*. El niño bebía por el ombligo. La mujer se fue a coger la flor, pero entonces le picó una avispa en la cara. *Por tu culpa me pasa esto*, dijo la mujer enfadada y golpeó su barriga. Después, cuando volvió a averiguar por el camino, el niño ya no le contestó. La joven ya no sabía a donde dirigirse y se equivocó de camino. Fue así como llegó a la casa de los tigres come-gente.

Ven, ven nuera, antes de que te cojan mis hijos para comerte –dijo la abuela tigre– La vieja entonces le hizo entrar a la mujer y le escondió en una olla grande en el tumbado.

En la tarde regresaron los hijos tigres y, ya en casa, se reunieron para comer. La mujer, al verles comer, sintió deseo de hacerlo y se le cayó un poco de saliva en la comida de uno de los tigres. Éste se dio cuenta y empezó a decir: *Ya dije, miren, la vieja tiene escondida alguna carne por aquí*. Todos dijeron: *Es nuestra también* y subieron al tumbado para comerla.

Primero brincó hacia arriba el *atallpa puma*, después del tigrillo, después el gran *caru caru*, después el *yana puma*, después el *guagua puma* luego el *Alcun puma* y por último brincó el *Puca puma*. Todos fallaron menos el último, que logró llegar arriba y de una sola patada rompió la olla, le cogió a la mujer por el pelo y le botó hacia abajo. De un solo tajo, le partieron la barriga. Entonces, la abuela tigre les rogó: *A mí, que soy la que les ha criado, déjenme aunque sea las tripas*. Los tigres halaron de un golpe y le dieron todas las entrañas.

La abuela se fue al río para lavarlas y de las entrañas sacó dos tiernos niños. Ella sabía que la mujer estaba embarazada y cerca de dar a luz. Los envolvió con mucho cuidado en un poco de algodón y los crió a escondidas de sus hijos. Los niños crecieron. A la edad de tres años fueron a rogarle a la abuela que les hiciera dos arcos para cazar pajaritos.

La abuela les hizo los arcos y ellos se volvieron muy hábiles cazadores. Mataban toda clase de pajaritos y abejas. Siempre le seguían a la abuela a la chacra. Un día le dijeron: *Déjate quitarte los piojos abuelita*. Ya estaban





muy crecidos. Ella se acercó y ellos le lanzaron dos flechas, una por la una oreja y otra por la otra oreja. Ellos sabían que los tigres habían matado a su mamá y por eso mataron a la abuela. Le cortaron la cabeza y dejaron la mandíbula encima de un árbol cortado, para hacer leña, que estaba en el fondo de la chacra. Después cogieron una olla bien grande y allí le pusieron a cocinar a la abuela tigre, hecha pedazos, y esperaron a los tigres que se habían ido de cacería.

Por la tarde llegaron los tigres y preguntaron a los mellizos: *¿Dónde está la abuela?* *Se fue a cortar leña*, le contestaron los mellizos. Entonces los tigres empezaron a llamarle: *Mamá, ven rápido. Hii tuj, hii tuj ...* se oía como si la abuela estuviera cortando leña. Los mellizos habían dejado colgada la mandíbulas, y le habían mandado que conteste, para engañar a los tigres. Entonces, los niños les dieron de comer a los tigres lo que habían cocinado. Por último, les dieron la cabeza y empezaron a decirles, mientras comían: *Yo también como la cabeza de tu madre, así como tú comiste la de mí madre*. Luego, los mellizos se transformaron en colibríes y se fueron volando.



Madre, ¿donde estás? Se pusieron a gritar los tigres, buscándola, y de nuevo se oyó como si la abuela estuviera cortando leña. Cuando fueron a ver, se dieron cuenta del engaño y quisieron atrapar a los mellizos, pero ellos se habían ido volando.

Algún tiempo después, los tigres se fueron de cacería. Los mellizos habían estado observándoles. *¿A dónde se estarán yendo?* Se preguntaron. *Llevemos nuestros arcos y matémosles a ellos también.* Así hablaban los niños Tayaj,⁷ el mayor y el menor. Les siguieron a los tigres y vieron que habían atravesado el mar, por un inmenso árbol de pujal caído. El mayor dijo: *Yo voy a esperar aquí, tú, vete al otro lado, con tu arco.* Pero el menor no quiso irse, pensando que él también sabía tirar muy bien con su arco. *Vete tú al otro lado* –le dijo el menor– *tú no vas a poder cogerlos, déjame a mí,* le replicó el mayor, pero el menor no quiso y el mayor tuvo que irse al otro lado, haciéndole muchas recomendaciones.

Mientras esperaban el regreso de los tigres, los mellizos se pusieron a cortar el árbol, uno de un lado y otro del otro. A la tarde regresaron los tigres y empezaron a cruzar el árbol. Delante iba una hembra preñada. Mientras cruzaban, uno tras otro, el árbol se rompió y cayeron todos al agua. Los lagartos les comieron y solo quedaron flotando los pulmones. Solo la hembra embarazada había logrado, de un brinco, llegar al otro lado. *Tírale hermano.* Gritó el hermano mayor. *Lin lin lin...* el menor tiró, pero falló todas. El hermano mayor también tiró, pero solo logró llegarle a la pierna, dada la gran distancia. Por eso existen hasta ahora los tigres come-gente, que son la descendencia de esa hembra.

Después de lo sucedido, los mellizos se preguntaron: *¿Qué haremos ahora? ¿Por qué nosotros también no cruzamos el mar? Llamaremos a la abuela* –dijeron– y se pusieron a llamar al lagarto.

El hermano menor era medio loco, nunca hacía caso a los consejos del hermano mayor. Siempre salía con la suya. Cuando llegó la abuela lagarto, el hermano mayor le dijo al menor: *Quédate callado mientras cruzas sentado sobre el lagarto. No digas ¡Qué ojos tapados tienes!*

El mayor cruzó primero. La abuela lagarto le hizo cruzar y regresó para llevar al menor. Cuando ya estaba cerca de llegar a la orilla, el menor se burló diciendo: *¡Que ojos tapados tienes, lagarto!* Ni acabó de decir esto,



7 Nombre de hombres antiguos –ancestros–



cuando la abuela, de una sola, le cogió toda la pierna y se la tragó. *Ayauuuuuu, hermano, el lagarto me ha cortado la pierna*, gritaba el pobre. El mayor le recriminó por no haberle escuchado sus consejos pero luego se pusieron a pensar cómo remediar el problema.

Buscaron un nido de comejenes y con eso empezaron a secar toda la laguna. Los comejenes se tragarón toda el agua y, por fin, encontraron al lagarto que se había comido la pierna. Le mataron y el hermano mayor le pegó la pierna al menor. Así pudieron seguir andando.

Otro día dijeron: *Hagamos una canoa*, y se fueron a buscar árboles para hacer canoas. El mayor sabía hacer canoas con solo tirar dos flechas: una abajo, en el tronco y otra arriba y, *talán*, caía la canoa hecha. Así hicieron seis canoas, sin ningún trabajo, con solo tirar las flechas. *Hagamos la última*, dijeron, pero entonces el hermano quiso tirar las flechas. *Vas a dañar, hermano*, le dijo el mayor. *Si dañás, de aquí en adelante, para hacer canoas se tendrá que trabajar*. El mayor tiró otra vez la flecha y cuando la canoa estaba bajando, el hermano menor también tiró una flecha, pero ésta cayó en la mitad de la canoa y ésta se partió y ya, se dañó para siempre. Por eso ahora tenemos que trabajar para hacer canoas. Si el hermano menor no hubiera dañado todo, nosotros también haríamos canoas solo tirando flechas.

Después de todo esto, ¿qué haremos? Cualquier cosa. Después de todo, cualquier cosa que hagamos, igual se ponen a hablar mal de nosotros. Mejor vamos al cielo. Nos haremos huata. Convertidos en estrellas, todos los hombres nos miraran por la noche.

El hermano mayor se puso a disparar flechas. La primera pegó en el cielo y las otras, una dentro de la otra, formando como un camino que unía el cielo con la tierra, para poder subir. *Nos volveremos gorgojo* –dijo el mayor y así fue–. El mayor se fue adelante y el menor atrás. *Caminarás en silencio* –le dijo el mayor–. En la mitad del camino: *Es camino de gorgojo. No es camino grande* –empezó a gritar el menor–. Entonces el hueco por donde pasaban se empezó a tapar. *Espérame hermano, se está tapando el hueco* –dijo el menor–. El mayor se enojó con el menor por no haberse quedado callado.

Después retomaron el camino hacia arriba y llegaron al cielo, entonces, se volvieron estrellas. Se volvieron *huata*, con dos ojos, boca, hueco de la nariz, orejas, una estrella.



Formaron el grupo de las huata, las pléyades. Dijeron: *pongamos allá el Quingu que hemos dibujado, también hecho de estrellas*. Después a un lado, pusieron el canasto para los loritos de su mamá. Después pusieron la mandíbula del lagarto que se había comido la pierna del hermano, la *Lagarto castuna*. Así, los dos mellizos hicieron grupos de estrellas (Foletti Castegnaro, 1985).

Amasanga el dueño de los animales

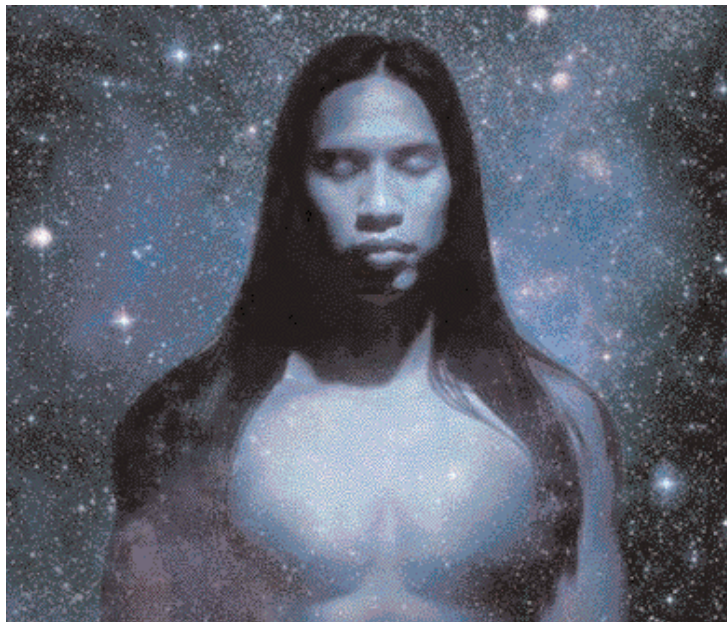
Una vez, en un pueblo decidieron hacer fiesta, entonces los hombres se fueron de cacería, para tener carne para comer durante esos dos días.

Salieron muchos y, en poco tiempo, juntaron bastante carne, tanta, como para llenar los pisos de dos casas. A dos hermanos les faltaba dos días de cacería. Éstos se encontraron con un sajino (Foletti Castegnaro, 1985) y le mataron. Luego, el hermano menor empezó a burlarse del animal cazado. *Mira*, le dijo al hermano mayor, *¿no te parece que este sajino tiene cara de mujer?* El hermano mayor no entendía lo que quería decir pero el menor insistió con el mismo comentario.

Cuando llegaron al rancho que habían hecho para acampar, prendieron fuego y secaron la carne del sajino. El hermano mayor se quedó allí para cuidar. Al siguiente día, mientras todos estaban de cacería, llegó un hombre lleno de pintas. Con su lanza empezó a pinchar toda la carne que se estaba ahumando. *Tzac, tzac, tzac. Ahora, todos estos animales se irán de nuevo libres, porque ayer se han burlado de mí*—dijo el hombre—. Era Amasanga, el dueño de todos los animales su curaca. Mientras pronunciaba esas palabras, todos los animales recuperaban la vida y luego se fueron. Después, Amasanga le dijo al hermano mayor. *Aquí en este hueco grande, esta noche, debes botar un nido de comején, cogiéndole de la copa de un árbol* y luego desapareció. Poco después llegaron al campamento todos los hombres y todos se quedaron sorprendidos, al ver que toda la carne que habían juntado había desaparecido. Entonces, el que se había quedado les contó que había venido Amasanga y que les había devuelto la vida y que todos se fueron bajo su mando. Nadie quiso creerle y todos se burlaron de él.

Por la noche, se levantó mucho viento y llovió fuertemente. Era el Juri Juri que venía cantando con toda la fuerza: *juri juri juri juri juri*. Su voz hizo retembar hasta al suelo. Llegó a la puerta del rancho. Ya no había tiempo para salvarse. Toda la gente estaba durmiendo en el suelo. Entonces el hermano





mayor, hizo lo que le había aconsejado Amasanga, fue a botar el nido de comejenes en el hueco que le había indicado. Entonces se hizo una gran bola. El Juri Juri hizo oír su voz hasta media noche, luego se alejó. Al siguiente día vieron que había desaparecido todo. No había el rancho, ni una hoja, ni los machetes. Todo había desaparecido.

Los dos hermanos siguieron el camino que había abierto el Juri Juri, en medio de la selva para irse; el uno iba cargando su lanza, el otro el machete. Llegaron hasta el tronco vacío de un árbol llamado Chunchu. Allí el Juri Juri estaba durmiendo con otros espíritus, entonces, los dos hermanos prendieron fuego en el tronco del árbol y se empezó a quemar el tronco. Cuando las llamas empezaban a devorar todo el árbol, se oyeron los gritos de juri juri. Primero cayó, desde la punta del árbol, un *jurijuri*, con un solo ojo, después otro sin boca y luego otro sin pies. Caía toda clase de diablos. Por último cayó uno, con una cara de viejo, con puro hueco, como si hubiera tenido viruela. Era el curaca de todos los diablos, era Amasanga. Los hermanos le esperaron para matarle también a él cerca del fuego, pero Amasanga saltaba de rama en rama con su lanza pintada de un rojo como



de sangre. *Por qué me matan* –les dijo–. *Yo soy Amasanga, el dueño de todos los animales.* Bajó a la tierra saltando y ese mismo instante desapareció (Foletti Castegnaro, 1985).

Historia de tres jóvenes mujeres

(Esta es otra versión sobre el origen de Cuillur y Ducero)

Tres jóvenes estaban yendo por la selva cuando se encontraron con *Puca Uma*, (puca=rojo, uma=cabeza, es decir, un pájaro carpintero). *Puca Uma* tenía el semblante de un hombre. *¿Por qué se te está volviendo roja la cabeza?* Le preguntaron las mujeres. *Es la corteza de un árbol que me cubre el pelo y lo colorea* –contestó–. *Si quieren saber más, sigan mi golpetear y les haré ver.* A las mujeres se les despertó la curiosidad y le empezaron a seguir, pero el *Puca Uma* se volvió pájaro y se voló y ellas no pudieron alcanzarlo. Por ir buscándole al *Puca Uma* se habían alejado del camino conocido e internado en la selva. Cuando empezaba a anochecer, llegaron a la casa del murciélago.

Al verlas, la vieja les dijo: *Ya anochece, quédense conmigo, estoy solita, sin mis hijos; mañana proseguirán el camino.* Las jóvenes se quedaron. Cuando estaban durmiendo, llegaron los hijos y a una de las jóvenes le chuparon toda la sangre y le dejaron muerta.

Al siguiente día las otras dos se dieron cuenta de lo que había ocurrido y se asustaron. *A nosotros también nos va a pasar lo mismo* –dijeron– y trataron de huir. *Vamos a picar uvillas* –les dijeron los murciélagos, y se fueron todos al árbol de ella–. Los murciélagos volaron arriba y allí se comían todos los frutos sin tirarles nada a las jóvenes que estaban abajo, esperando. *Chikirij, chikirij chikirij*, cantaban los murciélagos desde la copa del árbol. Entonces las mujeres aprovecharon y huyeron.

Seguían perdidas en la selva, entonces, llegaron a la casa de la *Mishqui Mama* (*Mishqui*=dulce, miel), la madre abeja. *Vengan niñas, vengan; mis hijos se han ido de cacería, acompáñeme un poco* –les dijo–.

Las jóvenes se quedaron por una semana en la casa de la *Mishqui Mama*. Entonces llegaron los hijos y se juntaron todos. Una semana después, la *Mishqui Mama* cayó enferma, entonces, los hijos les dijeron a las jóvenes que le bañen a su madre con agua tibia, pero no caliente. Una de las jóvenes calentó el agua correctamente pero la otra calentó demasiado. Con un





pilche empezaron a regarle el agua en la cabeza de la Mishqui Mama, entonces, empezó a derretirse como cera; se hizo una bolita y se murió la Mishqui Mama.

Las mujeres se quedaron asustadas. Cuando llegaron los hijos, les contaron lo ocurrido. *¿Por qué calentaron demasiado el agua, quemándole a nuestra madre? No han sabido cuidarle bien.* Se enojaron mucho y las echaron afuera.

Siguieron caminando y esta vez llegaron a la casa de Tzuma Runa, donde se encontraba su madre. Los hijos habían traído a la casa un montón de canchales para pelar. Allí se quedaron las jóvenes, por dos noches. Una noche, los hijos se fueron a molestar a las jóvenes. Al siguiente día ellas se dieron cuenta que teñían la cara hinchada. Se disgustaron y se escaparon de la casa del *Tzuma runa*.

Anduvieron por la selva hasta que llegaron a la casa de la madre del pene. *Acérquense niñas, vengan, quédense a dormir aquí. Mis hijos se fueron a Sarayaku, yo estoy solita,* les dijo la vieja. Por la noche, cuando ya estaban dormidas, la vieja vino a pincharles con una ramita para saber si ya estaban



dormidas. *¿Qué haces mamita?* la preguntaron. *Nada, nada*, les contestó. Más tarde, sintieron pisadas en el tumbado. Era la madre del pene que cargada de una olla iba a dejarla arriba. *¿Qué haces mamita?* le preguntaron las jóvenes. *De gana estoy llevando*, les replicó. Pero las mujeres sintieron curiosidad y fueron a ver qué había en la olla. Levantaron la tapa y vieron a un tierno niño envuelto en un pene larguísimo, como bejuco. Mientras las mujeres le miraban al niño Itij Itij, éste también les miraba sonriendo, entonces se escaparon de la casa asustadas.

Siguieron caminando y llegaron a la casa de *Chaula Anga*. *Vengan niñas a acompañarme, estoy solita*, les dijo la madre. Cuando llegaron a la casa ya estaban embarazadas. Cuando regresaron los hijos de Chaula Anga, se acostaron con ellas y se dieron cuenta del estado de las dos. Esto les disgustó y comenzaron a pegarles y les echaron de la casa.

Solo una mujer logró salvarse y, después de haber caminado, por largo tiempo en la selva, llegó a la casa de la madre de los tigres come-gente. Ésta le hizo entrar a la casa y le escondió en el tumbado para que los hijos no la vieran, pero cuando estos regresaron, se percataron de su presencia y la mataron para comerla. De su vientre salieron dos mellizos Cuillur y Duce-ro. Ellos crecieron en la casa de la madre de los tigres come-gente (Foletti Castegnaro, 1985).



Historia del Quinde (colibrí) y Acangau (el pájaro burlón)



En el tiempo de antes había una casa en la que vivían Quinde y Acangau. Este último era un hombre muy charlón (es un pájaro de la selva que grita muy fuerte y es muy conversón). Quinde era un hombre muy dormilón, le gustaba dormir hasta medio día. En esta casa también vivían tres mujeres: Pucsiri, Oncolo y Jubín. Pucsiri era muy flaca y tenía unas piernas muy largas, por eso recordaba una flauta larga. Oncolo y Jubín, en cambio, eran gorditas.

Oncolo tenía un palo muy bueno para sembrar, el *kinguihualiru*. También tenía otro palo *nobihuliru*, especial para sembrar yuca. Las tres mujeres tenían el poder para hacer crecer muy bien la yuca, por eso siempre comían yuca grande y dulce.

Acangau solía levantarse aún antes de que termine la noche, para irse a trabajar en la chacra; para ir a tumbar árboles con su hacha. Quinde, en cambio, iba cuando el sol ya estaba por medio camino.

Las tres mujeres tenían gran consideración por Acangau y, en cambio, pensaban que Quinde era muy vago, que no servía para nada. Siempre le servían primero a Acangau; le daban la mejor chicha, la mas espesa y fuerte,



le brindaban la comida mas rica. A Quinde le daban después cualquier cosa, la chicha era pura agua. *Acangau es un gran trabajador* –decían–.

Un día Acangau y Quinde decidieron hacer una competencia. Veamos quién es mejor para trabajar unas hectáreas solo de maíz –dijeron–.

Acangau para lucirse ante las mujeres llegaba a casa ya muy tarde, a la caída del sol, solo para dormir y salía muy temprano, cuando apenas empezaba a amanecer.

