



Piedad y Alfredo Costales

*lo indígena y  
lo negro*



1995

Piedad y Alfredo Costales

**LO INDÍGENA**

**Y**

**LONEGRO**

**1 9 9 5**

## **LO INDÍGENA Y LO NEGRO**

Redad y Alfredo Costales

Dibujos y Fotografías  
Alfredo Costales

Instituto Andino de Artes Populares  
del Convenio Andrés Bello  
IADAP

Diego de Atienza y Av. América  
«553-684 / 554-908

Fax: 593.2.563096

Apartados postales: 17-07-9184/ 17-01-555  
Quito-Ecuador

Impreso en Ecuador  
Printed In Ecuador

# Contenido

Presentación	7
ACLARACIÓN NECESARIA	9

## CAPITULO I

JAHUAY	15
Época antigua	17
Época moderna	20
Los actores	27
Integración de los personajes	29
Importancia de la recolección	30
Las bebidas y los alimentos durante las cosechas	30
El Jahuay en las provincias centrales	31
El Jahuay en las provincias de Pichincha y Cotopaxi	48
Jaichuihua	48
El Jahuay en Imbabura	52
INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA DEL ECUADOR	61
La Ocarina	61
Los silbatos de barro	62
Flautas y pingullos	62
La turumpa (de los yumbos) o el tamángue (de los shuar)	63
INSTRUMENTOS MUSICALES DE SUPERVIVENCIA, EN LOS ANDES ECUATORIALES	65
Los instrumentos musicales indígenas	65

## CAPITULO II

CANTOS MAYORES	83
Las décimas y los decímetros	83
CANTOS MENORES	95
El Chigualo	95
El Arrullo	97
El Chigualo Fúnebre	101
Los Alabaos	106
Otros Versos	109
El Fabriciano	110
BOMBA DEL CHOTA Y OTROS CANTOS	113
Caderazo	115
Ensalzada	117
Fandango	119
LOS INSTRUMENTOS MUSICALES NEGROS Y ALGUNOS ASPECTOS DE SU ESTRUCTURA MUSICAL	123

£ I Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, a través de su Proyecto de Difusión de la Cultura Popular, pretende comunicar el resultado de las investigaciones que a su interior realizan los países, reconstruyendo esa riquísima red de identidades subnacionales que constituyen, en un diálogo natural y permanente, las fuentes primarias y diversas de la identidad nacional.

En este propósito, *LO INDÍGENA Y LO NEGRO*, viene a documentar aún más, tesis y temas que en su larga y fructífera actividad investigativa han aportado los esposos **Piedad y Alfredo Costales**, reivindicando la cultura de los señoríos étnicos.

Evidentemente, el primer capítulo, del texto se refiere al *JAHUAY* como un proceso ritual simbólico de la cosecha, que históricamente se inicia en las épocas de las antiguas culturas Quito-Cara, y pervive hasta el presente en algunas regiones de la sierra ecuatoriana. Así lo expresan los autores en el análisis lingüístico de la palabra *Jahuay*; en la gesticulación del término que para dar gracias a la divinidad por la abundancia de la cosecha usan los actores del ritual mítico; y, en las variaciones que 'conforme a la posición geográfica, a la condición étnica de la comunidad, cambian su contenido y característica musical'.

En el segundo capítulo, los esposos Costales trabajan sobre la tradición negra, **chigualos, arrullos, alabaos**, con alusión a lo "divino o a lo humano"; largas **décimas y decfmeros** que permiten exhibir la prodigiosa memoria de los actores, son el soporte de variados y ancestrales símbolos donde se plasma, como en otros, lo onírico, lo

*poético y lo cósmico. Con extraordinario dinamismo describen el desbordante alboroto de este pueblo negro, asentado en, la costa y en regiones de la sierra ecuatorianas, ese pueblo que 'sufre, llora y ríe a través del canto y la copla'.*

*Para el IADAP, la trascendental temática de este libro, cumple con los objetivos institucionales, pero además, significa el reconocimiento a una vida, a toda ella, porque cuando hablamos con Alfredo Costales sobre la publicación de 'LO INDÍGENA Y LO NEGRO', aún su compañera y esposa **Piedad Peñaherrera de Costales**, entre el dolor y la resignación compartía los anhelos y la fuerza de investigadora; hoy, este título se convierte Inesperadamente en un homenaje postumo a la memoria de la **Dra. Piedad Peñaherrera de Costales**, amiga entrañable y noble colaboradora del IADAP.*

**Eugenio Cobrara Marchan**  
Director Ejecutivo  
IADAP

## ACLARACIÓN NECESARIA

Piedad y Alfredo Costales, precursores de la Investigación científica de la cultura de nuestros pueblos aborígenes, campesinos y afroecuatorianos, han dado especial Interés, entre tantos aspectos por ellos analizados sobre los valores culturales de nuestro país, al canto y a la creación poética de aquellas etnias. En muchos de sus estudios -por lo menos en nueve de sus libros- como puede verse en la referencia adjunta -hay secciones dedicadas a la comprensión y registro etnográfico del canto agrícola llamado Jahuay, así como de las DÉCIMAS y de los DECIMEROS.

Los antropólogos Costales, desde fines de los años cuarenta, han recogido en el contacto viviente con los protagonistas étnicos, los frutos de su cultura. De primera mano, conviviendo con los creadores en su contexto cultural y ecológico, han recobrado los tesoros de unas tradiciones culturales que, hacia los años noventa, han perdido muchos aspectos importantes de su ser histórico.

Los Costales han sido testigos de la floración de modos de vida ancestrales y han cuajado en sus obras la huella intensa de esas culturas. Sin su testimonio científico, gigantesco y original, muchos de estos irrepetibles tesoros se habrían perdido para siempre. En la línea pertinaz de otros precursores como Juan de Velasco, Juan Félix Proarte o Pío Jaramillo Alvarado, Piedad y Alfredo, como científicos modernos, se han dedicado a levantar, a poner, la roca de nuestra Identidad colectiva, amasada en el vientre de los mitos indígenas y la han llevado,



una y otra vez, a la cima del estudio antropológico, para que sea visible y nos señale la ruta de la sobrevivencia, alimentándola en nuestras raíces andino-equinocciales.

No han tenido vergüenza de ser quitólogos (estudiosos de los quitos), aunque este término ha suscitado desdén y burla por parte de ciertos artesanos de la ciencia que, habiendo garabateado un par de folletos como todo aporte, tratan de desvalorizar a los precursores. Pero no han sido sólo los rudimentarios aprendices de la investigación ni los amanuenses del dogma arqueológico los que se han permitido denigrar la obra de esclarecimiento de nuestro pasado y presente étnicos. También están los desaprensivos e indelicados que han tomado a puñados, sin la elemental obligación de citar las fuentes, los datos antropológicos e históricos de los Costales y bs han recalentado en extrañas mixturas bajo títulos distintos, negando la autoría original, borrando las fuentes étnicas e ¡investigattvas verdaderas.

Pero entre escritorillos y arranchadores de datos nada ha podido disminuir la fuerza del canto y de la poesía aborígenes y campesinos, que sobreviven y se aterran al tiempo de su propia vitalidad cultural. Los cantos y poemas de la cosecha, en el Jahuay, y del amor y la alegría en las décimas, son vientos que nacen en el corazón de nuestras culturas y quieren que los sigamos elevando al viento, para lanzar su semilla en la ribera del futuro. Gracias a Piedad y Alfredo Costales por haber sido canales tercicos e incansables, fervientes portavoces de esas cantos que llaman a la victoria de lo nativo, en medio de los ruidos destemplados de la sociedad de mercado.

## Referencias bibliográficas sobre el Jahuay, las décimas y los decímeros.

- "El campesino de la provincia del Chimborazo". IEAG. Informes No. 10 y 11. Quito, año 1953.
- "Catequill" (Puruguaya). Llacta No. 4. Quito, año 1956. Se hizo el estudio un tanto limitado del Jahuay de aquella provincia.
- "Yunga Ñan". Uacta No. 5. IEAG. Año 1957. Se incluye un capítulo entero sobre el Carnaval de Guaranda. Recopilación de coplas, parroquia por parroquia.
- "Coangue". Llacta No. 7. IEAG. Quito 1959. Antología completa de la "Bomba del Chota", con un compero, asimismo completo de la poesía de los negro de dicho valle.
- "Investigaciones socio-económicas de Esmeraldas". JUNAPLA. Año 1959. Publicada por NNUU. Hay algunas referencias sobre la literatura negra de aquella Provincia.
- "El Chagra". Llacta No. II. Quito 1961. Se incluye un estudio de la poesía popular del chagra, el chazo y el pupo, conforme a las diferentes regiones geográficas.
- "El Quishihuar o el Árbol de Dios". Tomo I. Llacta No. 23. IEAG. Año 1966. Al tratar de letra D se hace un estudio completo de las décimas y los decímeros.
- Informes socio-económicos y etnológicos del área del Chocó, Colombia. Años 1967-1968 (8 vols). Sobre grupos negros, cunas, chocos y catíos. Monografías de Truendó, Río Sucio, Salaquí, Santa María la Nueva, Arquía, Curichi, Coredó y el Tamboral. En ellas se hace, en cada caso, un estudio exhaustivo de las décimas y en general de la poesía negra del Chocó, desde las bocas del Atrato hasta Barbacoas. Es una copiosa antología de los negros de ese departamento, inclusive con notaciones musicales.

- 'Eloy Alfdro'. Estudio socio-económlco de ese cantón, en la provincia de Esmeraldas. IEAG. Año 1976. Hay referencias sobre la literatura negra de aquella provincia.

Se tomó, además, una Infinidad de informaciones Inéditas, recogidas en diferentes períodos de Investigación que reposan en los archivos de los esposos Costales.

La mayoría sino la totalidad de estas recopilaciones han sido pirateadas, por muchos autores-recopiladores que creyéndose al cubierto, no han tenido la autoridad moral para citarlos. Desgraciadamente la mayoría de las publicaciones de los Costales se agotaron hace muchos años y permanecen olvidadas en algunas bibliotecas del país y fuera de él. Este trabajo sería una reivindicación contra aquellos que con el sello de investigadores o compiladores tomaron, sin vergüenza alguna, la patente de corsos •

ILLAPA CAPARI  
IV-17-de 1993

# C A P I T U L O I

## ***El jahuay y su significado lingüístico.***

*Época antigua. Época moderna. Los actores.  
Integración de los personajes. Importancia de la  
recolección. Las bebidas y los alimentos durante  
las cosechas. El Jahuay en las provincias centrales.*

*El Jahuay en las provincias de Pichincha y  
Cotopaxi. Jalchihua.*

*El Jahuay en Imbabura: Uyanza.*

***Instrumentos musicales de la región andina del  
Ecuador. Notaciones musicales.***

***Dibufos y fotografías***

JAHUAY

El jahuay, extraordinario proceso ritual de cosechas; hasta hace muy poco tiempo, fue una de las pocas supervivencias que logró conservar el indígena de la alta sierra ecuatoriana, como un alto exponente del mundo pre-hispánico. Muchos autores ecuatorianos y extranjeros se ocuparon de analizar su contenido ritual; pero nadie que sepamos, llegó al fondo de la cuestión sino al efecto del simple hecho folclórico, con más o menos importancia circunstancial.

Nuestra preocupación ha rebasado al estrecho límite del folclorismo, para adentrarse al mundo del rito, de la filosofía y la lingüística comparada. Por esta razón partimos del fondo filosófico de razón ser, de la supervivencia a través del tiempo.

Arrancamos nuestro análisis del contenido lingüístico que tan descuidado y mal interpretado ha estado.

La grafía jahuay, por su origen lingüístico procedería de las voces: janno= abrir la boca: jai= dar gracias. Del Chachi jai-quenu= abrir la boca; huayuquenu= inclinar la cabeza, agacharse.

La antiquísima grafía quitu, fusioanada más tarde con la cara, en el jahuay expresa un rito agrícola; la posibilidad es mayor aún en la cosecha, el corte y desgrane de las mieses. Gráficamente explica

## **Piedad y Alfredo Costales**

un antiquísimo **canto** aborígen, en el cual **abrían la boca y chillaban** haciendo subir al aire el alarido. Con él, los quitu **daban gracia**» a la divinidad por la abundancia.

Moreno Mora equivoca la traducción trayéndola del quichua **subir** (jahua). La vieja palabra quitu pasa al quichua en el sentido de acarreo de mi eses hacia arriba. Pero, el jahuay de los shillis es todo un ritual o ceremonia religiosa y no la simple tarea de acarrea las mi eses.

Por el contenido de la grafía parece que utilizaron esta plegaría rústica, simple en cuanto hacer **subir un chiHido**; en actitud de agradecimiento se usaba también en brujería. Esto nos recuerda la similitud entre el **jai** del **jaibaná** de los chocó y el **nele** de los cuna, con igual o idéntico significado, en el campo de la magia y la medicina. El **Jai** de aquellos grupos selvícolas de Panamá y Colombia, tiene el mismo sentido de abrir la boca, cantar, dar gracias, conjurar los males. El jahuay, indudablemente, tiene la misma raíz lingüística que acabamos de comentar, acaso eso explica el parentesco entre el quitu, chocó y cuna.

Aguilar Vásquez, en su criterio, coincide con el de Moreno Mora, para él, luego de transcribir lo dicho por el padre Acostó, en cuanto a rito del incario, indica que la voz procede de hailH, en el mismo sentido de subir cortando los meses. Los dos criterios siguen la corriente común de encontrar los fundamentos pre-hispanicos en la cultura cuzqueña de reciente integración, como si ella fuera la única en haber dejado sus influencias en los pueblos antiguos del Ecuador. Por suerte los recientes estudios de las lenguas ChacN y Zatchilá, ponen mayor énfasis en la cultura Quitu-Cara, base y fundamento de nuestro **vivir** nacional.

Para tratar el tema, en forma ordenada, lo dividiremos en dos épocas diferentes: aquellas que nos dejan los historiadores y cronistas, y especialmente la recogida en las investigaciones en la época moderna.

## Época Antigua

Tanto cronistas como historiadores, al referirse a este hecho cultural, de preferencia hablando de los cuzqueños, dejan interesantes reseñas sobre los ritos agrarios, especialmente de la cosecha; el padre Bernabé Cobo relata de como los peruanos cantaban durante la siega:... "tiene sus cantares alegres acomodados, para cuando eran, los cuales cantan todos a una entonada uno y siguiéndole los demás; y llevan su compás de su canto; y así como en este van todos a una, lo van también en levantar las tagllas y herir con ellas a la tierra; que cierto es de gran gusto verlos arar a su usanza, como yo los he visto hartas veces; porque sus cantares son agradables y suelen oírse a mas de media legua de distancia". Refiriéndose al entonces territorio del Reino de Quito, Jiménez de la Espada agrega en su información: "en algunas comarcas quiteñas usan todavía los indios campesinos de estos cantares agrícolas. Uno que entonan en la siega lleva la siguiente copla:

"Ñuca urpisi tullí  
 - hahuay, hahuay,  
 maypi chari tián  
 - hahuay, hahuay,  
 mana ricurcani  
 - hahuay, hahuay,  
 ninguna huacán  
 - hahuay, hahuay".

Algunos siglos después Agustín Guerrero recoge la misma copla con éstas variantes:

'Ñuca ulpisl  
 maypl charla tlán  
 mana ricurcani,  
 Xlurganl huacán  
 shunguml. O>

## Piedad y Alfredo Costales

La letra, como se ve, no dude a la siega, en concreto, sino a aquello de herir a la tierra con la chaquartagia \*pero el compás y el ritmo del canto con que se acompaña se acomoda de suerte a los movimientos del segador, que resulta una verdadera saloma, cuyo objeto, más que distraer a los trabajadores en su penosa tarea, es el de concretar sus esfuerzos para realizarla con ahorro y tiempo y cansancio. O **capta** o jefe de cuadrilla lleva la voz, acompañando cada verso con el mismo recitado, de escasa meiocffa, y los segadores le contestan en coro, pronunciando rápido y enérgicamente el estribillo hahuay, y cortando con la hoz al propio tiempo la porción de mies que cada cual ha separado con la mano izquierda". (2)

No hay duda alguna que la descripción ofrecida por el padre Cobo, es exacta hasta en el más mínimo detalle; sin embargo la escritura y fonetización del estribillo como el transcribe, no se ajusta a la verdad lingüística. Por la semejanza de la vocalización, confunde con el adverbio **hahuay**= arriba, cuando la palabra **Jai** califica la intención del cantor de abrir la boca que dista mucho a ser lo que piensa el padre Cobo. A pesar de este error que es disculpable para la época en que escribe, la fidelidad de observador participante, añade mucho mérito a su esfuerzo. Aún más refiriéndose "a las comarcas quiteñas", deja un antecedente histórico que luego llegamos a probar al indicar que el jahuay se conoció y se cantó por aquellos tiempos, en todas las provincias del callejón interandino, aunque actualmente en muchas, sino en la mayoría, se ha extinguido para siempre del folclor poético.

En lo relativo a las comarcas quiteñas, las transcripciones atribuidas a don Marcos Jiménez de la Espada, tanto la recopilación e incluso las notaciones musicales, corresponden al investigador y pintor quiteño don Agustín Guerrero (1818-1880), fundador de la "Escuela Democrática Miguel de Santiago".

"En el libro de pinturas", publicado en 1981, por la Fundación Hallo, en una especie de apéndice musical constan la escritura musical



del "Mosholla", "El Albacito". "El Uanto", "Yupaychishca". canto a lo divino qu© luego habría de convertirse en el impresionante canto religioso "Salvel ...¡Salve gran Señoral", "Dona Lorenza" (variante del jahuay) y el "canto para la siega o la cosecha".

