



**Fondo  
Editorial**  
Ministerio  
de Cultura

# Arte oral del Ecuador

Alba Moya



*Cartografía*  
de la **Memoria**

Quito-Ecuador  
2009

Rafael Correa  
**Presidente de la República del Ecuador**

Ramiro Noriega Fernández  
**Ministro de Cultura**

Margarita Miró  
**Directora Ejecutiva del IPANC**



© *Cartografía de la Memoria*

Número 1

**Arte oral del Ecuador**

Autora: Alba Moya

Nota preliminar: Adolfo Colombres

Primera edición: marzo 2009

Investigación realizada con el auspicio  
del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y  
Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC

Publicación y edición auspiciadas por  
el Ministerio de Cultura del Ecuador

ISBN 978-9978-92-688-8

Derecho de autor 030209

Patricio Sandoval Simba

Coordinación académica

Juan Pablo Crespo

Edición

Paúl Puma

Corrección de estilo

María Eugenia Mejía Y.

Ilustraciones

Ediciones La Tierra

Diseño gráfico

Impreso en Ecuador ● Ecuador mamallaktapi kamukchishka

# Contenido

<b>Presentación</b>	
Ramiro Noriega Fernández	9
<b>Nota preliminar:</b>	
<b>Celebración de la palabra</b>	13
Adolfo Colombres	
<b>Marco de referencia</b>	23
Deslindes teóricos	24
El discurso y la memoria en una cultura oral	31
Contexto socio-cultural e histórico del Ecuador	36
<b>Revisión y apreciación crítica de las fuentes de información existentes</b>	39
<b>Panorama del arte oral ecuatoriano</b>	
El contexto y las expresiones	43
Oralidad primaria	
<i>Canciones</i>	
Canciones secretas y canciones públicas	46
• Canciones secretas	
- Anents y cantos de guerra	52
• Canciones públicas	
- Cantos de reto o de Pucará	53
- Jahuay	56
<i>Narración</i>	
- Mitos	57
- Fábulas	80
- Leyendas	82
Oralidad secundaria	
La poesía y las canciones	89
<i>Poesía</i>	90
-Las loas	93
-Las décimas	95
-Los argumentos	120

<i>Canciones</i>	
- La copla	124
- La bomba	154
- El chigualo	158
- El arrullo	160
- El andarele	160
<i>Adivinanzas en verso</i>	161
<i>Juegos infantiles en verso</i>	162
<i>Rondas infantiles</i>	163
<i>Narración</i>	
- El cuento	164
- La leyenda	171
<b>Recomendaciones</b>	176
<b>Bibliografía</b>	177



# Presentación

La colección *Cartografía de la Memoria* es una iniciativa del Ministerio de Cultura del Ecuador en cooperación con el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural. En esta propuesta, la oralidad popular constituye un factor trascendental, pues se trata de un elemento determinante de nuestra identidad que atraviesa toda la historia nacional, y que sigue vivo y reinventándose cada día.

Este proyecto de publicaciones contempla además otras temáticas, como la fiesta popular tradicional, la música popular tradicional y el patrimonio cultural alimentario.

En la presente entrega, se propone la denominación *arte oral* como alternativa a la *literatura oral*, para respetar la naturaleza y especificidad de cada una 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 expresiones cuyos textos se transcriben.

El Ministerio de Cultura agradece al IPANC y, en particular, a la doctora Alba 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.

*Ramiro Noriega Fernández*  
Ministro de Cultura









# Celebración de la palabra<sup>1</sup>

Adolfo Colombres

“No tengo más que mi palabra”, decía Aimé Césaire en su *Cuaderno del retorno al país natal*, acaso el poema más intenso que se haya escrito sobre la situación colonial. Pero ellos, los oprimidos y excluidos, no solo tienen su palabra, sino que albergan también en los apartados sitios en que se refugian, la palabra, esa palabra que la civilización occidental está destruyendo. Tienen, sí, la palabra, aunque no se les dé la oportunidad de desplegarla, o se la recoja con malos métodos, que no dan cuenta de su belleza profunda, de toda su carga de verdad, lo que nos obliga, en cierta forma, a intentar una antropología de la antropología, o sea, a ir de la etnografía y el folclore hacia una antropología reflexiva.

En relación al deterioro del lenguaje, ya en 1961 decía George Steiner que el escritor tendía a usar cada vez menos palabras y a quedarse con las más simples, tanto porque la cultura de masas había diluido el concepto de cultura literaria, como porque las realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente habían disminuido de manera alarmante.<sup>2</sup> Es que la palabra configuraba ya un medio de intercambio tan perverso como el dinero, formando parte, desde el toque final que le dieran la publicidad y los promotores de ideologías sospechosas, del fetichismo de la mercancía. En los años que pasaron desde entonces el problema no hizo más que agravarse, alejando a la verdadera creación literaria del mercado y sometiéndola así a un creciente aisla-

---

1 Selección del texto *La literatura oral de nuestra América*.

2 George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990, p. 18.

miento, pues la comunicación –y esto lo decía también Steiner– solo puede hacerse efectiva dentro de un lenguaje disminuido o corrupto. En esta era de la palabra devaluada, adocenada, domesticada, se torna urgente recuperar ese valor mágico, numinoso, creador del ser de las cosas, que aún posee el lenguaje de muchos pueblos de la “periferia” (aunque todos los pueblos viven en su propio centro), que han elaborado ideas tan sutiles como complejas para destacar su importancia. Dichos sistemas de pensamiento guardan claves capaces de salvar a la modernidad occidental y al mundo entero del abismo de la pérdida total del sentido que hoy corrompe sus símbolos, y con ellos al mismo pacto social. Una palabra vaciada de sentido no puede tener ya vínculos con la acción, o solo sirve para poner trabas a todo acto capaz de transformar la realidad. Destacaba Carlyle que las palabras que no conducen a la acción, y más aún las que la entorpecen, son una impertinencia en la tierra.

Decía Lacan, coincidiendo sin saberlo con buena parte del pensamiento africano, que es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas. El hombre habla, sí, pero es porque los símbolos lo hicieron hombre. Símbolos que lo envuelven a lo largo de su vida en una red totalizadora.<sup>3</sup> Ellos no operan aislados, sino en una espesa red, en un sistema coherente (por más que albergue contradicciones) que podríamos llamar matriz simbólica. Además de posibilitarla vida social, ésta cumple la función de procesar los elementos que le llegan del exterior, realizando una síntesis conforme a su visión particular del mundo. O sea, es dicha matriz lo que regula la apropiación cultural, resignificando y refuncionalizando los préstamos, con lo que relega a un segundo plano la cuestión del origen del relato y demás elementos de una cultura, pues lo determinante será la aptitud del grupo de apropiarse de ellos. Mientras dicha matriz subsista, subsistirá la alteridad, las diferencias, formas propias (o apropiadas) en las que la comunidad se sienta reflejada, y que alimentan la resistencia cultural en los casos de dominación. Si una comunidad conserva el control de su producción simbólica estará en condiciones de mantener el hilo de su propia historia y regular su proceso de cambio. Desde ya, la alteridad está siempre presente en toda práctica literaria, como una tensión entre la identidad y la diferencia, entre lo propio y lo ajeno, que se traduce en la opción entre fugarse de la propia cultura o alimentar su imaginario.

---

3 Jacques Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed.

Pero al margen de los graves problemas que aquejan a la modernidad occidental y su deseo de abrirse a las culturas que aún conservan el valor de la palabra, está el hecho de que la emergencia civilizatoria de América Latina precisa una teoría propia del arte y la literatura, las que serán aplicables en gran medida a todo el mundo “periférico”. Dicha teoría no debe ya privilegiar a la América mestiza como eje de un proyecto de identidad, como hizo el criollismo, sino tomar en cuenta todas las prácticas lingüísticas de las diferentes matrices simbólicas que aún mantienen un resto de autonomía. Solo de esta manera podrá abolir un día el ámbito de lo subalterno. Mantenerlo bajo cualquier máscara sería no solo renovar a conciencia las formas de una vieja dominación, sino también desconocer el rol de la literatura, oral y escrita, en el proyecto de identidad de todos los pueblos del mundo.