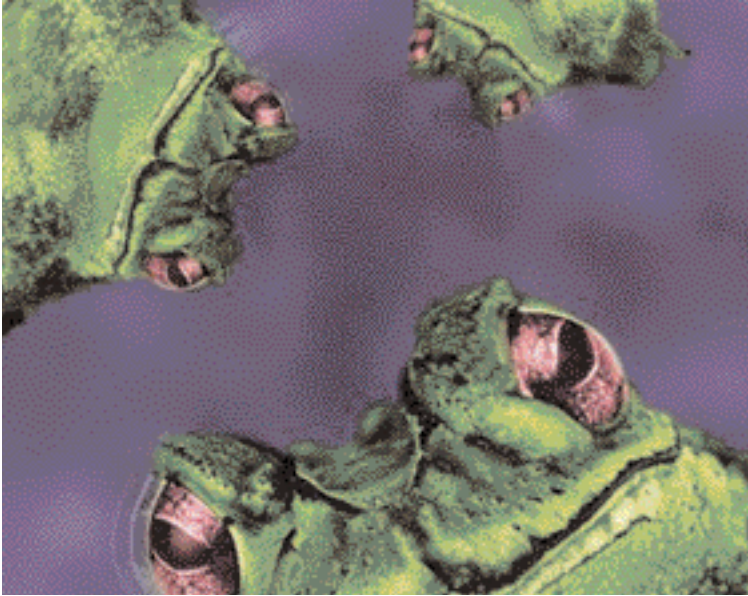
Vamos a ver cómo va el desmonte, cómo está trabajando Acangau, dijeron las mujeres y vieron que éste iba subiendo el cerro, cargado de una piedra, le hacía rodar y nuevamente la subía. Así se pasaba jugando. *Mira qué clase de hombre ha sido. Solo es un burlón, no sirve para nada, y nosotros le hemos tratado tan bien. No ha trabajado nada. A fuerza de tirar la piedra le tiene al monte pelado.*

Una vez que se dieron cuenta de todo, regresaron a casa sin hacerse ver y se pusieron a cocinar. *Esta tarde le haremos ver a Acangau burlón que nos ha engañado hasta ahora. ¡Vago, mentiroso!*

Esa tarde se cumplía el plazo de la competencia. Quinde fue el primero en llegar. Entonces, rápidamente las mujeres le dieron una rica comida y una chicha espesa. Esto es para ti Quinde, le dijeron, pero él les contestó: *no hermanas, denme lo de siempre, agüita no más, como siempre me han dado, porque yo ya estoy acostumbrado. Así soy yo y así se acordarán de mí las futuras generaciones y dirán: Come aguado, como colibrí. Así hablarán sobre mí.* Mientras decía esto, *pis pis*, se transformó en pájaro colibrí y se fue volando, enojado con las mujeres.

Las jóvenes se quedaron esperando a Acangau. Éste llegó cuando ya se hacía de noche. Las mujeres le dieron un caldo con ají, muy fuerte, con hierbas irritantes. Lo habían preparado despechadas. Decían: *Que se bañe también en esto.* Mientras comía, Acangau dijo: *Esta comida parece que necesita manos para bajar, con las manos se hace más dulce.* Mientras decía esto, se rasgaba el cuello con las manos. *Con las manos baja bien esta comida*, decía mientras se rasgaba. De tanto rasgarse, empezó a salirle sangre del cuello. *Yo soy Acangau, el hombre burlón que en lugar de trabajar hacía rodar las piedras, desde la cumbre del cerro, engañándoles*, decía Acangau, y gritando: *Atatau, atatau, tau tau tau*, voló hacia el árbol llamado Lupuna (ceibo), la madre de los árboles. Desde la copa del árbol decía: *Así aconteció, para que las futuras generaciones lo cuenten.*





Después de todo esto, las tres mujeres, quedándose solas dijeron: *Vamos a ver cómo es la chacra de Quinde, cómo ha trabajado*. Cuando llegaron, vieron que la chacra era inmensa, se extendía entre cuatro cerros, hasta la base de cada uno. Todo estaba tumbado, despejado, abierto. Ellas se asustaron viendo tanto trabajo. El Quinde al que ellas despreciaban había trabajado muchísimo.

Vamos a sembrar todo esto –dijeron las mujeres–. Cada una empezó a trabajar de un lado diferente, para acabar pronto y así encontrarse en medio de la chacra. Trabajaban la inmensa chacra, bajo los fuertes rayos del sol, sin el alivio de un árbol. Entre ellas se gritaban para animarse: *Uh Uh Uh, hermanita, ¿estás sembrando? Hermanita, siembra, siembra*.

La chacra era tan grande que pasaban sembrando y sembrando y no lograban encontrarse. Para encontrarse gritaban *Uh Uh Uh*, y, de tanto gritar así se volvieron sapos. Allí se perdieron, no lograron salir más de la chacra de Quinde.

Pucsiri, ya vencida, sin poder trabajar más con su palo se transformó en el pícaro pájaro Pucsiri y dijo: *Así dejamos acontecido, para que las futuras generaciones cuenten lo que aconteció en los tiempos antiguos*. En cambio



Jubín y Oncolo, que se habían vuelto sapos, dijeron: *Las futuras generaciones dirán: A fuerza de gritar en la chacra se han vuelto sapos verdes, con la piel llena de pintas, diciendo solo Uh Uh Uh. Se volvieron sapos, a los pies de los cerros* (Foletti Castegnaro, 1985).

Cuando salió el primer dios (mito chachi)

Dentro de la tierra había dos dioses: Engare era el uno y Andang era el padre muerto. El uno tenía el bastón de oro y el otro de plata. Engare golpeó para arriba y dijo: *estaré allá arriba para vivir*. Engare golpeó el techo porque quería saber si es posible vivir en la tierra, verdaderamente quería vivir allá.

Sin que Engare golpeará con fuerza, el techo se abrió y Engare, que era un hombre alto, subió a la tierra. Como Engare subió el otro quedó abajo esperando.

Una vez arriba dijo: *Ahora voy a golpear con mi vara hacia abajo*. Mientras tanto, el que estaba abajo golpeó hacia arriba y se entrecruzaron los bastones. El de abajo tenía unas uñas largas. Se rascó e hizo el hueco. Se preguntó: *¿Y ahora cómo voy a salir?* Y salió por debajo de un árbol. Una vez afuera exclamó: *Aquí está bueno para vivir*. Hizo una iglesia grande y allí se estableció. Luego se preguntó. *¿Qué haremos para multiplicarnos?*

Como ya eran dos dioses, cogieron tierra, hicieron muñecos y los formaron en dos filas, colocándoles frente a frente. Llamó a un muñeco y le dijo: *Sobrino, ven*. El muñeco de tierra fue rápidamente, como una perdiz, diciendo: *Undururru*, repetidamente. Entonces dios le preguntó: *¿Qué es el que dice así? Si dice así es comida de perdiz*. Luego dios pidió a otro que se le acercara, diciendo: *Ven sobrino*. Y éste también se le acercó. Éste también fue rápido, como el gran guatín, se acercó a dios y luego se fue gritando. Entonces dios dijo: *¿Qué es el que grita así*. El mismo que respondió: *Ay, no he visto ningún animal que diga así. Si dice así ¿qué es para ustedes?* Volvió a preguntar. *Si dice así es comida de guatín*, respondieron, entonces lo mandó. Volvió a llamar a otro, diciéndole: *Ven sobrino*. Entonces fue como guanta, lleno de rabia y se puso junto a dios, entonces dios dijo: *¿Cómo se dice al que dice así? No he visto a nadie que diga así*, respondieron. *Si dice así, es comida de guanta*. Luego llamó a otro y fue rápidamente diciendo *piii* y desapareció. Dios preguntó *¿Qué es el que dice así? Si dice así no puede ser otro que comida de venado*.





Llamó inmediatamente a otro diciéndole: *Ven sobrino*. Entonces éste se le acercó, era tremendamente negro y tenía un chaleco de madera; con su grandes dientes hizo: *Taj*. Hizo la misma pregunta y luego respondió: *Si dice así es tatabra. Entonces es comida de tatabra*.

Llamó otra vez a otro, le pidió que venga de la misma manera y éste se le acercó parpadeando rápidamente y haciendo rechinar los dientes. *Si hace así* dijo éste *es comida de tigre*.

Llamó al siguiente y le preguntó: *¿Qué es lo que te gusta?* éste se acercó también rechinando los dientes y diciendo *Taj*. Entonces volvió a preguntar qué era si hacía así. *Si hace así es sajino*.

Con el siguiente se repitió la historia y dijo que *si hace así es comida de mono*. Al siguiente le dijo que era comida de mono. Al siguiente que llamó se le acercó diciendo *Chandutu Chandutu*. A éste le dijo: *Es comida de paletónya*.

Llamó al siguiente, éste, saltando por encima de la cabeza del dios y chocándose gritaba *pampampapmpam*. A éste le dijo que era la gran pava de monte.



El siguiente llegó diciendo *pichi pichi*. Y dios dijo que es el *pichilingo*, comida de *pichilingo*.

El siguiente llegó diciendo *vi*, y dijo que era comida de perdicilla; el siguiente vino con la cola enrollada diciendo *cu*, dijo que era macoa, comida de macoa. Todo esto hizo el un dios, entonces el otro dios cogió a los muñecos del otro lado y les hizo *chachi*. Es decir, la una fila se hizo solo de carne para comer y la otra de *chachi*. Luego hicieron casas en Ibarra y allí se establecieron y se multiplicaron. Entonces dios se molestó mucho y les dijo: *hijos voy a mostrarles una tierra. Como ustedes se han multiplicado mucho, me causan una gran molestia. Les voy a mostrar un pueblo para que vivan allí.*



Había una pequeña balanza. Dios vio que la balanza no se equilibraba, que caía más a un lado, seguía pesando y diciendo siempre que faltaba poco, hasta que se igualaron los dos lados de la balanza, entonces dios les dijo: *Vivan aquí. Ahora la tierra es la otra mitad*. Entonces fueron allí, hicieron sus casas, su pueblo y se multiplicaron. Pero se habían multiplicado mal. Allí no podían multiplicarse bien.

Como en tiempos anteriores los indios bravos nos comían a nosotros los chachila, entonces se fueron a vivir allí. Pero empezó a suceder algo extraño, cada vez que las mujeres chachila iban a defecar, éstas desaparecían. Aunque se multiplicaban seguían desapareciendo. Entonces los hombres quisieron saber qué pasaba. Como los chachila, antiguamente, llevaban el pelo tan largo como las mujeres, uno de ellos dijo que se iba a defecar y se vistió de mujer. Se fue a defecar y adoptó la misma posición de las mujeres, entonces un indio bravo le cogió los testículos y el pene y le haló para arriba, estaba examinándolo. El *chachi* se hizo como si no hubiera visto al indio bravo. Luego de limpiarse, se acomodó la falda y se levantó. El indio bravo le cogió al *chachi* de los brazos y lo aplastó. Como el indio bravo tenía una lanza, el *chachi*



pudo valerse de ella y sujetarle fácilmente. Se jalonaron mutuamente y se hicieron caer de rodillas. El chachi logra quitarle la lanza al indio bravo y le clava en el corazón y le mata. Después los chachi regresan a sus casas. Una vez que estuvieron allí, los brujos quisieron amansar a la lanza con brujería. Empezaron por coger el bejuco del fríjol grande; colocaron la lanza en la mesa de la brujería y la embrujaron diariamente hasta que la amansaron. Examinaron el bejuco del gran fríjol y uno de los brujos dijo: *Vean, golpeen y examinen ese bejuco para ver qué ha pasado*. Le golpeaban con el hacha, antiguamente las hachas de piedra no eran cortantes, finalmente el bejuco se arrancó. Un brujo se acercó para mirar y dijo: *Ajá está bien ahora, pues ahora acabaremos con los indios bravos*. Entonces los chachis se fueron deseando matar a los indios bravos. Fueron entre diez, no en realidad fueron veinte. Cuando llegaron fueron a una casa, querían saber cómo vivían y vieron como se comían a las mujeres chachila y después se quedaban desnudos, acostados con las piernas abiertas. El chachi subió por las escaleras a la casa, los indios bravos quisieron levantarse y lanzar sus lanzas, pero como ya estaban amansadas, las lanzas no volaron. Unas viejas quisieron tirar las lanzas pero tampoco volaron, entonces las viejas pidieron a los chachis que no les maten, pero como los chachis estaban enojados las mataron rompiéndoles la cabeza. Así acabaron con los indios bravos, solo a un muchacho lo dejaron con vida, porque querían interrogarlo.

Al muchacho le preguntaron dónde había otras casas y le dijeron que si les avisaba, le dejarían con vida. Aunque el muchacho no les hizo nada, lo empujaron y le rompieron la cabeza, porque los chachila estaban con rabia.

Habiendo acabado con los indios bravos, subieron otra vez a su casa y mataron a todos los que estaban arriba, a los viejos, a los que no podían ni andar, a los niños porque después crecerían. Sacaron la semilla del plátano y cuando fueron a sus casas la sembraron, pero solo crecía hierba mala. Entonces fueron otra vez a otra casa de los indios bravos y mataron otra vez a la gente que encontraron. Otra vez dejaron a un muchacho con vida para interrogarlo. Otra vez cogieron de esta casa retoños de plátano y cuando regresaron a sus casas sembraron, pero esta vez sí creció muy bien. Después de esto los chachila siguieron matando a los indios bravos. Los siguieron hasta el río Piyangu. Entonces los viejos dijeron: *Nuestra tierra llegó hasta allí*. Aquí termina la historia (Mitlewski, 1992).



Fábulas

El tío cóndor y la tía ardilla

Un día, mientras la tía ardilla se asoleaba, revoloteaba por encima de ella un cóndor que quería atraer su atención. Sin embargo, ella permaneció impasible.

Después de tanta insistencia, sin que ella de modo alguno respondiera, el astuto cóndor exclamó: *Tía, tía, vamos a la fiesta del cielo.*

Yo no voy. No sé dónde está. No conozco ningún cielo.

El cóndor dijo: *¿Quieres ir? Yo me voy. Si no puedes caminar, te llevaré sobre mí. ¡Vamos! ¡imposible que te quedes! Yo te llevaré sobre mí...*

Aunque en el corazón de la ardilla no había tal aceptación dijo: *Sí, espérame. Dentro de poco iré contigo.*

Cuando ya estaba lista para ir, el cóndor se posó e hizo subir a la ardilla sobre su lomo, llevándola por las quebradas.

Por las peñas no puedo ir. Dijo la ardilla.

Una vez que llegaron a tales alturas, el cóndor exclamó: *Ya estamos llegando, abrázate fuerte tía.*

Al llegar a una inmensa quebrada, mucho más temible que las anteriores, el cóndor, batiendo sus alas, arrojó lejos de sí a la infeliz ardilla que murió de contado.

El cóndor, ante el espectáculo, prorrumpió en carcajadas, a la vez que, inclinándose repetidas veces, saboreaba su delicioso potaje, dejando una parte para los dos siguientes días (F. Jara, R.. Moya, 1987).

La perspicacia del conejo

Dicen que un conejo, subido en un muro, estaba torciendo una sogá de totora. Mientras hacía esto, el lobo le preguntó:

– Sobrino ¿qué estas haciendo?

– Estoy torciendo una sogá de totora. Contestó el conejo.

Así, mientras el conejo torcía la sogá, se pusieron a conversar. Cuando el conejo terminó de torcer la sogá, dijo al lobo:

–Títo, tiremos de esta sogá para ver si vale o no vale. Pero tira fuerte. Envuélvete en la cintura, párate firme, a ver si se rompe o no. Si ahora no se rompe, quiere decir que resistirá.



De esta forma hizo parar al lobo sobre el muro, al frente de una roca. El conejo, sosteniendo bien la soga le dijo:

– Tiíto, tira duro. Si es que no se rompe quiere decir que es buena.

El tonto del lobo, acostado con la soga envuelto en la cintura, tiraba de ella. Mientras el lobo halaba la soga de totora, este se deshizo y se rompió.

Dicen que el conejo hizo rodar al lobo a la quebrada y lo mató. (L. Coloma, M.M.. Cotacachi, et. al., 1987)

El escarabajito llamado Lihuar



Lihuar es un escarabajito muy bonito, de color blanco y bastante apetecible para comer.

Construye su casita con las bolitas de lodo que recoge.

Un día, el escarabajito vio a un pequeño conejito que estaba caminando.

Al mismo tiempo, divisó a una perversa ave de rapiña que atrapaba al conejito.

Ante aquello, el escarabajito gritó al ave de esta manera:

– Señora, no lo coja, todavía es muy pequeñito. ¡Suéltelo por favor!

Sin embargo, la rapaz no hizo caso al escarabajito. Aprisionó al conejo y lo mató de contado.

Por ello el escarabajito se enojó y trató de buscar el nido del ave, hasta encontrarlo.



Una vez que lo encontró, airado, despedazó el nido y los huevos de la malvada, con las bolitas de lodo.

Al ver el ave tal destrozo se quejó, gritando de esta manera:

–¡Ayyyyyyyyyyyyyyyyyy! Soy muy desgraciada. El escarabajito, siendo en todo inferior a mí, me ha superado. ¡Devuélveme los hueeeeeevooooos! (F. Jara, R. Moya, R., 1987).

Leyendas

“Es una manifestación narrativa de la literatura popular, fundamentalmente tradicional, cuyos elementos constitutivos primarios, personajes, lugares y hechos se determinan con precisión y entre los cuales, por lo menos uno, está directamente relacionado con la realidad histórica o geográfica, pero a la vez enriquecido por la fantasía del pueblo” (Ramírez, 1982).

Aquí los personajes, hechos y lugares entran en juego en las siguientes alternativas:

1. Personajes reales, hechos reales en lugares reales.
2. Personajes reales, hechos maravillosos en lugares reales.
3. Personajes reales, hechos reales en lugares maravillosos.
4. Personajes reales, hechos maravillosos en lugares maravillosos.
5. Personajes maravillosos, hechos reales en lugares reales.
6. Personajes maravillosos, hechos maravillosos en lugares reales.
7. Personajes maravillosos, hechos reales en lugares maravillosos.
8. Personajes maravillosos, hechos maravillosos en lugares maravillosos.

La leyenda se presenta como una narración completa y terminada, con un principio, un desarrollo y un final.

Su intención primaria es engrandecer, glorificar o perpetuar hechos insólitos, personajes y lugares.

Las leyendas se encuentran tanto en la oralidad primaria como en la secundaria. En los pueblos indígenas se han generado en períodos precolombinos y después de la irrupción española.

Entre las leyendas de oralidad primaria tenemos una diversidad de temas, tales como el origen de los montes, lagunas y otros accidentes geográficos, las relaciones de parentesco, las *huacas* (lugares u objetos sagrados).



Leyendas indígenas

De cómo el Padre de los montes repartió las aguas

En los tiempos remotos nuestros cerros vecinos eran muy dormilones. Es por esto que ninguno de los que se encuentran en los alrededores tiene agua.

Un día, estando el Padre de los montes repartiendo el agua, nuestros cerros se quedaron dormidos y, en castigo, quedaron privados de ella.

El monte Manquihua, el Catihua, las quebradas de Chulcu, las breñas del Pasha y otros más, hoy tendrían agua, de no haber caído en el descuido.

El alto cerro Quinlli, llegó a tener una laguna.

Dos altos cerros, el Colta y el Nitón Cruz, tampoco tienen agua. Esto igualmente se debe a su descuido.

Es por eso que, hasta nuestros días, no tenemos agua, por culpa de los cerros dormilones. Por lo contrario, todos los que asistieron a la llamada, la tienen. Los de nuestro vecindario, ni siquiera tienen una gota (F. Jara, R. Moya, 1987).



El origen del monte Yana Urcu



Se dice que en tiempos muy lejanos, junto al cerro hoy conocido con el nombre de Cotacachi, había una llanura que constituía una enorme hacienda. Se dice que tenía vacas lecheras, cerdos, ovejas y toda clase de animales de los cuales se pudiera tener necesidad.

En medio de la hacienda había un corral de ganado y en medio de éste una pequeña piedra que apenas asomaba sobre la tierra, y que con el paso de los días iba creciendo cada vez más.

El señor de las tierras notó que había adquirido un tamaño considerable y ordenó que la quitaran de allí. Sin embargo, la piedra estaba ya tan enraizada que fue imposible desalojarla.

Los días pasaron y el tamaño de la piedra seguía en aumento y poco a poco iba apoderándose del corral. Ante el asombro del señor, la piedra iba aumentando y aumentando de tamaño, lo que le hacía vivir en continua zozobra.

En los días y en las noches siguientes, la piedra continuó creciendo, creciendo, impidiendo que el ganado continuara en el corral. El hacendado mirando todo esto preparó otro corral y también mudó su casa, dejando crecer tranquilamente a la piedra.



Ahora a esta piedra se la conoce con el nombre de Yana Urcu. (Leyenda de la provincia de Imbabura) (F. Jara, R. Moya, 1987).

Walcha

Esta historia es antes de la masacre de Yaguarcoha realizada por los incas. Walcha es la hermosa hija del curaca Ampacui –de los pastos– y de Chalpi. El curaca era un hombre recto y justo. Un día debió trasladarse a Cuesaca, para solucionar un diferendo que había entre dos familias enemigas, y se fue acompañado de su hija.

Cerca de este lugar, cerca del río Cambi (agua torrentosa), en un vallecito, vivía Chuil, un hombre poderoso y extraño, al que nadie podía verlo. Al otro lado del vallecito vivía una vieja bruja llamada Caushe, que en coayquer significa *agua estancada*.



Chuil y Caushe se temían mutuamente por lo que nunca se enfrentaban. Mientras Ampacui cumplía su misión, su hija se fue a comer chamburos, una fruta que le encantaba a la joven. Pero estaba cerca de los dos quilicos (un tipo de pájaro) que eran hijos de la bruja. Estos, al ver a la joven, quedaron maravillados y fueron a avisarle a su madre, la cual transformándose en otro pájaro, se trasladó a donde estaba la joven. Le entonó cantos hechiceros y así pudo llevarle a sus dominios. Allí le preparó *kuraypi*, con lo cual le transformo en su esclava.