Jiménez de la Espada usó y aprovechó de la tarea investigativa de Guerrero que como ninguna otra persona conocía a fondo las melodías indígenas de la provincia de Pichincha. Poco o ningún mérito tiene Jiménez de la Espada el haber aprovechado, sin siquiera citar el esfuerzo de nuestro compatriota. Antes de que el padre Cobo dejara esta noticia, refiriéndose a los cantos de cosecha, el padre Acosta al hablar del Armoray, igual describe, de este modo:... "en esta fiesta se repetían en coro los cantos llamados armoray celebrando la recolección del maíz y las danzas eran a manera de nuestros bailes de máscaras de carnaval". Estas danzas, a las que Arriaga llama "Ayrihuay, el jolgorio al que se entregaban después de la recolección de granos, en las piruas (trojes-depósitos). Así se colige por el significado de Ayrihua, de ayri, maíz o mazorca, chucho o sea los maíces blancos y negros, nacidos juntos, o dos mazorcas de maíz nacidas de la misma caña y hailli canto, canción". (3)

Cabello y Balboa (1581), "al mes de Mayo llamó el Inga Hatum-cuzqui-Armoray, en este mes hacían los indios muchas y muy alegres fiestas, porque como traían el maíz nuevo de sus sementeras, tenían bastantemente con que hacer sus bebidas; cantaban en este mes las cantinelas que llaman Armoray, con muchas concordancia y melodía". (4)

Pedro Gutiérrez de Santa Clara, trata el mismo tópico en estos términos: ... "5 de Abril, Ayrihua, esto es el mes de las mazorcas ya maduras de maíz ... la fiesta de este mes era menos solemne y consistía en cantos, músicas y juegos de fortuna que acompañaba a la cosecha del maíz. El principal juego de donde tomó su nombre el mes, se llamaba misha, esto es ganancia de los premios

## **Piedad y Alfredo Costales**

propuestos por el público y los privados para hallar tal o cual pinta de diverso color, que es lo que significa Ayrihua".

Los autores citados nos dejan, en parte, algunos de los elementos que luego analizaremos con mayor detenimiento, tratando de distinguir las fiestas del mofe y el jahuary propiamente dicho. No está por demás indicar que tanto Cabello y Balboa como Arriaga consideran a la palabra Hcr/lli, con el significado de canto o canción que es lo que lingüística y ritualmente significa.

Debido a la gran profusión de fiestas, encontradas por los cronistas entre nuestros indianos, a veces caen en lamentables confusiones etnográficas: entremezclan el canto del **Jahuary** con la **misha** o el canto de la cosecha del pishu. Es indudable que todos tenían su base de origen en la siembra, aporque, cosecha y desgrane de mofe, un cereal indígena americano por excelencia. Posteriormente cuando se introdujo la cebada, el trigo, estos mismos cantos del maíz, sus ritos de cosecha, un tanto modificados y transformados por la inculturación se emplean en la cosecha de dichos productos.

El jahuary ha quedado en los tiempos actuales como único patrimonio de las recolecciones de la cebada y el trigo; en cambio en el maíz, apenas si ha quedado la costumbre de la misha, hecho trascendente también en la recolección de las patatas. La escasa o ninguna bibliografía sobre éstos tópicos, limita la ampliación del análisis, sin embargo con lo poco que existe y conocemos, vamos a tratar de las supervivencias.

## **Época Moderna**

El **año** 1950 iniciamos, a través del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), las investigaciones de Antropología Social en el país y dentro de ellas las etnográficas y folclóricas particularmente. En una de aquellas investigaciones **In situ**, ofrecimos un análisis detallado del jahuary de la cultura

puruguoya (CWmborazo, Tungurahua y Bolívar), que la transcribimos a fin de ampliarla con nuevos elementos: "ya reunidos en la sementera a cosecharse, se sitúa al centro el **paqui** -el que rompe el silencio-. El indio que con avaricia atesora sus versos profundos, humanos, eglógicos, los echa a los cuatro vientos. Solo él sabe sus poemas que cambian a medida que avanza en edad el sol.

Y no solo que cambia sino que es la voz de la filosofía india ya cuando el fermento del **latrojito** (rastrojo), chicha de cebada muy nutritiva, les nubla los ojos e impide el ágH movimiento de las manos. Para el Anal, cuando solo queda una mentira la luz, cantar el de profundis, la devota letanía de sus divinidades presentes en las hornacinas de piedra labrada cerca al cielo.

El jahuay de acuerdo al sucederse de las horas se divide en el **Jahuay de la mañana**. Cuando el paqui recuerda de sus amores, las primeras caricias, las estrellas curiosas que iluminaron como cocuyos los cabellos de la longa. Parece algo ilógico que comience recordando, porque el recuerdo debe llegar ya en la tarde, una vez que desfilan las cosas presentes y el alma se queda a solas con todas su vivencias. Y , así parece que el paqui, debiera cantar primero a la **tarugutta** que va corriendo monte arriba, monte abajo, con la misma travesura que el longufto de los páramos.

Después será la canción a la espiga generosa que corta el indio con los dientes del sol. Y, finalmente siguiendo el brillo de los ojosos del **pugungu**, más allá de las parvas, decir su canto de invocación a las divinidades, al espíritu del grano que en los meses de las siembras deambula golpeando con sus alas a las gavillas. "Pero aquí, el paqui comienza recordando y es porque en una vida doloroso, esto tiene sentido absolutamente lógico. Canta al amor adolescente, mientras exhibían sus gracias las longas y las mentas, porque las dos se bañan temprano en la flor azul de las aguas. Después está la canción de la venada, de la paja brava, de la lluvia que cae sobre el páramo, mientras el coro repite: jahuay... jahuay...

## **Piedad y Alfredo Costales**

En su apología de recuerdos, él quiere ser un hombre pleno y cantar a sus querencias aprendidas allá en el amor que es Imitación de la tierra en su fecundidad tranquila, en esa presencia amable bajo el manto seco del verano, bajo la lluvia; un amor sin estaciones.

En la mañana, un poco más allá de la infancia del día, el paqui canta el ihullán muyu, la oración de la semilla silvestre que al principio fue verde y el viento le vistió de esperanzas. La semilla que creció en el páramo, fuera del surco sin los afanes del indio, sin que vigile sus balbucesos, su Iniciación en la vida y creció bajo el cielo sin importarle las fuerzas del granizo ni el rigor del clima. Así como a la semilla no le anunció nadie, así canta el paqui aquellas emociones que el bulu le enseñó, que vienen solas vistiendo de esperanzas el alma rústica del hombre de páramo.

**Paqui:**

Ñuca mucha na shimipi,  
pitac chari muchacupan;  
ñuca chayta yachashpaca,  
cuchushpa churaymancarca.

**Coro:**

Jahuay..jahuay..jahuay.

**Paqui:**

Ñuca cuyana ñaccNta,  
pltac charl charlcupan.  
Ñuca chayta yachashpaca  
pitishpa shltaymancarca.

**Coro:**

Jahuay..Jahuay..jahuay

## LO INDÍGENA Y LO NEGRO

### Poquk

Ñuca uglana changuHa,  
pitoc chart changacupan.  
Ñuca chayta yachashpaca.  
pambashpa saquinmancarca.

### Coro:

Jahuay..Jahuay..Jahuay

### Paqui:

Ñuca lutzana chuchlto  
pitac chati lutzacupan.  
Ñuca chayta yachashpaca.  
toguiashpa churayman carca.

### Coro:

Jahuay...jahuay...jahuay... (5)

Antes de que maduren las horas, hasta reventar en millares de girasoles de fuego, el paqui afanoso siente hambre y pensando en los platos típicos de cosecha que prepararía la india madre, canta anticipadamente a la muru manguita. Los versos de la ollita pintada en la que vendrá el murunchl o la pobre ración de arroz de cebada con coles, verdes y nabos.

Aquí dirá también su emoción, porque en la cosecha el indio saborea los platos tradicionales. Con ocasión de los primeros y últimos días, los niños tendrán ya no la simple alimentación a base de cebada y algunos granos tiernos. Por eso el paqui canta los días de verdadera fiesta.

A la hora del sol pleno, de la luz vertical el paqui entona el jahuay del almuerzo, una canción ritual de voces cansadas que van

## **Piedad y Alfredo Costales**

ahogándose entre el latrojro que sirven en grandes pilches. Hay algún descanso en tanto los conejos se refugian en los sectores que faltan de cosecharse. El paqui recuerda a su **taruga** que se pintó de nieve el pecho. El conejo que oculta sus ojos inquietos en las espigas, el gavilán que por amores afuereños cruza el cielo, el río que a esa hora de fuego va rezando su oración de cansancio, a la espiga que cae y el viento que azota como un acial de chonta.

### **Paqui:**

urita ric taruguita  
Janacta ric taruguita,  
taruguita yurac chupa...  
taruguita...taruguita...

### **Coro:**

Jahuay...jahuay... (6)

Ya entrada la tarde viene de nuevo el canto a las aves de su cielo, las únicas que pintan con sus alas esferas de plumas, arabescos que se desvanecen con el paso de las nubes:

### **Paqui:**

Chimbapura huamancito,  
allí causayml charín.  
allí causayml charín,  
hauyndero huamancito...

### **Coro:**

Jahuay...Jahuay... (7)

Aquí nos relata al gavilán enamorado que abandonó los páramos, para buscar carino allí donde hace la hembra, su nido azul en el horizonte:

**Paqui:**

Huamancito, huamancito,  
tuta, tuta, puridor,  
pucungurnan qulchurcangui,  
paypoc sisalla ñahuita,  
guarropac churichucangui  
rujaynandero huamancito...

**Coro:**

Jahuay..Jahuay..Jahuay... (8)

El jahuay de la tarde se canta, cuando las **chaladoras** penetran libremente al campo segado para recoger las espigas que cayeron, en el corte como **guaytas** (flores maduras), mientras por el camino venían los rebaños y las vacas iban a regocijarse sobre el campo recién cosechado.

La chicha va circulando de mano en mano, por las hileras de segadores para cumplir con el rito, en el febril alborozo que despierta el fermento de licor de jora.

En medio de esa escena de égloga y de antigüedad agraria, van cayendo como saetas rencorosas los versos de sátira al alcalde, al patrón, a los mayordomos, a las autoridades parroquiales y no pocas veces al cura y como bien anota Aguilar Vásquez, "ahora la raza del inca gritaría jahuay para insultar, jahuay para robar las espigas del trigo y del maíz y jahuay para las oscuras bravuras del alcohol, nada mas".

Con los primeros contornos de las nubes oscuras, la voz del paqui, más doloroso que antes, casi agorera canta al **pucungu**.

**Paqui:**

Pucu...pucu...pucu,  
nbhpa tlacun;

## Piedad y Alfredo Costales

pucungu rucu nonti.  
pucu...pucu...pucu...

### Coro:

Jahuay..Jahuay...Jahuay... 9

Después suenan las bocinas y los turus y el **chullay** conjura a los males y llama a los dioses, en su plegaria que es fuego que quema:

### Chullay:

Inti apuyaya,  
apuchic tucuy rurac:  
Chimborazu,  
Carihuayrazu.  
Igualata,  
Cubillín,  
Cullanes,  
Cundurazu,  
sumac astaycuna,  
nuca runata,  
ñuca rigracunaman,  
sinchiyacN,  
cay punlop),  
cayta tucuchingapac.  
Tucuylla ayllucuna,  
hurata.janacta,  
singanacushun,  
asishun cushilla.  
Chaycachic,  
tucuylla caparishunchic. (10)

Concluido el monólogo, el chullay como sacerdote cristiano, alza el tasqui de la ofrenda y bebe el contenido. La gente grita, hay expansión y júbilo. Los turus suenan como campanas alegres y viene la repartición abundante de la chicha en grandes azafates.



Esto vuelve a repetirse día a día, mientras avanza el verano. El da postrero de la siega es el **palalaybilli** o fiesta del cortamiento de las últimas espigas en el año.

En el palalaybilli los segadores llevan en silla de manos al dueño de la hacienda, de la chacra o la sementera cosechadas. A la espalda le atan una gavitta de cebada o trigo. Los demás indios siguen al cortejo bailando, haciendo piruetas, remedando a muchos animales.

Hablando en términos generales, durante la cosecha y sobre todo del jahuay, hay una conjunción de elementos de supervivencia que es preciso agruparlos, para el estudio, entre ellos figuran:

### Los Actores

Suele ser la peonada de la hacienda organizada para el trabajo, sea en calidad de **huaspungueros**, **ayudas**, o jornaleros, bajo la dirección del mayordomo, mayoral o **quipu**. Dentro de ese conjunto figuran estos personajes:

El paqui: solista, informado de todos los valores espirituales y materiales del pueblo indio. El contenido de la voz, nos ayuda a comprender, en mejor forma, su significado religioso. Del chachi: paque'meenu, pregunta; paque'nera, preguntando; paqui, de forma aplastada.

En el pensamiento de los qitu, el paqui sería el que pregunta o interroga. Hace referencia a la actitud del paqui, en las cosechas de hace algunas décadas atrás. Habla y canta y los demás contestan. ¿Es la interrogación al cielo?. El shillipanu (Zatchilá) paqui se traduciría, "padre de la mitad o centro" lo que explicaría su calidad de sacerdote de las cosechas. En efecto, el solista, no solo que pregunta en sus cantares sino que invoca, suplica y explica a

## **Piedad y Alfredo Costales**

sus divinidades en el transcurso de las cosechas, es el sacerdote que hace conocer la ofrenda de la palabra.

**El chullay:** a veces es el mismo paqui, pero siempre es otra persona, la que desde una loma conjura a los enemigos **de** la cosecha, mediante la invocación cosmogónica a los cerros y montañas del contorno. La interpretación de la voz corresponde al chachi, **chulla=el** residente chachi; **chuyaju=** exprimir, exprimido; símbolo de la lluvia sagrada.

El P. Velasco, hablando de las costumbres de los indios puruguayas, refiere que antes de iniciar las cosechas, el joven más fuerte del grupo acudía a la loma más próxima a la sementera e iniciaba un monólogo contra los enemigos de la **buluguaya** o de la sementera, indicando que iba a hacerse la recolección. Caso de que nadie contradijera de ese hecho, recién iniciaban la recolección. Indudablemente un regazo de esas costumbres es la que persiste en el chullay que hemos mencionado que a la vez que conjura los males con sus invocaciones y gritos, afianza el derecho sobre la chacra a cosecharse.

Sería entonces el grito, el conjuro y la invocación a los dioses del residente del **bulu**, el que solicita los bienes de las divinidades indias. Supervivencia innegable de los viejos tiempos y que aún se conserva entre los indígenas de la sierra ecuatoriana.

Vestimenta para las cosechas: no es la común de todos los días y eso demuestra la importancia ritual que tenían y tienen las cosechas. El segador acudirá muy temprano, con su **cushma** negra, rayada de rosado o rojo a los bordes, cubriendo sus piernas con **catacumbas** o zamarros, arremangando su pantalón a media pierna; sus brazos vendrán cuidadosamente cubiertos del **rigra cara**; las espaldas del **huasha cara**; la cabeza con **uma huatana** cubre sus negros y abundantes cabellos; el **huagra cara** a los pies le defenderá de las asperezas de los rastrojos y sobre la rabadilla, la

bayeta verde, roja, maygua constituye el **siqui huatana**, especie de faja fuertemente apretada por delante. Vestimenta ceremonial que todavía pudimos ver en las provincias centrales de la sierra.

**Herramientas de labranza:** también las herramientas de labranza difieren de las comunes, será la hoz de hierro, la soga pareada de cabuya en que acondicionaban hábilmente la trabilla de madera para las cargas. Cada uno de los cosechadores acudirá con éste conjunto de instrumentos y a medida que cambian las tareas irán utilizándolas, con sobrada habilidad.

**Instrumentos Musicales:** para robustecer la alegría de la cosecha, los jóvenes se proveen de **quipas** (huarumos), **bocinas** (tundas), **urus** (guadúa), **sigsaco** (chahuarquero) y **churos** (caracoles), que lo emplean con frecuencia durante los descansos o cuando el chullay lanza sus conjuros al viento.

## Integración de los personajes

Las cosechas donde se canta el jahuay, fueron siempre patrimonio de las haciendas, por lo mismo la disposición de los personajes funcionaba en base de su especial estructura del poder. Como eje de la gran tarea que se inicia en el mes de julio hasta finales de septiembre, es el patrón o dueño de hacienda; siguiendo el orden jerárquico se desciende sucesivamente en este orden: mayordomos, mayores, quipus y finalmente la peonada (huasipungueros); estos a la vez van descendiendo también en una línea jerárquica eventual: el **paqui** como director del coro, el **chullay que conjura los males de** la cosecha, los cantores haciendo el coro, los **cargadores** recogiendo las gavillas a la era. los **parveros** asegurando la conservación de las mieses mediante un amontonamiento cimétrico, técnica compleja y propia de ciertos especialistas; al margen de esta jerarquía establecida o división del trabajo, los miembros de las familias cosechadoras, mujeres y niños, constituían

la masa de las **chaladoras** que recogían en **huayungas** los desperdicios de las espigas de la cosecha. En conjunto, estos son los elementos que conforman el grupo de los segadores.

## Importancia de la recolección

La recolección es un centro de atracción social, por lo mismo en esos mismos días, la interacción no solo entre los miembros de la familia, sino aún entre comunidades se intensifica, a tal grado que el acontecimiento es una **más** de las fuerzas de cohesión social, en toda la comarca. La actividad social es vasta, igual que se tratase de una feria o una fiesta comunal. Por muchos años, la cosecha, no solo ha sido motivo de reunión social; los jóvenes de ambos sexos se conocen, se relacionan amorosamente y no pocas veces se florecen los próximos matrimonios, **los** compromisos de fiestas y priostazgos, en forma que la interacción lo fue o menos mientras hubieron cosechas a fuerza de brazo, el centro de atracción comarcano. La supresión de huasipungaje y el maquinismo han ido, poco a poco, debilitando este lazo de cohesión social. La cosecha ha sido siempre, en el campo, el centro de polarización de los elementos, hoy debilitados y camino a la extinción.