En un principio, se sabe, era el verbo, es decir, la palabra que ilumina la sombra, brotando como un manantial inteligente. En la gran Nada primordial irrumpe la palabra en la boca de los dioses. En el *Popol Vuh* leemos que no había nada dotado de existencia, que estuviera en pie: solo el mar y el cielo en toda su extensión, ambos vacíos y en reposo, y que entonces llegó la palabra: Tepeu y Gucumatz hablaron en la oscuridad. O sea, la palabra no esperó que el hombre existiera, pues sin ella ¿cómo se hubiera creado al mundo y al mismo hombre que lo habita? Es el viento de la palabra, con su tono imperativo, el que engendra el universo. Hágase la luz, dijo el Dios del Génesis, y por cierto hubo luz. Después la palabra hizo el día y la noche, separó el agua del firmamento, y en la inmensidad del mar levantó la tierra. Entre la palabra pronunciada y el acto no había distancia alguna, pues el poder hacer por medio de la palabra es una tributo esencial de los dioses.

Pero existe algo anterior a la palabra, sin la cual ésta es impensable: la misma voz, que no siempre cristaliza en ella, pues hay también vocalizaciones ininteligibles, como los gritos y otros desgarramientos prelingüísticos.

La voz es el sustento y el transporte de la palabra, a la que llevó como un carro sagrado hasta que la escritura la decretó prescindible, al fundar un lenguaje sin voz. La palabra es el lenguaje vocalizado, fónicamente realizado en la emisión de la voz, no un trazo en el papel. Primero fue la voz, luego la palabra, y por último la letra. La voz es una cosa en el espacio, una presencia física. Posee un tono, un timbre, una amplitud,

una altura, un registro. Es decir, un conjunto de elementos a los que cada cultura asigna un valor simbólico determinado.

El aliento de la voz es creador. Por eso su nombre suele venir ligado al concepto de alma, de espíritu: animus en latín, pneuma en griego, ñe'e o palabra alma entre los mbyá guaraní. En los hieroglifos egipcios, la boca designa la fuerza creativa. Para los bantú, el fluir de la voz se identifica con el del agua, la sangre y la esperma. Para los tuareg del Sahara aliento y alma son la misma cosa, por lo que para proteger a esta última se cubren la cara con un velo negro de fina gasa. Pero dicho fluir no es por cierto uniforme, pues los elementos de la voz varían conforme a la función que se propone cumplir. Hay una voz dulce para enamorar y una voz piadosa para hablar con los dioses, una voz para la palabra luminosa y una voz para el poder, y hay voces que, para afirmarse, se vuelve encanto. El rey africano habla poco y no alza la voz, pues sabe que el grito es un recurso femenino. Y está también la voz del narrador, que fluye en un espacio altamente ritualizado.

La voz, nos dice Corcuera Ibáñez, desborda siempre a la palabra. Enriquece el texto que transmite y hasta lo transforma, porque algunas veces hace que signifique aquello que no dice.<sup>4</sup> O sea, añade al significado de la palabra una serie de unidades semánticas (semas) codificadas por la cultura. A menudo las más altas emociones se patentizan y pateizan en la voz, sin atinar a traducirse en palabras capaces de expresarlas. Es que la voz, en tanto sonido, no puede dejar de registrar la estructura interna del cuerpo que la produce, lo que aporta un criterio de verdad, de interpretación, que hasta puede negar la validez de un discurso.

Esto nos está indicando que detrás de la voz hay siempre una persona, un ser pensante, un cuerpo concreto que habla, que se expresa. No se trata de algo obvio, sino de un criterio fundamental de verdad. En la abstracción del papel, la palabra puede mentir con facilidad, pues se elimina tanto la voz como su vinculación con un cuerpo concreto. Palabras que salen de una boca cargadas de verdad, resultan falsas en otra boca, pues hay una estrecha relación entre lo que se dice y quién lo dice. En las antiguas mitologías, observa Paul Zumthor, la voz sin cuerpo estaba ligada a lo maravilloso, cuando no al terror. Por ésta y otras razones

---

4 Mario Corcuera Ibáñez, *Palabra y realidad. Tradición y literatura oral en África Negra*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p. 141.

dicho autor se pronuncia por la creación de una ciencia de la voz, que arranque de la física y la fisiología de ella y siga con una lingüística, una antropología y una historia.

Revalorizar la voz es recordar que la palabra es un lenguaje vocalizado y no, como se dijo, un trazo en el papel. Esto último pertenece ya al ámbito del artificio, de lo prescindible. La aventura humana no se funda en la escritura, sino en la palabra, aliento que contiene la humedad y el calor, o sea, la esencia misma de la vida. No puede reducirla a un mero instrumento de comunicación, ya que sobre todo es expresión, fuerza, forma. Forma que no ha de entenderse como un esquema fosilizado, como una sujeción a reglas fijas, sino como ritmo puro recreado sin cesar desde una energía que le es propia, y que se moviliza por la pasión de develar lo oculto, de nombrar lo desconocido y alcanzar la significación específica de cada momento. Todo es palabra en el universo, todo en él habla. La palabra es esencialmente poder, un poder nombrador, creador, fecundante, que pone en movimiento las fuerzas que permanecen estáticas en las cosas.

Claro que no cualquier palabra es Palabra, ese verbo en el que reposa toda acción verdadera. Están la palabra fuego y la palabra juego. La primera alberga la fuerza vital y el poder nombrador, busca una forma y deviene una regla siempre flexible, porque busca dar cuenta del mundo y no rebotar contra él. La palabra juego es banal, no bucea el numen de las cosas. Se despliega por su superficie en demostraciones un tanto obvias, que nada revelan. Solo el poder de la risa puede salvar a lo lúdico de la banalidad e insuflarle los atributos del fuego, volviéndolo altamente revelador, por la manera en que desnuda a las falsas palabras, instrumentos del poder político. Y más abajo de la palabra juego se extiende el territorio de la mentira, esa “palabra que no se parece a la palabra”, y que corresponde a la inmadurez, a la vacuidad, a la insensatez, a la injuria, como afirma Corcuera Ibáñez.

Si la palabra verdadera crea el ser de las cosas, la mentira no constituirá apenas un simple mal hábito, sino algo abominable, puesto que puebla el mundo de seres falaces, siembra desavenencias y rencores, confunde los límites, degrada lo sagrado, quiebra el equilibrio de la vida, pudre la sangre de quien la emite. Para los dogon, la mala palabra carece de “granos” (poder germinal), no tiene vida. Produce en quienes la escuchan una impresión desagradable, que se asimila al mal olor, y al igual

que éste, a la idea de muerte. Siempre causa daño, y a veces, para repararlo, hará falta un ritual. Se dice que la mala palabra es amarga y afecta al hígado más que la pimienta, mientras que el gusto de la buena palabra es dulce como la miel. En el siglo XIX, los caciques indios de Estados Unidos llegaron a creer que los blancos tenían dos lenguas, pues buena parte de sus palabras terminaban siendo falsas. Les costaba entender que un mismo órgano pudiera servir a la vez para la verdad y la mentira.