Cuando el padre terminó su misión y fue en busca de su hija no le encontró, entonces desesperado salió a buscarla, y le pidió a un niño que le llame. Éste volvió y le dijo:

Asa ka wa pattsu re tissi kueye pbi zmbu (Señor, su hija anda lejos, por el río grande). Fue a pedir ayuda a un poderoso brujo el mismo que la llamaba: *Mara bikumiiach ambú pattsu*. *Urare, urare* (Ven acá hija poderosa, pronto, pronto). Pero, al ver que en lo alto de un *chaguarquero* (un tipo de carrizo) un quilico se reía, comprendió lo que había sucedido. Entonces le aconsejó al padre que visite a Chuil, el poderoso señor del valle (brujo), para pedirle que libere a su hija de la bruja.

El brujo vio a la joven en las entrañas del cuy. Entonces el curaca le suplicó a Chuil que la libere. Éste le dijo que debía pagarle mucho. Aceptó y entonces Chuil dijo: *Caushe es como la niebla*. La coloración del valle palideció por lo que comprendió que la petición estaba aceptada. Y el brujo aconsejó a todos volver al Puntal.

Desde entonces, quien volvía sus ojos al sur veía rayos, truenos; la tarde oscurecía, el cielo vomitaba sangre y en la montaña aparecieron seres monstruosos. Era la lucha entre Chuil y Caushe.

Un día amaneció el cielo azul, todo estaba calmo, con una quietud que espantaba. El curaca Ampucui, por consejo del brujo, corrió hacia el sur. Corrió y corrió hasta el borde del valle y vio que desde allí se precipitaba una hermosa cascada. Las aguas parecían hilos de plata y al caer emanaban una música tenue y dulce. Al fondo había un extraño verdor, había paz y quietud. Ampucui pensó que era la morada del poderoso señor de la bondad, Chuil, y que el agua era su hija Walcha. ¿Sería ese el precio que cobró Chuil, todo a cambio de que haya paz y prosperidad en su pueblo? El curaca no se conformaba vivir sin su hija, pero eso había sido lo que dispuso Chuil.

Al siguiente día, el pueblo del Puntal fue a buscar al curaca pero no lo encontraron. Alguien gritó que junto a la cascada había crecido un frondoso higuerón y que besaba con sus ramas bajas las aguas que iban presurosas hacia el valle. Parecía vivir y estar feliz. Esa había sido la transformación que había experimentado el curaca para estar junto a Walcha, a quien el poderoso Chuil le había hecho su esposa.

Hoy día, el valle se llama Gualchán, que en lengua coayquer significa *valle hermoso* (Leyenda de la provincia de Imbabura) (J.Mafla, 1995).



La Princesa Sua



En Atacames se narra la leyenda de la Princesa Sua, hija del cacique del lugar, que se enamoró de un español, el Capitán de León. Él tuvo que salir temporalmente del lugar y la princesa se quedó esperándole, pero le llegó la noticia de que había muerto en la batalla con los teaones, al mando del príncipe (cacique) Ton-Zupa, expretendiente de la princesa. Al enterarse de lo acontecido, ella corrió al peñón donde solía encontrarse con el capitán para contemplar el paisaje y se arrojó al acantilado.

Después de un tiempo, el capitán regresó a la aldea donde fue informado del suicidio de la princesa. Desesperado, también él decidió hacer lo mismo, fue al acantilado y se arrojó. Desde entonces se conoce al lugar como *El Peñón del Suicida* (Leyenda de la provincia de Esmeraldas) (Laura Hidalgo, 1982).



Oralidad secundaria

La poesía

Hay diferentes formas de referirse a la poesía inscrita en la oralidad. Algunos autores, como Carvalho Neto, hablan de la *poesía Folk* mientras que otros, como Ubidia, la llaman *Poesía popular*. En el Ecuador, ningún autor toma en cuenta si se inscribe en la oralidad primaria o en la oralidad secundaria.

De acuerdo con Ubidia, en la poesía popular el yo particular del poeta no existe. Su lenguaje es completamente socializado. Hay un *yo colectivo* que representa a la comunidad en la que se inscribe la obra. Los temas atañen a patrones establecidos; hay una manera establecida de expresar el amor, las advertencias, la burla, los desdenes, hay elementos míticos de antigua procedencia, sobrentendidos, colectivizados (Ubidia, 1982).

Si bien, en las coplas, a veces se hace referencias al autor, se trata de un individualismo festivo que, en última instancia, no es ningún individualismo porque, en el texto, no hay nada que dé cuenta de una conciencia sola que hable desde el fondo de su soledad (Ubidia, 1982).

Históricamente vemos que, en la medida en la que se afianzan las relaciones sociales de tipo capitalista, la poesía popular tiende a desaparecer, puesto que esta se desarrolla a condición de que exista una marcada cohesión social.

Los poetas del siglo de oro glosaban los estribillos de antaño o componían nuevos pero con fórmulas viejas, de manera que lo tradicional y lo añadido no se separaban. Pero ya antes, en los albores de la literatura, los juglares hacían lo mismo, los largos versos de 16 sílabas (de los clérigos) de los letrados los adaptaron a la poesía oral, dividiéndoles en dos versos de 8 sílabas con rima alterna.

En el Ecuador, la primera colección de versos populares la hizo Juan León Mera, en su obra *Los cantares del pueblo ecuatoriano* (1892). Claro que, por desgracia, en su colección rechazó lo que estaba en contra de sus parámetros y corrigió los errores gramaticales. Las poesías fueron agrupadas por temas: religiosos, sentenciosos, morales, amorios, tristes, etc. En las décadas de 1950 y 1960, la poesía popular cobra gran interés. Se hicieron antologías y recopilaciones; las más importantes fueron las de Darío Guevara y Justino Cornejo y de los esposos Costales (*ibídem*). Isaac Barrera hizo una recopilación de coplas populares en Ecuador en 1960 (Ortiz, 1982).



Características de la poesía popular

De acuerdo con Ubidia, las características de la poesía popular son las siguientes:

Es oral. La poesía es expuesta verbalmente. Claro que, a veces, cuando los textos son demasiado amplios, como ocurre con los autos, el autor los escribe y él o su familia los guarda.

La poesía popular está hecha para ser escuchada por colectividades. Es en el acto de ser hablada y escuchada cuando cobra su cabal sentido, cuando se da la oportunidad de la creación o de la recreación. A la hora de representarla se dan variaciones notables. Ahí es cuando, voluntaria o involuntariamente, se dan las nuevas variantes, cuando se alteran los viejos registros y se inventan nuevos versos. En la representación se enriquece con nuevos personajes y nuevos versos, de manera que resulta irreconocible si se la compara con la versión original

Es anónima. Los rastros de los autores terminan perdiéndose, porque no interesan. Si bien hay un autor, su composición se ajusta a las normas o reglas aceptadas colectivamente. Los autores no tratan de forzar ninguna forma ni de imponer ningún lenguaje individual. Más aún, sus versos serán retomados por otros, aun en lugares distantes, porque la poesía popular no reconoce la propiedad privada. Esto ocurre con las coplas, las décimas, los amorfinos. Iniciado el duelo poético, el contrapunteo hace aparecer improvisaciones pero también coplas de origen distante. Esto pasa con los carnavales de Guaranda, las coplas del Carchi o de Loja. Es que lo importante son las reglas. Estas reglas son rigurosas y complejas. La métrica se guía por una lógica que combina las posibilidades sonoras y rítmicas. Las rimas (pareada, cruzada, etc.) y las combinaciones estróficas (cuartetos, décimas, etc.) que pueden lograrse son pocas.

Para algunos autores, esto hace pensar que las reglas fueron construidas en forma colectiva por un pueblo, pero, al no concretizar a qué pueblo se refieren, podría pensarse que fueron creadas localmente. En todo caso, vale aclarar que el ritmo y la métrica de la poesía oral ecuatoriana tienen raigambre claramente español; que fueron introducidos en el período colonial y que la población indígena, mestiza y afroecuatoriana adaptaron a su propia temática y, en muchos casos, a su música.

Está en simbiosis con la música popular. En raras ocasiones, la poesía popular no está acompañada de música, como ocurre con las décimas; pero en este



caso, la falta de música parece estar compensada por el aumento del ritmo y de cadencia de los versos. De manera que esta excepción parece confirmar la regla. Generalmente son coplas que se cantan en diferentes ritmos: andareles, alabaos, amorfinos, carnavales, zapateados, villancicos, chigualos, etc. La poesía popular y la música parecen hacer una síntesis, en la que se unen en forma indeleble.

En algunos casos la melodía fuerza a la poesía, como en las bombas del Chota. A veces la melodía parece ser una suerte de guía significativa y reconocible de una especie poética determinada, como los jahuay, que con una melodía pentatónica sostiene interminables melopeas (Ortiz, 1982). A veces, la misma copla es cantada en ritmos diferentes (carnavales de Guaranda, chigualos de Manabí, amorfinos del Guayas).

Su apego a una métrica más o menos estricto. Mientras en la poesía culta tiende a desaparecer la rima, en la poesía popular resulta imprescindible. Esto parece atribuible a que responde a una exigencia musical y lúdica, pero, sobre todo, a una necesidad de facilitar la memorización. La rima y la cadencia aseguran la preservación de las estrofas, de los versos, pero también de las mismas pautas de composición.

Es funcional. Mientras el arte elitista, considerado como “culto” es auto-comprendido y autosuficiente, se justifica a sí mismo; el arte popular, y, dentro de éste, la poesía popular, es funcional. Está al servicio de cierta celebración, fiesta, ritual o actividad. Las siembras, las cosechas, el nacimiento, el matrimonio, la muerte, etc., tienen sus cantos característicos.

Es tradicional. La poesía popular preserva la cultura y evoluciona con ella, va admitiendo préstamos, adopta nuevos temas, etc, pero es un auténtico patrimonio cultural (*ibídem*).

Páez considera que la poesía, en general, se caracteriza por cambiar el lenguaje común, que es analítico, conceptual y general, por un lenguaje poético, que es sintético e individual, profundamente simbólico y que esa simbología corresponde a la cultura en la que se inscribe. Considera que la cultura es, ante todo, una urdimbre de significaciones, en la que está inserto el hombre.

Aunque este autor no establece la diferencia de la poesía elitista con la popular, en cuanto a la relación que guarda con la cultura, parece sugerir que la poesía popular, no solo que refleja sino que está ligada a la cultura, por lo que sugiere que debería ser analizada desde una perspectiva tanto *Érnic* como *Étic* (Páez, 1992).



Clasificación de la poesía oral

Se podría decir que hay casi tantas propuestas de clasificación de la poesía oral ecuatoriana como autores. El principal problema de todas ellas es que no tienen un solo hilo conductor sino varios y, lo peor de esto, que están mezclados. Una misma taxonomía se establece: por el ritmo de la música al que está asociada, por el tema, por etnias, por la ocasión en la que se interpreta, por las características formales, especialmente por la métrica y el ritmo. A veces son tan incluyentes los criterios, que se involucra a las adivinanzas, testamentos y lloros indígenas. Todos son metidos en el mismo saco. Por ejemplo, Ubidia propone la siguiente clasificación para la “poesía popular”: amorfinos, adivinanzas, autos, carnavales, coplas, décimas, lloros de indígenas, mashallas, poesía shuar, quichua, testamento de año viejo y villancicos (*ibídem*).

Hidalgo, al referirse a la poesía oral esmeraldeña, aunque no es su propósito clasificarla, habla de la tipología que encuentra y menciona a: chigualo, alabao, loas, coplas y décimas.

Coba divide a la “poesía Folk” en tres tipos: loas, décimas y argumentos. Es decir que todos caen en la misma confusión.

Sería más lógico establecer una tipología de clasificación, de acuerdo con un solo hilo conductor. Podría ser por su estructura formal, por la función que cumple dentro de la cultura o, dicho de otra manera, de acuerdo a la ocasión con la que se interpreta; por el tema, etcétera.

Cualquiera sea la clasificación que se establezca, casi todos los autores terminan subclasificándolas por temas. El tema, como dice Páez “es el sentido que nos parece que predomina”. Señala que, de acuerdo con Ferreras, para analizar el tema se toma en cuenta la tendencia, las connotaciones, las alusiones y las correlaciones. Especifica que: las *correlaciones* son los paralelismos que se establece entre la obra literaria y la sociedad concreta en la que se produjo. Las *connotaciones* aluden al significado que tiene para un pueblo las ideas como el amor, la muerte, etc. (Páez, 1992).

De acuerdo con Hidalgo, solo las loas y las décimas son exclusivamente recitadas, las demás formas son cantadas (Laura Hidalgo, 1982). Esto nos lleva a otro cuestionamiento ¿las canciones deberían ser tomadas como poesías? Si la respuesta es negativa, tendríamos que, en el sentido estricto, solo las décimas y las loas serían consideradas como poesías.



Las loas

Son alabanzas generalmente dedicadas a un santo. También existen loas al Niño Dios, en tiempo de Navidad. Los poetas se reúnen para cantarlos.

Las loas están difundidas entre la población afroecuatoriana, indígena y mestiza. Entre las loas indígenas tenemos las que están dedicadas al Coraza; se las interpreta en las fiestas de San Luis. Éstas han sido registradas por Buitrón y Rubio Orbe.

Loas afroecuatorianas

Con un sol y medio en plata

*He salido a caminar
y en el camino me encuentro
con la santa trinidad;
me pregunto ¿a dónde vas?
Señora, ando caminando
a mi Dios ando buscando
a ver si lo hallo en un trono
y en el Camino me encuentro
Con mi padre San Antonio.*

*Yo ya me tiré
A mi sombrío solito
Y de compañía llevaba
A San Antonio bendito;
Él llevaba su niño
Que de día también lloraba,
Magdalena lo arrullaba Con
gran amorosidad
Y con rial y medio en plata
He salido a caminar.*

*San Juan iba caminando
Parte de la madrugada
Él llevaba la embajada
Escrita por Dios Eterno:
Él llevaba su cuaderno
Deletreándole a su madre
Y San José como padre,
Padre de la humanidad
Y con rial y medio en plata
He salido a caminar.*

*Estaba mi Dios chiquito
Dándole el pecho la madre
Y San José como padre
Le decía calla niño.
Con gran amorosidad
Le da su pecho bendito,
Le dice toma mi hijito
Este manjar amoroso
Y como sustento hermoso
Yo vide a mi Dios chiquito.*



*De su cerebro y corona
 Se formó la suma ciencia,
 Fue tanta la providencia
 Formó la blanca paloma;
 Y, hoy anduvo en persona
 El mismo por el goyal.* (Coba, 1980)

Las Décimas

A las *décimas* también se las conoce como *espinela*, porque se atribuye a Vicente Espinel la invención de este metro. De lo que se conoce, en el Ecuador las *décimas* son el tipo de poesía oral, exclusivamente producido por la población afroesmeraldeña.

Coba e Hidalgo son, seguramente, los autores que con mayor rigurosidad las han estudiado. Los dos hacen, primero, una aproximación al contexto histórico y socio cultural de la población y, luego, el análisis literario.

En cuanto al contexto histórico, la población negra de Esmeraldas es caracterizada de la siguiente manera: Fue una población libre, puesto que fueron los sobrevivientes de dos naufragios, uno ocurrido en 1553 y otro en 1600 (Coba, 1980). Luego, a lo largo del período colonial y principios del republicano, los esclavos que huían de sus amos, se fueron refugiando en Patía (en Esmeraldas), engrosándose así esta población. Fueron muchos intentos de dominar a los indios y negros de Esmeraldas, pero siempre fracasaron.

En el período republicano fueron muchos los blancos de Colombia y de la Sierra ecuatoriana que, atraídos por la explotación del caucho, de la tagua y del oro, llegaron a Esmeraldas, con sus propios negros –los mismos que llevaban sus apellidos–. Los colombianos fueron: Tello que se dirigió a la Tola, Estupiñán a Río Verde, Concha al río Esmeraldas, Plaza a Atacames. De la Sierra ecuatoriana fueron: Calderón, Cervantes, Coronel, Jijón, Pimentel y Checa. De Guayaquil: Murieta y Labayen. De Manabí: Cedeño, Delgado, Mieles, Alarcón, Macías, Loor, Dueñas y algunos europeos como Drouet.

La hibridación en Esmeraldas comenzó a raíz del primer naufragio. Alfonso Illescas, –un negro, su apellido corresponde al de su amo, el dueño del barco – sobreviviente del primer naufragio, se casó con una india con la que tuvo dos hijos y una hija, esta última se casó con un portugués.



Es en esta población donde van a desarrollarse las décimas, una expresión artística cuya estructura formal es española y que fue tomada para expresar, en forma artística su pensamiento. La música con que se las acompañaba era africana. Hay otras expresiones poéticas en Esmeraldas, pero son las décimas las más importantes.

Los portadores de estos versos se llaman *decimeros*. Son ancianos, respetados en su comunidad. Como casi todos son analfabetos los aprenden de memoria. Dicen que les transmitieron sus mayores pero que también los han compuestos ellos mismos. Es común que se atribuyan la autoría, aunque se los pueda encontrar en otros lugares. Es que, según Hidalgo, les gusta que se los considere “componedores”. Ser *decimero* da prestigio social porque son escuchados por todos (Hidalgo, 1982).

Los *decimeros* recitan sus versos en fiestas de marimba, en reuniones sociales y familiares, en las calles y plazas. A través de las décimas comunican a los demás historias del pasado; hacen críticas o comentarios de los hechos del momento, relatos imaginarios, noticias; instruyen, censuran, entretienen, divierten al auditorio (*ibídem*).

Si en una reunión están presentes dos decimeros, se establece el “desafío” “se retan a un duelo de conocimientos, ingenio y versificación improvisada. En esos casos, las décimas carecen de sentido y acuden a los *argumentos*” (*Idem*).

El *argumento* es un poema con la misma estructura formal que la décima, pero con temas y contenidos inquisitorios y agresivos, con los que se trata de derrotar al contrincante. Ellos dicen “*la Décima es la sencilla*”, “*el argumento es para porfiar*”. El que vence el duelo gana fama y respeto de los oyentes.

A las nuevas generaciones ya no les gusta aprender el oficio de los mayores, pero estos últimos les obligan a los hijos a escribirlas para conservarlas y las guardan con gran celo de los ojos de los extraños. “*Si yo le entrego* –se refieren a entregar los versos a otra persona– *que le queda después a mi papá pa`porfiar*” (*ibídem*).

La forma de las décimas esmeraldeñas. En la literatura anónima y popular, el autor grupal elige la norma más adecuada, la que menos resistencia opone a la materialización de lo que necesita expresar y elige, inconscientemente, la mejor forma en la que corre el menor peligro la esencia misma de su cosmovisión. Si bien es de origen español, es importante recordar que solo se imita lo que verdaderamente se piensa y siente (Hidalgo, 1982).



La dispersión de la literatura hispana y la creación de obras propias bajo las pautas rítmicas de entonces dieron lugar al cancionero popular.

Existen fórmulas rítmicas que llamaríamos categorías, subcategorías, tipos y temas. La fórmula rítmica en la décima, es la *categoría*, que es de origen hispano. Los esclavos negros aprendieron la rítmica literaria de los sacerdotes y de los amos. Veamos un poema sobre la estructura de la décima:

*Cuarenta y cuatro palabras
tiene una décima entera,
diez palabras cada pie,
cuatro la glosa primera*
(Rafael Plaza Mina, Aput Coba, 1980).

El poeta esmeraldeño llama *pie* a cada uno de los versos, posiblemente por influencia griega. También le llaman *palabra*. Pero, según el poema, hay una confusión, ya que se toma al *pie* como sinónimo de *estrofa*.

Rima y metro. Los esmeraldeños dicen que hay que *acotejar* para que *quede conforme*; se refieren a usar la rima y el metro.

Rima viene de ritmo, puede ser consonante o perfecta, si coinciden todos los sonidos, o asonante o imperfecta si solo coinciden las vocales finales.

El metro estudia las medidas, las reglas y las clases de versos. Si son de ocho sílabas se llaman de *arte menor*, en este caso se trata de una redondilla, si son de nueve o más son de *arte mayor*.

En resumen: la décima es un poema de 44 versos octosílabos distribuidos así: Una cuarteta o estrofa de 4 versos y 4 décimas o estrofas de 10 versos. Cada uno de los versos de la cuarteta se repite en forma sucesiva al final de la décima, también sucesiva. Es decir, el primer verso de la cuarteta se repite en el último verso de la primera décima, el segundo verso de la cuarteta en el último verso de la segunda décima y así sucesivamente. La cuarteta concentra el mensaje y las décimas lo profundizan (Hidalgo, 1982). Coba señala que esta forma puede repetirse dos o tres veces.

La primera cuarteta se llama *glosa* o *estribillo*. Glosa viene del griego *glóssa* y significa *lengua*, tiene varias acepciones. Artez dice que es una cuarteta inicial que contiene el tema y que luego se desarrolla, por lo general, en cuatro décimas, cada una de las cuales termina, por orden, con cada uno de los versos de la cuarteta (Coba, 1980).



El verso es octosilábico o “romance” –se llama romance porque lo usaron los juglares–. El romance se lo encuentra en España desde el siglo XI, tanto en la poesía popular como en la culta. El verso octosilábico es propio del español, así como el alejandrino lo es del francés y el endecasílabo del italiano. El octosílabo nace en el medioevo, se sigue desarrollando en el renacimiento y en el barroco, hasta que entra en crisis en el romanticismo. Hoy se lo encuentra limitado a las redondillas, décimas y romances. El cultivo de este verso en la poesía negra esmeraldeña se explica porque el castellano era la única lengua para comunicarse.

La *Glosa*, en este caso es el *estribillo*.

Estribillo viene del verbo latino *estribo*. Es el verso o estrofa temático inicial e introductorio de una canción o composición poética que se repite o desenvuelve al final de cada estrofa.