## Las bebidas y los alimentos durante las cosechas

Cuando los soles caniculares de junio y agosto caen verticales sobre la peonada, el uso de la chicha se justifica, es ahí, cuando el dueño de hacienda reparte con profusión la **chicha de Jora** (asua), el **latrojito de cebada, aguardiente, etc.** que mitigan la sed y degran a la peonada. También la alimentación tiene características específicas; al mediar el día las mujeres de los peones acuden con sus **murú magüita** u ollitas pintadas, relucientes y nuevas con el murunchi, el arroz de cebada con nabos o col verde, **albis cocido, habas tasno**, con los que en forma comunal, tendiendo sobre el rastrojo un mantel o un poncho, todos los cortadores se sientan en círculo, a comer.

Estas costumbres que han venido repitiéndose por generaciones, constituyen los elementos pintorescos de la cosecha, por lo mismo le han dado al hecho, una función trascendente que junta y promueve la relación social de los componentes de la comunidad.

Entrando ya al campo del hecho folclórico, vamos a describir en la mejor forma los jahuay de las diferentes provincias o circunscripciones de la sierra ecuatoriana, siquiera de aquellas donde todavía la supervivencia se manifiesta debilitada.

## El jahuay de las provincias centrales

Hasta hace poco las provincias de Chimborazo, Tungurahua, Bolívar y el Cañar habían sido las que con mayor celo habían conservado el jahuay de las cosechas. En este trabajo haremos referencia a dos sectores indígenas importantes: el de la laguna de Colta y el anejo Calera y Calera Yumi en San Juan; la parroquia Ingapirca con las haciendas de Molobog, Vendeleche, Turchl y Huayrapongo, en Cañar. Difiere solo en la composición e integración de los versos cantados y recitados. Ofrecemos a continuación una especie de antología del jahuay:

### Jahuay de la mañana

(Paqui: Manuel Chuqui Nauta)

**Paqui:**       Jahuay-hua...Jahuay,  
                  Jahuay-hua...jahuay,  
                  Jahuay-hua..Jahuay,  
                  Jahuay-hua..jahuay.

**Coro:** Jahuay.. Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Jahuay-hua... Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay.

**Coro:** Jahuayu...Jahuay.. Jahuay...

**Paqui:** Amo señoría.  
mayordomolla,  
maqui, maquilla,  
tandapashunlla;  
maqui< maquilla,  
ugshapashunlla.

**Coro:** Jahuay...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Jahuay-hua...jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua.. Jahuay.

**Coro:** Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua...Jahuay,  
Jahuay-hua.. jahuay.

**Coro:** Jahuay.. Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ultimo punlla,  
tcrKJapashunlla;  
último punlla.

cosechapashun.  
jahuay-hua.. Jahuay.

**Coro:** Jahuay.. .jahuay...Jahuay...

**Mayordomo:**

Angu huashapi MI... Cuchuy I... Cuchuy... I

**Chullay:**

Chimborazu.  
Carihuayrazu.  
caparishun...  
aulartehun...  
Chirrtborazumanta,  
Ah...lha...ah I... (asua)  
CMrrtoorazumanta.  
Carthuayrazumanta.  
caparishunchic,  
Intlyaya. (bocinas) (12)

El jahuay de Yanacocha es poco emotivo, pero dolorosamente triste... su profundidad es igual que el grito herido de la tierra cuando el barbecho se entrega pleno a la aidez y calor de la semilla. Con él, la epidermis de la laguna de Colta parece que se rompiera en el corno de la angustia.

El de Majipamba, en el mismo sector acaso porque el paqui parecía más versado tiene una mayor coherencia poética y musical, como veremos a continuación.

### **Jahuay de la mañana**

(Paqui: Juan Remache Conya)

**Paqui:** Ay...Jahuay...Jahuay..  
Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...

## **Piedad y Alfredo Costales**

**Coro:** jahuay.. Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay! nombre del padre,  
nombre de el hijo;  
cunan punHaca, llugshi hora,  
Inti yaya...

**Coro:** Jahuay.. Jahuay.. .jahuay

### **Jahuay de la vaquera o Taya, Taya**

**Paqui:** Ayl Taya, taya  
vaquerita.  
Ay! Taya, taya  
ternerlta.

**Coro:** Jahuay.. Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ayl toro, toro...  
vaconlta.  
Ayl huagra, huagra  
torerito.

**Coro:** Jahuay..Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay I allí colombo,  
ayl allí huahua, (bis)

**Coro:** Jahuay..Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Cunancari,  
pacaricun.



Cunancari,  
achicyacun.

**Coro:** Jahuay.. .jahuay.. .Jahuay...

**Paqui:** Cunancari.  
pacaricun.  
Cunancari,  
achicyacun,

**Coro:** Jahuay.. Jahuay.. .Jahuay

**Poqui:** Ay ! Taya, taya,  
vaquerita,  
Ay! taya, taya,  
ternerlta.

**Coro:** Jahuay.. Jahuay..Jahuy...

**Paqui:** Ay ! uyguata  
catugrN.  
Ay! huagrata,  
churagrInl.

**Coro:** Ay! Jahuay...Jahuay

**Paqui:** Ay! uyguata  
catugrInl.  
Ay! huagrata,  
catugrtrl

**Coro:** Ay! Jahuay...Jahuay

**Paqui:** Ay! taya, taya  
vaquerlto.

Ay! ternerito,  
vaquerito.

**Coro:** Ay!...jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay! cambac huagra  
llugshichini.

**Coro:** Ay!...Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay! pltac chari.  
Ay! maytac arl.  
Ay! toreroca,  
chingarirca.

**Coro:** Ay! jahuay.. jahuay...

**Paqui:** Ay! pltac cunga,  
Ay! mayta canga,  
Ay! rimadorca,  
Ay! toreroca.

**Coro:** Ay! Jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay! mayordomo,  
nitag nidor.  
Ay! mayordomo,  
nitag nirca.

**Coro:** Ay!...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! cunaghaca  
mi torito.  
Ay! cunagllaca,  
mi huagrito.

**Coro:** Ay! ..jahuay...jahuay...

**Paqui:** Ay! cunagllaca  
mi torito.  
Ay! cunagllaca.  
mihuagrilto.

**Coro:** Ay! ...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! urmaricpi.  
Ay! huanurlcpi  
Ay! inventario  
rurangapac.

**Coro:** Ay!...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! urapimi  
churani.  
Ay! huagrapes  
pinamari.

**Coro:** Ay!...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! toritopes.  
solo lata.  
Ay! huogritopes  
tutayanmi.

**Coro:** Ay!...jdhuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! cunanRapas.  
Ay! torito.  
Ay! huagrllto.  
yurac. yuracüa.

**Piedad y Alfredo Costales**

**Coro:** Ay!...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! cunan ñami.  
yaycugripan.  
Caldo, caldo  
shitangapac.

**Coro:** Ay!... Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Capar!...capar!...

**Chullay:** shinagllatag,  
caparishun.  
Parcola, marrona,  
tlacun. cutzita,  
Carihuauaruman,  
Chimborazuman,  
Pomachacaman,  
Totorillasman,  
urra capartshun.  
cacharishun.  
chaycami... jajajay!... (silvos y bocinas)

**Jahuay do la Mallu**

**Paqui:** Jahuay...Jahuay,  
jahuay...Jahuay...

**Coro:** Jahuay.. Jahuay..

**Paqui:** cunan pacha,  
mallucuna;  
cunan causay,  
no te sirve.

**mallucuna.  
no te vale,  
mallucuna.**

**Coro:** Jahuay...Jahuay...

**Poquk** **cunan causay,  
mallucuna,  
no te vale,  
mallucuna. (13)**

Diríamos que el jahuay, conforme a la posición geográfica, a la condición étnica de las comunidades, cambia en cuanto a su contenido y a la característica musical. En el fondo, el rito es el mismo para todos; pero en sus formas externas, en la expresión, cada uno tiene su personalidad, su diferencia y aún hasta su intención. Dependen estos cambios, del grado de dependencia servil en que vivieron los indígenas; a veces el pensamiento cristiano se filtra en sus redondillas o la burla mordaz al patrón, al mayordomo, al teniente político o al cura que le da una tónica de ironía, de burla y de chanza, finamente concebida y dicha.

En San Juan, de la misma provincia, en las comunidades de Calera y Calera Yumi, el jahuay tiene otras modalidades. La inspiración del paqui es más concreta y las redondillas discurren alegremente entre el coro y el solista, haciendo alusión a la vida cotidiana del agro serrano.

### **Jahuay paco-bamba**

**Paqui:** Jahuay, jahuay, jahuay...  
jahuayla huambrlto,  
jahuayla mocito...  
jahuay, jahuay, jahuay.

## **Piedad y Alfredo Costales**

**Coro:** Jahuay, jahuay, jahuay...  
Jahuay, Jahuay, jahuay...

**Paqui:** Ayl huaccha Haml,  
ayl cacupanl laca;  
ayl huambritoia marl,  
ayl cacupanl laca.

**Coro:** Jahuay...Jahuay...Jahuay.

**Paqui:** Ay! taitico latapes,  
mana charinchu;  
ay! mamita latapes.  
mana charinchu.

**Coro:** **Jahuay...Jahuay...Jahuy...**  
Jahuay...Jcrhuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! huaccNto lamí.  
cacupani laca,  
ay! huacachito lamí,  
cacupani lla.

**Coro:** Jahuay., jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! panishita lapes,  
ay! mana cáxarlnichu,  
al huahuquishlto lapes  
ay! mana chariníchu.

**Coro:** Jahuay.. Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay...

- Paqui:** Pitac chari vida,  
ay! mana ruragrini.  
ay! mayta chari vida,  
ay! taita ruragrini.
- Coro:** Jahuay...Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay...
- Paqui:** Ay! uchú managshina.  
ay! chayogricungapac,  
ay! chai flagshina,  
ay! yaycuricungapac.
- Coro:** Jahuay...Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay...
- Paqui:** Ay! nuca alcha huahua,  
ay! huanaricunmari;  
ay! nuca alcha huahua,  
ay! huinaricunmari.
- Coro:** Jahuay...Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay...
- Paqui:** Ay! shuc companerita tata,  
ay! mashcayman yuyani,  
ay! shuc companerita lata,  
ricuyman yuyani.
- Coro:** Jahuay-Jahuay...Jahuay...  
Jahuay...Jahuay...Jahuay... (14)

El jahuay Pacopampa, como ninguno otro, se caracteriza por una gran ternura reflejada en el alma indígena que de huérfano se vuelve cantor, añorando su soledad, su inmensa nostalgia. Del indio

## **Piedad y Alfredo Costales**

**zapalla** que no tiene ni hermanos, ni parientes y que a través del verso, de ese grito dolorido del grupo humano, se transparenta en el coro que gime lastimeramente.

Del mismo sector transcribimos otra variante del jahuay:

### **Hija tía alhajita**

**Paqui:** Jahuay...jahuay...Jahuaylá...  
Jahuay...jahuay...jahuaylá...

**Coro:** Jahuay...jahuay...jahuaylá...  
Jahuay...Jahuay...jahuaylá...

**Paqui:** Ayl hija tía alhajita.  
ayl hija tía bonifica,  
canhuán tasa taca,  
canhuán parlanataca.

**Coro:** Jahuay...Jahuay...jahuaylá...  
Jahuay...jahuay...jahuaylá

**Paqui:** Ay! punüamanca.  
ari ningui...  
Ay! tutapaca...  
mana ningui...

**Coro:** Jahuay...Jahuay...jahuaylá...  
jahuay...Jahuay...jahuaylá...

**Paqui:** Tucuyllullatarurangui,  
hija tía bonitica;  
tucuy buriata rurangui,  
hija tía alhajita...



**Coro:** Jahuay.. .jahuay...Jcihuayló...  
Jahuay...Jahuay.. .Jahuayla...

**Paqui:** Yanuna mana yachangul.  
tagshana mana yachangul;  
hija tía alhajita,  
hija tía bonltica.

**Coro:** Jahuay...jahuay...jahuayla...  
jahuay.. .Jahuay.. .jahuayla...

**Paqui:** Caricuna catingapac,  
manasnpa puringapac;  
ari, anchami cargangui.  
hija tía alhajita, (15)

El paqui recuerda a la **rogadora** (mashcac), a la hembra **carishina** que muestra caras a los mozos del ayllu, burlándose de todos, con la habilidad femenina de la mujer que miente, que engaña y que ofrece caricias, amores y penas.

### Jahuay del Yumbo

**Paqui:** Jahuayla..jahuayla...jahuayla...  
jahuayla.. .jahuayla.. .Jahuayla...

**Coro:** Jahuayla...jahuay...  
jahuayla.. .Jahuay...

**Paqui:** Jahuayla..Jahuayla..jahuayla...  
jahuayla.. .Jahuayla.. .Jahuayla...

**Coro:** Jahuayla..jahuay...  
jahuayla.. .Jahuay...

**Piedad y Alfredo Costales**

**Paqui:** Jahuaylá...jahuaylá...Jahuaylá...  
Jcihuaylá...Jahuaylá...Jahuaylá...

**Coro:** Jahuaylá..Jahuay...  
Jahuaylá...Jahuay...

**Paqui:** Jahuaylá...Jahuaylá...jahuaylá...  
Jahuaylá...Jahuaylá...Jahuaylá...

**Coro:** Jahuaylá..Jahuay...  
jahuaylá...jahuay...

**Paqui:** Ayl ñuca causay.  
mana cay llacta.  
ayl ñuca causay,  
mana cay ayllu.

**Coro:** Jahullá...Jahuay...  
Jahullá...Jahuay...

**Paqui:** Chaypl macacpi.  
tlacunllla...  
chaypl macacpi,  
causacunllla...

**Coro:** Jahullá...jahullá...Jahuay...  
Jahullá..Jahullá..Jahuay...

**Paqui:** Shuc punlHtalla,  
huañunacuna...  
**causachicuni,**  
**ñuca vida...**

**Coro:** Jahuaylá..Jahuay...Jahuay...  
Jahuaylá...Jahuay...Jahuay... (16)

Y llega lo mas tierno, lo mas emotivo del jahuay, cuando todas las espigas han sido recolectadas, cuando la tarde lánguidamente cae sobre el sol de verano y los venados han hecho su última pirueta sobre el filo mismo del páramo; la peonada con el paqui a la cabeza, despide a la cosecha, con la misma dulzura con que lo hiciera en el primer viaje agrario de la hija que se va y se diluye en la voz del viento, como una plegaria de despedida o como un ruego no dicho pero que está a flor de labios. Allí nace el jahuay del último día, grito quebrado en el borde de la tarde que se dilata como una pupila que va a morir o como un grito que se estrangula en la garganta de los montes.

### Jahuay del último día o palalay

**Paqui:** Ay!Jahullá.. jahuay...  
jahullá...jahuay...

**Coro:** Ay! Jaullá...Jahuay...  
Jahullá...Jahuay...

**Paqui:** Ay! uyayrilla,  
compañeritos  
ay! uyayrilla,  
amiguitosia...

**Coro:** Jahullá...Jahuay...  
Jahullá...Jahuay...

**Paqui:** Calla huataca  
calla añoca. ñ  
uca patrompac,  
ay! granitolla.

**Piedad y Alfredo Costalea**

Coro: Jahullá...Jahuay...

**Jahullá...Jahuay...**

**Paqui:** Ay! tandacupanchic  
ay! trojacupanchic,  
ay! tandacupanchic.  
ay! trojacupanchic.

Coro: Jahuilá...Jahui...  
jahullá...Jahui...

**Paqui:** Ay! quipu runata,  
pushacushcata.  
Ay! mayoraomito.  
pushacushcala.

Coro: Jahucrylá...Jcihuay...Jahuay...  
**Jahuaylá...jahuay...jahuay...**

**Paqui:** Ay! adios arila.  
huarmishitalla...  
Ay! adiós arika  
huahuacunalla,

Coro: Jahullá...Jahuay..Jahuay...  
Jahullá.. .jahuay...Jahuay...

**Paqui:** Ay! cunan laca,  
tucuylla mari,  
pariacupanchic,  
rlmacupanchic.

Coro: Jahuyalá.. .jahuay., .jahuay...  
Jahuaylá..Jahuay..jahuay...

- Paqui:** Ay! mana **randishca**.  
**vidala chota...**  
Ay! ...mora comprado,  
vidala chota...
- Coro:** Jahuaylá...Jahuciy...jahuay...  
jahuaylá...Jahuay...jahuay...
- Paqui:** Ay! cada huatata,  
puricungapac,  
ay! cada huatata,  
muyucungapac.
- Coro:** Jahuayla... Jahuay.. .Jahuay...  
Jahuayla...Jahuay...Jahuay...
- Paqui:** Ay! cada huataHa,  
puricungapac.  
ay! cada huatata,  
muyucungapac.
- Coro:** Jahuayla...jahuay...Jahuay...  
Jahucrytó...jahucry...jahuay...
- Paqui:** Ayl patrón huahuachu,  
illacupanga...  
Ay! runitocuna,  
faltacupaga...
- Coro:** Jahuayla...Jahuay..Jahuay...  
jahuayla...jahuay...jahuay...

El indio dentro de la peonada, siente esa tristeza viajera de la cosas que se acaban, en el último **día o palalay**; nostalgia que se embarca en los **huampu** sin vela y sin destino. Pero no se queda

## Piedad y Alfredo Costales

sobre el mar de su propia pena, emerge de dolor para reírse de sí mismo, de la tragicomedia de su propia vida.