Hablar de la palabra es referirse también al silencio, ese espacio que la rodea como un complemento imprescindible, reforzando su significado. Moisés precisó vagar cuarenta años por el desierto, pasar por semejante fragua de soledad y silencio, para que Dios le hablara de su Ley. En la educación de los bambara, los dogon y otros pueblos no solo se enseña a dominar la palabra, sino también los silencios, ya que sin éstos nada podría aquélla. El silencio es la sombra que envuelve a la palabra, afirmando su dignidad, su valor numinoso. Todo sonido precisa una ausencia de sonidos, y la magnitud de dicha ausencia ha de guardar proporción con la del sonido. Para los bambara el verbo verdadero, la palabra digna de veneración, es el silencio. Es que más que un vacío sonoro, el silencio es una realidad cargada de sentido en la que germina la palabra. También se podría decir, invirtiendo los términos, que es la palabra la que crea el silencio, para poder establecer su valor. Al recitar El Corán, los árabes intercalan hondos silencios entre los versículos, para destacar el carácter milagroso de la irrupción de la palabra. “Si la palabra construye la aldea, el silencio edifica el mundo”, reza un proverbio bambara. Y otro dice: “Si la palabra te quema la boca, el silencio te curará”. El silencio es para este pueblo el mejor indicativo de vida interior, de capacidad reflexiva, de todo lo serio que hay en la existencia, y también de que se cultiva el secreto. Un proverbio de Malí dice: “Aprende a escuchar el silencio y descubrirás la música”. Desde ya, el silencio no tiene el mismo valor en todas las culturas, y en el marco de una misma cultura su sentidos suele variar según la situación que lo motiva. Por lo general, las culturas que valoran poco la palabra no otorgan al silencio una especial significación. En la medida en que la modernidad dominante vacía a la palabra de sentido asesina al silencio, para que éste no venga a evidenciar el ruido desafinado de sus chatarras, esas voces huecas que se amontonan sin sentido, inventando rituales sin fuerza para sus pobres fetiches.

El poeta, en otras culturas, no es un prestidigitador, sino un hechicero que busca el secreto de las hondas comunicaciones, de los grandes incendios. No se limita a invocar o evocar las cosas: las crea. Pero esto no lo convierte en un soberbio demiurgo, en un genio individual que verbaliza desde la nada. Tanto el poeta como su arte son un producto social y cumplen una función. Y sin embargo, lo colectivo no niega lo personal, por más que el arte en sí importe más que el poeta, ser perecedero. Siempre estará claro quién habla, quién escucha, y por qué o para qué se habla. El poeta expresa lo que debe ser, sin explayarse mayormente en lo que él piensa, siente, desea o ha vivido, a menos que quiera incorporar esta vivencia al acervo tradicional, por su valor ejemplar. El pasado, la tradición, no es una repetición ciega ni una abstracción vacía, sino la fuerza espiritual de los ancestros, una palabra que también anima, ilumina, transforma, y que por lo tanto se respeta y cultiva. Buena parte de la creación poética está consagrada a su memoria. O sea que los muertos no tienen vida, pero sí existencia, y ésta se cifra en la palabra. El muerto y su palabra tienen sed, y pueden beberla de la vida, del agua y la sangre de los vivos, dicen los dogon. Dicha palabra, para ellos, se pasea en el viento, es inconsistente y disecadora como el viento, y carece de “granos”. Para los bantú, es la palabra lo que mantiene a los muertos en su condición de Muntu, salvándolos de la nada.

También en la cosmovisión de los pueblos americanos el valor de la palabra se acerca a lo sagrado, en la medida en que da nombre y sentido a las cosas. Se la ve como un fluido mágico, cargado de fuerza y sabiduría. Hablar de la palabra es referirse a la voz de los ancianos, de los sabios, a un relato que cohesiona a la sociedad al fortalecer sus pilares éticos. Los aztecas fueron conscientes del valor de la palabra, a la que representaban en sus códices con una voluta de humo, la que además de denotar el discurso sagrado de un personaje le daba el carácter de un objeto desplegado en un espacio visual. En las escuelas para los señores y sacerdotes se enseñaba el arte del buen decir, la forma de expresión noble y cuidadosa. El buen lenguaje se asociaba a las flores, las que en sentido estricto venían a ser las metáforas y los símbolos. Del mal poeta se decía que “atropella las palabras”, y del buen poeta, que “flores tiene en los labios” y “hace ponerse en pie las cosas”. Esta última frase, tomada de un poema nahua clásico, está señalando ya la función nombradora y animadora (dadora de vida) de la palabra.

También los quechuas representaban a la palabra como una cosa en el espacio. Guamán Poma dibuja con una voluta el rezo católico de ciertos personajes, lo que resulta extraño para la iconografía occidental de la época. “Viracocha crea con solo decir”, leemos en un himno religioso. Y otro himno, refiriéndose a un inca moribundo, expresa: “Ya no tiene / Palabra, / ya se acaba / su aliento”. Como vemos, la pérdida de la palabra es asimilada a la muerte.

Para los guaraní, todo es palabra. La identificación es tan plena, que se habla de palabra-alma (Ñe’è). La función fundamental del alma es la de transferir al hombre el don del lenguaje. La palabra es la manifestación del alma que no muere, del alma original o alma humana de naturaleza divina, que se diferencia del alma animal, ligada a la carne y la sangre, a la vida sensual. En la noche originaria, antes de que la tierra existiera, Ñamandú Ru Eté, el padre verdadero, desplegó en la soledad el fundamento de la palabra futura. En la cosmogonía pai tavyterä se dice que en un principio solo existía una sustancia impalpable llamada “Jasuka”, algo así como una llovizna cargada de electricidad. De esa materia primigenia surgió una voz que cantaba, y que se fue desarrollando de a poco hasta convertirse en un cuerpo, que tomó finalmente la forma de un hombre. Éste se perfeccionó luego mediante su propia voz, iluminando tal sustancia neblinosa. De dicho relato se desprende que el hombre se crea a sí mismo mediante la palabra, y al aclarar el entorno hace que aparezca la tierra bajo sus pies. La palabra, entonces, nace ya como un canto puro, no emitido por nadie, que genera la vida.<sup>5</sup>

La palabra queda así definida como la esencia de lo humano, algo que circula por el esqueleto y lo mantiene erguido. Resulta inseparable de la verticalidad propia de todo ser animado por ella. Para cumplir con su designio, Ñamandú crea otras divinidades, como Karai Ru Eté (Este), Jakairá Ru Eté (el Cenit) y Tupä Ru Eté (Oeste), cuya tarea será enviar a los futuros hombres las palabras-almas, para que se encarnen en las criaturas recién nacidas. En la casa de las plegarias de los mbyá-guaraní se pronuncian, de cara al sol naciente, las ñe’è porä o bellas palabras, lenguaje común entre hombres y dioses. El ayvu porä, el bello lenguaje, es una expresión que sirve para designar el conjunto de sus tradiciones

---

5 Cf. Tadeo Zarratea, “La religiosidad guaraní (Pai Tavyterä)”, en *Suplemento antropológico*, vol. XXVI-2, Asunción, diciembre de 1991, p. 132.



sagradas, pero también la lengua que hablan los dioses, y la única que les gusta oír de sus hijos, los hombres, por la belleza de sus metáforas, que nombran las cosas de un modo muy distinto al de la vida cotidiana. Así, la flecha pasa a ser “la pequeña flor del arco”; la pipa, “el esqueleto de la bruma”.



## 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 le es antagónica.

Si bien se reconoce el significado etimológico de la palabra *literatura* y, por tanto, la contradicción que encierra el calificativo *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 realizar los deslindes con-

ceptuales 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, da 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, solo substituye 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 (*ibídem*).

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 sustancialmente 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 en 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 no se pueden reducir 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 personas 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 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 pudiéramos la carreta delante del caballo (*ibídem*). Lo cual, a más de ser un absurdo, es un anacronismo. Cuando trabajamos con este criterio, 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 huaorani nos transmite un canto de guerra, significa que este canto culturalmente es un elemento muerto, refleja el hecho de que el pueblo huaorani 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, las informantes shuar nos transmiten después de preguntar a sus abuelas, porque ellas mismas ya no saben. Al haber cambiado las actividades productivas, al incorporar tecnologías agrícolas extranjeras, los *anent* han dejado de tener sentido.