La rima de la primera estrofa en las décimas esmeraldeñas puede ser la que corresponde a una redondilla, es decir, es: *abba*, o a una cuarteta, es decir, *abab*, o a una cuarteta sonantada, es decir, *aaba*. Vemos estos tres ejemplos:

Primero: *abba*

*Voy a formar una historia
tratando de las mujeres
porque a más de miles seres
han hecho perder la gloria.*

Tercero: *aaba*

*Desde que salió la diabla
allá en el puente de "Tres tablas"
dejó la maldita moda
del vestido minifalda.*

Segundo: *abab*

*No quiero tener amigos
el mejor échalo a arder
porque hoy día come conmigo
y mañana me va a vender.*

La rima y la métrica están supeditadas a los usos dialectales, eso ocurre con los pronombres. Veamos algunas expresiones:

Porque la composición profunda se encierra en yo

- En cuanto al uso del tú y el vos se lo hace según convenga:

*Porque te cuento esta hazaña
Para que lo sepas vos.*



- Los tiempos y modos verbales tienen un modo anárquico:

Se dice: *Habés de*, en lugar de: *habrás de*

Que andan andando, en lugar de: *que suelen andar*

Quién fue que fue a preguntar, en lugar de: *Quién preguntó*

- Estos cambios se hacen por lograr la armonía del sonido.
- Con el fin de dar sonoridad en el habla hacen varias alteraciones fonéticas, por ejemplo: substituyen la *f* por la *j*:

Como sijuera juamilia

Ojuera hermano carnal.

- También hacen cambios semánticos, con el propósito de obtener la armonía sonido-sentido, para lo que se recurre a la creación de palabras o de construcciones sintácticas. Los esmeraldeños cambian los significados por asociaciones sensoriales, estos cambios pueden tener asociación visual. Por ejemplo:

plan por *superficie*

Blindado por *legalizado con sellos.*

- veamos:

Yo voy por el plan del agua

Traigo mi certificado,

Mi pasaporte blindado

Del mismo gobernador.

- O por asociación auditiva:

Verdulería por *charlatanería.*

Hay supresiones o adiciones fonéticas, alteraciones morfosintácticas, cambios semánticos, uso de palabras precisas que pocas veces se escucha en hablantes “letrados”.

Dime el punto agrimensado = Dime el lugar exacto.

Donde fue estudiado Dios = Donde nació Dios.

Eso digo sin juachada = Eso digo sin ostentación ni mentira.

Que dedico = Que dedicación.

Por brincar muy superior = Por creerse muy superior.



Aspectos diacrónicos de las décimas

La función

Toda obra literaria, oral o escrita solo se realiza cuando es consumida por un receptor, pues el propósito de su creación es comunicar. Pero esta función va cambiando con el tiempo.

Tres tiempos en la función de estos poemas

1. **Un tiempo de función manipuladora.** Al inicio de la colonia, los negros cumplían tareas serviles antes que agrícolas o mineras. La Iglesia estuvo comprometida con la institución de la esclavitud, así como más tarde con la manumisión. Pero para ser liberado, uno de los requisitos que se exigía es haber abrazado la religión católica. Por lo tanto, la manipulación tiene doble vía, por un lado, los colonizadores tienen interés en deculturarlos y, luego, asimilarlos a la cultura dominante. Por otro lado, para los esclavos, adoptar la religión católica es el pase a la libertad, por eso, Hidalgo dice que la función tiene una tendencia afirmativa. En esta etapa los cantadores solo memorizan lo que les enseñan (Hidalgo, 1982).
2. **Función progresiva.** Esa función inicial se modifica y adquiere rasgos de comunicación propios de una obra poética. La estructura de estos poemas es asumida e interiorizada por los receptores y pasa a ser el canal de expresión propia. Los receptores pueden codificar y decodificar el mensaje una vez que se da la identificación entre la visión del mundo del autor grupal que crea el mensaje y el que recibe. Pero el círculo no se cierra sino que avanza en espiral con el impulso que genera la identificación comunicativa en los complejos niveles vitales, estéticos y sociales que encierra connotativamente la obra literaria. En ese momento la función se vuelve progresiva, es decir, en impulsora de la estructura de la décima desde el punto de vista artístico (*ibídem*). El grupo genera y consume. En esta etapa, si bien usan la misma estructura, a nivel formal, cambia la temática; pasan a contar sus propios problemas, alegrías, angustias y tristezas. También cambia la materia misma de la expresión: el lenguaje, ahora se materializa según sus propias normas del lenguaje. La métrica y la rima se supedita a la expresión dialectal y la entonación del decimero tiene un



creciendo de tono e intensidad en el penúltimo verso de cada estrofa y un *disminuyendo* en el verso final. Este cambio de función se produce poco después de la independencia americana, cuando los decimeiros empiezan a cantar a sus propios héroes. Llega a su esplendor en la revolución liberal (1906) y en la revolución de Concha (1913). Aquí se subraya el yo, porque el grupo está en búsqueda de su identidad. Se hace referencia a lugares lejanos porque se agranda su horizonte y porque empieza a vivir el impacto de la tecnología. Pero la frustración que les produce los políticos hace que unidos protesten, critiquen, sueñen, moralicen, etc. Esta fase dura un siglo, de 1850 a 1950. Razones extra literarias hacen que decline.

3. **Inmovilización y pérdida de función.** Desde la década de 1950 las décimas esmeraldeñas empiezan a perder importancia para la comunidad. La principal causa es el cambio en la estructura económica y social. Primero provocada por la introducción del ferrocarril (1942-1963) que abre un nuevo horizonte a la explotación maderera, luego la construcción de la refinera de Esmeraldas. Todo esto incide en el desarraigo de los negros del campo que, una vez que ven afectada la naturaleza en donde encontraban los medios de subsistencia, migran a la ciudad de Esmeraldas para convertirse en asalariados. Entonces se rompen los vínculos comunitarios y las décimas pierden el contexto en el que se desarrollaban. Aunque existe actualmente el interés explícito de fortalecer la identidad a través del rescate y el estímulo para seguir produciendo las décimas, en la medida que pierde connotación para los actores sociales, es poco lo que se puede hacer desde afuera. Poco a poco se va transformando en un acto de representación, en un espectáculo, es decir, va perdiendo vida y razón de ser.



Clases de décimas

Según los decimeros esmeraldeños se clasifican en décimas sencillas y décimas de argumento y éstas, a su vez, en décimas a lo humano y a lo divino. En resumen, la clasificación sería:

1. Décimas sencillas

- A lo humano
- A lo divino

2. Décimas de argumento

- A lo humano
- A lo divino

Las décimas a lo humano

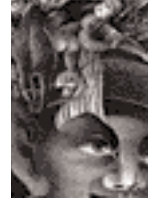
Éstas se refieren a la naturaleza humana, a lo que es su esencia. Isabel Aretz en su libro *El Folk musical argentino*, señala que estas décimas hacen alusión a lo mundano. Estas décimas se dedican al amor, a la pobreza, a las noticias lejanas, como la hambruna en Europa; a la maldad, a los acontecimientos desastrosos, como la intoxicación de cien personas en Tumaco, a las desgracias, al miedo a los ratones. Se refieren a los problemas o circunstancias por las que atraviesa el hombre. Por ejemplo hay décimas a la explotación de la tagua, a las plagas como la de la *escoba de bruja* que ataca al cacao.

Existen décimas a *las visiones*, en las que se refieren a los personajes a los que temen, y que corresponden a su propia comprensión del mundo. Así tenemos:

- La *gualgura* es un personaje en forma de polla negra que luego se transforma en hombre y que se aparece a los trasnochadores.
- El *bambero*, es el espíritu protector de los animales; no tiene forma definida y se aparece a los que lastiman a los animales y les dejan sufrir, cuando les cazan.
- El *duende* que se aparece a las jóvenes de las que él se enamora.
- La *bruja* que es mezcla de persona y animal, que tiene predilección por los recién nacidos, les chupa la sangre hasta que mueran.



- El *riviél*, que es el alma de un hombre en pena que se aparece a los hombres que navegan en bongo o canoa pequeñita, se presenta luminoso y con destellos y les lleva a donde hay vientos y corrientes para hacerles naufragar. Para evitarlo, no se debe navegar solo.



En cuanto a las décimas históricas, tenemos sobre: la guerra de Concha, la defensa de Plaza, la matanza de los Cayapas, la muerte del General Tomás Herrera. Sobre historia local: el terremoto de Esmeraldas, el incendio de Limones, San Lorenzo, Triste Concepción, Liberales Alerta. En estos, cita hasta los nombres de los que intervinieron.

La guerra de Concha (fragmento)

*Capitán Don Sixto Mena
de la emboscada primera,
teniente Macario Gómez
y Don Justiniano Olmedo
y toditos los soldados
se quitaron el sombrero
y con el teniente herido
se clavaron al estero.*

En las décimas que se refieren a los comportamientos, *el decimero* se convierte en censor y comentador de los mismos. Cesura a la familia o a los individuos: al tío vago, a la tía borracha, al cuñado avaro, a la mujer libertina, al marido aguantón; habla sobre la amistad, etcétera.



Las décimas a lo divino

Son de carácter religioso católico. Van alternando con las décimas a lo humano. Un decimero dice: “cuando ya cantamos a lo humano tenemos que cantar a lo divino para que la virgen pura nos guíe por buen camino. En lo humano está presente el diablo y cuando se toca a lo divino se lo destierra” (Coba, 1980).

Coba añade a esta clasificación un tipo más de décimas que él la designa: *Décimas a lo humano y a lo divino*. Son las que comparten el amor a Dios y a las personas. Un decimero dice: “...Todo individuo ama a Dio' sobre todas las cosas y también ama a su enamorada, si la tiene” (*ibídem*).

Décimas de argumento

Cuando las décimas se convierten en un reto se llaman *décimas de argumento*. Un informante dice que los poetas se desafían y lo hacen de acuerdo al tema o argumento. En los desafíos, del insulto pasan a las manos y pueden llegar a la muerte. En los desafíos no es necesario terminar toda la décima, el poeta se da por satisfecho si llega a decir una glosa y una o dos estrofas (Coba, 1980).

El argumento, según un poeta, es un razonamiento cuya finalidad es convencer al poeta adversario. Aunque, más bien parece que de lo que se trata es de conseguir adhesiones de tipo personal, de demostrar sabiduría sobre un tema específico. Pueden ser a lo humano o a lo divino, sobre historia, geografía, sobre amor, sobre la madre, etcétera.

No solo las décimas son argumentadas, también existen versos de otro tipo que se los interpreta en distintas ocasiones. Cuando los poetas se reúnen en velorios, en chigualos o en fiestas familiares, *echan versos argumentados entre dos o más poetas sobre diferentes temas*. Algunos de ellos son muy hirientes. Veamos unos ejemplos:

Informante 1

*Tú dices que ere' cantor
con tu canto de aparato,
vamos a ver si dice'
cuántos pelos tiene un gato.*

Informante 2

*Los pelos que tiene un gato
son ciento cuarenta y dos,
ahora me vas a decir
cuántos pelos tengo yo.*



Informante 1

*Los pelos que tiene tú
son ciento cuarenta y ocho,
ahora me vas a deci'
cuántos pelos tiene el bizcocho.*

Informante 2

*Amigo, cántame bien,
no me canté boberías;
porque a mi se me pone,
por mi madre, hasta su muchacha
es mía.*

Informante 1

*Calla la boca muchacho
deja de tortas fritas,
cada vez que te veo
se me relajan las tripas.*

Informante 2

*Calla muchacho grosero
que tu madre está en el catre,
ganando los cuatro reales
para mañana el chocolate.*

Informante 1:

*El macho que te enseñó
Que te devuelva tu plata,
Que te ha dejado caminando
Como burro en cuatro pata'.*



En las décimas de argumento no interesa tanto la coherencia de las preguntas ni la omisión de las respuestas sino la familiaridad que tiene el poeta con el tema propuesto y el sometimiento de la expresión a las reglas de la verificación. Un juez dirime si las preguntas están bien planteadas y si las respuestas convencen o no. En los temas divinos hay dos caminos para la argumentación, o la Biblia o la revelación.

Siguiendo con el tema de las clasificaciones, Hidalgo, utilizando un *enfoque genético funcional* divide a las décimas por temas, en:

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. De la muerte | 5. A la mujer |
| 2. De las visiones | 6. Hiperbólicas |
| 3. De la historia | 7. Del informativo oral |
| 4. De los comportamientos | 8. De la propia intimidad |



Una de las más llamativas son las *hiperbólicas*. El origen de la hipérbole se atribuye al gigantismo mitológico de la antigüedad, así como el bayanismo caballeresco de la edad media; persistió hasta el renacimiento. Es una exageración sin límites. En las décimas esmeraldeñas se aplica, sobre todo, a relatos épicos, como es el caso de *La concha de almeja*, o para resaltar los atributos del poeta.

Los argumentos son clasificados en:

1. De cuestionario sobre asuntos de la doctrina cristiana
2. Auto representación del autor
3. De cuestionario científico
4. La agresión final

Las décimas a humano

A los comportamientos

Ejemplo 1:

*La fortuna me buscaba
y yo la menospreciaba,
por creerme de las mujeres
hoy día me lo saca encara.*

*Pensalo bien Rafael
atendé lo que te digo:
que no gasté en mujeres
por que te trae perjuicio;
y el hombre que fuese bobo
y falta de conocimiento
gasta su plata en mujeres
y solo se queda al viento
y las malditas mujeres
siempre se quedan riendo...*

Ejemplo 1:

*No quiero tener amigos
el mejor échalo a arder
porque hoy día come conmigo
y mañana me va a vender.*

Décimas de noticias

A la Tagua

Ejemplo 1:

*Gobernador de Esmeralda
Presidente del Estado
causa la tagua mashá
están los bosque arruinaos.
Es el medio que han hallado
de poderse mantener
y esperamos de usté
en esto ponga reparo;
algunos se han ocupado
Yendo a las fincas ajenas,
Cortando buenas y malas
Ocasionando la ruina,
Pido que este mal no siga
Gobernador de Esmeralda...*



Ejemplo 2:

A la escoba de bruja

*Ya llegó la escoba bruja
está en el chocolatal,
tenemo la do' polilla
con la Junta Milita*

*Esta peste que ha venido
por todito el Ecuador;
venida de Nueva York
todo el mundo ha sucumbido;
hoy no'veremo jodido
solo pagando derecho,
porque no' cobran impuesto
dende el hilo hasta la aguja
está sucumbiendo el poder
¡ya llegó la escoba bruja!...*

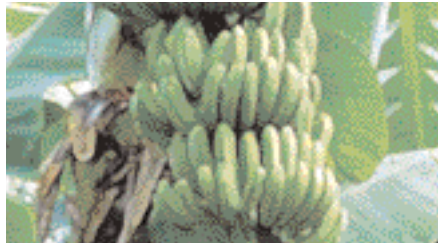
Ejemplo 3:

Al banano

*Demos gracias al Mampora
y a los Estados Unidos
se dan de café con leche
mujeres que no han valido.*

*El que no vende guineo
lo miran indiferente,
lo ocultan un cigarrillo
siendo persona decente.
No se mete entre la gente
aquel que no sabe nada,
para mí son en bajada
si me visto a la moda.
Yo cargo mi buena plata
porque le he vendido a Mora*

*varios se ponen zapato'
Demos gracias a Mampora....
Cuando llega el nuevo aviso
Que ya no compran guineo,
Mucho quedamos jodido
Todo se lo va en deseo.
Ahí se acaban los recreos
Los que estaban engreídos,
Demos gracias a un buen Gobierno
Y a los Estados Unidos.*



Ejemplo No. 4

Al banano

*Estamos en gran necesida
¡Ay Señor! Qué es lo que hacemos,
mas que caro compraremos
pero la plata ¿ónde está?.*

*Muchos dejan de comer
de esta persona hay algunos,
ya no toman desayuno
porque no tienen con qué;
entonces que van a ver
que algunos van a robar,
así lo han de castigar
el que comete el delito
pero dice el pobrecito
estamos en gran necesidá*



Décimas Históricas

(El fragmento tornado es para señalar como se cita, con precisión, los nombres de los personajes implicados)

Ejemplo 1:

A la Guerra de Concha



*Está Valdé (Valdez) en Esmeralda
y sigue para adelante,
a la entrada de la Tola
ahí tuvo el primer engarce;
un poco duro el combate
se corrieron los conchistas enseguida...
te van a seguir un juicio
para echarte por un huayco
porque mataste a Herrera;
sabiendo que en Colombia
sirvió tanto y lo han llorado
a él, cielo y santo.*

*Al pie de su cabecera
lo lloró Santo Javier
en toda su jerarquía
y la preguntó María a la muerte
¿por qué mataste a Herrera?...*

*Dicen que el once de agosto
por disparar una metralla,
limones se hizo ceniza
y el pueblo quedó hecho playa.*

*En comenzó po` onde los Ponce
y en la casa de don Joaquín,
ardían las pailas de bronce
y las latas de kerosí;
ardían las casas de zinc
esto escuchamos nosotros,
vario'que empujaban potro'
daban varios alaridos,
estando el pueblo encendido
dicen que el once de agosto...*



Ejemplo 2:

La matanza de los cayapas

*Eudulio y Segundo Sánchez
y don Roberto Castillo
Valverde y Carabalí
y Eustacio fueron caudillos.*

*Ellos fueron los hechotes
de esta grande mortandad.
Mataron esos cayapas
en el punto de Puná.
ellos no tenían piedad
de matar a cualesquiera,
mataron estas panteras
y esos pobres caminantes.
Pasaron pa la frontera
Eudulio y Segundo Sánchez.*

*Eudulio fue a Candelilla
A hablar los socios primero:
Vamos matar los Cayapas
Que llevan harto dinero,
Los alcancemos ligero,
Que se nos pasa la hora...
Que ya están en el banquillo
Salieron con los Pelacaras
Y don Roberto Castillo.
Hasta don Ramón Valverde
Hombre que ha tenido honor,
Se ajuntó con los bandidos
Y anduvo de salteador.
Ahí murió el Gobernador
Del punto de Camarones.
Ya los matan sin razones
A estos pobres infelices.
Pero ya están en prisión
Valverde y Carabalí.*

*Ellos no tenían piedad
Ni menos tenían temor
Que habían de ser descubiertos
Por Comisario Mayor.
Los destripan sin dolor
Para botarlos al mar:
"Nadie los ha de encontrar"
Dijo el capitán Castillo.
Gregorio, Eusebio y Sabin
Eustacio fueron caudillos.*



Décima de hipérbole

Ejemplo 2:

La Concha de Almeja

*Yo me embarqué a navegar
en una concha de almeja
a rodar el mundo entero
a ver si hallaba coteja
desde Cristóbal Colón
Salí con rumbo a Europa,
con una tripulación
como de cien mil en popa.
con viento que a favor sopla
me atravesé Casas Viejas
y muchas ciudades lejas
las visité en pocos días.
navegaba noche y día
en una concha de almeja*



*Con un gran cargamento
como de cien mil virolas
me atravesé Cabo de Hornos
y no me entraba ni una ola.
llevaba quinientas balas,
sobre cubierta un caldero,
cuarenta mil marineros
y una gran tripulación.
yo hice la navegación
a rodear el mundo entero...*

Ejemplo 2:

La lengua latina

*Llego la lengua latina,
llego el rey del horizonte.
Llegó el patrón de los montes,
De Capitán de la China.*



Ejemplo

*He venido hasta esta tierra
buscando con quién cantar
tal vez llegue algún poeta
con quién pueda argumentar.
pero que vayan sabiendo
y no les cause sorpresa,
que solo por castigar*

*yo me crucé las andinas,
pa que de una vez lo sepan,
llegá la lengua latina.*

Ejemplo 4:

*Yo canté con Salomón
ocho días en un balcón,
cuando llegamos al noveno,
los hice pedirme perdón.
Canté con el Rey David,
otro que también vencí.
Hasta el mar Rojo crucé,
Alemania, Francia y Londres
y las inglesas decían:
Llegó el rey del horizonte.*

Ejemplo 5:

*Yo canté con Jesucristo,
allá en la lejanía,
el planeta se subía
y el cometa se bajaba,
el sol se paralizaba
en los linderos del norte
y gritaban por los aires
llegó el patrón de los montes.
San Antonio me escribió,
que me quería conocer
que le enseñara el latín,
que él también quería aprender.
se me botó San José
a pedirme nuevas planas,
fui a cantar a La Habana,
a las islas de Argentina
y me dio todo el podel.,
De capitán de la China
(Chiriboga, 1997).*



Décimas rememorativas

El radio

*Qué grande el entendimiento
del hombre que inventó el radio
que le ha dado distinción
al mundo civilizado...*

*Pero si estando encerrado
en cualquier aposento,
con la corriente del viento
canta diversas canciones
y alegra los corazones.*

El hidroavión

*Por la ciencia de Alemania
de mi Señor Jesucristo
hemos alcanzado a ver
lo que nunca habíamos visto ...
Pacito se sienta en l'agua,
carrera para volar,
doble maquina pa`andar...
viene en el aire un vapor...*

**Sobre un accidente
de ferrocarril**

*Porque nadie es responsable
del que se bota a morir.
Viendo que el ferrocarril
es veloz en sus carreras,
aunque el freno quisiera
pararlo en el mismo instante.
No es posible el tren pararse
en la línea carrilera.*