Allí queda nuestra recopilación porque su abundancia podría redundar en monotonía. El jahuay de la región central es tan abundante que prometemos incluirlo completo en el coplero Indio que preparamos. La supervivencia, como tal, es la que más nítidamente se ha conservado en el Callejón Interandino y acaso este esquema es el único que ha logrado recopilar la mayoría del cancionero agrario de la cosecha.

## El Jahuay en las provincias de Pichincha y Cotopaxi

A medida que esta tierra matriz se aproxima a la mitad del mundo, el indio instintivamente asocia el jahuay quitu al Inti Raymi cuzqueno. Los procesos de aculturación producidos en la gran ciudad han borrado, con la furia del huracán, las supervivencias del jahuay, en la mayoría de sus parroquias rurales; sin embargo de ello, en el valle de los Chillos, en Cayambe y aún en Pomasqui se logró recolectar algunos rezagos estropeados.

En las tres regiones citadas los informantes diferencian, con sobra de razón, el **jaichihua**, canto para la recolección del maíz y el **jahuay**, **jahuaylá**, en la cosecha de los cereales.

## Jaichuihua

Desentrañado lingüísticamente el término tiene este significado: **Ja o** = gracias y **chi-hua**= gran árbol, en chachi. Canto de gratitud para el gran árbol. Explica además, ser una costumbre del árbol genealógico de los quitu. En el mismo idioma puede venir de **chi'canu**- tender, estirar. Canto a grito en la faena de tender y quitar la corteza de los árboles.

En Pichincha se canta jaichihua en la recolección del maíz; para ello emplean cantares monorítmicos muy lentos, casi un arrastrar de palabras largamente pronunciadas:

### Jaichihua

Ay! patrón de mi vida...  
Jailli.. .chichua.. .Jailli.. .chichua...  
aura si. ya se a caba la cosecha...  
jaiiii.. .chichua.. .Jaiiii.. .chichua...  
Cojamos al patrón...  
jaiiii...chihua...Jaiiii...chihua...  
  
Ya terminó la cosecha...  
jaiiii.. .chihua... aaaaaa...  
Aura si el patrón tendrá que soportar,  
jaiiii.chihua...aaaaaa...  
Llegando a la hacienda.  
ha de dar la vuelta.  
Jaiiii...chihua...jaiiii...chihua...  
ha de dar tres vueltas...  
jaichíchuuaaaaaaaaaaaaaaaaa...l (18)

La peonada, mientras cosecha el maíz y está por terminar ésta procura, por todos los medios, tomar en prenda al dueño de la sementera, para atarle con sogas y fajas a entrambos lados, en tanto la concurrencia, con gran algarabía canta el jaichihua, en coro, dirigido por el más hábil cantor; cuando han llegado al patio de la hacienda el dueño tiene que **portarse**, caso contrario le mantienen atado hasta que entregue un barril de chicha y unas cuantas botellas de aguardiente, más la comida necesaria para satisfacer el hambre de los concurrentes.

## **Piedad y Alfredo Costalea**

El jaichihua, en Cotopaxi, se empleaba en las parroquias del lado occidental: Sigchos, Chugchilán e Insilibí, durante las mingas para derribar árboles o para arrastrarlos; los componentes gritan, de rato en rato, de modo prolongado:

- Jaichihuaacraacraa...Jaichihuaaaaaaaa...

Para estos grupos, el acarreo de los árboles de los árboles con los que construyen las viviendas y puentes, etc, era un acto de regocijo, donde exclamaban, para sacar fuerzas rítmicamente durante todo el trayecto.

En cambio el **jahuaylla** para la recolección de la cebada, lo encontramos en el valle de los Chillos, hacienda la Cocha, en Pomasqui y en casi todas las explotaciones agrícolas del valle de Cayambe.

Su texto es simplísimo, narrativo, así prosaico; pero no deja de tener su importancia para la etnografía, porque nos habla de un pasado remoto, donde los ritos fueron el fundamento de la vida familiar y comunal de los grupos indígenas:

### **El Jahuay, jahuaylla**

Aura si la cebada,  
jahuay..Jahuaylla.

Aura si vamos a seguir,  
jahuay..Jahuaylla

Aura si, sigamos recogiendo,  
las últimas gavillas...  
jahuay..Jahuaylla...



Aura si...  
el arrayán de la quebrada,  
el arrayán de la quebrada...  
Jahuay...Jahuaylla...

Aura...  
hasta mañana...  
Jahuay...jahuaylla...(19)

El jahuay se lo escucha un tanto desvirtuado de su antigua naturaleza, ha perdido parte de su trascendencia étnica. El idioma materno, sea quitu-cara o quichua, han dejado de usarse como elemento poético, no existe el paqui y solo la multitud corea el estribillo hasta el cansancio.

En Cayambe y en el valle de los Chillós, el jahuaylla tiene mayor consistencia poética; pero el sentido de las estrofas se halla entremezclado con los ritos del matrimonio y lo cantan indistintamente, sea en la cosecha o en las fiestas de San Pedro, el 20 de Junio. En ambos el proceso ritual de cosecha ha cambiado radicalmente y queda como último rezago el jahuay denominado Mama Lorenza. El paqui desaparece del escenario y ha sido sustituido por el chachi que recita y canta, a la vez, para que repita el coro, no precisamente el estribillo que caracteriza a los demás jahuay.

#### Jahuay de mama Lorenza

Mama Lorenza,  
yahuar camisa.  
En altar mayor,  
estamos hincados,

## **Piedad y Alfredo Costales**

con las espermas,  
estamos velando,  
este matrimonio  
para toda la vida.  
Hoy día es el día  
de los novios;  
mañana es día  
de los padrinos,  
pasado el día  
de los acompañantes.  
Arriba, arriba,  
companerltos;  
dando la mano a esta cosecha,  
dando la mano terrnlharemos...  
Mama Lorenza,  
taita Chipico. (20)

Después de cada estrofa, dice a voz en cuello, uno de los cosechadores:

- Asua...Asua...¡Asua amo!... El mayordomo responde: ahí va guarapo.

Este jahuay que mas tiene la factura de romance se repite durante todo el día.

## **El Jahuay en Imbabura**

Que nosotros sepamos, el área del jahuay se circunscribe por el austro hasta Saraguro (Loja) y por el Norte del Nudo de Mojanda Cajas, división entre las provincias de Pichincha e Imbabura. Por ser Imbabura una zona maicera, el jahuay no se escucha en las cosechas.

Algo equivalente a este rito de cosecha encontramos en lo que denominan "**la uyansa**", esto es el parabién, el aginaldo que el patrono da y recibe por los beneficios de la cosecha.

Si se estudia la grafía, que en las provincias centrales y australes, tiene otro significado, deducimos que el término deviene de voces chachi y zatchilá, luego quichuizadas por la conquista cuzqueña.

**Uyansa:** del chachi **usquenu**, pasar por la mano desde una persona a otra; **u'tandino'** - rezar, dar gracias; **utya** = el grito, el rezo; **utyaquenu** = rezar; **uyala** \* extranjero. Posteriormente la palabra fue quichuizada por los cuzqueños mitmas acondicionándola al verbo **uyay** = oír, escuchar; así quedó en el lenguaje común la uyansa como el parabién por algo.

**Uyansa:** del Zatchilá **uyén** = otro, diferente, extraño. Ceremonia efectuada en honor al extranjero. ¿No sería al mitma? que lo transportó al quichua como ya queda dicho. Si comparamos el significado en las tres lenguas, su contenido difiere poco y estaría mas bien en concordancia a aquella movilidad y objeto de conquista que fue el territorio imbabureño, donde las gentes se desplazaban, llegaban o ausentaban con mucha frecuencia. Indudablemente el sentido actual del rito agrícola es el mismo y tiene cierta pompa y boato digno de estudio.

La uyansa imbabureña, difiere al jahuay en sus esencias. Conocen cantares para ello, se dedican a comer y beber cuanto se les ofrece. El patrón que fue siempre el centro de estas atenciones, cuando ha recibido el **castillo** que le entrega la peonada, está en la obligación de proveer de toda la bebida y alimentación que sean necesarias para aquel día. Inclusive los propietarios de pequeñas chacritas, los aparceros y partidarios tienen esta costumbre de la uyansa que implica un gasto, por sus exigencias económicas.

## **Piedad y Alfredo Costales**

Este rito agrícola, a no dudarlo, es propio de los pueblos serranos, precisamente porque eran sedentarios y agricultores; en los grupos selvícolas de oriente y occidente, no hemos podido recoger ningún dato al respecto.

En el recorrido etnográfico, dos provincias quedan al margen de él: Loja y Carchi, seguramente porque el elemento indígena que las constituían se extinguieron biológicamente o se aculturaron y solo han quedado los criollos o mestizos que han sido incapaces de conservar estos valores culturales, hoy pobres reflejos de lo que fueron en sus épocas de oro.

En el cantón Pedro Moncayo (Tabacundo), en sus parroquias rurales: Tocachi, Malchingui, la Esperanza y los anejos situados al pie del Mojanda y el Cerro Negro (Yana Urcu) hasta las llanuras que mueren en los bordes occidentales del río Pisque, logramos recolectar algunos testimonios del jahuay de cosecha. Se ha perdido el valor expresivo de la lengua y la frescura de la campiña, habiéndose sustituido con la fonética de la palabra blanca que pronto se pierde por responder a la ligereza del viento de la modernidad.

Eschuchémoslos:

"Arriba, arriba  
cosecherito.  
Toro barroso,  
sácale el poncho,  
cosecherito.  
Vamos toreando,  
cosecherito". (21)

Vamos cantando,  
hacia la derecha.

Ajá...ajá...ajá...  
De un lado a otro,  
compañerito...  
Ajá...ajá...ajá...  
Usu laduman,  
compañerito. (22)

Ajá...ajá...ajá...  
Eu...eu...eu...(coro)  
Vamos cantando,  
compañerito.  
Arriba, arriba,  
compañerito.  
Aja.. .aja.. .aja.. .(coro)  
Vamos cantando,  
mama Lorenza.  
Arriba, arriba.  
Vaca barrosa.  
Ajá...ajá...ajá...  
Au...Au...Au...(23)

El jahuay de estas regiones, por lo que dicen los ejemplos, es **luz** que se pierde en la propia naturaleza donde nació. Los tiempos del esplendor, de esa luz cegadora de la costumbre que quedó en el pasado y aunque tratamos de resucitarlo, no deja de ser el muerto insepulto de la historia.

En esto el jahuay del centro y de Cañar, Azuay, están llenos de matices, de cambios, de verdaderas creaciones poéticas, dignas de figurar en cualquier antología popular.

**CITAS**

- (1) Guerrero, Juan Agustín, "Libro de Pintura", publicación de la Fundación Hallo. 1981, página sin número del apéndice musical.
- (2) Cobo, Bernabé, "Historia del Nuevo Mundo", Biblioteca de Autores Españoles desde la formación de los lugares hasta nuestros días.
- (3) Molina, Cristóbal, (1572), "Ritos y Fábulas de los Incas", Ed. Futuro, 1959, nota N° 1, p. 33.
- (4) Cabello y Balboa, Miguel, "Obras", Vol. I., Ed. Ecuatoriana, Quito-Ecuador, 1945, pp.330-331.
- (5) Costales, Piedad y Alfredo, "Catequill".. Ed. del IEAG, 1957, pp. 217-221.
- (6) Ibidem.pp. 217-221.
- (7) Ibidem.pp. 217-221.
- (8) Ibidem.pp. 217-221.
- (9) Ibidem.pp. 217-221.
- (10) Ibidem.pp. 217-221.
- (11) Ibidem, Costales, Piedad y Alfredo, " Catequil".

- (12) Informante: Manuel Chuqui Naula, agricultor-comerciante, natural de Yerra-Cocha, provincia de CNmborazo, 1966.
- (13) Informante: Pedro Remache Conya, agrlcultor-paqui, natural de MaJlpamba, 1960.
- (14) Informante: Francisco Yuquilema, agricultor, natural de Pulucate, 1959.
- (15) Informante: Manuel Pllcolema, agricultor, natural de la Hacienda Totortllas-Guamote, 1959.
- (16) Informante: Manuel Lozada, agricultor, natural de San Juan, 1961.
- (17) Informante: Juan Ctavijo. peón agrícola, natural de Pomasqui, 1965.
- (18) Informante: Juan ClavlJo, peón agrícola, natural de Pomosql, 1965.
- (19) Informante: Miguel Cacoango, agricultor, natural de Ayora, 1964.
- (20) lbtalem, Informante: Miguel Cacoango.
- (21) Informante: Matías Pullas, arriero, natural de Cochaski, 70 años de edad, 1981.
- (22) Informante: Luis Alberto Navarrete, agricultor, natural de Mal-cNngul, 78 años de edad, ano 1981.
- (23) Informante: José Chicalza, Exhuaslpunguero, natural de Cochaski, 63 años de edad, año 1981.

*Indígena Andina Cantando el "Jahuay"*





*Escenas de la Cosecha*



Jahuay del palalalbllll

Musical notation for 'Jahuay del palalalbllll'. It consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked 'Cresc.' and features a series of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody, with the second staff marked 'Pianissimo'.

Jahuay del medio ata en tiempo de cosecha

Musical notation for 'Jahuay del medio ata en tiempo de cosecha'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked 'Pianissimo' and features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, marked 'Cresc.'.

Jahuay del almuerzo

Musical notation for 'Jahuay del almuerzo'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked 'Pianissimo' and features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, marked 'Cresc.'.

Gallegos nina mi cara

Musical notation for 'Gallegos nina mi cara'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked 'Allegro Moderato' and features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody.

Gallito

Musical notation for 'Gallito'. It consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is marked 'Allegro Moderato' and features a series of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody, with the third staff marked '1<sup>a</sup> vez' and '2<sup>a</sup> vez'.

## INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA REGIÓN ANDINA DEL ECUADOR

Poco o nada sabríamos del tema sino fuese por las evidencias que ha encontrado la arqueología, en la alta sierra ecuatoriana. No es, como quisiéramos, abundante el testimonio dejado por los pueblos aborígenes que habitaron aquellas regiones antes de la llegada de los conquistadores. En muchos casos solo el material de que fueron confeccionados, ha permitido su hallazgo, por ser algunos de barro cocido que les permitió perdurabilidad, aún dentro de los enterramientos, mientras tanto aquellos de madera, hueso, bambú, caAa o tunda se los ha logrado restituir gracias a las supervivencias, en las comunidades indígenas actuales.

### La Ocarina

En los enterramientos del Norte andino del Ecuador, Provincias de Carchi, Imbabura y Pichincha, se han desenterrado en abundancia ocarinas finamente decoradas con pintura negativa, sobresaliendo colores como el ocre, el negro y el crema, técnicamente pulidos.

El término ocarina como hoy se pronuncia y escribe procede de la voz quichua huacarlina, del verbo huacay=llorar. Instrumento de

## **Piedad y Alfredo Costales**

forma ovoidea alargada con agujeros. En efecto lo profundo y dolorido de su melodía ocasiona tristeza a quienes le escuchan. Solíase hasta unas cinco décadas atrás, darse serenatas con **ocarina y dulzainas** (hechas de latón) y algunas chiquillas enamoradas después de oírlas llegaron a suicidarse. Por esta razón las autoridades de policía prohibieron las serenatas con estos instrumentos aplicando severas penas. Alguna vez en los altos páramos se escucha, a la distancia, lamento tan grande y lastimero. La ocarina, por esta y otras razones ha desaparecido entre los instrumentos musicales andinos. Hermosos ejemplares de ella quedan en algunos museos de Quito y otras ciudades del interior, mas como testimonio de los hallazgos prehispánicos antes que como instrumentos musicales.

## **Los silbatos de barro**

Igual que la ocarina se los ha confeccionado en barro para darles luego consistencia por cocción. Los hay de mil formas, toscamente confeccionados, en color natural o adornados bellamente con pintura negativa de diferentes tonos. Tienen formas de peces, figuras antropomorfas y zoomorfas que solían acompañar con sus agudas melodías, en las danzas rituales, sea con caja o tambor del tronco ahuecado de maguey o cabuya negra, por eso se los denominó **shushu quenu**.

## **Flautas y Pingullos**

De los instrumentos usados en la prehistoria, los que supervivieron y aun lograron formar parte del mestizaje, gracias a la aculturación, han sido las flautas y los pingullos, sean de carrizo (shucus-chaglla y tunda).

En la prehistoria solían hacerlas en las largas y espinosas varas de **ñutu casha**, de los bosques de pie de montaña de las regiones frías; con menos resistencia y perdurabilidad en las ramas del **fucunero** del mismo piso ecológico que el anterior.

De las flautas horizontales con emboque hecho a destaje, nacieron lo que luego se denominaron **dulzainas**, trabajadas luego, en hojalata, para acompañar con doloroso melodía la ocarina de barro.

### La Turumpa (de los yumbos) o el Tamángue (de los shuar)

Es otro rezago de la prehistoria ecuatoriana. Se trata de un arco curvado por la resistencia de la tripa de mono disecada y que para producir melodía hace de caja de resonancia la cavidad bucal.

## **INSTRUMENTOS MUSICALES DE SUPERVIVENCIA, EN LOS ANDES ECUATORIALES**

Los instrumentos musicales, casi en su totalidad, han sido los que han hecho posible el folclor musical o la etnomusicología, tan abundante y variada en el campo histórico actual. Considerando que entre los valores culturales del aborigen, a la cabeza de todos está el religioso, la abundancia de instrumentos musicales y su utilización tienen una real preponderancia. Desgraciadamente muy poco se ha estudiado el fenómeno estético como tal o aquella expresión espiritual de los pueblos.