Ong señala que la escritura devora sus propios antecedentes orales (1994). Efectivamente, cuando los pueblos sin uso de grafías 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 desvanece, en la medida en que la sociedad se transforma y en la medida en que la escritura resta funciones 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 que usa letras. 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 aquello. 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-runas:

(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.<sup>1</sup> “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 desaparezcan...” (*ibidem*, 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”<sup>2</sup>) 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).

---

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.

Esto puede constatarse 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 sólo había agua. En eso Ñañé vio unas burbujas, él creyó que podía ser un animal y pensó: “que se eleve” y, efectivamente, se elevó y emergió el armadillo isíjamú...

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 imaginativo. Siguiendo la mitología secoya, Ñané, 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 llena de piedras (*ibidem*, 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 ya llevaban, en forma humanizada, las características que tendrían como animal.

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

El poder 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 verde, y su madre se llamaba *Nema* que significa piraña, (observación personal) –a pesar de que en el Registro Civil no reconocen los nombres que no son hispanos–. Verde connota vitalidad. 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 desprecio.

### *Sua (fruta)*

Nombre de un árbol cuyas frutas sirven para teñir el *itip* (tela con la que se vestían los hombres, 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 que se refiere a una deidad o a un demiurgo (narrador-creador), 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 o cambios pronuncia alguna sentencia o maldición, dice: "... 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 al disponer 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 (oposición entre personas o conceptos), alteraciones o asonancias (correspondencia entre dos sonidos o

cosas), expresiones calificativas, temáticas comunes, proverbios que se repiten constantemente. Las necesidades nomotéticas incluso condicionan la sintaxis (forma y función de las palabras).

El discurso oral tiene que ser rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria. También debe usar fórmulas o expresiones fijas que pasan de boca en boca y de oído en oído, por ejemplo: “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 expresado sugiere y no concluye o trata de excluir al receptor.

## 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 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 (adjetivos calificativos que señalan cualidades del nombre sin especificarlo) 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 (parte de la teoría que declara inaccesible al entendimiento humano).* 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 atracción o los antagonismos (contraposiciones).
7. *Empáticos (de afinidad) 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, o que no usan la grafía, 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 o equilibrio 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 íntimas. 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 se refiere 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 absorbe 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 esconde 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 reunión 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 comparte 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 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 se da hasta la actualidad.

Como durante la colonia los mestizos no concurrían a la mita y no pagaban tributo, obligaciones a las que estaban sujetos los indios, los que tenían dicha condición se apresuraban a 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 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.

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.





# 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. Así, se clasifica como poesía a las canciones. De allí que cuando se establece un orden entre los criterios ya mencionados se incluye, por ejemplo, el 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, 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 que “la poesía popular y la música parecen hacer una síntesis, en la que se unen de 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 (de cinco notas) sostienen interminables melopeas o borracheras (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.







# *Panorama*

## *del arte*

### *oral ecuatoriano*

#### El contexto y las expresiones

**M**ientras 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, a los que sí tienen carácter colectivo, vemos que su característica no es ser completamente anónimo, tienen rostro propio, corresponden a un espacio social y cultural determinado. Por lo tanto, expresan no solo sus problemas y su manera de ser sino su sistema simbólico grupal. 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

anónimas.<sup>1</sup> Esto no quita el carácter particular que cobran, una vez que son asimiladas 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.

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 resto 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.

---

1 Claro que la falta de funcionalidad en los casos de oralidad secundaria obedece a mecanismos distintos que de 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.

☼ Oralidad primaria	☼ Oralidad secundaria
<i>Canciones</i>	<i>Poesía</i>
Canciones secrestas	<ul style="list-style-type: none"><li>• Loas</li><li>• Décimas</li><li>• Argumentos</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Anents y cantos de guerra</li></ul>	<i>Canciones</i>
Canciones públicas	<ul style="list-style-type: none"><li>• Coplas</li><li>• Bomba</li><li>• Chigualo</li><li>• Arrullo</li><li>• Andarele</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Cantos de reto o de Pucará.</li><li>• Jahuay</li></ul>	<i>Adivinanzas en verso</i>
<i>Narración</i>	<i>Juegos infantiles en verso</i>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Mitos</li><li>• Fábulas</li><li>• Leyendas</li></ul>	<i>Rondas infantiles</i>
	<i>Narración</i>
	<ul style="list-style-type: none"><li>• Cuentos</li><li>• Leyendas</li><li>• Fábulas</li></ul>

## Oralidad Primaria

### Canciones

#### *Canciones secretas y públicas*

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 más 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 insistimos, 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 errores serios. 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*<sup>2</sup> y exterminaron a los *quipukamayos*, 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 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

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

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 la 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 de 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 realizar 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 *cancio-*

nes 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 huaorani. 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 es la letra.

Las canciones de los huaorani, por lo menos las que han salido al mundo exterior, son 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 o 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 asegurará la exuberancia de la producción. En estos *anent* se alude a los instrumentos de trabajo y a los seres reales o míticos con los que se relaciona 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 aplican reglas o influencias, presentamos una versión de ellas, en español, para que pueda entenderse el contenido, exclusivamente.

## Canciones secretas

### 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.  
Haz sonar tin tin tin.  
Marido Shakaim.  
Culebrita hazte a un lado para que no te corte.  
Haz 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...*

PEBI, 1996

## Canciones públicas

### Cantos de reto o de Pucará

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

### Bailadores de Pucará

*Allikuta taquishun  
Imacutapash caraiipa  
Jala Jala, trabajashunchic  
Tucui tuta.  
Asintai, asintai*

*Como pucara  
Peguchipica  
mana imatapasb caranchu  
Juyayai, juyayai.  
Anchringi guambra anchuringi  
Shuctallaca parijashpa cachaiman  
Shuctallaca micuita micusba  
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  
Illaipica 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.*

*Pásennos un trago,*  
*para el trago, para el trago*  
*todavía somos fuertes,*  
*todavía somos buenos.*

*Los buenos.*

*Toma hijo*  
*en grande, en grande*  
*ahora sí, ahora sí.*  
*Como hombres*  
*qué pena, hay*  
*los mejores, los mejores,*  
*los valientes, los valientes*  
*los de Bolsa, los de Bolsa,*  
*vamos, vamos.*

*Qué mismo hay.*

*¿Hay chicha?*

*¿Hay gallina?*

*¿Hay cuy?*

*Sigan, sigan, vamos, vamos.*

## Jahuay

### 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 taiticummi caranchic*

*caya guatapash ashtaguan mirachipangui*

*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.*

*Haz parar en bien esta fiesta,  
Haz que no pase nada malo.  
Harás alcanzar la chichita.  
Harás alcanzar el maicito,  
Cuidarás a mis hijos.  
Mándales 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.*

PEBI, 1996

## Narración

### 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 del impacto 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 aparición y esto no permitiría la comprensión de su verdadero sentido.

En las culturas orales, sus distintos aspectos 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, 1975).

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 vinculados de manera coherente y forman 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 que viven en 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 (*ibidem*).

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 traspasa 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 etnografía; 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 su fluidez.

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 la siguió y llegó hasta donde estaba otra 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), quien 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 lo que ella le pidiera él

le concedería pero que, a cambio, debía cuidar a la criatura nunca dejarla sola. 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 dejó solo al niño y sus hijos le tiraron ceniza a los ojos. Éste, llorando se metió por la tierra y desapareció. Había regresado a Nunguli.