El agua ardiente

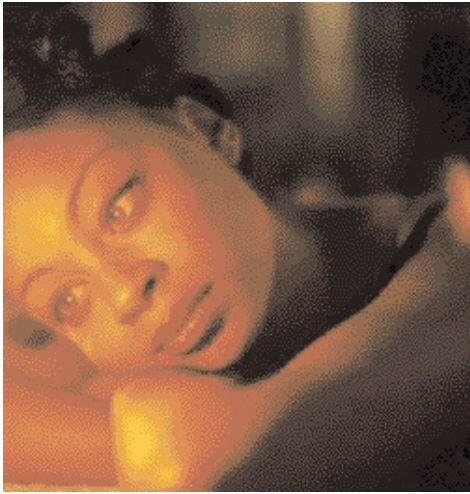
*La juatal (fatal) aguardiente
allá en el brazo de Mira
dizque hacen un aguardiente
de manera tan juatal
que está matando a la gente...*

**Promoción de fuentes
de trabajo**

*Se ha regado la noticia
Afuera de este cantón,
Que hay un buen trabajo en Limones
En el duro`e contención.
El dueño de un almacén
que vendía a plazos:*

*Ya no andes a canalete,
no tengas ningún temor,
ándate donde Don Milo
y háblale por un motor:
un papel te hace firmar:
"tres meses has de pagar
doy con esa condición".*





De la intimidad

La noche triste

*Ya viene noche triste
 Para yo que estoy pensando,
 Duerme el que sueño tuviere
 Que yo la paso llorando
 Ni los ríos ni los mares
 Ni aguas ni plantas ni flores,
 Ni aguas de finos olores
 Aliviaran mis pesares.
 Ni los ricos azahares
 Por detrás de banco visten
 Lo que mi pecho consiste
 Amenorará los ruidos.
 Como siempre sin suspiros
 Ya viene la noche triste...*

II. Décimas a lo divino

Ejemplo 1:

*Los mandamientos de Cristo
 en la tabla de la ley
 pido que me perdone'
 señor mío Jesucristo
 Ya el infierno está previsto
 pa aquel que te ha de ofender
 aquel bando es tan poder
 al favor de un anticristo;
 este el mayor precipicio
 para un hombre parecer
 niego que he visto mujer
 de pecado me aremito
 y vuelvo a resproceder
 los mandamientos de Cristo...*



Ejemplo 2:

*Todo en contra te ha salido
 en vez de acertar erraste.
 ya te gozó y te dejó
 aquel por quien me olvidaste.
 Dios dijo a Adán: Donde estás?
 Adán dijo: me he escondido
 porque me encuentro desnudo
 cierta vergüenza he tenido.
 y Dios dijo al caudillo:
 quién dice que estás desnudo?
 es verdad y te aseguro
 que has tornado lo prohibido.
 ingrato por tu pecado
 todo en contra te ha salido.
 ¿Por qué del fruto has tornado,
 Adán? Le preguntó Dios
 Adán contestó temblando:
 Señor la mujer me dio.
 "Oh mujer ciega y atroz,
 ¿por qué del fruto has comido
 y le has dado a tu marido
 y contra tu Dios pecaste?
 mas por hacerlo mejor,
 en vez de acertar erraste.
 "El demonio te engañó
 diciendo que saberías*

Ejemplo 3:

(Fragmento. Es solo la primera estrofa)
*Ya para mí no hay mujer
 A la prueba me resisto
 Ya el infierno está previsto
 Para él que te ha de ofender
 (Hidalgo, 1982).*

*y los ojos abrirías,
 serías igual a Yo.
 y dejándote creer
 quebrantaste los preceptos,
 no había necesidad de esto
 porque todo te dí yo.
 al fin te enseñó a pecar,
 ya te gozó y te dejó.
 Con el sudor de tu frente
 habeis de ganar el pan
 hasta llegar a la tierra
 de donde naciste, Adán.
 Mil fatigas pasarás.
 vos nunca habías de morir
 pero lo quisiste así
 porque de mí te alejaste,
 y hoy de nada te sirvió
 aquel por quien me olvidaste
 (Hidalgo, 1982).*



Ejemplo 4:

*Soy más rico siendo pobre
 Que aquel que tiene dinero
 Tengo un asiento en la gloria
 ¿para qué riquezas quiero?
 (Hidalgo, 1982).*



Ejemplo 5:

Tengo un San Miguel arcángel
 Y en el cielo tengo un ángel.
 También tengo un San José
Un Santo Antonio nacarado
Tengo una imagen, no sé
Su rostro cómo se llama
Tengo su rostro severo
Estampado en mi memoria
 (El subrayado es mío)
 (Hidalgo, 1982).



Los Argumentos

A lo humano

Los cantos de presentación de los autores son la hiperbólica audodescripción, y tienen el fin de desconcertar al contrincante. Veamos un fragmento de uno de estos.

Ejemplo 1:

Yo me llamo Tito Livio,
yo fui quien formó un volcán,
por mi madre soy Angulo
y por mi padre Estupiñán.

Yo soy la brava pantera,
yo soy el león temido,
soy el bravo cocodrilo
que vivo en estos retiros.
Soy tintorera del mar
pa atemorizar las naves.
Si no han sabido sabrán
que en el aire tengo un nido.
Cuando quiero argumentar
yo me llamo Tito Livio.

Si hay algún compositor
que quiera supeditar,
pa quebrarle la memoria
solo con un garnatón.
Soy un segundo Sansón,
yo peleo con un millón
cuando monto en la rechera,
por Dios y mi padre Adán.
para cualquier bachiller
yo fui quien formó un volcán.

Me atravesé las Antillas,
Hondura` y toda la China,
después me fui a la Argentina,
me atravesé hata Neu Yor
solo por haber sabido



*que allá había un compositor.
Él me dijo: “No señor,
esto yo no articulo”.
“Y bien” furioso le dije:
Por mi madre: soy Angulo.*

*Me metí bajo las aguas
por ver si encontraba un genio,
solo encontré una celada
y me puse a echar un sueño.*

Entre los argumentos mencionan lugares recorridos insólitos como el cielo, el infierno, y el escenario supremo es el templo. Veamos esto:

*Cuando canté en el infierno
se estremeció el firmamento.*

Ejemplo 2:

*Predico dentro`e la iglesia
como un Santo Papa en Roma...*

*En otros argumentos vapulean al rival
hasta humillarlo*

*Se me hace mi fantasía
cuando alguno me provoca,
yo le hago callar la boca
argumentando en porfía.
Empezaré por el cero
que es un número factor,
en operación mayor
que me disminuyas quiero.
Que te has mandado grosero,
que me provocas hoy día,
sabiendo que en poesía
se oye mi fama bastante.*

*Y con grande desempeño
me subí al tercer planeta,
no encontré ningún poeta.
Si no han sabido sabrán
que tengo dos apellidos,
por mi padre Estupiñán.*



*Glosar con un ignorante
se me hace mi fantasía.
Para mí eres un muchacho
que te puedo dar lección
y si tienes precaución
dime que es número abstracto,
ahora mismo, en este rato.
Uno que halló la garlopa
quedó con la lengua mocha
sin poderme contestar,
pues yo me hago respetar
cuando alguno me provoca.*



*Matemáticas sabrás
si sos número estudiado,
que me sumés por quebrado
y que también dividás.
Si querés aprende más
con reglamento y con nota.
Queda con la mente loca
El que conmigo se meta.
Aún cuando sea el más poeta,
Yo le hago callar la boca.*

*Di cuánto es quince por cinco,
Si es que sabes numerar.
Quién sabe multiplicar
Esto lo contesta al brinco,
porque son sesenta y cinco
Que en numeración daría.
Hacéme esta cuenta hoy día
Para ver si está completa.
Lo rebajo al más poeta
Argumentando en porfía.*

Al calor de la competencia va subiendo de tono, como se trata de vencer al rival. A veces el reto llega al insulto y a veces terminan golpeándose.

La agresión final:

*¡Con décimas bajas, no!
Jesús, que cosa tan fea!...
Que se me empañá la vista...
Si tú vienes de cantor
apártate de mi lado,
porque estás equivocado
Para ser compositor.*



A lo Divino:

*¿Dónde el Arca se varó?
Contéstame y dame seña.
Dime si llegó a las peña`
L'agua cuando creció.*

Después de esta estrofa, el cantor argumenta, por acumulación, sobre los siguientes detalles: a qué altura llegó el agua, cómo se llamaba el que guiaba el Arca, qué viento soplaba, cuánta gente iba, cuántos días navegó, cuáles eran los descendientes de Noé que iban allí, si iba o no la mujer de Noé, gentes de qué razas entraron en el arca, cuánto demoró en secarse el agua. Y otros detalles que dan cuenta del conocimiento de la Biblia.



Veamos un poco del Argumento de respuesta:

*En las montañas de Armenia,
En las tierras de Arará,
En donde la barca está,
Yo te doy razón y seña...*

Canciones

Como se ha dicho antes, solamente las décimas y las loas serían poesías, en el sentido estricto, porque no van acompañadas de música. Las coplas, albaos, chigualitos, andareles, etc, son canciones. Sin embargo, como la mayoría de autores las incluyen dentro de la poesía, en este trabajo los expondremos para dar una idea de su forma y contenido.

La copla

La copla vino de España. Se introdujo en América durante el período colonial (Ortiz, 1982) y ha ido enriqueciéndose a lo largo de la historia. La copla está relacionada con las fiestas de Navidad, pases del Niño, San Juan en Imbabura y otras fiestas religiosas, así como también con el Carnaval (*Ibidem*). Su función principal es la de estrechar vínculos en una población o entre sectores sociales.

La copla está ligada a la música. El español Francisco Rodríguez Marín, en 1882, las publicó bajo el título de: “Cantos Populares españoles” (*ibidem*). Los cantores populares tanto en España como en Ecuador, hacen sus interpretaciones con el acompañamiento de la guitarra (*ibidem*).

Las coplas de carnaval, en el Ecuador, expresan claramente el sincretismo de las culturas hispana e indígenas. El carnaval de Guaranda es conocido a nivel nacional y, más localmente, el de Azuay y el de Chimborazo. Para ubicarnos en el contexto haremos una aproximación al origen y significado de esta fiesta.

Se remonta a las fiestas de Saturno en Roma.

Entre el 17 y el 23 de diciembre, Roma se invadía de desenfrenada alegría porque estaba gobernada por Saturno. Durante la saturnalla no existía ninguna diferencia social entre romanos, todos se sentían iguales, como hermanos. Se cerraban los tribunales, las escuelas, las tiendas. La gente se abandonaba a toda clase de bromas. Todo era permitido en esos días. Los ricos acostumbraban a tener la mesa continuamente llena para quienquiera que se presente en su casa (Páez, 1992).



En el Ecuador esta fiesta se mezcló con otras de similares características de origen indígena, como la de los Chimbús, en la provincia de Bolívar. Ésta era una fiesta que se remontaba a la época preinca. Se festejaba en las fechas del actual carnaval pero estaba orientada a celebrar a su cacique. Durante tres días bailaban, cantaban, se pintaban el rostro, se vestían con pieles de animales. Les gustaba beber chicha y comer en sus casas o en las de sus vecinos, parientes o amigos, porque había para todos.

Tanto en la celebración europea como en la indígena vamos a encontrar que hay un tiempo sagrado en el que todo se subvierte, en el que las pautas sociales se olvidan, la sociedad se altera y, al final, se restituye. Después de los días de desenfreno viene el Miércoles de Ceniza.

Durante los días de fiesta se establecen relaciones de reciprocidad. Según Marcel Mauss existen hechos sociales totales, en los cuales, los actos colectivos expresan todas las relaciones existentes en una sociedad, todos los elementos constitutivos. En cuanto a las relaciones de reciprocidad señala que lo que se intercambian no son solo bienes o riquezas, cosas útiles, sino gentilezas; se intercambia festines, ritos, servicios, mujeres, niños, danzas. La circulación de riquezas es solo uno de los términos de un contrato mucho más general y permanente. Estas prestaciones y contraprestaciones nacen de manera más bien voluntaria, pero, en el fondo, son rigurosamente obligatorias (Mauss, Aput, Páez, 1992).

Según Lévi-Strauss, las sociedades subsisten porque hay relaciones de asociación y disociación que integran a sus miembros y que la fiesta restaura. El rol del individuo es mantener estas relaciones. En las fiestas de carnaval se refuerza este rol del individuo y se expresan las relaciones hombre-mujer, individuo-sociedad.

Como se ha dicho antes, el carnaval es una ocasión propicia para cantar coplas.

Formalmente las coplas están compuestas de versos octosilábicos o pentasílabicos, rimados: abcb; que a veces adopta la forma de redondilla de cuarteta, con o sin rima (Páez, 1992). Esta falta de apego a las reglas se debe a que en la ejecución, el narrador, ofrece su obra a un grupo de receptores, en circunstancias en las que emisores y receptores producen sentido en una relación cara a cara. A veces se cantan tres versos de siete u ocho sílabas y el ritmo puede sustituir a la rima (Páez, 1992).



La clasificación de las coplas por parte de los investigadores, cuando las hacen, es siempre temática y de acuerdo a su criterio particular. Por ejemplo, Páez las divide en tres grupos: de amor, del carnaval y otros temas, cada uno de los cuales les divide en subtemas.

1. El Carnaval

- llega el carnaval
- música, canto y baile
- viandas y bebidas
- elogio a la tierra
- visita a parientes, amigos y vecinos
- los forasteros
- se acaba el carnaval
- el desfile
- el carnaval en el campo

2. El amor

- el amor
- el galanteo
- el conquistador
- amor con interés
- erotismo picante
- aspectos negativos del amor
- el matrimonio
- la terrible suegra
- las mujeres
- “pero sigo siendo el rey”

3. Otros temas

- la madre
- la casa
- el cura y las creencias
- pesares
- censuras
- aforismos
- chistes y humor

Las coplas del carnaval de Guaranda son clasificadas por S. Moreno en:

- crítica económica
- crítica política
- amor y cortejo
- picarescas
- picarescas sexuales
- de la tierra
- religiosas
- loas de carnaval



El carnaval de Guaranda es quizá la principal fiesta de esta ciudad. Se celebra en la primera semana de marzo. En ella se cantan cientos de versos, acompañados de una música entonada con hojas de capulí, el tambor y la quena.

Se nombran priostes con un año de anticipación. Se prepara comidas propias de esta ocasión: fritada, hornado, mote, ají de cuy, sopas, chihuiles, papas, carne de res, habas, mellocos, huevos, bebidas. Se utiliza disfraces de “vaca loca”, curiquingas (pájaro de oro) adultos, perro, caballo, asnos, blancos, negros, yumbos y danzantes.

Es una fiesta preinca. Juegan con globos de jebe, talco y polvos de distinta índole, con lo que se pintan la cara. En Guaranda hay orquestas con violines y guitarras que entonan la música del carnaval. La música mezcla la alegría y la tristeza. Convoca a gente de todas las clases sociales. Durante tres días que dura la fiesta todo el mundo se aprovisiona de animales, aves y granos para brindar a la gente. Todo el mundo tiene derecho a entrar solo o acompañado a cualquier casa. Hombres y mujeres cantan los versos del carnaval, cantan en coro junto a una casa y establecen competencia con otro grupo que está en una casa vecina.

Quizá la copla más conocida es:

*Al golpe del carnaval
 Todo el mundo se levanta,
 Especialmente sabiendo
 La persona que lo canta
 Que bonito es Carnaval.
 Al río me he de botar,
 Hasta dar con lo profundo,
 Hasta que el agua me diga
 Que este es el pago del mundo
 Los días de carnaval.
 Chaimari gusto,
 Chaimari gano,
 Beberme un trago
 Tarde y mañana.
 Así se hace,
 Así se hace
 El Carnaval.*



*A verte vengo,
 Vengo por verte,
 Trayendo flores
 Para ofrecerte.
 Chicha quiero,
 Chicha quiero,
 Trago no.*



La fiesta, en la ciudad, dura dos días (lunes y martes). Al tercero (miércoles) salen al campo a descansar. En cambio, en las comunidades, el Miércoles de Ceniza es cuando empieza la fiesta; van a Guaranda, a caballo, con tambores y guitarras y, con los rostros pintados de blanco, recorren la ciudad cantando y tocando instrumentos musicales, invitando a que asistan al caserío al que pertenecen. En algunos lugares, como Vinchoa, Casipamba, Pircapamba, Shunguna, Chalata, la Loma del Cacique, se realiza el juego ritual del Gallo Compadre, que consiste en enterrarle al gallo hasta el cuello, para que una persona, que está vendada los ojos, lo decapite. Aproximadamente hay diez gallos, con los que se realiza el juego.

En Cacha en cambio se hace el entierro de Taita Carnaval. En este evento se reúne a algunos *tontos-vivos*, que son retardados y medio mudos pero enamoradizos. Estos van hasta una colina donde plantan una bandera. Rodeados de mucha gente esperan a Taita Carnaval hasta que éste llega.

Taita Carnaval llega vestido de varios colores, con polvo en la cara y gorro de payaso, con guitarra en la mano y botella en el cinto. La gente canta en coro el carnaval. Luego empiezan a empujarle a Taita Carnaval. Le hacen rodar hasta que se queda quieto como muerto, luego lo tapan con tamo y lo quemán; pero Taita Carnaval se ha escabullido mientras la gente se cubría los ojos. Los deudos simulan llorar y cantan:

*Ya se acaba el Carnaval,
muchachos a trabajar
en el año venidero,
para tener que gastar
Adiós, adiós Carnaval.*

En los días de carnaval los indígenas pueden visitar a los hacendados, llevando el camari (palabra quichua que significa regalo). Se anuncian:

*Abre la puerta y ventana
Que venimos visitar
Trayéndote esta mañana
Camari para entregar.*

Entran a la casa llevando envuelto en manteles blancos alimentos preparados: gallinas, papas, cuyes asados, huevos, quesos, frutas. Cuando le entregan



los presentes al hacendado hacen alusión a personas que entregaron el camari y que ya están muertas. Se preguntan si, el año venidero, la persona que está entregando el camari todavía se encontrará viva para volver a hacerlo. Al despedirse cantan:

*Cayacaman, patroncito
ya nos vamos de tu casa
y quizá para el otro año
volvamos si nada pasa.*

*Si muriendo ca, taita amo
mirarás por mis longuitos
no queriendo en el mundo
se quedan ellos solitos.*

*Vamos ya, que el sol apura,
tenemos que trabajar
nuestra maldición siendo ésta
ni de noche descansar.*

Coplas de San Juan, en Imbabura

Mujeres

*Los solteros de este tiempo
son como el ají molido
pica la una, pica la otra
que cara tan sinvergüenza.*

Hombres

*Ay amorcito flor de guanto
porque te quiero te aguanto.*

Mujeres

*Los casados de este tiempo
son como piña madura
cuando piden la semana
les da fiebre y calentura.*

Hombres

*De la leche sale queso
del queso un requesón
de la Rosita María
sale un guambra cabezón.*

Mujeres

*Atrasito de mi casa
ya te dije que no quiero
primerito el matrimonio
que sino me has de botar.*
(Naranjo, 1987)



Las coplas de Tulcán

*Ya me sacan de Tulcán,
Porque me he dado a la bebida,
ya me voy a San Gabriel,
allá es más grande la medida.*

*Sería abobado, pero no abogado,
yo soy artesano talabartero
pero no soy un puñetero
pero no soy un puñetero.*

*Meñate, meñate
matita de ají,
como te meñabas
cuando te cogí.*

*El amor de una casada
es como una golosina,
es como comerse paitas
con pechuga de gallina.*

*Dejate de pendejadas
tendé la cama y échate,
prepara la cartuchera
que esta noche es el combate.*

*No la quieran por bonita
no tampoco por donosa,
de qué sirve la carita
cuando sea escandalosa.*

*Tres naranjas amarillas,
una verde en la mitad,
qué feo ha sabido ser
un amor sin voluntad.*

*Toma esta cajita de oro,
mira lo que lleva adentro:
lleva penas, lleva celos
y un poco de sentimiento.*

*Las chicas del campo
no saben ni dar un beso,
en cambio las de la ciudad
le tuercen hasta el pescuezo.*

*Me cogiste de la mano
y me llevaste al monte
y en el monte me dijiste
caballero monte, monte.*

*Quiero estarte solo viendo
treinta días en el mes,
siete días por semana,
cada minuto una vez.*

*A un amigo llevé
donde la mujer que yo amaba,
tantas veces le llevé
que después él me llevaba.*

*Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar,
como somos impedidos
sabemos disimular.*

*Un estudiante a una niña
aritmética le enseñaba,
al cabo de nueve meses
la niña multiplicaba.*

*Gavilán a qué has venido
a volar a tierra ajena;
la garza ya tiene dueño,
gavilancito a tu tierra.*

*El amor de las mujeres
es como el del gallinazo;
cuando se acaba la carne,
al hueso no le hacen caso.*



*Esto dijo el armadillo
al pasar por un papal:
sino fuera por mi rabo
también fuera colegial.*

*Quisiera ser quinde guagua,
hijo del quinde mayor,
para andar de rama en rama
picando en la mejor flor.*

*Debajo de las polleras
yo vide correr un piojo
dejáme meter la mano
y verás como lo cojo.*

*Los hombres son los ratones,
y las mujeres el queso,
y el matrimonio la trampa
y que les coge del pescuezo.*

*La lagartija y el sapo
se fueron a Santa Fe,
la lagartija montada
y el sapo pendejo a pié.*

*Si la zarza no me enzarza,
si el bejuco no me enreda,
he de volver a la casa
si la muerte no me lleva.*

*Cuando salí de mi tierra
todos lloraron por mí,
las piedras lloraron sangre
el sol no quiso salir.*

*Mi desgracia la conozco
pero nunca la comprendo,
de dónde nació el motivo
para vivir yo sufriendo.*