Por el hecho de la simbiosis o sea la asimilación de elementos culturales diversos, pueden dividirse en tres categorías por su origen étnico: los instrumentos musicales indígenas, los mestizos y finalmente los de origen hispánico u occidental.

### **Los instrumentos musicales indígenas**

La materia prima para confeccionarlos es la madera, el cuero, los intestinos desecados de animales (tripas), semillas de árboles, guadúa, tunda, huarumo, hojas y cogollos de plantas. Entre los principales y más usados figuran los **bombos, tambores, cajas y redoblantes**. Los cuernos de animales y los churos también se los emplea con frecuencia para este fin.

Entre los instrumentos de sopro figuran las bocinas y su gran variedad; las flautas, pingullos, rondadores, churos de la más simplísima confección. Los sonajeros están presentes en los cascabeles, campanas, campanillas y las semillas de árboles. Cada uno de ellos tienen un uso particular, siendo su frecuencia más conocida durante las festividades.

En referencia a los instrumentos musicales indígenas, el P. Juan de Velasco deja anotados, en su historia, una buena cantidad de etilos: "La música, otro de los constitutivos de las fiestas, fue una de las cosas imperfectas que tuvieron los peruanos (?) porque nunca llegaron a conocer todas las voces y medias voces. Con todo en eso fueron diestros en sonar todas aquellas especies de instrumentos que habían inventado y discurrido. Los más comunes y generales eran los **chilchiles**, especie de sonajas y cascabeles con que hacían gran ruido; **cuybi**, silbador simple de cinco voces; **tinya**, especie de guitarra, **huayrapura**, especie de zampona o de órgano de calabazos o cañas; **pingullu**, flauta; **huayllaco**, flautón; **huancari**, tamborcillo de baile; **quipa**, trompeta". (1)

Los mismos instrumentos musicales que conocieron los cuzqueños (peruanos), según Velasco, también se los encuentra entre los quitu de ésta parte de América Meridonal; pero para entender en mejor forma deben ser enumerados con detenimiento. Por ello nos permitiremos hacer el estudio de todos los instrumentos enumerados por Velasco y aquellos que encontramos en las investigaciones directas.

## Tutu

Instrumento de sopro trabajado en el cogollo de las hojas de la cabuya o palma. Procede del Zatchilá, **fu'tu**= espeso; **fu'coma**= bodoquera; furípono = soplar; fu= pluma, vello; fulusino= asperjar un líquido con la boca como hacen los curanderos; funda=dolor; fu=vacío; **tuntu**= forma cilíndrica.

Para los cara, dicho instrumento, era algo vacío y cilíndrico, como una bodoquera, lo utilizaban, según el contenido de la voz para ceremonias de curación, relacionadas con el dolor. Arrojan agua al paciente, mediante el **fututu**. Los Quito dirían **juinutuu**= soplar en algo vacío. Según el significado de la grafía quito, dicho instrumento musical era primitivísimo, por ser trabajado en tierra amasada y cocida, luego por recordar las ceremonias durante la época de los **tujuros** o huecos naturales. Ritos alusivos a las matanzas y al empollar de las aves.

Aquel instrumento aparece asociado al producto de otra industria, las **tupiyamas**, ollas para las celebraciones de ritos acuáticos o abluciones purificadoras; instrumento que representaba el sexo masculino, utilizando, a menudo, en ceremonias de fecundación. El **fututu** debió ser una flauta de brujos adornada con plumas muy ligeras.

## Agaras

(Et. Chachi. **Ajaatinu**= cacarear ?). Del Zátchila, **janno**, abrir la boca, **ja'sa**= aliento, aire. Instrumento delgado como un papel, mordido para dar gracias en las curaciones o aplicaciones mágicas.

## Agullacos

No ha sido posible dar con su traducción en los idiomas ya citados, posiblemente corresponde a los **huayllacos**, citados por el P. Juan de Velasco.

## Chilchiles

Del Zatchilá árbol. **Chile**= rompiéndose; **chili**=grillo. El Chachi hace referencia al árbol, particularmente a la chicha para beber. En las ceremonias religiosas, con libaciones, utilizaban chilchiles?



## Cuybi

(En Chachi: **catu**=voz; **cuyi**= el filo, el cerro). Símbolo religioso acuático.

## Cuybí

En Zatchilá, **cuyán**=hamaca; **cay-cubi** = canasta.

## Tiyán

En Chachi **cay**. **Tla'quenu**= cooperar en el trabajo. En Zatchilá, **tltiya**= algo. Grafía avisa que era algo para la minga o trabajo cooperativo. Velasco lo define como una guitarra. La palabra en Zatchilá expresa estar templada.

## Huayrapura

Rondador. En Chachi, habla de ceremonias religiosas. Inclinar la cabeza. Instrumento para regar la semilla. En Zatchilá **huampun**= hondo; **huayoba**= resbaloso; **purunu**= dejar abandonado. Habla de la ceremonia religiosa en que dejaban abandonados los cadáveres.

## Pingullo

En Chachi **pingu**= luciérnaga; habla de agua, culebra y luciérnaga. En Zatchilá **pílno**= desleírse; **pilú**- invierno, creciente, pozo. Todas las grafías hablan de estar destinado dicho instrumento al culto del agua. Descompuesta la grafía expresa en Zatchilá, haber estado destinado al baho purificadorio para envolver y embalsamar a los muertos. Instrumento musical dedicado a los muertos. También para la filosofía Chachi, el pingullo hace referencia a un trozo de madera envuelto y el cual dude a las gotas del líquido.

## Huoyllaco

Rautón. En Chachi significa oración. Inclinar la cabeza. El contenido es simbólico y complejo; pero resume en ello la oración. **Caya=** la plegaria que sube. Se refiere, además, a un instrumento destinado a celebraciones heliolátricas que brillan con fuerza de sol. Posiblemente el huayllaco, (**huayru-quonu, accanu**, tenía color amarillo).

Para los Zatchüa **huayola=** resbalando, **lácha=** pelado, explica la calidad física del flautón. Pelado y resbaloso, haciendo seguramente referencia al carrizo (**chaglla, shucos**) o a la tunda.

## Huancari

Tamborcillo. En Zatchilá manifiesta la procedencia Cara del instrumento. Dice haber sido un tambor destinado a "los grandes que hacen posible" -varones- **guan=** grande; **cari=** causar, permitir. Habla de ararías y alacranes, los dos tótem cara. Símbolo de lluvia utilizado para hacer crecer las plantas, hacer brillar el sol, para las grandes celebraciones heliolátricas. En Chachi **tura'caanu=** amontonar tierra. Tambor destinado a la festividad de las huacas y las tolas. Tambor empleado para avisar, comunicar y desgranar o regar la semilla, para asustar y espantar los malos espíritus. Hacer oración, chillar el mono. Cuidar y vigilar las tolas.

**Caarucu=** los hombres viejos. **Cainu=** golpear.

El pensamiento **caya** indica que el **huancari**, era golpeado por los hombre antiguos, por los viejos. Así demuestra la enorme antigüedad de aquel tambor utilizado por su sonido sordo para alejar el espíritu de las huacas, las tolas y las sementeras.

## Quipa

La grafía se refiere al origen paterno religioso y el instrumento de los quitu. Para los Cara dicho instrumento refiere el aglomerarse la

gente. Significa, además, el firmamento, la concha. Lo utilizaban para convocar a las personas. Indica haber sido utilizada en brujería para producir sueño y las visiones para practicar curaciones a enfermos y transmitir hechizos.

Para los Chachis conserva igual significado: festividades lúnicas, instrumentos de los brujos y los curanderos (en uno u otro significa el hueco de la nariz). Posiblemente las quipos adoptaron la forma de los huecos de las ternillas de la nariz y el oído.

## Huacharaca

Del Chachi **huaasha**= rascado. Instrumento al que rascan. También pasa por sonajero. Significa también reunir semilla del árbol **pichanga**

## Huarumo

(Variedad de bocina). Del Chachi **huarenu**= llorar. Instrumento para atraer la lluvia. Música de lamento. Otra vez música de petición, inclinar la cabeza; **ru** de **rucu**= antiguo, **mu** de **miunu**= arrancar. Instrumento antiguo para arrancar lamentos; **murundíno**= gruñidor. ¿Habla posiblemente de muñecos con silbato? ¿Sería trabajado en tallos de huarumo?.

Del Zatchilá **huan**= grande, de **pohuarano**= estar dentro. Deformación de pohuarano, como acto fecundante. El huarumo estuvo destinado a las fiestas de la fecundación.

## Tunda

Del Chachi **tangul**= caracol grande, incubar; **tula**= tumbado; **turu**= vacío; **tuum**= torcido. Nuevamente se habla de instrumentos fúnebres, vinculados a las tolas, a los muertos. Del Zatchilla **toda**= reventar; **tuntuca**= de forma cilíndrica, recto, directo.

## Tunduf

**Del Záchila tulanno- contestar; Tuniipono- golpear. En Chachi se refiere a tumba y vaciar. ¿Las quipas serian trabajadas en cuero?**

## Huaruntsi

Pequeño rondador que tocan los indos de Cumbos Alto en Cotacachi, para el baile de los Yumbos. Del Záchila **punuán=muerto; puhuoca= difunto, cadáver.** Desgraciadamente en la mayoría de los casos, los instrumentos indígenas han sido transferidos a nombres hispánicos, de suerte que su identificación y significado se imposibilitan tanto en la etnomusicología como en los estudios arqueológicos. Por esta razón trazamos, a renglón seguido, como para revindtar su prosapia india, buscar sus redes equidencias en los respectivos jdomas. Corresponde a los estudiosos desechar esos nombres impuestos y volver por los fueros de la dignidad tdomática.

## Utófono

Se traduce en Chachi: **shapuca-panu=** piedras que hablan o suenan. En Zatchilá **su-panu=** piedra que habla; **su-merano=** piedra que suena.

## Pitos

En Zatchilá **pi chu panu=** aveciía que habla y sueña.

## Caracol

Del Chachi **tungui panu** En Zatchilá **tonqui panu=** de agua; **chihuica panu=** caracol que suena o habla, pasó d quichua con el nombre de **churu.**

## Tambor

Del Zatchilá **bambu-tuca.**

## Rondador

En Chachi **tsejhuallu**= amarrado para llover, para llorar, traída de lluvia, la vena. El rondador habría sido utilizado para atraer lluvia, regar la semilla y rituales fúnebres.

## Tambor Grande

Se podría llamar en Zatchilá **telépano**= golpea el curandero. El Chachi: **cununu**= tambor en forma de canoa. **Tsu'nu**= golpear con un palo, acostándole de lado al tambor. Este **Tsu'nu** era el tronco de árbol cavado o con hueco, era un tambor enrollado, vaciado y lo utilizaban para ceremonias relativas a la muerte, éste es el caso del **tunduy** o tambor de guerra de los shuar.

## Silbatos

En Chachi **hushuhuaquenu**. En Zatchilá sudáqueno, **ffiquenu**=dice silbar la piedra y se utilizaba en ceremonias de traída de lluvia, caer lluvia, brincar lluvia. El silbato llamado susúdaquenu era para llamar animales y podría tener la forma de perro o murciélago.

## Chirimia

Para fiestas de matrimonio, de acontecimientos familiares. Trabajada en árbol. El idioma del animal: abeja.

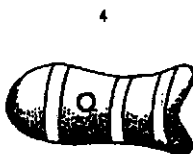
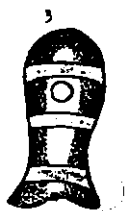
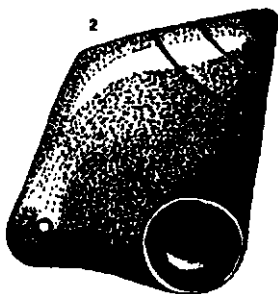
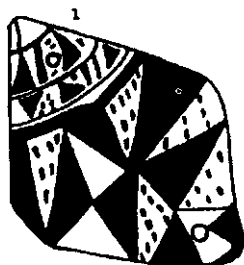
Hemos procurado, con todos los elementos disponibles ofrecer un inventario de los instrumentos musicales indígenas, incluyendo en cada caso el nombre vernáculo que debieron de tener en sus primeros tiempos y que hoy han desaparecido debido a nuestra propia incuria.

Precisará que en base de estos elementos primarios de la lingüística, se reconstruya la etnomusicología de nuestros grupos humanos, solo así encontraremos lo dicho por Velasco que "dichos instrumentos eran ya mayores, ya menores, de madera, cañas, calabazas, huesos y metales. (2)

## CITAS

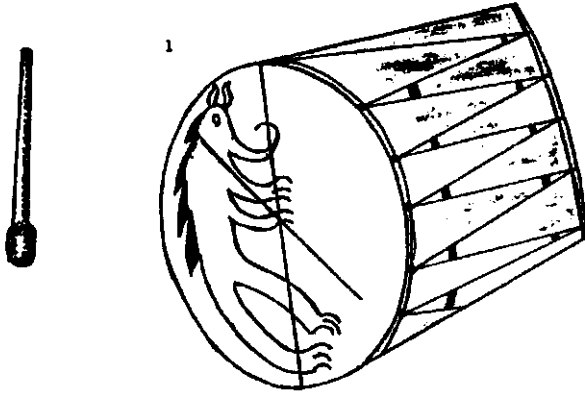
- (1) Veiosco, Juan. "Historia Antigua de Quito", Tomo I., Ed. BEM., Quito-Ecuador, 1960; pág. 78-79.
- (2) Velasco, Juan, Ibidem; págs. 79.

### *Instrumentos Musicales Prehistóricos*

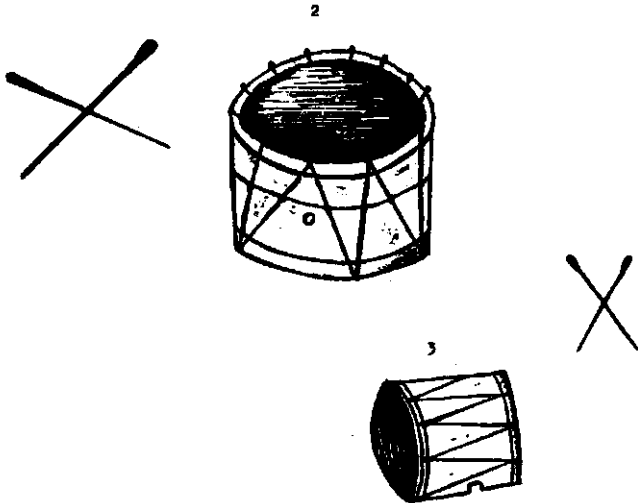


1. Ocarina de barro de los Pastos (de frente)
2. Ocarina de barro de los Pastos (perfil)
3. Silbato de barro de los Pastos (de frente)
4. Silbato de barro de los Pastos (perfil)
5. Silbato de barro de La Tolía (de frente)
6. Silbato de barro de La Tolía (perfil)