La mujer corrió 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,<sup>3</sup> 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) y 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, uno de ellos cayó, el mono lo tomó y se lo llevó al río. No sabía qué era ni para qué servía. Una vez en el río, 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 obedecerle en todo. El suegro le dijo que no tope su bodoquera, que 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

---

3 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.

también su 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.

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

La anciana era patoja, pero él no podía reírse de ella porque, de hacerlo, se quedaría con la boca en risa. La anciana hizo dormir a Tsitsano en una hamaca y le enseñó el camino. Cuando Tsitsano caminaba por el camino que le indicó la primera anciana, se encontró con otra. Ésta también lo 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 una bofetada y la vieja se convirtió en zancudo.

Tsitsano caminó y llegó a un lugar donde estaba una tortuga. La golpeó con un palo, le sacó la carne y la envolvió para hacer *maito* (un asado de carne u otro alimento envuelto en hojas aromáticas). Y arrojó el caparazón de la tortuga en forma dispersa, para que nadie lo sepa.

Tsitsano llegó a una casa donde había otra vieja, la que cocinaba chincha muyo (el fruto de la tawa o marfil vegetal), como siempre solía hacerlo. Él le pidió que cocine a la tortuga. La vieja le dijo que no debía matar tortugas; sin embargo, la cocinó y comieron de su 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 alzaron sus lanzas para matar al tigre.

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

Tsitsano siguió su camino. Una familia le ofreció su casa, hospedaje y una mujer, su hija. Esta era una familia de 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 caminó. Otra familia también le ofreció su hija. Aquí quisieron darle de comer 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, de donde salieron lombrices. Tsitsano las topó con su mano y se asustó. La mujer le enseñó cómo coger lombrices con los dedos para hacer maito con ellas. Colocó las lombrices en las hojas, las llevó a casa y las coció, pero Tsitsano no quiso comerlas y siguió su camino.

Llegó a 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 caían al suelo. Tsitsano, al ver esto, les dijo que no se hacía de esa manera, que se les debía cocinar para comerlos. Ellos cocinaron, comieron y se fueron a defecar. La gente gritaba: todos están defecando, y todos iban a verlos. Cogían las heces con la mano y se las 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. Formó anos en toda la familia. 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 moría porque la habían *shamaniado* (embruado). La madre de la niña había sido tigre. Y su hija se había enfermado por comer puerco espín. Tsitsano le sacó las espinas y la curó muy bien. Tsitsano había sido un buen shamán.

El papá de la niña llegó a la casa. Este tenía lanzas que se convertían en tigre. Al oler a Tsitsano quiso comerle, pero la mujer le dijo que no lo haga porque había salvado la vida de 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, los alineó paralelamente y los 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*.<sup>4</sup> Entonces vieron en los ojos de Tsitsano espinas, pero en realidad eran aucas. Tsitsano afiló un bambú y cortó 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 perico ligero amaneció tomando guayusa. Les dieron chicha para llevar 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 contar lo ocurrido y reclamó a Tsitsano.

Al siguiente día, el perico ligero llamó a la tórtola y le dijo que deje a Tsitsano en 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 una casa temporal, que es lo que se acostumbra cuando se va de caza. Tsitsano sabía hacer esto correctamente. Entonces, la tórtola le recordó cuando él cazaba. Al escuchar esto, Tsitsano se quedó mirando a la lora y le dijo que quería comerla, cortándole la cabeza, pero la lora le recordó, otra vez, que ella lo iba a llevar a su casa.

Efectivamente, la lora llevó a Tsitsano a su casa. Allí estaba el suegro, que ya sabía que éste iba a regresar, puesto que era shamán y él mis-

4 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.

mo hizo que se perdiera. Luego salieron juntos a cazar *sajinos*, Tsitsano llevó la lanza que se convertía en tigres.

El cuñado de Tsitsano quería esta lanza y se fue a cazar con ella, pero la lanza comió al cuñado y regresó al lugar donde Tsitsano recibió su felino obsequio.

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 de este color, ahora ya lo hacen porque se han casado con mujeres de otras nacionalidades, pero aún hoy, 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 Illuco, que al término 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 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 indicaban 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 dónde dirigirse y equivocó el 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 hizo entrar a la mujer a su casa y la 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 verlos, también sintió deseo de hacerlo y se le cayó un poco de saliva en la comida de uno de los tigres. Este, al percatarse, dijo: 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 atalpa 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, cogió a la mujer por el pelo y la botó hacia abajo. De un solo tajo, los tigres le partieron la barriga. Entonces, la abuela tigre les rogó: A mí, que soy la que los 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 cazadores muy hábiles. Mataban toda clase de pajaritos y abejas. Siempre seguían a la abuela a la chacra. Un día le dijeron: Déjate quitar 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 cocinaron los pedazos de la abuela tigre y esperaron a los tigres que habían ido de cacería.

Por la tarde llegaron los tigres y preguntaron a los mellizos: ¿Dónde está la abuela? Se fue a cortar leña, les contestaron. Entonces los tigres la llamaron: Mamá, ven rápido. Hii tuj, hii tuj ... se oía como si la abuela estuviera cortando leña. Los mellizos habían dejado colgada la mandíbula, y le ordenaron 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 mi madre. Luego, los mellizos se transformaron en colibríes y se fueron volando.

Madre, ¿dónde 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 ya habían volado.

Algún tiempo después, los tigres se fueron de cacería. Los mellizos habían estado observándoles. ¿A dónde irán?, se preguntaron. Llevemos nuestros arcos y matémosles también. Así hablaban los niños *Tayaj*,<sup>5</sup> el mayor y el menor. Siguieron a los tigres y vieron que habían atravesado el mar, por un inmenso árbol de pujal caído. El mayor dijo: Yo espero 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. Déjame a mí, le replicó el mayor, pero el menor no quiso y el mayor tuvo que irse al otro lado, dándole recomendaciones.

---

5 Nombre de hombres antiguos –ancestros–.

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 flechas hermano. Gritó el mellizo mayor. *Lin lin lin...* El menor tiró, pero falló todas. El hermano mayor también tiró, pero solo logró llegarle en la pierna, dada la gran distancia. Por eso existen hasta ahora los tigres come-gente, que son la descendencia de esa hembra que escapó.

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

Buscaron un nido de comejenes y con ellos 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. Lo mataron. El hermano mayor le pegó la pierna al menor. Así pudieron andar.

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 flechas. Hagamos la última, dijeron, pero entonces el hermano menor quiso tirar más flechas. Vas a dañar las canoas, 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 se partió, dañándose para siempre. Por eso ahora tenemos que trabajar para hacer canoas, dijo el mayor. 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, nos criticarán. Mejor vamos al cielo. Nos haremos huata. Convertidos en estrellas, todos los hombres nos mirarán 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 en 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 pusieron a un lado 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 por dos días, entonces los hombres se fueron de cacería, para tener carne que comer durante ese tiempo.

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 cuidarle. 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 se iban. 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 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, que había devuelto la vida a los animales y que se habían ido 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 retumbar, hasta al suelo. Llegó a la puerta del rancho. Ya no había tiempo para salvarse. Toda la gente estaba durmiendo. Entonces, el hermano mayor, hizo lo que le había aconsejado Amasanga, fue a botar el nido de comejenes en el hueco donde le había indicado. Y 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 un 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. Cuando las llamas empezaban a devorar todo el árbol, se oyeron los gritos de *juri juri*. Primero cayó, desde la punta del árbol, un *juri juri*, con un solo ojo, después otro sin boca y luego otro sin pies. Caían 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 iban 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 voló y ellas no pudieron alcanzarlo. Por buscarle se habían alejado del camino conocido y se internaron en la selva. Cuando empezaba a anochecer, llegaron a la casa del murciélago.

Al verlas, la vieja murciélago 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 chuparon la sangre a una de las jóvenes hasta matarla.