*De cuatro aguas que he bebido,
con la verbena son cinco,
no habrá agüita más amarga
que en casa ajena haber vivido.*

*Las lágrimas que cayeron
nunca fueron tan amargas,
como las que se quedaron
encerradas en el alma.*

*Cuando suenen las campanas,
no preguntes quién murió,
estando tu negro ausente
quien ha de ser sino yo.*

*Yo soñé en un sueñoito
que unos negros me mataban,
habían sido tus ojitos,
que enojados me miraban.*

*Allá va mi corazón
hecho un negro carnicero,
todo él bañado en sangre
por un amor verdadero.*

*Una gringa se casó
con un negro colorín
por eso los hijos salieron
del color del aserrín.*

*Dicen que todos los negros
siempre somos mucho más,
las zambas son aguachentas
y las blancas, agua no más.*

*Yo tuve una morenita
al mismo tiempo una blanca,
llegando a averiguar
la misma yuca se arranca.
(Mafla, 1995)*



Política

*Viva el sol, viva la luna,
viva la flor de ibilán,
viva la mujer que tiene
la pasión del liberal.*

*Las pesetas esterlinas
ya perdieron su valor,
arriba el partido godo,
abajo el Libertador.*

*Ya vienen las balas,
déjenlas venir,
que un hombre valiente
no teme morir.*

*Los muchachos de este tiempo
son como la naranjilla
en cada pueblo que pisan
andan dejando semilla.*

*Las coplas y las canciones
al pasar me van dentrando
ni con puya no me entra
este rosario del diablo.*

*Solo cuando el pobre duerme
las penas desaparecen.
Duerme tranquilo en su cama
y a sufrir cuando amanece.*

*Parece que no he nacido
en esta tierra tan dura,
cada paso que voy dando
se acerca a mi sepultura.*

*La desgracia cayó en mí
como la lancha en la flor,
así me estoy consumiendo,
como la helada en el sol.*

*Estando subiendo al cielo
san Pedro me dijo: ¡abajo!
salió San Pablo y le dijo:
¡déjalo subir carajo!
(Mafla, 1995)*



Coplas de carnaval de la
provincia de Bolívar

Crítica económica

*Ya no se juega con serpentina (bis)
porque están caras las cosas finas.*

*La pobreza es una nube
que a todo el mundo oscurece
cuando le ven a uno pobre
todo el mundo le aborrece.*

*Cuando el pobre pone un poncho
el rico queda admirado
se hace loco preguntando
si es comprado o es robado.*



Crítica política

*Al gobierno de Velasco
que era muy atolondrado
con tantas huelgas y paros
le volvieron alocado.*

*Por eso Cuba querida
por eso Fidel barbado
yo me he de jugar la vida
contra el yanqui acaudalado...*

*Por ahí viene guarandeños
Fidel Castro redentor
con él seremos muy dueños
de esta patria el Ecuador.*

*Barbudito de mi vida
Fidel Castro el redentor
ven pronto a curar la herida
del pobre trabajador.
(Segundo Moreno, 1987)*

Amor y cortejo

*Amor imposible mío
por imposible te quiero (bis)
bien bonito el carnaval
porque el que ama el imposible (bis)
es amante verdadero (bis)
bien bonito el carnaval.*

*Suspirando me aniquilo
y lloro de mi infeliz suerte
cómo no he de llorar
teniendo ojos y no verte...*

Picarescas

*Chicha quiero, chicha quiero
chicha quiero, trago no
Guambras quiero, guambras quiero,
guambras quiero, viejas no.*

*Yo voy a mandar a hacer
un puente de palo tierno (bis)
bien bonito el carnaval
para mandarle a mi suegra (bis)
derechito a los infiernos (bis)
Bien bonito el carnaval.
(Segundo Moreno, 1987):*



Picarescas sexuales

*Pobrecitas las mujeres
si los hombres se muriera
los días de carnaval
bajarían a las quebradas
con agua se mantuvieran (bis).
Los días de carnaval.*

*Sapito de las quebradas
chiquito pero ruidoso (bis)
bien bonito el carnaval.
Sapito de las mujeres (bis)
hediondo pero sabroso (bis)
bien bonito el carnaval.
(Segundo Moreno, 1987).*



De la tierra

*De la Costa estoy viniendo (bis)
rosando mis arrozales (bis)
muy bonito es carnaval
ahora que estoy aquí (bis)
cantando mis carnavales (bis)
muy bonito el carnaval...*

*Los de Quito son de lana
los de Ambato de algodón (bis)
bien bonito es carnaval
los de Santa Fe son
ladrones del corazón (bis)
muy bonito el Carnaval.
(Segundo Moreno, Segundo, 1987).*

Religiosas

*Estando subiendo al cielo
San Pablo me dijo abajo,
muy bonito es carnaval
salió San Pedro y me dijo (bis)
deja que suba carajo (bis)
bien bonito es carnaval.*

*Dios mío, Dios mío lindo
porqué es que me haces sufrir (bis)
los días de carnaval
porqué no me das alivio (bis)
lo poco que he de vivir (bis)
los días de carnaval.
(Segundo Moreno, 1987)*

Loas al carnaval

*Al golpe del carnaval
todo el mundo se levanta
bien bonito el carnaval
mas conociendo la voz
de quién suspirando canta
bien bonito el carnaval.*

*El cantar el carnaval
No es fuerza ni obligación (bis)
Pero haciendo el carnaval
Al estar con mis amigos
no me nace del corazón (bis)
Pero haciendo el carnaval.
(Segundo Moreno, 1987).*



Carnaval en la provincia de Bolívar
Alusiones a la comida



Desfile de Carnaval



Baile de Cintas



*El carnaval ha venido
 a mi casa no ha llegado
 será porque no he tenido
 puerco ni mote pelado.*

*Ya se asoma el carnaval
 por el lado del Oriente
 y en su mochila trae
 chihuilitos y agua ardiente.*

*Así diciendo vamos andando
 tomando un trago de contrabando.*

*Chicha quiero, chicha quiero
 chicha quiero, trago no.
 Guambras quiero, guambras quiero
 guambras quiero, viejas no.*

*Locro de papas
 con queso es bueno
 No te harás dueño de amor ajeno
 (chihuales son similares al tamal).*



Coplas del Carnaval en Chimborazo

Relación hombre mujer

1

*Ay de mí, ay de vos
en una cárcel los dos
comidos o no comidos
pero juntos los dos.*

2

*Alhaja mi cariñito
metido en el asador;
si no fueras caspisque
tuvieras otro sabor.*

3

*Ahora nomás estoy aquí
mañana dónde estaré;
recordando tus caricias
del camino volveré.*

4

*A un amigo llevé
donde aquella que yo amaba;
y le llevé tantas veces
que después él me elevaba.*

5

*Acábame de matar
bórrame de tu memoria
y vos eso no tendrás
penas, rastro ni gloria.*

6

*Cuatro, cinco corazones
te diera si yo tuviera
como solo tengo uno
dispóne como tú quieras.*

7

*De la peña vierte el agua
del agua nace un pescado;
de la boca de mi negra
un jazmín bien dibujado.*

8

*Dizque le gustan
las buenas mozas;
y que en amores
no anda con cosas.*

9

*El anillo que me diste
fue de coco y se rompió;
el amor que me tuviste
duro poco y se acabó.*

10

*Ingrata toma el puñal
despedázalo a este pecho;
y en la sangre lo verás
las acciones que me has hecho.*

11

*Locro de papas
con queso es bueno
no te harás dueño
de amor ajeno.*

12

*A la vida de mi vida
muerta la quisiera ver;
velando sobre una mesa
y no en ajeno poder.*



13

*El espino se arrepiente
de haber nacido en el campo
así me arrepiento yo
de haberte querido tanto.*

14

*Me enamoré de una negra
y con ella me casé;
pues dentro del cuerpo negro
un alma blanca encontré.
(Páez, 1992)*

Picarescas

1

*Anoche me confesé
con el cura Juan José;
de penitencia me puso
que duerma con su mercé.*

6

*Mi mujer es chiquita
azote de este verano;
pero tiene una cosita
que no le cabe en la mano.*

2.

*Alhaja guambra
de Pelileo
si no te cuidas
yo te pateo.*

7

*Ojalá que te murieras
que te coman los gusanos;
para que no quieras dar
el molde de hacer cristianos.*

3

*Dos flores perdiste loca
ambas en edades tiernas
una por abrir la boca
otra por abrir las piernas.*

8

*Todas las mujeres tienen
en el ombligo una taza;
y más abajito tienen
la barbas de Galo Plaza.*

4

*Alhaja guambra
de Catequilla;
tendrás cuidado
la rabadilla.*

9

*Quisiera ser zapatito
de ese tu pulido pie;
para ver de vez en cuando
lo que tu zapato no ve.*

5

*La cosa de la mujer
pesa tres libras, cuatro onzas;
las tengo muy bien medidas
en el kilo de mis bolsas.*

10

*Las mujeres de este tiempo
son como bolas de acero;
se les rasca la barriga
y se les rompe... el sombrero.
(Páez, 1992)*



Insultantes

1.

*Quítate de mi delante
cara de huevo sin sal;
si vieras que te aborrezco
como al pecado mortal.*

2.

*Pobre chagra mal nacido
cara de gato sin dueño;
que a las doce de la noche
vienes a quitar el sueño.*

3

*Hombre feo, mentiroso,
te haces el disimulado;
te haces el que no me quieres
cuando por mí has llorado.*

4

*En media calle encontré
una sábana tendida;
yo pensé que era un marrano
y había sido esta bandida.*

5

*Las mujeres y los gatos
tienen igual condición.
Aunque les den de comer
siempre cazan su ratón.*

6

*La mujer cuando es soltera
se peina todos los días;
pero cuando ya se casa
se peina cada ocho días.*

7

*Las solteras son de oro
las casadas son de plata;
las viuditas son de cobre
las viejas de hojalata.*

8

*Menéate, menéate,
matita de ají,
así se menean
las de por aquí.*

9

*Fiera, muda, carishina
amiga de los varones,
he de avisar a tu mama
a que te ponga calzones.*

10

*La mujer alta y garbosa
es la que me gusta a mí;
la que es omota parece
figura de Pujilí.*

11

*Todas las mujeres son
parientes del gallinazo;
después de comer la carne
del hueso ya no hacen caso.*

12

*Una blanca vale un peso
las morenas, cuatro reales;
una chica pan con queso
negra: dos tamales.*



13

*El sapo y la lagartija
se fueron a caminar;
la lagartija montada
y sapo pendejo a pie.*

14

*Si Jesucristo murió
por tres clavos solamente;
porqué no muere tu naña
que le clava tanta gente.*

15

*Las muchachas de este tiempo
son como la garrapata,
que se apegan donde el hombre
para sacarle la plata.
(Mera, Aput Ortiz, 1982)*

Matrimonio

1

*Cásate, casamentero
casado te quiero ver,
cuando me veas soltero
envidia me has de tener.*

2

*Si tu marido es celoso
dale de comer mazamorra;
y si te sigue celando
síguele mazamorreando.*

3

*Desde que yo estoy casado
parezco burro de flete;
¡Hay qué fardo tan pesado!
¡Qué bien hecho por zoquete!
(Darío Guevara,
Aput Ortiz, 1982)*

Parentesco

1

*Al borracho de mi hermano
le voy a desheredar,
si quiere tener dinero
que se vaya a trabajar.*

2

*Ay yernito de mi vida
patitas de mirlo tierno,
hasta cuándo te veré
revolcando en los infiernos.*

3

*A la vieja de mi suegra
pan con queso le voy dando
que a la chulla hija que tiene
me la mande regalando.*

4

*Yo te quise querer
pero tu mama no deja,
en qué no se meterá
la vieja cara de oveja.*





5

*Anoche me fui a tu puerta
Pazás-pazás como un gato;
Salió tu mama y me dijo:
“entrá feo mojjigato”.*

6

*Anoche me fui a tu puerta
por encima del tejado;
salió tu mama y me dijo:
“Este es el gato cebado”.*

7

*Atracito de mi casa
tengo una puerca preñada;
cada vez que salgo y veo:
parecida a mi cuñada.*

8

*A mí no me dentran balas,
ni aunque me las tiren bajas;
soy gallo que con el pico
Mata al que lleva navaja
(Paulo Carvalho Neto,
Apud Ortiz, 1982).*

9

*Canta, canta guiracchuro.
encima de la soleta;
yo también quiero cantar
encima de una soltera.*

10

*Canta, canta guiracchuro
encima del capulí;
tras de un tiempo viene otro
chaica, tucui rungami.*

11

*Si el corazón de la pulga
se pudiera sazonar
sacara almuerzo y merienda
sobrando para cenar.*

12

*El político del pueblo
se parece al gavilán;
cuando mira a las pollitas
les clava el pico y se van.
(Darío Guevara,
Apud Ortiz, 1982).*



La mapaseñora

*Esta es la mapaseñora
la que se santificaba
de noche durmió conmigo,
la mañana comulgaba.*

*A las doce de la noche
un enredo sucedió
y al cabo de nueve meses
el enredo reventó.*

*El cura de la parroquia
el enredo bautizó
ella, la mapaseñora
perdonada se quedó.*
(López, Aput Narajo, 1988)

Variaciones de este poema

*A las doce de la noche
las cortinas les subió,
sin saber para que sí,
sin saber para que no.*

*A las doce de la noche un
enredo suscitó...
al cabo de nueve meses,
el cura de la parroquia
el enredo bautizó.*

*La culebra por ser fina,
al hombre no pica pronto,
la mujer con sus astucias,
al más vivo le hace tonto.*
(Costales, Aput Narajo, 1988)

Sobre el amor

*Tú dices que no me quieres
solo por verme llorar,
lloraré porque te quise
no porque me has de faltar.*

*El espino se arrepiente
haber nacido en el campo
así me arrepiento yo
haberte querido tanto.*

*El tiempo que te quería
eras un jazmín dorado
ahora que no te quiero
pareces diablo pintado.*

*Los enemigos del alma
todos dicen que son tres
y yo digo que son cuatro
contando con la mujer.*

*La naranja para dulce
el limón para espinoso
mi corazón para firme
el tuyo para engañoso.*

Sobre virtudes

*Qué sabroso es el pan negro
este pan es para mí,
el recuerdo más querido
Santa Rosa que nació.*

*Las mujeres tan dichosas
de trabajo y de sudor
que hacen el pancito negro
Santa Rosa es la mejor.*
(López, Aput Narajo, 1988)



La Bomba

Es una expresión artística propia del valle del Chota, que está en la provincia serrana de Imbabura. Son canciones interpretadas por dos vocalistas, acompañados por tres instrumentos musicales: guitarra, guazá y raspa.

La bomba está ligada a la danza. En ella, la mujer revolotea alrededor del hombre en son de conquista. Lleva una botella en la cabeza y le da caderazos a su compañero de baile, hasta que lo arroja al suelo, sin que a ella se le caiga la botella. Es una mezcla de las tres culturas: afroecuatoriana, indígena y española.

Para comprender esta expresión, es pertinente caracterizar a la población que la creó, a partir de su historia, por lo que haremos una aproximación a la misma.

Con el nombre de Coangse se conocía, en el tiempo de la conquista y hasta mediados del período colonial, a los valles del Chota y Salinas. Se lo identificaba como *el valle de la muerte o el valle sangriento*, debido a que era una zona palúdica. Pese a estas condiciones, los colonizadores llevaron a centenares de indígenas de tierras frías, en calidad de mitayos y allí perdieron sus vidas por lo que fueron remplazados por esclavos (Coba, 1980).

Los jesuitas llegaron a la Audiencia de Quito en 1575. Para 1630 ya tenían algunas propiedades en el Chota. En 1659 tenían 122 esclavos: 31 hombres, 32 mujeres y 59 niños. Para 1767, cuando fueron expulsados de América, tenían 10 haciendas y 1700 esclavos en el Chota.

A más del Chota, los esclavos estaban en el valle de Catamayo, en los campos mineros de Zaruma y en las plantaciones de la Costa. Según González Suárez, en el siglo XVIII había un número considerable de esclavos. En Quito y Guayaquil, estaban destinados al servicio doméstico pero la mayoría se encontraba en los valles ardientes de la Sierra y en la Costa, trabajando en las haciendas, fundamentalmente, en los trapiches.

Los esclavos que estaban destinados a las minas se les llamaba “piezas de minas”, a los que estaban destinados a las tareas agrícolas y al trapiche se les llamaba “piezas de roza”.

Ante los excesos de maltrato a los esclavos, en 1789 se expidió una Cédula Real, encaminada a mejorar la calidad de vida de los esclavos, en educación, vestuario, ocupación, diversiones, habitación, salud, imposición de castigos,



abusos de mayordomos, situación de viejos y enfermos. En realidad, solo exhortaba a los dueños y mayordomos en contra de los abusos, castigos, multas, mutilaciones y muerte. Pese a tales disposiciones los maltratos se siguieron practicando, de allí que se suscitaron suicidios, infanticidios, rebeliones y fugas pero, sobre todo, desarrollaron una resistencia pasiva diaria que se expresaba en: sabotajes, robo, ironía, burlas de quienes atentaban contra su derecho a la vida. Los negros fugitivos se llamaban cimarrones. Vivían en las montañas y salteaban los caminos.

Los negros en el Chota estaban trabajando en haciendas cañicultoras, en la producción de azúcar, panela y aguardiente destinadas al mercado. Ellos desarrollaron una expresión poético musical conocida como bomba.

Mete caña al trapiche

Estrofa

*A la culebra verde,
cholata no le hagas caso
mete caña al trapiche
saca caña bagazo.*

Estribillo

*Meniate, meniate,
yo te daré un medio;
ele ya me menio
quierde pes el medio.*

Estrofa

*Anoche yo fui por verte
por el hueco del tejado,
salió tu mama y me dijo:
¡por la puerta condenado!*

Estribillo

*Meniate, meniate,
yo te daré un medio;
ele ya me menió
quierde pes el medio.⁸*

Ya me voy al Oriente

Estrofa:

*Yo no quisiera bailar
con esas mujeres
porque cuando siempre bailo
son muy fulera`.*

Estribillo

*Ya me voy, yo ya me voy,
yo me voy para el Juncal
del Juncal yo ya me voy
al Oriente a camellar.*



8 El medio real era el circulante monetario de la época colonial. Para Caba, cuando dice *meniate meniate*, parece aludir, antes que a la danza a los favores sexuales que tenía que hacer una negra, favores que no eran recompensados por lo que se había prometido, por lo que ella reclama: *dónde está el medio* (Coba, 1980).



Estrofa

*Mañana cuando me vaya
recordarás,
solo mi corderito
se quedará.*

Ejemplo 3:

Banda de Peñaherrera

*La banda de Peñaherrera
es la mejor de la comarca (bis)
porque ha ganado en concursos
en todito el Imbabura
en todito el Imbabura
¡Ay! En todito el Imbabura.*

*Meniate, meniate
matita de ají (bis):
ele ya me menió
quierde pes el medio (bis).*

*Los negros de Mompobamba
son valientes y aguerridos (bis),
a los de Apuela les dicen
que no saben ni pararse (bis).*

*Negro molé caña.
No quiero moler (bis),
porque mi trapiche
se ha de envejecer (bis)
mete caña al trapiche
saca caña al bagazo (bis).*

*Meniate, meniate
matita de ají (bis):
ele ya me menió
quierde pes el medio (bis).
(Coba, 1980)*



Ejemplo 4:

*Atracito de mi casa
tengo un pozo de agua clara
donde me lavo la cara
y tú te lavas el culo.*

*La naranja para lisa,
el limón para espinoso,
mi corazón para firme
y el tuyo para espinoso.*

*Las muchachas de este tiempo
parecen mulas de acero
que llegan a los quince años
se les rompe hasta el trasero.
(Coba, 1980)*



Chigualo

Significa, cantar. Se dice: *hacer chigualos* o participar en ellos. Son cantos afroecuatorianos dedicados a un niño. Se los canta en Navidad y, entonces, son equivalentes a los villancicos, o en un velorio de un niño. Según Acosta Solís, en este último caso se canta y baila por nueve días, al son de marimba, cununo, guazá y maracas.

Chigualo del entierro de un niño

*Niño lindo, Niño Dios,
Niño para dónde vas (bis).*

*Niño si te vas al cielo
no me vayas a dejar (bis).*

*De la rama a la flor
No me vayas a dejar (bis).*

*De la flor nació María
no me vayas a dejar (bis).*

*¿Dónde está la matetita?
no me vayas a dejar (bis).*

*¿Dónde está que no le veo?
no me vayas a dejar (bis).*

*Yo quiero cantá con ella
no me vayas a dejar (bis)*

*Se quedó, por lo que veo
no me vayas a dejar (bis).*

*Doctor
se me muere mi hijo
dele leche y mime (bis).*

*Doctor
me está agravando
sígale dando (bis).*

*Doctor
se me murió,
párele la mano
no le dé más (bis).*

*Doctor
se me muere mi hijo
dele leche y mime (bis).*

*Doctor
me está agravando
sígale dando (bis).*

*Doctor
páseme la cuenta.
cinco cincuenta.*

*Bota tu cuerpito al agua,
cinco cincuenta.*

*La campeona de los ríos,
cinco cincuenta.*

*Para la Santa María
cinco cincuenta.*

*Abríme el entendimiento
cinco cincuenta.*

*Para poder yo pedir
cinco cincuenta.*

*Al Divino Sacramento
cinco cincuenta.*

*Para redimir al hombre
cinco cincuenta.*

*Y líbrame del pecado
cinco cincuenta.*



*Doctor,
Pásame la cuenta,
cinco cincuenta (bis).
(Coba, 1980)*

El arrullo

Pertenece al cancionero afroesmeraldeño. Es un canto dulce que sirve para enamorar, se lo ofrece en serenata.