**Instrumentos Musicales Aborígenes**



1



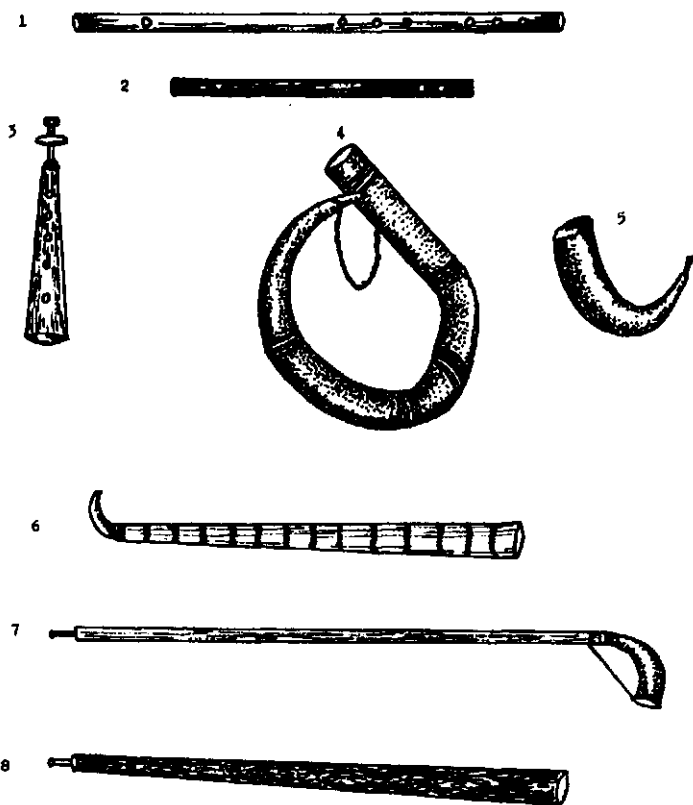
2

3

1. Bombo para los Tushug.
2. Bambutuca o tamboril para carnaval.
3. Huancari, tamborcillo de los Yumbos de Cumbas.

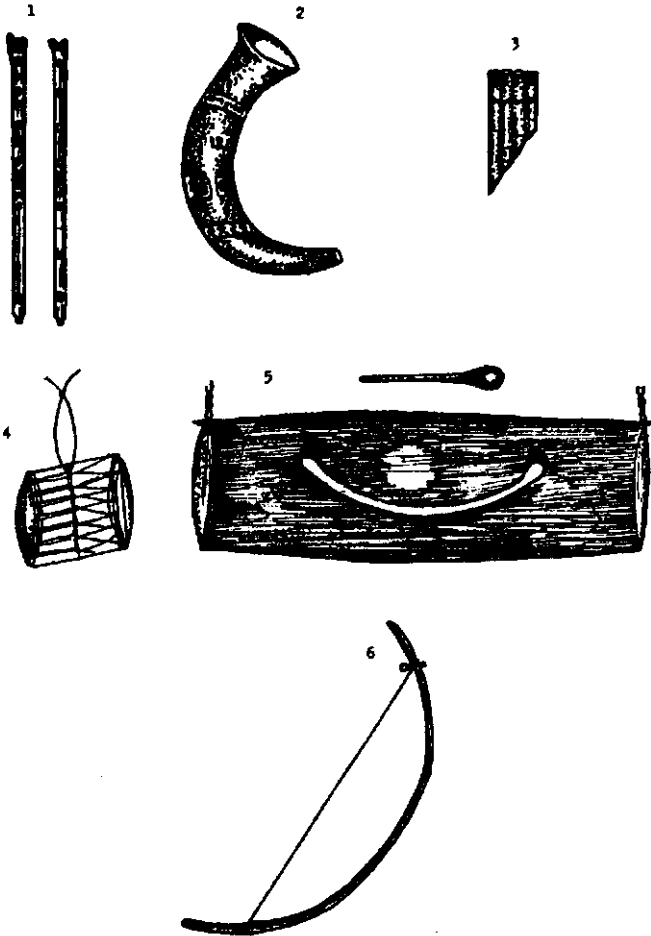


### *Instrumentos Musicales Aborígenes*



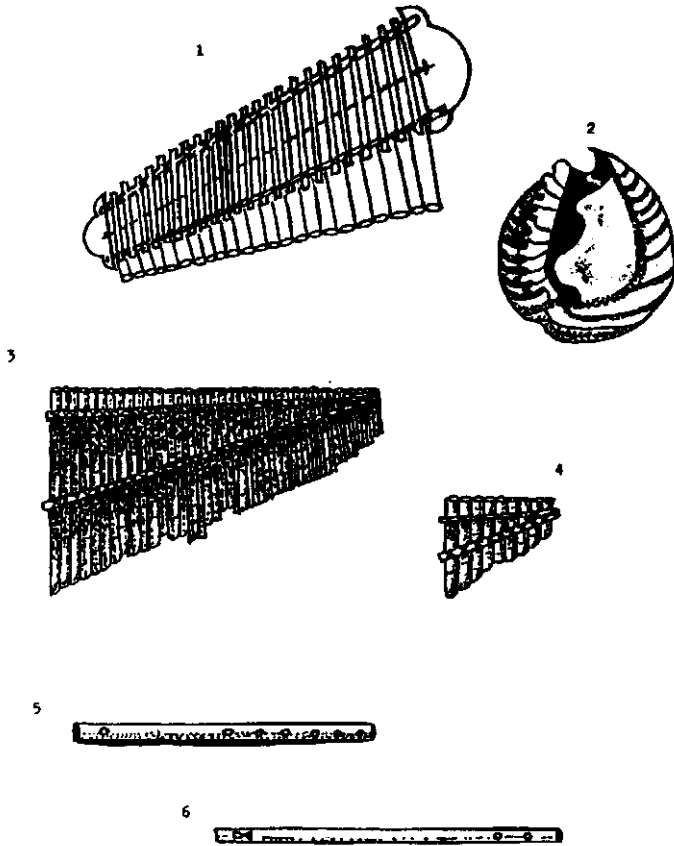
1. Pujcuna o flauta de Cumbas (Tunda)
2. Pujcuna o flauta de los Cofanes (tunda)
3. Chirimía de los indios cañaris.
4. Tutu o bocina de cuernos (Salasaca)
5. Cacho de cuero (de ganado) (Quipa)
6. Turu de guadua (vaquería)
7. Tunda (bocina de fiesta)
8. Guarumo (para huasichis)

**Instrumentos Musicales Aborígenes**



1. Tima Shuar
2. Yukátachi (Trompa de barro Shuar)
3. Kandáshi o rondador Shuar
4. Tamborcillo de fiesta (Shuar)
5. Tunday de guerra y su mazo (Shuar)
6. Turumpa Yumba.- Tumángue Shuar.

### *Instrumentos Musicales Aborígenes*



- 1. Main-main (Marimba)
- 2. Tungui-(Caracol marino para quipar)
- 3. Huayrapuhura (Rondador grande)
- 4. Huaruntzi (rondadorcillo de los Yumbos)
- 5. Pujcuna o flauta.
- 6. Pingullo.

Tonos de la Bocina

Llamada del Coro (1)

Moderato

Musical score for 'Llamada del Coro' (Moderato). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and ends with a fermata over the final note.

Quillu Curu (2)

Allegro

Musical score for 'Quillu Curu' (Allegro). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests.

**Tonos de la Bocina**



*Muerte del Vaquero (3)*



## C A P I T U L O   I I

*Los cantos mayores. Las décimas y los decímeros.  
Cantos menores. El chlgulao. El arrullo. El arrullo  
de nacimiento. El chlgualo de la muerte de un  
niño o chlgualo fúnebre. El torbellino. Los alabaos.  
Alabao de adulto. Alabao cuano el pecador  
muere. Otros versos. Elbunde. El Fabrlclano.  
Bomba del Chota y otros cantos. El caderazo.  
La ensalzada lojana. El fandango.  
Instrumentos musicales negros y algunos aspectos  
de su estructura musical: guitarras, guáchlmas,  
timbás, bongó, guasa, guacharraca, cununo.  
Notaciones musicales. Dibujos y fotografías.*

CANTOS MAYORES

## Las Décimas y Los Decímetros

La presencia del negro, en la costa Pacífica de la América del Sur, está dada por el tráfico de esclavos que tuvo su etapa inicial en las tres primeras décadas del siglo XVI. El torrente de negritud demográfica, destinado a las minas y a las plantaciones cañeras, en las que el aborigen no logró tolerar el trabajo esclavo del trópico, fue el escenario en el que desarrolló su vida el negro.

En lo que se dio en llamar "Tierra Firme", aprovecha aquel caudal humano con inigualada fiereza; de este modo la costa malsana del Darién, las bocas y el río Atrato, luego el valle del Cauca, Iscuandé y Barbacoas; los ríos San Juan, Santiago, Onzole, Esmeraldas hasta el Guayas, se cubren con una mancha de población de aquel color.

En una fusión sin precedentes, el esclavo que viene de las diferentes regiones de África Ecuatorial, con los nativos principalmente: cuna, chocó, emberá, noanamá, catío, nulpe, zatchilá y Chachi conforman, en los trópicos, una sicología especial donde lo nativo americano, junto con lo negro africano, no solo en mezcla biológica sino cultural, ponen por delante el **ritmo y el canto ardientes**, en un folclor único, diferente a los dos mundos culturales de origen.

No solo que se mezclan, doloroso y plácidamente, a la vez, el color y la sangre, sino la lengua a fin de conservar los modismos de sus idiomas; el canto, la copla con música, los instrumentos indios como la marimba, el bongó, el cununo, la timba, las guachimas (maracas) en los torbellinos sin tiempo.

De esas dos gentilidades: **la negra y la india**, crece una tercera, sea del mulato o del zambo, con raíces cristianas, casi bíblicas, que ronda en la selva o los ríos, en los que han hecho su habitat en villorios semejantes a los africanos, después de ese forzado trasplante.

Para analizar en forma global, el folclor negro, no debe hacérselo en función a las divisiones político territoriales, porque la cultura no tiene divisiones ficticias ni en lo geográfico ni en lo político, menos en lo demográfico y étnico.

Por eso no hablaremos del Ecuador o Colombia, por separado, en este sincretismo básico, sino de la costa Pacífica, desde las bocas del Atrato, en el Caribe, hasta el delta del Guayas en el mar de Balboa; de norte a sur, en una misma continuidad sin modificaciones.

En esta gran área que abarca los departamentos del Chocó, Narifto con Barbacoas, en Colombia y las provincias de Esmeraldas, Manatí, Guayas y Los Ríos, en el Ecuador, no solo hay una unidad étnica mestiza, sino estrecho parentesco sanguíneo, de suerte que lo que se siente, piensa y canta allá, se siente, se piensa y se canta acá.

Por esta razón el folclor negro, lo tratamos involucrado en una sola área que abarca toda la costa Pacífica cubierta de selva alta, con una sola personalidad modal, rica en matices culturales, la misma aun en los mínimos recientes de ambos lados de la frontera.

El negro por naturaleza es alegre y eso le hace creativo; en contraposición al indio, sumergido en si mismo, taciturno pero



igualmente creativo, caminan juntos en la eclosión de la sangre y ambos han hecho esa cultura de trópico, donde lo caliente, lo estruendosamente rítmico, avasalla a la del altiplano igual a un de profundis recostado en su propio ataúd de montañas.

El negro sea cimarrón o bozal, adecuado al ambiente físico de América, en aquel trabajo esclavo pero íntimamente asociado a villorios situados, de preferencia, a las orillas de los ríos, hace su vida comunal en torno al jolgorio, a la fiesta o cualquier otra manifestación religiosa, donde lo negro propiamente dicho, lo indígena y lo español se funden y se confunden en una síntesis de alegría. Así como lo es el trópico fecundo, es la mentalidad de su poblador creativo, yendo no pocas veces, más allá de los simples convencionalismos.

De todo esto nace y crece lo que podríamos denominar las poesías musicales **mayores**, por ser tanto más complejas en su composición y aquellas otras que llamamos **menores**, por pequeñas, dulces y delicadas.

Entre las primeras figuran las **décimas**, variadas por su género e intención.

**La Décima.-** Se sabe por lo que dice la preceptiva de los blancos, sean de acá o de allá, es una combinación métrica de diez versos octosílabos de difícil y complicada rima. El negro, sea de la costa Pacífica de Colombia o Ecuador, tomó como suya esta combinación métrica y dentro de su sutil ignorancia, creó inspirado en ella las más variadas composiciones, dando a la literatura popular afro-americana las llamadas **décimas imperfectas**, sean narrativas o dialogadas. La variante más hermosa entre las décimas es la recitada. Sea cual fuese el río: Tamboral, Atrato, Onzole, Esmeraldas, Cayapa, Cojimies o Guayas, como sabio recuerdo del pasado, cuando estos sucos líquidos antes de rayar el alba, libres ya de las peligrosas **maretas**, risando aquella suave superficie, con la

brisa, abriendo las entrañas con el canalete, sea en **champa**, **bongo**, potro, **cano** o imababura, entre oscuro y claro, cuando el sol no es más que un pálido reflejo en las montañas lejanas se escucha aquel saludo matutino, cuando se bajan o se suben los ríos.

Fornido el boga, hace piruetas con el canalete o la fauna en el extremo delgado y airoso del bongo de matapalo. Su voz mitad lamento y mitad recitación, rueda por el río. Este respetable decímero, muy conocido en los ríos por su creatividad y memoria feliz, cuando pasa por la orilla cerca a los ranchos, donde todavía en su interior cabecean los candiles y la ola de barro hierve con los plátanos verdes y maduros, echan al aire la décima.

La suave madrugada perfila en el río los grandes árboles, donde los monos cotudos comienzan a desperezarse de aquellos singulares anudamientos, en las ramas: el murmullo del río baja de tono, el canalete con aquel ruido de agua rota acompaña al negro decímero que recita a voz en cuello, el decir mayor:

Decímero:

"Yo soy el mar sin espuma,  
yo soy el tronco sin la rama;  
soy el pez sin la escama,  
soy el tintero y la pluma;  
yo canto todos los días,  
aquí y en cualquier lugar,  
con décimas al cantar,  
al amanecer del día;  
yo he Jurado con María,  
que me atraviese su pluma,  
ciencia no traigo ninguna.

pero la vengo a avisó,  
que soy el mar sin espuma.

Para el hombre soy comida,  
del agua caimán lillano;  
del médico cirujano,  
que cura cualquier herida,  
soy metralla repartida.  
Ciencia no traigo ninguna,  
que ando rodando fortuna,  
porque no vengo a cantó,  
pero les vengo a avisó,  
que soy el mar sin espuma.

**Decímero:**

Para el pollo soy gavián,  
para las ciudades muralla,  
pólvora, castillo y botó;  
soy el infierno encendido,  
para cantar noche y día,  
soy el tronco sin la rama.

**Rivereño:**

Dicen que con eterno llanto,  
castigó al desvergonzado,  
para varios malcriado;  
al grosero le hago santo,  
a mi no me de tanto,  
decir to que me conviene  
opuesto lo que Dios me tiene,  
en este dicho día.

Decímero:

Esto yo no se lo digo,  
pero sabrán mis hazañas  
que el que se corre de caña,  
está a un tris de perder la vida.  
Mi nación es conocida,  
en las campañas decentes,  
entre medio e buena gente,  
de los señores honrados,  
si hubiere algún agraviado,  
que se quiere engrandece,  
presente le doy a sabe,  
lo que contiene un borracho,  
sin meterme con nayden,  
me paseo entre los guapos".(1)

La décima despierta al día en la voz de Chenche Narcizo o Alejandro. Los tintes dorados de la mañana retozan en la copa de los árboles y pronto, en el rancho de la rivera, se apaga el candil y se maja el plátano para el desayuno. A esta clase de décima, en el Chocó, especialmente en Curichi, se la denomina también tuga o contrapunto, según sea la intención del recitador. Las hay mucho más tiernas, delicadas y emotivas como la flor de la hierbabuena, conocida también como décima de amor. O aquella otra ligada al hecho vital, la décima de la muerte. El verseador negro, bronco, analfabeto, con extraordinario sentido común incursiona con su poesía en los más variados campos. En las décimas mayores, pulidas muchas de ellas hasta la saciedad, figuran otros argumentos y las recitan en las reuniones comunales del Truandó. Casi siempre improvisan, en torno a un hecho grande o pequeño y la motivación suele ser la política, la amorosa o la crítica social, la infidelidad, la añoranza o el desengaño.

Hay muchas de ellas satíricas, con intención política; pero una que revela las causas inmediatas de la desorganización social y familiar.

sobre todo un machismo exacerbado es la décima que se podría llamar el mujeriego, el inestable enamorado que tiene mujer en todas partes; nos habla de una familia que se hace y se deshace con la misma facilidad que se llena el totumo de agua.

### Décima del Mujeriego

"Diez mujeres tengo aquí,  
vein te en Malanguer,  
treinta tengo en Santa Fé  
y cuarenta en Pipribí;  
tengo una Zaragozana,  
tengo dos guarumaleñas.  
tengo tres santanderianas,  
y tengo cuatro marañás;  
cinco tengo cafereñas,  
seis tengo en el caserío,  
siete tengo en Potosí,  
ocho tengo colombianas,  
nueve tengo bogotanas,  
diez mujeres tengo aquí;  
once tengo en las Se villas,  
doce tengo en Rumazón,  
trece tengo en el Tablón,  
catorce tengo en la villa,  
quince tengo en Marinilla,  
diez y seis en Putumayo,  
diez y siete en Agua Clara,  
diez y ocho en la Carolina,  
de remedio veinte y cuatro,  
diez mujeres tengo aquí". (2)

Nada más claro y tan preciso como la décima transcrita, para estudiar la sicología del negro de las selvas altas de la costa

## **Piedad y Alfredo Costales**

Pacífica. Igual el macho que la hembra, exuberantes como sus montes, se dedican a los placeres del amor todo el tiempo; de ahí que la descomposición familiar sea evidente. El mujeriego es una verdad social que ofrece elementos claros para el estudio de una peculiar psicología social.

La décima esmeraldeña, igual que la de sus hermanos étnicos del Chocó, debió originarse junto al imperio negro, establecido en aquellas selvas. Hay que remover arenas, a desenterrar sentimientos, emociones, raíces, para descubrir las primeras décimas que aún no pierden sabor de heredad. Y éstas se ejemplifican, como un recuerdo imborrable de los cantares de gesta, donde la \*igura del Cid, Cario Magno, etc. van relievando sus contornos históricos en la mente afiebrada del negro. Cánticos venidos de generaciones, acaso igual que los recitó Antón Illescas, el primer rei de Esmeraldas, en ese sigéneris imperio negro, semejante al rei mosco de la costa Atlántica de Nicaragua.

Estos esclavos que bajaban a Urna, desde Panamá, después de un naufragio frente al Cabo de San Mateo, arribaron a las bocas del Santiago o Témpula y consiguieron su libertad, después de haber aprendido de su amos los cantares de gesta, los romances históricos que transcribimos, recuerda aquellos primeros tiempos:

### **Décima do Cario Magno**

Auuuuuuuuuuul... Auuuuuuuuuul  
La historia de Cario Magnooooo  
en esta historia veránnnnmnn,  
como el almirante Botannnm,  
nunca quiso ser cristtanooooo.  
Auuuuuuuuuuul... Auuuuuuuuuul  
de los palacios de Roma,  
bajaron a la Turquía,

Fierabrás de Alejandría.  
y un gran señor de corona,  
sin respetar la persona.  
Ellos bajarán ufanos,  
en busca de Cario Magno,  
que era la nación extranjera ...  
sucedió de esta manera.  
la historia de Carlos Magno,  
Auuuuuuuuuuul.... Auuuuuuuuuul".(3)

Reminiscencia de un cantar de gesta, compuesto en época muy antigua en la segunda mitad del siglo XII, en lengua Olí y luego traducido al provenzal. Pertenece al ciclo de los poemas carolingios que pinta las hazañas de Cario Magno y los doce pares de Francia, en la cruzada al Oriente y la lucha de Fierabrás y Olivares.

Este poema vertido a la lengua castellana pasó a la América; los negros lo aprendieron, para conservarlo en sus tradiciones y costumbres.

Es admirable la persistencia de la tradición y la preferencia del negro por esta clase de cantares. A pesar de los siglos transcurridos (del XII al XX), selvas y ríos esmeraldeños, continúan, mediante las décimas, ponderando las hazañas de Cario Magno, los doce pares de Francia y el gigante Fierabrás.