Al siguiente día, las otras dos jóvenes 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 un árbol de estos frutos–. 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 hijitos 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, Mishqui Mama cayó enferma; entonces, los hijos pidieron a las jóvenes que 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 murió.

Las mujeres quedaron asustadas. Cuando llegaron los hijos, les contaron lo ocurrido. ¿Por qué calentaron demasiado el agua, quemando a nuestra madre? No la cuidaron bien. Se enojaron mucho y las echaron afuera.

Las jóvenes continuaron su camino 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 cangrejos 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 esa casa.

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 mami-ta?, le preguntaron las jóvenes. De gana llevo la olla, les replicó. Pero las mujeres sintieron curiosidad y fueron a ver qué había en el recipiente. 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 escaparon de la casa asustadas.

Las mujeres continuaron su camino y llegaron a la casa de *Chau-lla Anga*. Vengan niñas a acompañarme, estoy solita, les dijo la madre. Cuando llegaron a la casa ya estaban embarazadas. Cuando regresaron los hijos de Chau-lla Anga, se acostaron con ellas y se dieron cuenta de su estado. Esto les disgustó y las golpearon echándolas de la casa.

Solo una mujer logró salvarse de la paliza y, después de caminar por largo tiempo en la selva, llegó a la casa de la madre de los tigres come-gente. Esta la invitó a su casa y la 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 Ducero. Ellos crecieron en la casa de la madre de los tigres come-gente.

*Foletti Castegnaro, 1985*

### *Historia del Quinde (colibri) y Acangau (el pájaro burlón)*

En el tiempo anterior había una casa en la que vivían Quinde y Acangau. Este último era un hombre muy charlón (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 *kinguibualiru*. 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 ir a trabajar en la chacra y 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 pensaban que Quinde era muy vago, que no servía para nada. Siempre le servían primero a Acangau; le daban la mejor chicha, la más espesa y fuerte, le brindaban la comida más 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 subía el cerro: cargaba una piedra, la 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 ha pelado el monte.

Las mujeres regresaron a casa sin dejarse ver y se pusieron a cocinar. Esta tarde le haremos ver a Acangau burlón que nos ha engañado solo 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, quiero 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. Este llegó cuando ya 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, atatatu, 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 lo hicimos, 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 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 era 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 Adang quedó abajo esperando.

Una vez arriba dijo: Ahora voy a golpear con mi vara hacia abajo. Mientras tanto, Adang que estaba abajo golpeó hacia arriba y se entrecruzaron los bastones. Adang, que estaba 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.

Entonces, el dios Engare llamó a un muñeco y le dijo: Sobrino, ven. El muñeco de tierra fue rápidamente, como una perdiz, diciendo: *Undururru*, repetidamente. Entonces Engare le preguntó: ¿Quién es el que dice así? Si dice así es comida de perdiz. Luego Engare pidió a otro que se le acerque, diciendo: Ven sobrino. Y éste también se le acercó rápidamente, como el gran *guatín*, y luego se fue gritando. Entonces Engare dijo: ¿Quién es el que grita así? 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 los muñecos. Entonces Engare lo envió a alguna parte. Volvió a llamar a otro, diciéndole: Ven sobrino. Entonces este fue como guanta, lleno de rabia y se puso junto a dios, entonces Engare dijo: ¿Cómo se dice al que dice así? No he visto a nadie que diga así. Los demás respondieron. Si dice así, es comida de guanta. Luego llamó a otro y este fue rápidamente diciendo *pii* y desapareció. Engare preguntó ¿Qué es el que dice así? Si dice así no puede ser otro cosa que no sea 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*. Engare 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 rechinando 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 o quién era si hacía así. Si hace así es sajino.

Con el siguiente se repitió la historia y dijo: Si hace así es comida de mono. Llamo al siguiente y éste se le acercó diciendo: *Chandutu Chandutu*. Y Engare le dijo: Es comida de paletónya.

Llamó al siguiente, éste, saltando por encima de la cabeza de Engare y chocándose gritaba *pampampapampam*. Y Engare le dijo a éste que era la gran pava de monte.

El siguiente llegó diciendo *pichi pichi*. Y Engare dijo que era *pichilingo*, comida de *pichilingo*.

El siguiente llegó diciendo *vi*, y dios le dijo que era comida de perdicilla; el siguiente vino con la cola enrollada diciendo *cu*, y Engare le dijo que era macoa, comida de macoa. Todo esto hizo el dios Engare, entonces el otro dios Adang cogió a los muñecos del otro lado y les hizo chachi al contrario de la otra fila que serviría de carne para comer. Luego hicieron casas en Ibarra y allí se establecieron y se multiplicaron. Entonces el Gran 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, pesaba y decía siempre que faltaba poco, hasta que se igualaron los dos lados de la balanza, entonces Dios les dijo a Negare y Adana: 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.

Como en tiempos anteriores los indios bravos nos comían a nosotros los cachilla, entonces se fueron a vivir allí. Pero empezó a suceder algo extraño, cada vez que las mujeres cachilla iban a defecar, éstas desaparecían.



Aunque se multiplicaban seguían desapareciendo. Entonces los hombres quisieron saber qué pasaba. Como los chachi, 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 fingió no ver 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 jalaron mutuamente y se hicieron caer de rodillas. El chachi logra quitarle la lanza al indio bravo y clavándola en el corazón lo mató. Después los chachi regresaron a sus casas. Una vez 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 diez, no, en realidad fueron veinte. Querían saber cómo vivían, vieron cómo 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, lo dejarían con vida. El muchacho no les dijo nada, lo empujaron y le rompieron la cabeza, porque los chachila estaban con rabia.

Al acabar 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 y, al fin, los plátanos crecieron 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.

*Mitlowski, 1992*

## Fábulas

### *El tío cóndor y la tía ardilla*

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

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

La tía ardilla dijo: 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 en las 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, le dijo al lobo:

- Tíito, 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 sogá le dijo:

- Tíito, tira duro. Si es que no se rompe quiere decir que es buena.

El tonto del lobo, acostado con la sogá envuelto en la cintura, tiraba de ella. Mientras el lobo halaba la sogá 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 conejo 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, el depredador 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 encontrarla.

Una vez que la 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:

-¡Ayyyyyyyyyyyyyyyy! Soy muy desgraciada. El escarabajito, siendo en todo inferior a mí, me ha superado. ¡Devuélveme los hueeeeeevooooos!

*F. Jara, R. Moya, 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, cuando el Padre de los montes repartía 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 haberse descuidado.

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 este, una pequeña piedra que apenas asomaba sobre la tierra, y que con el paso de los días crecía 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 aumentaba de tamaño, lo que le hacía vivir en continua zozobra.

En los días y en las noches siguientes, la piedra continuó creciendo e impidió que el ganado continuara en el corral. El hacendado al mirar 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 donde estaba la joven. Le entonó cantos hechiceros y así pudo llevarle a sus dominios. Allí le preparó kuraypi, con lo cual le transformó en su esclava.

Cuando el padre terminó su misión y fue en busca de su hija no la 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 bikumiach ambú pattsú. 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 de un 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 aparecían 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 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 con 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 con 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 encontró. Alguien gritó que junto a la cascada había crecido un frondoso higuerón que besaba con sus ramas bajas las aguas que iban presurosas hacia el valle. Parecía vivir y ser feliz. Esa había sido la transformación que había experimentado el curaca para estar junto a Walcha, a quien el poderoso Chuil 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. Este 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, ex pretendiente 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 y las canciones

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, sobreentendidos, 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 ésta 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 (*ibidem*).

Isaac Barrera hizo una recopilación de coplas populares en Ecuador en 1960 (Ortiz, 1982).