*Ahora que nos iremos
con esta luna tan clara,
aurora a la media noche,
aurora a la madrugada.
Dios te salve gran Señora
salve dolorosa Madre,
salve emperatriz del cielo,
hija del eterno Padre.*

*Ahora que nos iremos
con esta luna tan clara,
aurora a la media noche,
aurora a la madrugada...
(Coba, 1980)*

Andarele

Pertenece al cancionero afroesmeraldeño y es de tipo festivo. Los instrumentos que lo acompañan son la marimba, las maracas, el cununo y el guazá. Los intérpretes son un solista y un coro.

La ola

*De Roma viene llegando,
de Roma como que viene,
de Roma como que viene
de Roma.
Su vestido de brillo
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`...
El chal y la benecencia
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`.*

*El pañuelo y el sombrero
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`.
Las ollas de María
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`.
El saco de San José
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`.*



*Hasta que raye la aurora
se le ha mojao,
las olas se le han mojao (bis)
las ola`.*

*Hasta que llegue a su hogar
se le ha mojao,
sas olas se le han mojao (bis)
las ola`.*

*Ésta viene llegando
Como que viene,
de Roma como que viene
de Roma.*

(Coba, 1980)

Adivinanzas en verso

Si bien, ni las adivinanzas ni los juegos infantiles son poesías, hay algunas de estas expresiones que tienen la forma de verso. Las siguientes se las encontró en la provincia de Tungurahua.

*Sin mí no viven las plantas
sin mí no pueden crecer
sin mí ninguno se lava
sin mí te mueres de sed.*

Respuesta: El agua

*Sin tener alas yo vuelo
tengo cola y no soy ave
y como bien lo sabes
sin viento me vengo al suelo.*

Respuesta: La cometa

*En lo alto vive
en lo alto mora
en lo alto teje
la tejedora.*

Respuesta: La araña.

(Naranjo, Tung.)

Juegos infantiles en verso

*Aserrín, aserrán
los maderos de San Juan,
piden pan
no les dan,
piden queso
les dan hueso,
piden raspadura
les dan piedra dura,
piden alfeñique
le botan la cabeza.*

De ofensa

*Coco pelado
quién te peló
solo las orejas
te dejó.*



Para que otro niño repita una palabra

1

- Decí escalera
- Escalera
- que tu mama es calavera

2

- Decí paila
- paila
- que tu mama canta y baila

3

- tienes hambre?
 - sí
 - come calambre
- Mata un mosquito
y chupa la sangre,
guarda el mondongo
para fiambre.



Las rondas infantiles

Jugando a la pájara pinta
sentadita en su verde limón,
el pico le come a la rama,
la rama le come a la flor.

Ayayay, tú eres mi amor.
yo soy la niñita
del Conde Laurel
que sale a bailar
y no halla con quien.

Con ésta sí,
con ésta no,
con ésta sí
me casaré yo.



El Cuento

Es una composición que pone en escena a seres imaginarios, que efectúan acciones imaginarias, en lugares imaginarios (Ubidia, 1983).

Según Propp, los cuentos populares, en sus orígenes, fueron mitos que se fueron difundiendo a lugares y culturas distantes y, al hacerlo, perdieron la conexión con lugares, personajes, acciones y, en general, con el mundo concreto. Por lo tanto, perdieron su función original para adquirir una nueva: la de entretener.

Su desarraigo explica porque en estos relatos se usan fórmulas como: *Había una vez*, o *En un lugar muy lejano*. Es que las concreciones no interesan, ya que el cuento es un puro ejercicio de la ficción.

En el Ecuador vamos a ver que los cuentos reflejan la idiosincrasia de los distintos pueblos en particular. Por ejemplo, los cuentos recogidos en Esmeraldas tratan por lo general sobre la inteligencia y la astucia; exaltan el valor de estas características. En los cuentos sobre el tigre y el conejo siempre triunfa la astucia del conejo. Hay otros sobre la vieja y los caminantes, la vieja y los ladrones; sobre los curas que se acuestan con la mujer de un vecino; sobre el hijo del hacendado que resulta ser tonto o vago. El común denominador de todos es que siempre triunfa la inteligencia.

Cuentos de Esmeraldas

El León que quería conocer al hombre

El león viejo sintió que la vida se le acortaba, pues estaba muy enfermo, mandó a llamar a su hijo y le dijo:

–Hijo, se acerca la hora de mi muerte y ha llegado el momento de entregarte el trono.

–Bueno padre, le dijo lloroso. ¿Qué debo hacer?

Escucha este consejo: Tú eres el rey solo de los animales.

–Sí padre, lo sé.

–Escucha hijo: no te vayas a meter con el hombre. Húyele. El león joven mirándole al león viejo le dijo:

–Padre, ¿por qué no puedo meterme con el hombre? -le preguntó-

–No puedes estar donde está él. Te he dicho que le huyas.





–Pero ¿por qué?

–Hijo, deja tu orgullo, eres rey solo de los animales.

El león joven creyó que era una humillación y reclamó a su padre. No aceptó la advertencia pero fingió hacerlo.

Al morir el padre, lo enterró en una cueva y le cubrió con tierra. Luego se fue a conocer al hombre, pues creyó que el consejo de su padre era resultado de su vejez mental, producida por la enfermedad.

Había caminado un largo trecho cuando sintió que alguien le cogía la pata. Se sacudió y dijo: Carajo ¿quién eres tú ¿Eres el hombre?

–No ¿Vas en busca del hombre? le preguntó la serpiente.

–Sí.

–No vayas.

–Soy el rey de la selva, no puedo humillarme ante nadie.

El león le dio un puntapié y continuó su camino. Se encontró con otro animal. Se detuvo.



- ¿Oye a dónde vas? –le dijo el águila.
- ¿Quién eres tú? ¿Eres el hombre?
- No, no. No vayas a buscarlo, es peligroso. Por eso yo me elevo, huyendo de él, pues tiene un arma muy peligrosa.
- ¿Cuál? preguntó el león, comprobando lo cobarde que eran el águila y la serpiente.
- Tiene el arma más poderosa: el pensamiento. Te acompaño hasta los límites del hombre.
- El león aceptó y siguieron el camino. Se encontraron con el mono y éste preguntó:



- Amigos, ¿a dónde van?
 - ¿Tú eres el hombre? le inquirió el león.
 - No, no vayas. Se parece a mí, pero él tiene pensamiento.
- El león se rió. ¿Cómo era posible que sus amigos le tuvieran tanto miedo? Se miró sus garras, eran fuertes e invencibles.
- Acompáñame, le solicitó el león.
 - Bueno, pero solo hasta los límites del hombre.
- Así caminaron el león, el águila y el mono.



Escucharon otra voz:

– ¿Dónde van con tanta prisa?

– ¿Eres el hombre?

– No, soy el zorro.

– ¿Conoces al hombre?

– Sí, de allí vengo, y me sacó a la carrera. Casi me pesca ¿Qué hubiera sido de mí?

– Quiero conocer al hombre.

– No, es muy peligroso,

– Acompáñame.

– Bueno, pero solo hasta el límite del hombre.

El león miró la casa del hombre, los sembríos y dijo:

– Ese es el hombre: Uhm, de un solo zarpazo le hago astilla la cabeza, es pequeño y falto de fuerzas.

Los compañeros del león sonrieron. Al despedirse le informaron:

– Hasta aquí te acompañamos y corrieron.

El león, ya solo, se levantó, rugió. El hombre se detuvo al mirarlo y el león creyó comérselo al instante. El hombre salió corriendo en círculo, cavó una fosa de cinco metros y fue por su lanza para matarlo. El animal se acercó lentamente. El hombre se colocó frente a la fosa que la camufló con hojas de plátano, el león saltó para agarrar al hombre, pero cayó en la fosa.

El animal lo miró desde abajo, mientras el hombre lo amenazaba con la lanza. Entonces el león habló: No me des en el cuerpo, porque el cuerpo no tiene la culpa, sino en la cabeza por testaruda.

Rugió largo rato, pidiendo auxilio a los otros animales. Ellos al escucharlo rugir, se internaron en la selva.

El hombre lo mató, le sacó la piel y con ella hizo un petate (*Argentina Chiriboga, 1995*).



La vieja y los astronautas

Una vieja vivía en retiro, en compañía de un burro. Una tarde aparecieron dos astrónomos. Ella les preguntó qué misión traían. Uno de ellos le dijo: Localizar un lucero que se ha salido de su órbita.



–¡Qué inteligentes son ustedes!

–Gracias buena señora, agradeció el otro.

–Señora, permítanos dormir en su finca.

–Está bien, pero entren a la sala. Allí pueden dormir.

–Preferimos dormir afuera, en la hierba, pues traemos un colchón.

–Entren que va a llover.

Los hombres sonrieron, pues el cielo estaba azul y estrellado.

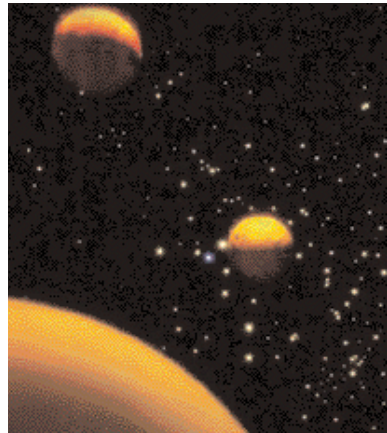
–No lloverá buena señora. Instalaron su telescopio y comprobaron que no llovería.

–Sí, esta noche llueve, repitió la anciana.

La mujer se acostó y los astrónomos tendieron el colchón para dormir sobre la hierba, gozando del aire puro. Pero a la madrugada, se desató una tormenta y la lluvia hizo que los científicos buscaran refugio.

Sorprendidos le preguntaron: ¿Cómo supo que iba a llover, si el tiempo estaba muy bueno?

Ella sonrió y contestó: Mi burro se rascó en el puntal de la casa y cuando él se sobajea es porque va a llover (Argentina Chiriboga, 1995).





La sed del cuervo (fábula)

Una vez el cuervo andaba muerto de sed, pero de ninguna vertiente salía una sola gota de agua. Las fuentes se habían secado. Desesperado llegó a una casa abandonada. En una mesa había una jarra con agua, pero le fue difícil beberla. Estiro el cuello, pero no alcanzó su objetivo. Fue a un barranco, donde había piedras, agarró una y le echó a la jarra, sin embargo, no alcanzó a tomar agua, volvió al barranco y trajo otra piedra, y así hizo hasta que el agua subió de nivel y pudo saciar su sed (Chiriboga, 1995).

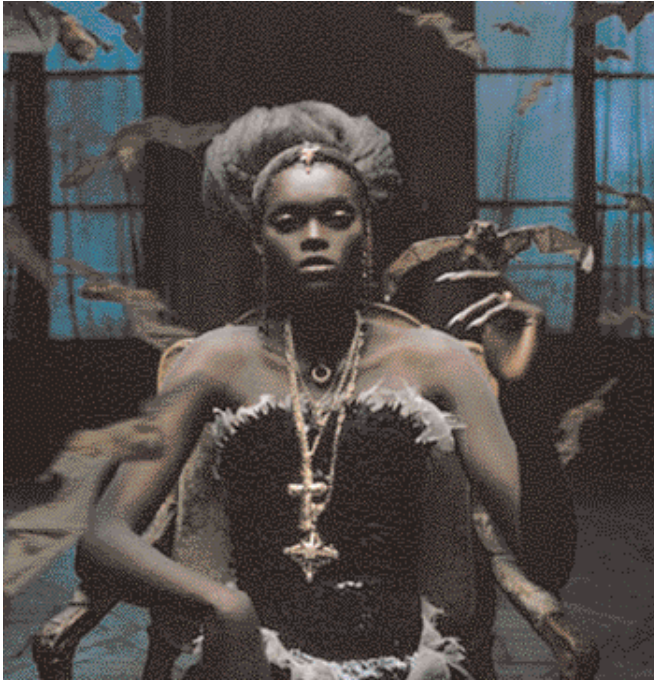
El cura y el sacristán

Un cura se relaciona con la esposa de un vecino al cual le hace sacristán y progresivamente, el cura le asigna más y más trabajo, para tener más tiempo con su mujer mientras el esposo cumple sus tareas. Un día el sacristán vuelve a su casa por un objeto olvidado y descubre la relación. Entonces empieza a robarle el dinero que tenía que entregarle a fin de mes. Lo hace por dos ocasiones. Entonces el cura le dice que se confiese. El sacristán acepta. El cura le pregunta por el dinero robado y el sacristán no contesta



por más que le repite varias veces. El cura le pregunta si es sordo y el sacristán le responde que no se oye nada en un sentido: de acá para allá, entonces el cura se cambia de lugar con el sacristán y este último le pregunta sobre el robo de su mujer, a lo que el cura responde que ha sido verdad que en ese sentido no se escucha nada (Argentina Chiriboga 1995).

La Reina Mora



Había una vez un par de reyes que eran muy felices. Una vez el rey se fue a la guerra. La reina siempre salía al balcón para ver si regresaba. Por allí pasaba una negra, que era una bruja.

Un día, la negra le dijo a la reina que se agachara y, al hacerlo, la negra le clavó un alfiler en la cabeza y la reina se convirtió en lora. La negra se puso el vestido y la corona de la reina y se puso a esperar al rey. Los sirvientes estaban asombrados, no sabían que había sucedido con su reina.



Cuando llegó el rey se encontró con la reina negra y se desesperó. Se sentía infeliz. Se encerraba en su dormitorio y lo único que le alegraba era una lora que siempre se paraba en un lugar cercano al rey y decía:

– *Hortelano, hortelano, cómo están el rey y la Reina Mora, que a veces canta y a veces llora*

El rey, viéndole a su reina negra le preguntó: ¿Por qué estás cipo? Y ella le contestó: fue por el sol. Le volvió a preguntar: ¿Por qué estás cipo? Y ella le respondió: porque rodé sobre unas arvejas.

Un día la negra dio una orden: Cojan a la lora porque quiero comérmela.

El rey prohibió que se ejecutara dicha orden y acarició la cabeza de la lora. Él sintió el alfiler y lo sacó. Entonces la lora se transformó en la reina. Después de la sorpresa, ella le abrazó al rey y le contó lo sucedido. El rey indignado llamó a la negra; la reina se escondió y el rey le preguntó a la negra:

–¿Qué castigo le darías a la persona que intente brujear o encantar a la reina?

La negra respondió: Haría que le despedacen cuatro mulas bravas. El rey le contestó: Eso es lo que te pasará a ti.

Entonces, le amarraron a la negra con sogas, los brazos y las piernas a cuatro mulas, a las cuales les hicieron correr, dándoles un fuetazo, por lo que la negra murió despedazada... y colorín colorado que este cuento se ha acabado. (Recopilado en Quito) (Ubidia, 1983).



Leyendas

En las leyendas de la oralidad secundaria vamos a notar la influencia de la cultura hispana, pueden ser rurales o urbanas. Entre estas últimas son muy conocidas las del Padre Almeida en Quito, así como la de Cantuña y la construcción del templo de San Francisco en la misma ciudad.

En la provincia del Carchi hay leyendas sobre las luchas de la Independencia. En una de ellas que se mezcla la historia de los que defendían la Corona y los que se oponían, y se habla de un milagro de una Virgen de la Caridad a un soldado por haberle ofrendado una esperma encendida. Hay otras sobre las luchas entre liberales y conservadores; sobre santos.

Muchas de las leyendas ecuatorianas tienen origen en las culturas indígenas que perviven tanto en estas poblaciones como en las mestizas.



Huáscar y Atahualpa

Se dice que en la lucha entre Huáscar y Atahualpa y sus correspondientes huestes, se hizo un juego que consistía en cargar una pelota de un quinal y una lanza de hierro que servía para lanzar la pelota. Que Atahualpa le dijo a Huáscar: Lancita, lanzota, te caerás en la panza de María Carranza. Que al oír esto, Huáscar prefirió cederle la nación porque María Carranza era su esposa y no quería que muera. (Martínez, et. Al, 1982)



El guagua negro

Es un relato del enamoramiento de una hija de un conservador con un liberal, en la época de las luchas más encarnizadas de estos partidos. Según el relato, los dos jóvenes engendran un hijo. Después de huir juntos, la gente les arrastra y no se sabe si finalmente murieron o huyeron pero dieron origen al *guagua negro*, que llevaba como su padre un sombrero de lana, adornado con una cinta roja y alpargatas ceñidas por lanas azules de gran tamaño. En su mano derecha llevaba un fuste con el que castigaba a las personas que parecían de buen corazón, pero cuyas sus acciones eran negras, como las sombras que cubren el nudo de Boliche. (Leyenda de la provincia del Carchi) (J. Mafla, 1995)



La Moledora



En Quinyul, un poblado del Noroccidente del Carchi, que actualmente lucha por sobrevivir, había sido, en el pasado, uno de los centros poblacionales de los pastos, y había cobrado importancia por su cercanía a Chical, un lugar donde había minas y lavaderos de oro.

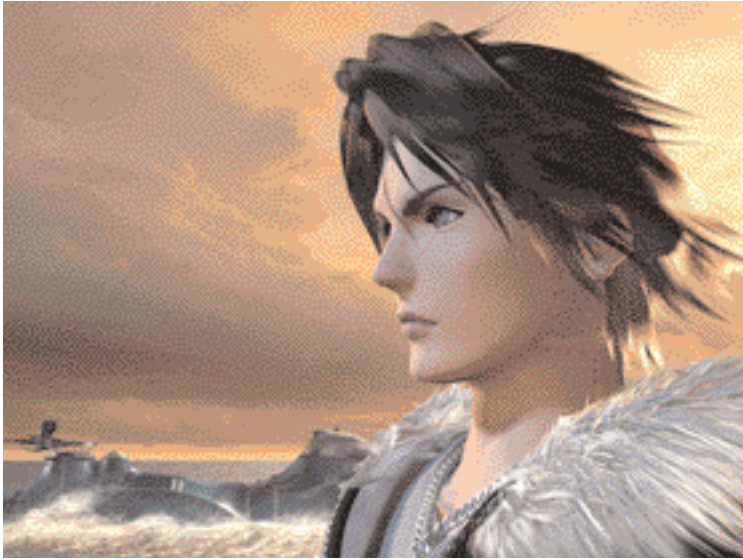
Quinyul se destruye por el deslave de una de sus lomas cercanas, que le deja sepultado.

“algunos indígenas, seguramente enemigos de los del lugar, especialmente los Colorados de Esmeraldas vinieron a estos territorios y prendieron fuego a las ruinas” (Los Colorados son de la provincia de Pichincha, debe decir los Cayapas, que están ubicados en Esmeraldas y Carchi).

Los pobladores lograron tomar preso a uno de los indios y lo llevaron a Mayasquer. Al pasar por el punto que más tarde se denominó la Moledora, la bruja de la zona cogió al indio y le molió; le hizo polvo y, desde esa altura, botó sus cenizas a la laguna de Unthal. Cuenta la leyenda que, desde ese entonces, nubes de mosquitos aparecen por el lugar y causan enfermedades; que la piedra en donde fue sacrificado el indio todavía existe y que, al pasar por la Moledora, la vieja se come el corazón del más cobarde que va en la caravana (J. Mafla, 1995).



El Ángel Bello



Se dice que había un hombre que tenía varios hijos, que cada vez que nacía uno acudía a las personas más ricas del lugar, para ver si le ayudaban en algo, y así poder subsistir. Sin embargo, nunca conseguía nada. Cuando nació su último hijo decidió hacerle padrino al diablo. Éste le anticipó que a los 18 años tenía que irse con él y que debía ir bien vestido, con la mejor mula y la cobertera de libros, que cuando vaya al infierno deje la cobertera en la playa. Dicho esto, le dio un atado de billetes y le dijo que vaya a hacer los preparativos para el nacimiento. Cuando llegó a casa, la esposa le preguntó de dónde sacó el dinero, pero él no le contó lo sucedido.

Después de que nació el niño, lo bautizaron; el diablo con su valentía no reventó. Luego, el diablo le dio a su compadre unas semillas y le dijo que vaya a regar a la playa y que haga doce corrales; le advirtió que no se levante en la noche al escuchar el ruido que harían los animales; que todos iban a llorar, menos los burros ni los puercos.

Efectivamente, así sucedió. La esposa le dijo que vaya a ver por qué se desesperaban los animales, pero él la tranquilizó. Al siguiente día cuando despertaron, se encontraron con una gran hacienda. Los corrales estaban llenos



de animales y donde tiró las semillas había crecido alfalfa. De la noche a la mañana se habían hecho muy ricos.

Cuando el niño tuvo 12 años fue a la escuela. Aprendía en un día lo que a los demás les tomaba un año. Cumplió 17 años y su padre empezó a entristecerse y a llorar. Su mujer y su hijo no sabían porqué, pero el hijo veía que cada vez que lo miraba a él su padre lloraba, entonces le preguntó por qué lo hacía. El padre le contó toda la verdad. Ángel Bello le dijo que no se preocupe, que debía cumplir la promesa al diablo y que debía cumplirse la voluntad de Dios. Su madre también ya estaba enterada de todo. Ángel Bello se despidió de sus padres y se fue. A lo largo del camino se encontró con diferentes animales que tenían diferentes problemas y pesares, y Ángel Bello les ayudó a todos. Les dio de comer a los gavilanes, al león. Al tercer

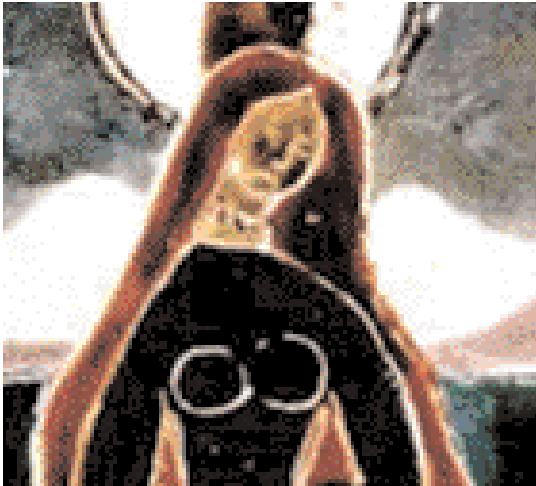
día llegó a la playa donde debía dejar el cobertor de libros.