La décima no solo se ocupa de motivos profanos, de los cantares de gesta y los romances históricos de todos los tiempos, sino también los que llaman **divinos**, relacionados con las creencias religiosas cristianas, enraizadas en las costumbres ancestrales, como en este caso"

¿"Quién con Jesucristo habló?  
¿quién fue el que vino de allá?;  
¿quién fue el que vino diciendo.

que el mundo se iba a acaba?.  
El primero fue el cometa,  
que en tiempo debía salir,  
nos toamos a dormir,  
con el cambio del planeta.  
Pregunté si es cosa cierta,  
si el cura que lo predicó  
o si el Papa lo mandó,  
este aviso en general.  
Yo los vengo a preguntar;  
¿Quién con Jesucristo habló?  
Si el arcángel San Gabriel,  
de María Nuestra Señora,  
anunció el sueño de tres horas,  
para yo poder creer?  
.....etc. (4)

Sencillez en el motivo y el verso. Motivo vivido, por fuerza de las circunstancias. El mes de Marzo de 1958, con la supuesta aparición de un cometa y las posibles consecuencias. Unen el verso al recitado y a la superstición con insustituible candor. Esto es lo que el pueblo negro llama coplas a lo divino, es decir que tienen el argumento de Dios y sus cualidades. Pero el moreno no se detiene ahí, aunque tiene embocadura para la copla religiosa, también suele hacer **décimas a lo humano**, tal es el caso de la que transcribimos:

### **Argumento de las ciudades**

Soy estudio universal,  
soy numerado francés;  
soy colegio colombiano,  
de matemática inglés.



Desde Roma para acá,  
Francia, Italia, New York,  
a mi me escriben en vapor,  
lo mismo que de Alemania  
a mi la nación prusiana.  
Rusia me manda a llama  
y que se van a enoja,  
me dicen los franceses.  
Soy estudio universal,  
de lengua las naciones,  
solo se la castellana,  
pero si es la americana,  
hago una numeración:  
Valecllla y Calderón.  
Soy el que escribe al revés,  
aquí está la letra Inglés,  
lo formó con maravilla,  
porque desde el hondo la China,  
soy numerador francés.  
El que quiere aprende,  
lo que le contestó a un gringo,  
traigo cuadernos de nuevo,  
acaso el gringo es brufiel.  
O el gringo americano  
o salido de la esencia,  
aprendan con gran decencia.  
Soy colegio colombiano,  
rieguen la fama en el mundo,  
porque de veras es que sé.  
aquel poeta nombrado,  
y sabio compositor.  
El que me quiere vencer,  
ha de aprender por entero,  
porque me pongo un cero,  
soy matemático inglés.

Dijimos que la décima, **sea a lo divino o a lo humano**, no está acompañada **de** música, por **ser** una continuada recitación, **sea** bajando **el** rfo, **en las** reuniones con **fugo o contrapunto o en** simples grupos de amigos donde hacen **gala de** su prodigiosa memoria, para recordar o su creatividad **a fin** de improvisar, sea cual fuese **el argumento** que la concurrencia selecciona.

En lo relativo a la décima, lo que antecede es una síntesis la más apretada que se ha logrado hacer, sea de Ecuador o Colombia, lo cierto es que son las que caracterizan a la región Pacífica. Este género **mayor** es amplio, tanto que por si sola puede recogerse en voluminosa antología.

Los denominados géneros menores son más complejos de tratarlos por su infinita variedad y porque todos ellos tienen acompañamiento musical, pero como pertenecen al mismo grupo que lo produce, para entender su contenido, es preciso tratarlo en un solo conjunto armónico.

CANTOS MENORES

## El Chigualo

Se conoce mejor el alma negra, el sentir del pueblo a través del chigualo. Síntesis del paisaje tropical, espíritu del agua que se transparentó en la melodía y en la copla. Al chigualo hay que sentirlo en la arteria convulsionada del río, del estero, del caño, del mar, en la desmelenada cabeza del matapalo o la palma real que se mece con el viento en el bosque.

Hay que entender al negro, transportado a tierra india, al negro en mestizaje, para captar al chigualo. ¿Cuánto sintieron nuestros aborígenes al sacrificar débiles cuerpecitos para arrojarlos a las aguas míticas?. ¿Cuánto siente hoy, el mestizo, al despedir al angelito en las riberas de la muerte?.

Nosotros hemos oído cantar el chigualo por repetidas ocasiones. Unos en las márgenes del Onzole y el Santiago; en la Tolita, en Lagarto y Lagartillo; montaña adentro en los mínimos caseríos negros o en los recintos derretidos por el sol de mediodía. En Esmeraldas en el Pampón, en la Isla Piedad y allá en el Atrato, en Río Sucio, Salaquí, Tamboral, en Curlchi y Coredó y casi siempre a lo largo del gran río, arteria líquida llena de ritmos y silencios. Nuestro afán investigativo siempre estuvo alerta para estos acontecimientos y conservamos los

versos recogidos, año tras año. Habiendo sentido la emoción del negro **versero** y conociendo el gran capítulo de la etnografía Chachi, Zatchilá (Cayapa Colorada), Cuna y Chocó, se nos permitirá hablar del chigualo. con más años que el mangle y el ceibo.

La grafía **chigualo o chicualo**, en sus raíces lingüísticas, tiene una triple procedencia, por lo mismo corresponde el hecho folclórico a tres grupos etnolingüísticos que vivían en prehistoria, en una misma área geográfica.

Chigualo (del Zatchilá **Chuiquela=** nosotros). A la vez, en el mismo idioma se descompondría: **Chi=** yo; **gua=** grande y **lo=** enteramente. Es posible, además, que la voz sea una hibridación, con el final Páez: lo = laguna que implica otro concepto.

Chigualo o chicualo, puede además, interpretarse de este modo: del Zatchilá **Chi=**yo; **cula=** laguna, en Atacameño. Su nombre se traduce de la siguiente manera: del Zatchilá-Chachi: **tata** = abuelo; **ca=** fruto; **mina=** camino; camino del fruto del abuelo. De manera que solo se trata de una familia o casa de los qurtu-caras.

En los tres casos la voz conserva sentido metafórico y hace referencia a la muerte o sacrificio de los niños en un ritual por la lluvia. Esto lo atestigua el P. Juan de Velasco y los idiomas hoy estudiados, una vez más le dan la razón. El hecho folclórico actual ocurre en el velorio de los niños y adultos y en la Navidad, como villancicos. Según la costumbre atacameña adoraban a las lagunas y entregaban tributo sacrificial de los niños, a las mismas.

Posiblemente el culto que los primitivos Zatchilá, Chachi o Atacameño y sus ramas étnicas rindieron a las grandes masas líquidas, como seno de la divinidad y concretamente a las lagunas, así como ocurre entre los Puruguaya, motivó que estas étnicas aborígenes, para clamar el gran elemento, representado en la laguna, arrojaban cuerpecillos de niños, a las aguas míticas.

Los chigualo o cantos de velorio infantil, no son sino los primitivos conjuros mágicos que acostumbraban al arrojar los cuerpecitos de víctimas propiciatorias, al fondo de las lagunas.

Cuando la formación del imperio negro, en Esmeraldas, la fusión ocurrió inevitable. Una cultura, la aborígen, aporta con la ceremonia del chigualo con rito mágico, para contrarrestar al espíritu maligno de la laguna e imprecicar a la divinidad del agua. Sus lamentaciones, plañidos y los versos sufrieron alteración porque el negro impuso ciertos elementos como la música de estricto matiz africano. Finalmente con la llegada de los españoles y el dominio blanco, los chigualos o cantos fúnebres, en el entierro de los niños, pasan a refugiarse en Navidad, precisamente porque se trata de un infante, el niño Jesús.

Al principio, simple analogía y luego la sabiduría del sacerdote católico aprovechó una antigua forma, semejante en el sacrificio del niño que sufre, reemplazándola con una celebración cristiana.

El chigualo se canta en el velorio del angelito o en las celebraciones del niño Jesús. Diríamos que continúa demostrando, en lo poco que subsiste de tan extraordinaria costumbre, un exclusivo carácter infantil. No existe origen atacameño propiamente dicho de la grafía, porque etnia y ritual corresponden a la gran cultura quitucara del sol y de la lluvia.

El hecho folclórico, de acuerdo a las circunstancias, actualmente presenta algunas variantes fundamentales, todas acompañadas por música de marimba, guazá o bongó.

### **El Arrullo, (chigualo navideño)**

Villancico negro que se canta en Diciembre. Navidad negra, cuerpecillo de sombra en pañal, cunita de caña brava y estrellas. Bautizo de alegría. Niño negro que se duerme en la camita de

## **Piedad y Alfredo Costales**

musgo; contrapunto de grillos que en la noche compite con los verseros que recitan y cantan. Zambas y negras que bailan, negros que ríen y chancean. Selva que crece ocultando **gualguras y tundas**. Arrullo de madre al recién nacido.

### **Arrullo (chigualo navideño) Notación Musical # 1**

"Los ojitos de este niño,  
son verdes y son azules;  
se parecen a tos cielos,  
cuando se apartan las nubes.

Al pasar por un puente,  
me encontró un tesoro,  
la virgen de plata,  
y el niño de oro.  
Niñito bonito,  
préstame tu sombrero;  
¿Cómo te lo doy  
si soy marinero?  
Denle duro al bombo,  
con mucho talento,  
a ver con esa bulla  
al niño despierto". (6)

Este motivo-pretexito, arranca muy sentidos versos al niño y a otros afectos del negro:

\*Yo la serviré,  
yo la serviré,  
la Carmela linda é".

El negro con profunda unción religiosa, donde predomina, las manifestaciones ancestrales mixtificadas, gracias al contacto con los

aborígenes, deja su inocente sentir entre la luz y la sombra; en los arrullos demuestra una antigua ternura. No será pues, como en el caso de los chigualos navideños manabitas que relata Justino Cornejo, un pretexto para los hechos mundanos.

En el Chocó, sobre todo en Curichi, cantan y versean sin contratiempo alguno. Este acontecimiento que suele ser, desde el punto de vista poético de calidad y alta jerarquía, tiene especialmente en los gualls o alumbramientos, sea en la Navidad o el Año Nuevo. Suelen glosar sin instrumentos y es más bien un desafío de ingenio, de capacidad retentiva, de creación e inspiración espontáneos:

### Guall de Navidad

"Bajando de Manzanares,  
me dijeron los pastores:  
ya nació San Juan Bautista,  
mas hermoso que las flores.

Causa en grande maravilla,  
que cupo a todo mortal,  
por una sirena tal,  
todo el Norte se admira.  
Ya cantan las avecillas,  
mil cantos, a millares,  
se alegran de sus cantares,  
al Divino Creador.

Supo que un niño nació,  
bajando de Manzanares,  
Repollan las azucenas,  
la hierbabuena se abrió.

el coracuchu florió;  
aquí cantan las sirenas,  
el jardín regando flores.

Cuando Zacarías porfiaba,  
le decía el Pare Eterno,  
que le diera un hijo en premio,  
ya que el suyo no le daba". (7)

Otro arrullo de nacimiento navideño es el que copiamos a renglón seguido:

### **Arrullo de nacimiento**

"La alba, alba y la alba...  
clarines y tambores  
y le cantaba un moro,  
un niño y un señor.

Yo no quiero una,  
yo no quiero dos,  
yo quiero la mía,  
la que se perdió, (bis)

Vlejita Santa Ana,  
que dicen de vó;  
que soy soberana  
y abuela que Díó". (8)

La Navidad se siente en la montaña, en las corrientes de las quebradas que bajan riendo y gritando en un atropello de espumas blancas. El negro chocoano, sea de Domingodó, Curichí, Tamboral o el Truendó, canta en las veredas, con la misma ternura que hacen los grillos y cigarras.



El mechero o el candil que arde con aceite de palma, cabecean de sueño o danzan en la piel oscura del bongó ... Arrullo, arrullo se escucha sobre las espumas blancas de la playa o sobre la orilla cristalina de los esteros y ríos. El negro sabe cantar, llorar y cuando cauchero en la montaña, en lo intrincado del Nercua, deja escuchar sobre el lagrimeo del níspero; el pescador en la arpón ha amarrado el trapo blanco del sentimiento y el monteador murmulla en el fondo de la canoa llena de hongos y de agua.

La recopilación obtenida es numerosa. Pero hoy, si reclaman por aquellas constancias es demasiado tarde. La suplantación con instrumentos ajenos a la cultura negra, destierran la marimba de suerte que la costumbre va desapareciendo rápidamente. Un último reducto lo ofrecen las veredas o recintos de montaña, muy lejanos a los centros poblados mayores.

### El Chigualo Fúnebre

Los hay de dos clases, el que se lo canta en el velorio del angelito o fallecimiento de un niño, la muerte de un adulto o de una persona mayor. Igual que las plañideras indias, cantan a sus familiares en el viaje al mas allá.

Cantan y bailan como lo hicieron nuestros progenitores indios, con un sentido ritual. Los negros lo adoptaron para sí, cambiando el verso y la música, con acento africano. Las estrofas van resaltando los pasos dolorosos: velorio y entierro:

#### **Chigualo de la muerte de un niño (Notación Musical # 2)**

"Ayúdame prima,  
a Nevá el bajó.

porque se me arranca  
todo el corazón.

Ya se está muriendo  
y se morirá...  
Ya le están llorando,  
y lo llorarán...

Ya lo están velando  
y lo velarán...  
Ya lo están llevando,  
y lo llevarán...

Hermanlto, hermano  
le acompañarás.

Ya lo están bajando,  
y lo bajarán...

Hermanlto, hermano  
me acompañarás.

Lo están enterrando  
y lo enterrarán

Hermanito, hermano  
me acompañarás.

Ya lo van dejando  
y lo dejarán...

Hermanlto, hermano,  
me acompañarás.

Angelito, ándate al cielo,  
anda compone el camino,  
cuando vayan allá,  
tu padrino y tu madrina.

Coge el canalete. Paulai bogál...  
Coge el canalete, Paulai bogál..." (9)

El chigualo continúa sin interrupción, como una especie de ríolamento. Música de marimba, bongó y guazá. La madre llora en el verso y deja oír su grito, cuando en la incisión de la chonta vierte el bálsamo del verso:

"Muchachito lindo,  
por qué me dejas,  
si te vas al cielo,  
no me dejarás..."

MI lulsito lindo,  
lleva tu bongó,  
para que te alegres,  
en todo el camino".

Apenas a muerto el niño la madre, amorosamente, le viste con las mejores galas, arregla un altarcico con telas nuevas, flores de monte como la **lluvia de oro**, la **palma de Cristo** y la **rosa del monte**. Allí le acuesta, como en una urna, coloca dos o mas palmatorias de cera y comienza a **chigualear**, a las seis de la tarde cuando la familia está reunida. Chigualean los que no son dolientes y entre ellos hay mujeres viejas especialistas en versear.

"En el mes de Mayo,  
mataron un **gayo**.  
Papacto mayo,  
yo no como **gayo**."

No me digan **champa**,  
dígame champeta,  
esta rabadilla,  
es pura manteca.

Raíz de caña brava  
cogollo de **pichinde**,  
llevóme...llevóme  
y volvéme a trae.

Garcita longueña,  
venía a longuía,  
**dale** la vuelta redondita,  
como el compás.

Hojita que verdea,  
que verdea en vientolina,  
hojita bonita,  
si fueras adivina". (10)

Para hacer del chigualo juego, forman un círculo lo bastante amplio dentro de la pieza del velorio; un hombre y una mujer se agarran de las manos y dan la vuelta mientras cantan, al son de la **tambora** y el **bongó** cortan el círculo alzando los brazos para que pasen las demás parejas. Y el canto prosigue con mas emoción y furor.

Caracteriza al chigualo o velorio infantil, el canto y baile del **torbellino**, cuyo contenido básico es como sigue:

Torbellino, torbellino,  
torbellino donde estás;  
torbellino se ha perdido,  
su madre le anda buscando.

Cuando ha bailado hasta fatigarse, casi hasta la madrugada, escenifican otra variante del torbellino; en medio de gran alboroto musical, pasan de mano en mano al muertito, cantando con apretado coro de voces de los mas variados matices:

### Torbellino

"Torbellino, torbellino,  
del fandango,  
compañero del piñón,  
porque no le das salida,  
a este pobre corazón.

Juapa p'arriba...juap p'abajo...!  
ninguno coma de mi trabajo...

Yo lo quisiera aprende,  
yo lo quisiera aprende,  
para cuando yo me muera,  
a esa hora bailó con mi mujé.

Jupa p'arriba...jupa p'abajo...!  
ninguno coma de mi trabajo.

Yo lo quisiera aprende,  
yo lo quisiera aprende,  
para cuando yo me muera,  
a esa hora bailó con mi mujé.

Jupa p'arriba... Jupa p'abajo...!  
ninguno coma de mi trabajo'. (11)

El chigualo, lamento de la madre mestiza y del padre que dirige el canto de circunstancia para el muertito. El chigualo difiere, en

mucho de les redondillas o introducción d contrapunto, d canto de marimba, inclusive d mismo alabao. Resumiendo, mientras el arrullo, estdla en alegrías, describiendo al nido Jesús, con ojos de mar y luciendo galas marineras, el chlgudo de muerte, es soledad, dolor y ausencia. La muerte viaja a lo largo de los ríos, arrancando flores y sembrando angelitos en la ribera, el verdadero seno de Dios. Para los Chachis, Zatchllás, Cuenas, Emberás y Caticos, la muerte es algo así como una laguna o seno de agua, receptora y hacedora de vidas.