## **Poesía**

### **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, 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, la poesía 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 permite la aparición de 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 indica que las reglas fueron construidas en forma colectiva por un pueblo, pero al no concretizar a qué pueblo se

referen 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 la 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 realizar una síntesis, en la que se unen de 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 la rima tiende a desaparecer, 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 autocomprendido y autosuficiente, se justifica a sí mismo; el arte popular y, dentro de éste, la poesía popular, son funcionales. El arte popular 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*).

Santiago 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 Érnica como Ética (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 clasificación 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: chigualos, alabaos, 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 a 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 sub clasificándolas 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 preguntó ¿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  
deletréándole 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.*



## 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 fue caracterizada de la siguiente manera: una población libre, puesto que fue la 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 los intentos por 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, Miele, 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, ésta última se casó con un portugués.

Es en esta población que se desarrollan 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 las más importantes son las *décimas*.

Los portadores de estos versos se llaman *decimeros*. Son ancianos respetados en su comunidad. Como casi todos son analfabetos se los aprenden de memoria. Dicen que les transmitieron sus mayores pero que también los han compuesto ellos. 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*” (*ibídem*).

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 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 Caba, 1980.*

El poeta esmeraldeño llama pie a cada uno de los versos, posiblemente por influencia griega. También lo 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). Caba señala que esta forma puede repetirse dos o tres veces.

La primera cuarteta se llama *glosa* o *estribillo*. Glosa viene del griego *glossa* 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.*

Segundo: *abab*

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

Tercero: *aaba*

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

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 el yo.*

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

*Porque te cuento esta hazaña para que la 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 se realizan 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 cambia 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 o libertad dada al esclavo. 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 arrebatarles su cultura 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 crescendo 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 decimeros 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 empiezan a vivir el impacto de la tecnología. Pero la frustración que les produce los políticos hace que protesten unidos, 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 refinería 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 producir las décimas, en la medida que pierde significado para los actores sociales, es poco lo que

se puede hacer desde afuera. Poco a poco se transforma en un acto de representación, en un espectáculo, es decir, pierde 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:

• Décimas sencillas	• Décimas de argumento
• A lo humano	• A lo humano
• A lo divino	• A lo divino

## Décimas sencillas

### Las décimas a lo humano

Éstas se refieren a la naturaleza humana, a 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* 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, después, 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 *riviel*, que es el alma en pena de un hombre que se aparece a los hombres que navegan en bongo o canoa pequeña, se presenta luminoso y con destellos y los lleva 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 todos 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. Cordura 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 designa como: 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 cante boberías;  
porque a mí 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 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.
2. De las visiones.
3. De la historia.

4. De los comportamientos.
5. A la mujer.
6. Hiperbólicas.
7. Del informativo oral.
8. De la propia intimidad.

Una de las más llamativas son las *hiperbólicas*. El origen de la hipóbole 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 lo humano**

A los comportamientos

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

*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

*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...*

### 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!...*

## 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.  
Abí se acaban los recreos  
los que estaban engreídos,  
demos gracias a un buen Gobierno  
y a los Estados Unidos.*

## Al banano

*Estamos en gran necesida  
¡Ay Señor! qué es lo que hacemos,  
mas qué 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 necesidad.*

Décimas históricas: (el fragmento tomado es para señalar cómo se cita, con precisión, los nombres de los personajes implicados)

### A la guerra de Concha

*Está Valdé (Valdez) en Esmeralda  
y sigue para adelante,  
a la entrada de la Tola  
abí 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 comenzo 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...*

## 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,  
abí 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 Sabiny,  
Eustacio fueron caudillos.  
Décima de hipérbole*

Décima de hipérbole:

### 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...*

## La lengua latina

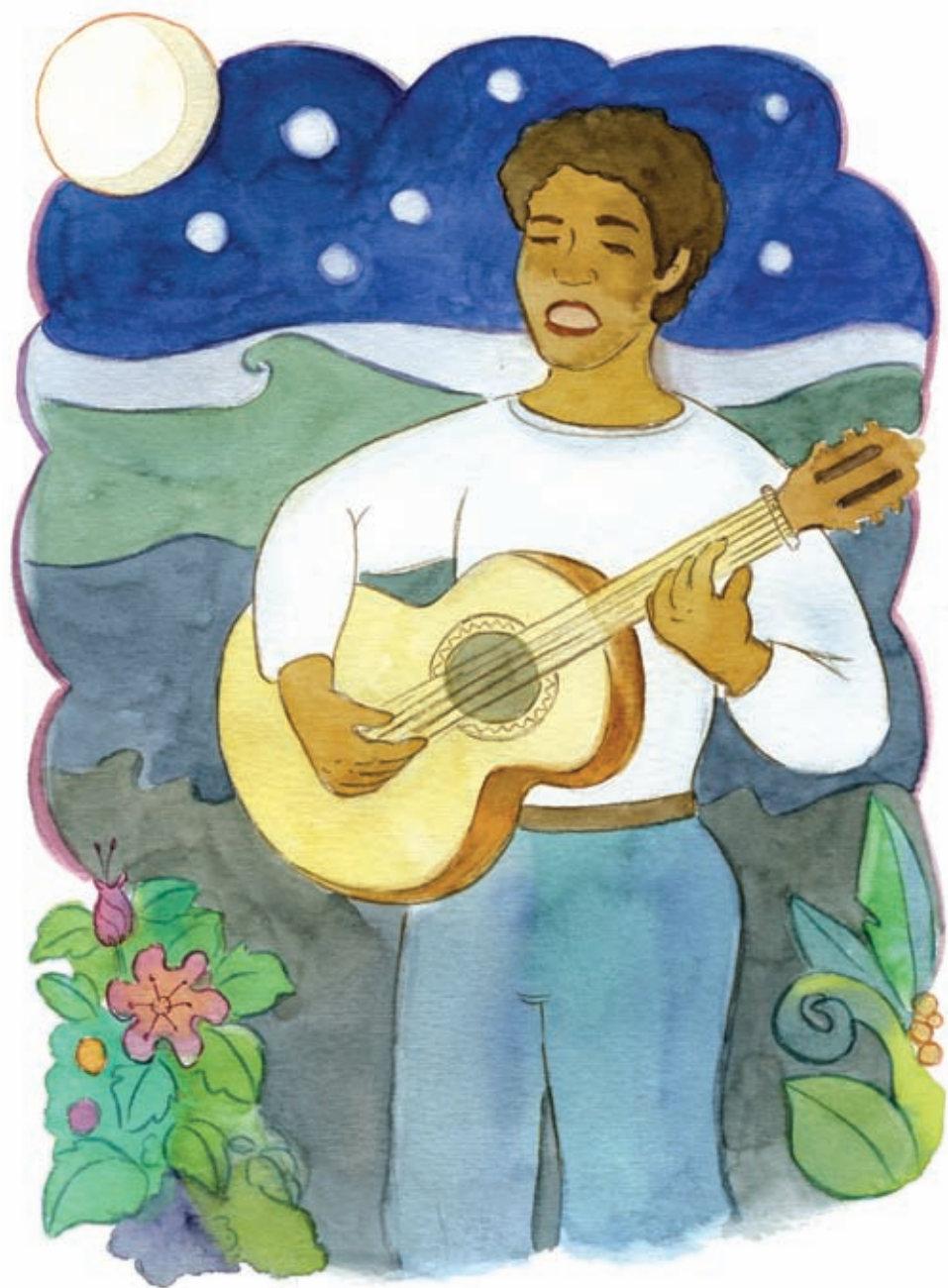
*Llegó la lengua latina,  
llegó el rey del horizonte.  
Llegó el patrón de los montes,  
de Capitán de la China.*

•

*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,  
llega la lengua latina.*

•

*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.*





•

*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 poder,  
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,  
ádate 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...*

### Décimas a lo divino

*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...*



*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: ¿Dónde 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 sabrías  
y los ojos abrirías,  
serías igual que Yo  
y dejándote creer  
quebrantaste los preceptos.*



*No había necesidad de esto  
porque todo te di yo.  
al fin te enseñé a pecar,  
ya te gozó y te dejó.  
Con el sudor de tu frente  
habéis 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*

•

(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*

•

*Soy más rico siendo pobre  
que aquel que tiene dinero.  
Tengo un asiento en la gloria  
¿para qué riquezas quiero?*

*Hidalgo, 1982*

*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 auto descripción, y tienen el fin de desconcertar al contrincante. Veamos un fragmento de uno de estos.