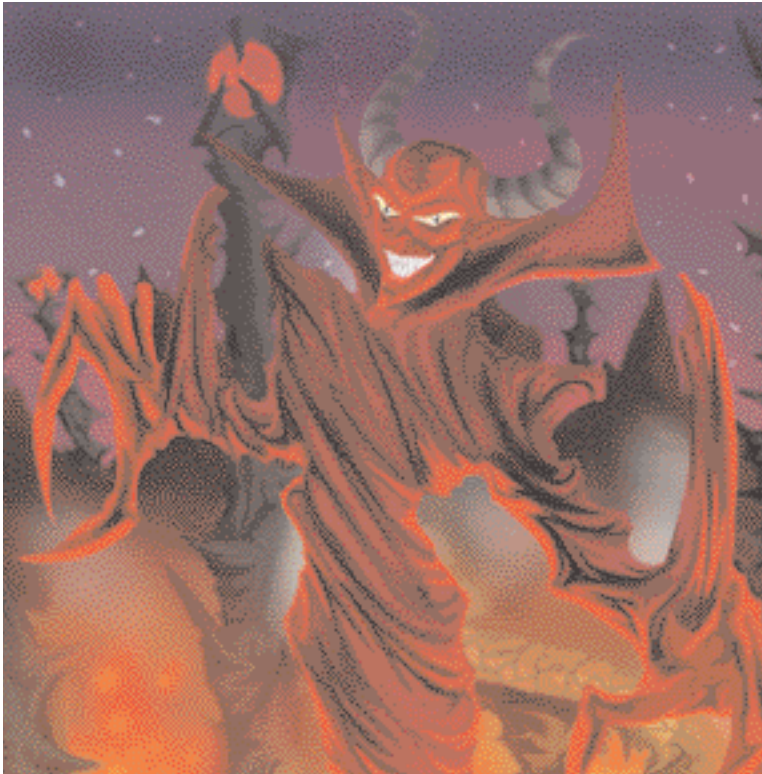
Se encontró con un anciano barbudo, él que le preguntó a dónde iba y Ángel Bello, después de cortarle la barba, le contó todo. Al fin llegó al infierno, golpeó la puerta y salió su *marcantaita* –padrino-. Ángel Bello le dijo que venía a cumplir la promesa de su padre.

El diablo le mandó a hacer algunas tareas en condiciones difíciles, como llevarle dos loros, cortar cebada. Ángel Bello cumplió

todo con humildad. Todos los animales, a los que había ayudado, ahora le ayudaban a él. Le atacó un potro que había sido el mismo diablo y el león le ayudó. Luego, Ángel Bello cabalgó en el mismo potro y llegó hasta su *marcantaita*. Como había cumplido todo lo encomendado, le llevó al jardín donde iba a pasearse y la cama donde iba a dormir. Ángel Bello pasó, entró al infierno en medio de las llamas.

Como le había advertido el anciano con el que se encontró, que parece que era Dios, el diablo le dijo que escoja las riquezas que quiere: oro, diamantes,





etc. Pero Ángel Bello dijo que solo quería las cenizas del infierno y las sacó utilizando sus orejas, sus ojos y los huecos de su nariz.

Tal como le había aconsejado el anciano, Ángel Bello salió del infierno sacudiéndose las cenizas. Como éstas habían sido las almas que estaban en el infierno, se convirtieron en palomas.

Recogió el cobertor de sus libros de donde lo había dejado y regresó a su casa. Sus padres aún vivían, por lo que salieron a recibir pero, para entonces, Ángel Bello ya era un anciano. Al presentarse ante ellos les dijo que era Ángel Bello y, en ese instante, cayó muerto. Cuando le velaron se presentaron todas las palomas que él había sacado del infierno y dijeron: Por la caridad que tuvo Ángel Bello, merece estar con nosotros en el reino de los cielos. Lo cogieron y levantaron el vuelo, con el cuerpo y el alma de Ángel Bello (Juan Martínez, Azuay 1982).



El pie de San Juan, en Mocha

Dicen que sucedió cuando erupcionó el Carihuairazo. Cuentan que el Puñalica se deslizaba por Mocha, por lo que los moradores le rogaban al santo que les proteja. Le sacaron al santo, éste levantó el pie y detuvo al cerro, evitando la destrucción del poblado. Dicen que hasta ahora se ve la huella del pie (Naranjo, 1987).



En la cultura mestiza hay muchas leyendas relacionadas con fantasmas y brujas y la búsqueda de tesoros. Entre éstas tenemos la del padre sin cabeza, la caja ronca. Este último personaje salía en un proceso fantasmagórico, con personajes esqueléticos, con espermas y flama de luz verde. Para prevenir la aparición de estos espíritus, unas viejitas Morán pusieron una cruz verde a la que la gente desarrolló gran devoción. Hasta ahora se le conoce al lugar donde está la cruz, como la esquina de la cruz verde.

En Atuntaqui hay una leyenda sobre la negra cabezona, que es la forma que tomaba el alma de un suicida. También cuentan relatos sobre los duendes. Una sobre las brujas de Atuntaqui, Urcuquí y Caranqui. Dicen que había un correo de brujas y que cada año celebraban una misa negra a Lucifer, en la que hacían ingresar a nuevas jóvenes para que se conviertan en brujas. En San Pablo hay una sobre la mula cabriosa: se trata de la amante de un cura que se transforma en tal, en las noches de luna.

En Cotacachi, hay una leyenda sobre la fundación de Cotacachi que cuenta que originalmente se asentó en la fértil planicie de Azama, a donde llevaron una imagen de Santa Rosa, la misma que, por dos veces consecutivas, se fue a donde actualmente se asienta Cotacachi y que cuando se repitió la historia por tercera vez, decidieron asentarse en dicho lugar, por considerar que era la voluntad de Dios.



6. Recomendaciones

Es fundamental que se use una terminología adecuada, para evitar errores como los que han sido señalados. En primer lugar, se debe utilizar el nombre de arte oral para referirse a la producción de las distintas expresiones estéticas transmitidas verbalmente. Esto permitirá, por ejemplo, incluir en este ámbito a las canciones, sin necesidad de llamarlas poesías.

En segundo lugar, se debe tomar en cuenta las diferencias que existen entre la *oralidad primaria* y la *oralidad secundaria*, para ubicar adecuadamente a las obras y así poder darles un tratamiento metodológico pertinente. Esto tiene particular importancia para los mitos, que son tomados como cuentos y que, como tales, reciben un tratamiento similar a los cuentos, que constituyen un género de la oralidad secundaria.

Esto, a más de ser un aspecto metodológico ineludible, contribuiría a fortalecer la identidad de los pueblos concretos que existen en el Ecuador y evitaría que se los homogenice como una expresión nacional, sin considerar que ésta es una entidad plural y diversa.

En tercer lugar, los estudios sobre las distintas expresiones de arte oral deberían incluir los análisis de contexto, puesto que se trata de expresiones colectivas que dan cuenta de sus especificidades socioeconómicas, históricas y culturales. En el caso de los mitos este tipo de abordaje debe ser considerado como el campo semántico, a partir del cual debería hacerse el análisis.



7. Políticas culturales y la vigorización del patrimonio cultural del país

La recuperación y revalorización del arte oral debe inscribirse en el marco de la defensa del derecho a la identidad. Para esto se requiere de la creación de una política cultural correcta, la misma que debe plantearse como propósitos:

1. Defender el patrimonio histórico y cultural, ampliando su conocimiento.
2. Desarrollar la cultura viva, el patrimonio cultural del presente.

El rescate de la cultura viva de una nación es urgente, en la medida en que se encuentra amenazada no solo por la cultura dominante, sino por los cambios que ocurren en la estructura económica y social del país, dado que, el desarrollo capitalista trastoca las relaciones sociales en las que se producen las distintas manifestaciones culturales y, entre ellas la que nos preocupa, el arte oral.

La cultura viva de una nación se configura en base a todas las creaciones de los grupos étnicos y populares; está hecha con seres vivos y actuantes, con rostro propio, con voluntad de hacer y de transmitir lo mejor de sí mismos; con gente con capacidad creadora para hacer frente a los problemas del presente y del porvenir.

Para construir una identidad vigorosa se debe valorizar a esos elementos vivos que, a pesar de la postergación y el olvido, siguen creando y recreando permanentemente, siguen expresándose a pesar de la adversidad. Claro que, desde una concepción elitista y etnocéntrica, esas expresiones son vistas como si fueran elementos periféricos de la cultura nacional, cuando en realidad, al menos en el caso ecuatoriano, son su esencia, no solo porque nos remiten a un pasado común sino porque reflejan la realidad de las mayorías.



Por lo expuesto, es preciso valorar esas expresiones culturales pero no solo en el discurso sino en la praxis social. Es preciso reconocer que el arte oral requiere de condiciones materiales para su sobrevivencia, puesto que no es el producto de las elucubraciones solitarias de un artista, sino el producto de un pueblo o un sector social que requiere de condiciones materiales para su reproducción física y cultural. Por ejemplo, no se puede preservar las coplas del carnaval si no se sigue celebrando la fiesta del carnaval, con todos esos elementos que para quienes pretenden “culturizarlo”, deben ser eliminados. Es que la esencia de la fiesta es subvertir el orden. Hay que pasar por el caos total para llegar a la fase de la homeostasis. El juego con agua, que es visto por algunos como una agresión, va de la mano de la democratización de las relaciones sociales, de la activación de las relaciones de reciprocidad, de la entrega de dones y contradones, prestaciones y contraprestaciones. Todo esto, en su conjunto, es lo que genera la homeostasis. Incluso, en ciertos casos, es preciso pasar por una verdadera catarsis, antes de recuperar el equilibrio. Es en este contexto, en el que se cantan los centenares de coplas aprendidas y creadas permanentemente.

Preservar la cultura viva no es simplemente llevar estas coplas de la oralidad a la escritura, es crear las condiciones para que los actores sociales las sigan cantando. Si se prohíbe la fiesta, las coplas del carnaval se perderán de la memoria colectiva y solo pasarán a reposar en las páginas de un libro como elementos fosilizados de la cultura.

Así como vemos que la prohibición de la quema de años viejos acaba con los testamentos y con toda la red de relaciones que desencadenaba dicha costumbre, así pasa con todas las expresiones artísticas que dependen de un acontecimiento, de un hecho social concreto para producirse. De manera que, para preservar el arte oral hay que conservar los contextos. Una política cultural, para ser efectiva debe estar encaminada en esta dirección. Son las tradiciones en las que se enmarcan las expresiones del arte oral las que deben mantenerse vivas, porque los rasgos aislados no sobreviven.

Para forjar la interculturalidad se debe crear condiciones que mejoren el conocimiento del “otro”. Esto implica el incluir en los currículos de los distintos niveles de la educación, materias sobre los distintos pueblos y sectores sociales. Dentro del ámbito que nos preocupa debería haber cursos sobre arte oral ecuatoriano: mitos, leyendas, fábulas, cuentos, poesías y canciones. Todos estos deberían ser expuestos en toda su grandeza y esplendor. Pero para conseguir este



propósito es preciso que sean manejados con pertinencia, esto es, usando los métodos que correspondan a su naturaleza.

Sin negar la importancia que tiene la literatura universal, es increíble que los ecuatorianos sepamos tanto sobre mitología griega, y nada sobre la mitología de los pueblos indígenas del Ecuador.

Ahora bien, para llegar al punto de la enseñanza del arte oral ecuatoriano, debería pasarse por la producción de la bibliografía específica, en versiones adecuadas para el público al que está dirigido. La bibliografía sobre el arte oral no ha sido pensada para llegar a los niños, ni a los jóvenes. Faltan trabajos de síntesis y no existen textos sobre la materia, por lo que es preciso producirlos.

La política cultural debe ir acompañada de una política educativa, y las dos deben pensarse y ejecutarse armónicamente. Debe haber una voluntad política de largo aliento para producir cambios visibles en la sociedad.



En el Ecuador, el trabajo con el arte oral más bien se ha reducido a su recopilación. Han sido muy escasos los trabajos de interpretación.

Si bien es importante la tarea de la recuperación, este material debería ser considerado como la materia prima de elaboraciones que den cuenta de las características identitarias de los pueblos a los que pertenecen, de lo contrario, son descontextualizados, desnaturalizados y empobrecidos, lo cual no solo que es injusto sino que, desde el punto de vista político, no contribuye a establecer relaciones de interculturalidad.

El respeto a la diferencia no solo debe ser enunciado sino entendido y asumido. No puede quedarse en la simple constatación de su existencia, sino que debe ser comprendida como una disputa por espacios de poder, debe pasar del reconocimiento de un hecho social a una propuesta política, en búsqueda de una sociedad más equitativa.



8. Géneros del Arte Oral en peligro de extinción

Los géneros que muestran evidencias de estar en proceso de extinción son los anents de los shuar, los cantos de guerra de los huaorani, la mitología de los zápara y de los achuar, y las décimas y canciones afroesmeraldeñas. Esto se debe a que estas poblaciones han recibido los más duros embates del capitalismo.

Los shuar empezaron este proceso acelerado de pérdida, a partir de la implementación de la ley de reforma agraria y colonización, puesto que la Amazonía fue considerada como tierras baldías y fueron repartidas a colonos y pueblos indígenas, con el fin de explotarlas bajo una racionalidad capitalista. Esto, sumado a la implementación de proyectos productivos del mismo corte y ajenos a las características ecológicas de la región, ha incidido en la pérdida de la cultura hortícola propia de los pueblos nativos. Con ello se están desvaneciendo los rituales, canciones y otras manifestaciones culturales vinculadas, ligadas a ella.

En el caso de los huaorani, ellos constituyen el caso de la más vertiginosa desestructuración que haya vivido un pueblo amazónico, a partir de la colonización española. El hecho de estar ubicados en los lugares más preciados para la explotación petrolera, les ha colocado en esta crítica situación. Como uno de los propósitos fundamentales de la penetración foránea fue “pacificarles”, la guerra ha sido la característica cultural que se le ha convertido en el blanco de la intervención. Si se toma en cuenta que la guerra constituía el mecanismo de adaptación fundamental a su ecosistema, podremos dimensionar la magnitud del impacto de la intervención. De allí que los cantos de guerra pierden funcionalidad en la cultura y tienden a fosilizarse tan rápidamente.



El proyecto de la carretera transamazónica pone en peligro a todos los pueblos del interior de la Amazonía, particularmente a los zápara y a los achuar. Pero, en la medida que éstos tienen culturas muy vitales, la estrategia a aplicarse con ellos sería la de la preservación de su espacio vital, condición *sine quanon* de la reproducción cultural. Aparte de esto se debería dar una especial protección y rescate a su mitología.

Por su parte, los pueblos afroesmeraldeños han sido afectados por la refinería de petróleo, por las madereras y camaroneras, que han transformado las relaciones de producción tradicionales a favor de un proceso de proletarianización. Esto ha roto los vínculos que mantenían los miembros de las comunidades, que han ido acompañadas de las manifestaciones culturales que eran propias de relaciones sociales precapitalistas.

Por lo expuesto, los géneros que deben ser el blanco de los procesos de recuperación son: los anent, los cantos de guerra, las décimas y las diferentes canciones esmeraldeñas: coplas, chigualos, andareles, etcétera.



9. Bibliografía

- Cabezas Mafla, Jorge,
1995 *Vivencias y sabor Popular del çarchi, Serie Cuadernos Carchenses, No. 2*, Tulcán, Centro Cultural Comuneros Peto. De Cultura del HCPC.
- Coba, Carlos,
1995 “Bailes, Danzas e Instrumentos musicales africanos en el Ecuador”, en *Revista Identidades*, Quito, IADAP.
- Coba, Carlos Alberto,
1980 *Literatura Popular Afroecuatoriana*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología IOA.
- Coloma, León, Cotacachi, Maria Mercedes, , et. al,
1986 *Curi Quinti. Ecuador Llactamanta huiñai causai rimaicuna. El Colibrí de Oro, Literatura Oral quichua del Ecuador*, Quito, CEDIME.
- Chiriboga, Argentina,
1997 *Diáspora. Por los caminos de Esmeraldas*, , Quito Consejo Provincial de Esmeraldas, Ardilla Editores.
- Estenssoro, Juan Carlos,
1992 “Bailes de Indios y el proyecto colonial, música y danza en los Andes” en *Revista Andina* No. 2, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas.
- Foletti Castegnaro, Alessandra,
1985 *Tradición oral de los quichuas amazónicos del Aguarico y San Miguel*, Quito, Abya Yala.
- Jara, Fausto, y Moya Ruth,
1987 *Taruca Ecuador quichuacunapac rimashca rimai cuna. La venada, literatura oral quichua del Ecuador*, Quito, Abya Yala.



- Jensen, A. E,
1975 *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hidalgo Alzamora, Laura,
1982 *Décimas esmeraldeñas, recopilación y análisis socioliterario*, Quito, Banco Central del Ecuador.
- Martínez, Juan (Coord), Eximan, Harald, Mora Lucía, Vega, Carmen,
1982 *Cultura Popular en el Ecuador*, Tomo I, Azuay, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.
- Mitlewski, Berd,
1997 “Heterología de la tradición oral”, en pp 173 -737, *El mito en los pueblos indios de América*, Quito, Abya yala.
- Moya, Alba,
1999 *Atlas mitológico de los pueblos indígenas del Ecuador*, Quito, Proyecto FBE, GTZ.
- Moya, Ruth, y Moya Alba.
2004 *Las Derivas de la Interculturalidad*, Quito, CAFOLIS.
- Moreno, Segundo,
1987 *La cultura Popular en el Ecuador, Bolívar*, Tomo III, CIDAP.(s.e.).
- Muratorio, Blanca,
1987 *Abya Rucuyaya Alonso y la Historia Social y económica del Alto Napo. 1850 -1950*, Quito, Abya-Yala.
- Naranjo, Marcelo, y Carrasco, Hernán, Vaca Rocío.
1988. *La Cultura Popular en el Ecuador*, Imbabura, Tomo V, IADAP.(s.e.).
- Naranjo, Marcelo,
1983. *Cultura Popular en el Ecuador*, Cotopaxi, Tomo II, Quito CIADAP.
- Ong, Walter J.,
1996 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Patricio, y Vasquez, Luis,
s.f. *Traducción oral del cantón Tulcán*, Tulcán, Gobierno Municipal del Cantón Tulcán.



Ortiz A., Carlos,

1982 “El rescate de la copla popular”, en *Revista de Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, IADAP, No. 4, Quito, IADAP p 45-56.

Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural, GTZ,

1996 “Canciones indígenas en los andes ecuatorianos. El ayllu y el ciclo agrícola” en *Pueblos Indígenas y Educación Nos. 35 -33*, Quito, PROE-BI/GTZ.

Ramírez Emilio,

1982 “La leyenda como manifestación del arte popular”, en *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello* No. 4, Quito, IADAP, pp 53-56.

Ubidia, Abdón,

s.f. “Consideraciones en torno a Antología Popular ecuatoriana”, en *Revista de Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, No 4, Quito, IADAP, pp 57-67

Ubidia, Abdón,

1983 “Antología del cuento popular ecuatoriano”, en *Cuento Popular Andino. Bolivia, Ecuador, Panamá, Perú*, Quito, IADAP.



10. Anexos

Anexo 1

Instituciones que gestionan el arte oral

1. *ONORCAC* y dentro de ella, la Unidad Hambi Mascari, está recuperando la historia oral. Cotacachi, provincia de Imbabura.

Responsables Magdalena Fures, Nicolás Gómez, Carlos Guitarra.

Telf. (062) 916012

(062) 915977

2. *La Dirección Huaorani*, de la DINEIB; Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe, Puyo, provincia de Pastaza.

Recogen mitos del pueblo Huaorani.

Telf. (032) 887084

(032) 886835

3. *Ayuda en Acción*. Trabaja en las tres regiones geográficas del Ecuador en la revalorización cultural. En el marco de la construcción de ciudadanía se proponen fortalecer la identidad cultural, a través de la recuperación de mitos, leyendas, cantos, poesía, música, danza y teatralización. Trabajan con las organizaciones de base. Cada año realizan un encuentro intercultural en el que se encuentran pueblos indígenas, afroecuatorianos y mestizos.

Han producido dos vídeos sobre los mencionados eventos, bajo el título de *Canta cuentos*. No son comercializables.

Manuel Guzmán No. 30-170

Telefax 2452440, 2225058, 2505268



Casilla 17-05-769

Quito.

Anexo 2

La Dirección de los Zápara, ONZAE, tiene dos DVD, publicados por UNESCO:

- *Kuatupama Zápara, palabra zápara.*

Palabra Máiica 2. Relatos tradicionales de los pueblos zápara, quichua, puruhá y chachi del Ecuador.

Puyo, provincia de Pastaza.

Telf. 03886505

zapara@andinanet.net