*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.  
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.*

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.*

•

*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.  
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 dividas.  
Si querés aprende más  
con reglamento y con nota.  
Queda con la mente loca  
el que conmigo se meta.  
Aun 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 empaña 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 soplabá, 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 (*ibídem*). 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, publicó varias bajo el título de: “Cantos populares españoles” (*ibídem*). Los cantores populares, tanto en España como en Ecuador, hacen sus interpretaciones con el acompañamiento de la guitarra (*ibídem*).

Las coplas de carnaval, en el Ecuador, expresan claramente el sincretismo de las culturas hispana e indígena. 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 desenfundada 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 permanentemente 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 chimbus, en la provincia de Bolívar. Ésta era una fiesta que se remontaba a la época pre inca. 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 transforma, 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 pentasilábicos, rimados: en el orden abcb que a veces adopta la forma de redondilla de cuarteta (estrofa de 4 versos de 8 sílabas con rima consonante que siguen el esquema abba), 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.

### *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

### *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”

### *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, tambor y 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”, curiwingas (pájaro de oro) adultos, perro, caballo, asnos, blancos, negros, yumbos y danzantes.

Es una fiesta pre inca. Juegan con globos de jebe, talco y polvos de distinta índole, con los 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. Todos tienen derecho a entrar solos o acompañados 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.  
Qué 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 queman; pero Taita Carnaval se escapó 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, llevan 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 y llevan envueltos, en manteles blancos, alimentos preparados: gallinas, papas, cuyes asados, huevos, quesos, frutas. Cuando entregan los presentes al hacendado aluden a las personas que entregaron el camari y que ya están muertas. Se preguntan si, para el año venidero, la persona entrega el camari todavía estará 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 está  
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 si no me has de botar.*

*Naranjo, 1987*





## Las coöplas 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.  
Déjate 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 pie.  
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 sueñito  
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 dentra  
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 vienen guarandños  
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 murieran  
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  
por qué es que me haces sufrir (bis)  
los días de carnaval  
por qué 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).*

Segundo Moreno, 1987

### Carnaval en la provincia de Bolívar

#### Alusiones a la comida

*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.*

(Los chihuiles son similares a los tamales).

## 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 caspisique  
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 llevaba.*

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  
dispone 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.*

2

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

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

9

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

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 mamá  
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 el sapo pendejo a pie.*

14

*Si Jesucristo murió  
por tres clavos solamente;  
por qué 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, Apud 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  
revolcado 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 mojigato”.*

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 lo 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 donde nací.  
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 nos aproximaremos a la misma.

Con el nombre de Coangue 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. Estaban destinados al servicio doméstico en Quito y Guayaquil, pero la mayoría se encontraba en los valles ardientes de la Sierra y de la Costa, trabajando en las haciendas, fundamentalmente, en los trapiches.

A los esclavos que estaban destinados a las minas se los 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 se 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, se desarrollaron una resistencia pasiva diaria que se expresaba en: sabotajes, robo, ironía y 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,  
cholita 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.<sup>6</sup>*

## 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.*

Estrofa

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

---

6 El medio real era el circulante monetario de la época colonial. Para Coba, 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).

## 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

•

*Atracito de mi casa  
tengo un pozo de agua clara  
donde me lavo la cara  
y tú te lavas la nalga.  
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  
y se les rompe hasta el trasero.*

Coba, 1980

## El chigualo

Significa, cantar. Se dice: hacer chigualos o participar en ellos. Son cantos afroecuatorianos dedicados a un niño. Se los canta en Navidad (equivalentes a los villancicos) o en el 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  
déle leche y mime (bis).  
Doctor  
me está agravando  
sígame dando (bis).*



*Doctor*

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

*Doctor*

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

*Doctor*

*me está agravando  
sígale dando (bis).*

*Doctor*

*pásame la cuenta.  
cinco cincuenta.*

*Bota tu cuerpecito 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 librame 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

## El 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 mojado,  
las olas se le han mojado (bis)  
las ola´.*

*Las ollas de María  
se le ha mojado,  
las olas se le han mojado (bis)  
las ola´.*

*El saco de San José  
se le ha mojado,  
las olas se le han mojado (bis)  
las ola´.*

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

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

*Esta 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. Se encontró a las siguientes 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.*
- *Tu mamá es calavera.*

2

- *Decí paila.*
- *Paila.*
- *Tu mamá 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 quién.  
Con ésta sí,  
con ésta no,  
con ésta sí  
me casaré yo.*

## Narración

### 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 mirando al león viejo le dijo:

- Padre, ¿por qué no puedo meterme con el hombre?
- 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 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 y 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.

*Argentina Chiriboga, 1995*

### *El cura y el sacristán*

Un cura se relaciona con la esposa de un vecino al cual lo nombra 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 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 la orden: Cojan a la lora porque quiero comérmela.

El rey prohibió que se ejecute 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 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, 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*

## **La leyenda**

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 del 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 sus 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 la 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 los 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 fueite con el que castigaba a las personas que parecían de buen corazón, pero sus acciones eran negras, como las sombras que cubren el nudo de Boliche.

*Leyenda de la provincia del Carchi*  
*J. Mafla, 1995*

## *La Moledora*

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, se 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 lo 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 enterrada 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.

## 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.

# Bibliografía

- Cabezas Maffa, Jorge,  
1995 “Vivencias y sabor popular del Carchi”, en *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, y María Mercedes Cotacachi, *et al.*,  
1986 “Curi Quinti. Ecuador Llactamanta huiñai causai rimaicuna.”, en *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 Ruth Moya,  
1987 *Taruca quichuacunapac rimashca rimai cuna Ecuador. 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., Harald Eximan, Lucía Mora, y Carmen Vega,  
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 *El mito en los pueblos indios de América*, Quito, Abya-Yala, pp. 173-737.
- Moya, Alba,  
1999 *Atlas mitológico de los pueblos indígenas del Ecuador*, Quito, Proyecto FBE, GTZ.
- Moya, Ruth, y Alba Moya,  
2004 *Las derivas de la interculturalidad*, Quito, CAFOLIS.
- Moreno, Segundo,  
1987 *La cultura popular en el Ecuador*, Bolívar, tomo III, CIDAP.
- Muratorio, Blanca,  
1987 *Rucuyaya Alonso y la historia social y económica del Alto Napo. 1850-1950*, Quito, Abya-Yala.
- Naranjo, Marcelo, Hernán Carrasco, y Rocío Vaca,  
1988. *La cultura popular en el Ecuador*, tomo V, Imbabura, IADAP.
- Naranjo, Marcelo,  
1983. *Cultura Popular en el Ecuador*, tomo II, Cotopaxi, CIADAP.
- Ong, Walter J.,  
1996 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Patricio, y Luis Vásquez,  
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 del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, No. 4, Quito, IADAP, pp. 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, PROEBI/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 del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, No. 4, Quito, IADAP, pp. 57-67.
- 1983 “Antología del cuento popular ecuatoriano”, en *Cuento Popular Andino. Bolivia, Ecuador, Panamá, Perú*, Quito, IADAP.

Arte oral del Ecuador se terminó de imprimir en Quito el mes de marzo de 2009 por el Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador con un tiraje de 1.000 ejemplares.