## **Los Alabaos**

Son variantes poéticas y musicales del chigualo y lo utilizan tan solo con motivo del velorio de adultos. Las circunstancias ya no corresponden al muertito o ángel, es la muerte con una máscara de realidades definitivas. La música no tiene ritmo de alegría sino un ulular lastimero con el que lamenta, la muerte, sin alas, con garras, guadaña y con aullido de perro. Por ello en idioma Zatchilá, la muerte unifica dos símbolos: el agua y el perro o espíritu malo, todo en un aullido profundo o pianco-**huu**.

El alabao difiere tanto del arrullo como del chigualo. Algunos ejemplos ilustrarán lo afirmado:

### **Alabao de adultos (Notación Musical N° 3)**

"La muerte por ser la muerte  
y por se tan vengativa;  
la muerte de una en una,  
nos va quitando la vida.

La muerte por se la muerte  
y por ser tan vengativa;  
la muerte de dos en dos,  
nos va quitando la vida.

Alivio piden las almas,  
dentro del purgatorio  
y cuando vino de altó,  
la noche de su velorio.

Jesucristo anduvo el mundo  
y su madre le anda buscando,  
preguntando si lo han visto,  
aprisionado en cadena.

Si la vida mi señora,  
que Iba al monte calvario,  
lo llevaban muerto y crucificado,  
a morir por nuestros pecados". (13)

El alma religiosa del negro, indo-africano, se transparentó en los alabaos o lamentaciones de origen católico que la familia recita por la muerte de su ser querido. El alabao refiere los actos de la muerte, los padecimientos que sufrió Cristo Redentor.

Desde el punto de vista cultural, los elementos están fusionados: negro- Chachi- zatchilá- e hispánico, apretándose en un solo puño sentimental. El negro canta su dolor, sin llorarlo. Diríamos comparando con las costumbres serranas, mientras las mujeres y los rezadores hacen de plañideros en torno al cadáver, el negro canta su dolor, ya no reza; clama, grita. Para el Chachi y el Zatchilá, ¿la muerte significó hacha?. ¿ Acaso por el corte brutal?. Además es pudrición, corrupción de la carne.

### **Alabao: cuando un pecador muere**

'Que Dios le reciba allá,  
que dios le reciba allá.

Abrí la puerta San Pedro,  
que esta arma quiere entra.

Yo mi puerta no lo abro,  
porque esta arma no es de acá;  
acá no se necesita,  
armas sin saber rezar.

¿Ah si? ¿Sin sabe rezar!  
¿Ah si? ¡Yo me confesé!  
Porque no podfa sabe,  
con que me podía salva.

Hijo, hijo de mi vida,  
también de mi corazón,  
démosle licencia a esta arma,  
que esta arma quiere perdón.

Que para subir al cielo,  
se necesita humlrdad  
el humlrde como humirde,  
el soberbio como soberbio.

La vara de la Justicia,  
no se arrastra por los suelos,  
porque María muy piadosa,  
vuelve por nosotros luego". (14)

Lo que sorprende, en el alabao de adultos, es que casi la totalidad de los motivos son religiosos. La inspiración gira en tomo a Jesús y María, rezagos a no dudar del acristianamiento de los antiguos esclavos. No es raro constatar, a veces, alabaos entremezclados con frases latinas de antiquísimo cuño. Alabao, casi siempre es tristeza, la vimos y escuchamos junto a la flor morada de los muertos en el Truandó, el Tamboral, Curichi, Malimpia, y Punte Venado en



Esmeraldas, mientras el río, como la muerte fuga, sobre su cauce, hace el infinito, hacia lo eterno. Alabao que llora y gime, sobre la misma huella del que se fue para no volver.

## Otros Versos

La Inspiración del **negro, moreno** o como quiera llamárselo es Infinita, siempre va mas allá de lo circunstancial; no solo florece la voz en el canto sino en el verso, por eso se llama versero, hábil para Improvisar sobre cualquier tema, sea profano o divino. Voz majestuosa, varonil a veces ronca como el bongó, deja escuchar sus palabras, en la selva o en el río con igual elegancia.

El negro es música, es risa, es todo en la selva; por eso, a diario, nace de su mente fértil, **las coplas, los romanéeos y los bundes**, todos recitados o cantados en las fiestas de la vida cotidiana.

### Bunde

"Papel blanco, tinta negra,  
pluma de siete colores.  
No me matarás con tu ausencia,  
mátame con tus amores.

En el monte de la pava,  
todo el tiempo está lloviendo.  
¿Cómo me querés negó,  
lo que mis ojos están viendo?\*. (14)

El versero siente, piensa, llora, canta y sus cantares son capaces de estremecer al más duro corazón. La vida le negó la riqueza física pero le ha dado, en abundancia, la riqueza del alma y aunque su cuerpo se confunde con la tinta de la noche, desde el fondo, a

donde solo él puede llegar, irradian los versos, con la misma diafanidad que lo hace la aurora y después el día. En toda el área el negro sabe sufrir, llorar, cantar y ríe aunque el estómago se encuentre vacío, dejando lugar en su alma, para las coplas, sean divinas o humanas.

## **El Fabriciano**

Igual o como en el Chocó, el romance histórico simple se ha convertido en testimonio de hechos y acciones; en Esmeraldas y Barbacoas, también se canta la fama de los líderes y caudillos. Allá en Barbacoas o sobre el Patía y el Valle, se recuerda a Olaya Herrera, Jorge Eliecer Gaitán, Alberto Lleras el Dientan y otros más prosaicos como el sábalo, la sardina y el churalejo; en la provincia de Hondagas o Esmeraldas se recuerda al héroe popular Frabriciano, famoso guerrillero conchista. La tradición negra le atribuye muchas de las barbaridades cometidas por los **pelacaras**, en las célebres montoneras de los años 1914-1916. Sus hazañas llegaron a inspirar al negro esmeraldeño, danza y música, en creaciones, hoy comunes, en las reuniones o jolgorios tropicales.

Entre la abundante creación musical afro-ecuatoriana: **agua, fuga, caderona, andariele, torbellino, chigualo, bambuco y polca**, figura el **fabriciano**, que incluye baile, canto y copla. Los verseros que hacen posible el contrapunto, son los más hábiles en el género y cantan el **fabriciano**.

Género poético directamente vinculado al folclor picaresco y geopolítico, donde se reconocen los pueblos y recintos de la misma provincia. El picante fabriciano que bien podría haber sido considerado folclor secreto o desechable lo ofrecemos, tal cual se le recogió en las investigaciones. El fabriciano vendría a ser una variante del contrapunto, cantado en cualquier reunión popular negra:

"Me voy a la Tola  
en un potrillo,  
porque las toleñas  
lo tienen chiquito.

Me voy a la Tola  
a comer maduro,  
porque las tolenas  
lo tienen peludo.

Me voy a la Tola  
a comer zapote,  
porque las toleñas  
lo tienen grandote.

Yo soy Fabrciano  
el encasquetado,  
me voy a la Tola  
y me cañonearon.

Mi mujer Lucía  
nadie me la tiene,  
por comer papaya,  
se quedó sin diente". (15)

Versos populares groseros pero no desechables. Cantan las virtudes del héroe que hizo su centro de operaciones en la Tola. Nuestros morenos, ilusionados por la fama del guerrillero conchista, pintan en su cancionero un Fabriciano cantor de versos picantes. Por sobre el trasfondo erótico, permanece el recuerdo de la época en la Tola y recintos aledaños. Con dicha tonada alegre, los circunstantes ríen igual que el cantor, mientras la piel del bongó tropieza, una y otra vez musicalmente, con los hábiles dedos del versero de los héroes de color.

## BOMBA DEL CHOTA Y OTROS CANTOS

Diríamos aquí termina el canto, verseo y música de los de **abajo**, de los negros y cholos de la sabana, de la montaña adentro, de los ríos de la costa Pacífica y nos trasladamos geográficamente a la alta sierra, a los valles calientes, a los micro climas del Chota (Carchi e Imbabura), Guayllabamba (Pichincha) y Catamayo y Puyango (Loja). Allí se asentaron los esclavos negros traídos por los Jesuitas mediante el negocio con los negreros de Iscuandé y Popayán. Las plantaciones cañeras, sobre todo en el ardiente valle del Coangue, denominado también Chota, las explotaciones de los lavaderos de oro en el Mira y la elaboración del sebo en marqueta, hizo que los hacendados de la Compañía, ubicaran un considerable número de esclavos en el valle. Allí aparecen los congos, los caravelí, los mina, los chala, todos negros criollos transportados desde Popayán, Buga e Iscuandé. Esta ingrata tarea lo llevó a cabo el curaga de Tulcán y Taques, García Tulcanaza que luego habría de firmar capitulaciones con Antón Illescas, el Rey de Hondaguas, la provincia negra.

El negro de arriba no ha dejado de ser negro, pero sus hábitos y costumbre sociales obedecen a una psicología especial; algo introvertido como el indio, sin dejar de ser versero, cantor y alegre como sus ríos fríos, por nacer de las nieves de las montañas vecinas.

En el **Coangue** o Chota se concentran en las plantaciones o haciendas, millares de morenos en una sostenida condición

esclavista; organizan sus villorios y hacen una vida sedentaria como huasipungueros que solo conocen su liberación después de la manumisión de 1852.

Igual que el negro del bajío de la costa distraen su vida dura mediante la **bomba, canto, baile y música**, haciendo espumas rítmicas con el cristal de su río que luego irá a desahogar su alegría en el delta del Mira, en el propio Pacífico.

La Bomba se caracteriza, en los jolgorios de esa región semi-árida, donde el sol quema como fuego y el alma de los congos y los chala perece en sus propias cenizas, con el ritmo que lo califican, desafío.

Los negros serranos del Chota, para sus jolgorios cuentan con la llamada "banda mocha". Durante la navidad (24 de diciembre) el grupo Inicia la celebración navideña. La banda mocha que también existe en Ibarra y sus pueblos aledaños (Guayaquil de Alpachaca, el Chota, Carpuela, San Vicente, etc.), consiste en el conjunto de **puros(\*)** previamente adecuados como **contrabajos**, trompetas maracas y huiros. Se añade a ellos los clarinetes trabajados en cogollo de cabuyo negro(\*\*) peinilla, hoja de naranjo o chuca, machete, etc., constan además bombo, tambor y redoblante.

No se trata de un torneo entre **puetas o talladores** costeños ni de los versificadores o cantores de la sierra alta y baja (negros del Chota); invitación formal a bailar, cantar, versificar pelear, según los casos. Contrapunto y música son posteriores al desafío, prepotencia latente, no probada y que se debe dar a conocer.

(\*) Puro. Árbol que produce un fruto tanto o más grande que una calabaza, tiene forma redonda y cuando maduro es duro y sirve para hacer aquellos instrumentos.

(\*\*) Cabuya Negra. (Agave Americana) Denominado también Maguey. Cree en las regiones frías y en los micro climas como el Chota.

## El Caderazo

En lo relativo al desafío, el baile entre los negros del Chota, hablamos en nuestro estudio "Coangue". Lo hicimos con detalles y hoy lo transcribimos: .... "La negra **experienciada** recorre la habitación y los ojos curiosos de los niños que la conocen como la mejor bailarina se clavan en ella. Las palabras de los jóvenes caen sobre su cuerpo joven como una dulce burla y las demás mujeres admiran su contorno aprendido, su blusa de colores que revientan entre los candiles, como rosas de fuego. Ella generalmente tiene que realizar el desafío. Elige entre los concurrentes, su compañero de baile y esta vez, por ser veinte y cinco de diciembre, se ha nombrado prioste, el tiene que soportar las consecuencias del primer desafío.

No puede negarse al pedido de la negra experienciada. Si lo hiciera daría ocasión a la burla de los demás.

De pronto desde el rincón oscuro, un negro joven que llevaba calado un sombrero de paja, deja escuchar el golpe estridente del tambor; al comienzo el ritmo es lento, diríase solitario, se va introduciendo entre los circunstantes en cada nota. Golpes en los glóbulos de la sangre negra que principia a enardecerse. La piel de chivo, en el haro de naranja, parece brincar con el acompasado movimiento de la mano del moreno que haciendo brillar la cadena de sus dientes blancos, expulsa de su pecho las primeras notas de esa música ardiente, igual a la que sigue sonando en los orígenes del Nilo o en las profundidades misteriosas del Congo. Por un rato entre el cuchicheo y risotada de los concurrentes, el tan-tan apresurado, tumultuoso del tambor parece estar invitando al baile. Luego, cuando ha sorprendido al silencio de todos, con su agudo grito de alegría, el mismo que toca el instrumento, como si se tratase de un grito salvaje, histérico, con voz que mas bien parece del río, se deja escuchar en el interior de la choza:

Yo ya me voy de aquí...

El coro de concurrentes, sorprendido, responde al unísono, golpeando las manos:

No he de volver jamás...

Así continua por largo rato hasta cuando la alegría se adueña de la concurrencia. Los versos son el prelude de la felicidad negra. Y otra vez el mozo radiante de entusiasmo, encendiendo el azabache de sus ojos, brotándole espuma de música en las notas repite:

	Yo ya me voy de aquí...
El coro responde:	No he de volver jamás.
Solo:	Amor que se ha de acabar...
Coro:	que se acabe de una vez... <b>(16)</b>

Esta bomba es la que de inmediato invita al baile y al aludido, en este caso don Cayetano, con la alegría que le retoza en los ojos, sale de la concurrencia y acude hasta donde está la negra experienciada invitándola a bailar. La negra vivaracha, como de costumbre, se hace rogar e insinuada por la concurrencia, deja a un lado su manta o pañolón y con aire de desafío exclama:

-¡ Haber el moreno que me aguante...!

Lentamente como cuando el río inicia su nacimiento en el páramo, con movimientos casi imperceptibles, los pliegues de la pollera roja comienzan a temblar: la botella de aguardiente que lleva airosa sobre la cabeza complementa su talle de palma joven. Despacito: piernas, caderas y cintura comienzan a vibrar hasta que el movimiento va en aumento igual que el molinillo que bate el chocolate, haciendo círculos y zetas, persiguiendo al moreno que esquivo con suave lentitud los **caderazos** que la negra echa de vez en cuando, tratando de arrinconarle cuando menos espera. La botella sigue firme, inamovible y la cadera persigue a don Cayetano que cuando menos espera y piensa, rueda por los suelos víctima del caderazo de doña Custodia que es la negra maestra en el baile del caderazo y el desafío.

Estalla una sola carcajada en la habitación, don Cayetano se acurruca avergonzado en la esquina, mientras doña Custodia, poniendo los brazos en jarras sobre las caderas, con la botella sobre la cabeza, da una vuelta entera, en círculo, meneando la rabadilla como un abanico de prender carbón. La lumbre de su pollera colorada, haciendo pliegues aquí y allá con el viento, en un giro rápido hace bomba sobre sus piernas color de chocolate.

Estas competencias hermosas, agresivas, galantes pasan por el desafío. Distínguense dos elementos: la persona que lanza el reto o desafío y aquella otra que la acepta, segura del triunfo. En resumen consiste en una etapa de transición hacia el acontecimiento central, baile, canto e improvisación de versos. Los negros del valle descendientes del más cruel esclavismo, siguen siendo los dueños de esa estrecha ribera de río donde el agua igual que el canto, corre río abajo ensayando improvisadas escenas sociales. Canta el río en su murmullo de cristal sin que pueda volverse atrás, en esa fuga que busca la sal del mar distante.

### **Ensalzada**

Más distante todavía, allá en la frontera sur, valles de Catamayo y Puyango, de la provincia austral de Loja. Los negros establecidos allí también han dado personalidad a la región con sus cantares y decires románticos. La ensalzada tal como lo conocimos, integra los ritos fúnebres y velorios entre los campesinos de Catamayo y Puyango. El hecho acontece en iguales condiciones o por lo menos similares, a las del chigualo del negro costeño. Tanto en la ensalzada como en el chigualo, las raíces aborígenes permanecen inalterables.

Ensalzadores lojanos, chigualeros costeños y rezadores del altiplano, cumplen una misma función y en el caso de Loja, su presencia corresponde al velorio de niños y adultos.

Hernán Gallardo Moscoso recogió aquellos testimonios que hoy los transcribimos fielmente como fueron recogidos: Una ensalzada de



velorio, muchas veces, es preparada de antemano o vertida de alguna fuente tradicional. He aquí los versos de un ensalzador:

"Pedrito te vas al cielo,  
con tu corona y palmito.  
Rezarás por tu padre y madre  
y también por tu abuelito".

Las terminaciones se acomodan según la dedicatoria; por ejemplo:

.....cielo trino,  
rezarás por tu padrino.

Que lucido está tu altar,  
todo lleno de espejerías.  
Dios te mandó a llevar,  
para bastón de María". (17)

Hoy todas aquellas regiones negras van perdiendo su encanto, animadas por una compulsiva movilidad social. Los valles calientes van quedando solos y la costumbre, el hábito de sus pobladores desaparecen borrados por el abandono o por las fuerzas de la modernidad. Estas informaciones orales, recogidos hace cuatro décadas, (1950-1990), acaso son las últimas constancias que quedan de ellas. Luego sin que nadie sepa ni averigüe por qué, el canto, el verso, la costumbre van desapareciendo enterrados en el olvido. Esto es seguramente, el último testimonio escrito que ofrecemos del folclor poético de este mundo que cada vez va quedando lejano e inalcanzable en el pasado.

La ensalzada, inspiración poética de iletrados, guarda en sí, la esencia de la costumbre campesina, el ritmo interno de canciones anónimas, esta vez, con mucho de plañidera aborigen. La ensalzada no pinta alegría, es mezcla de dolor indio y esperanza cristiana.

Recuerdo de los ensalzadores, subsiste en las zonas de Zapotillo, Paletillas, Mangaurco, Célica, Catamayo y Puyango donde acompañados de una guitarra, ponderan la muerte de un niño.

## **Fandango**

Este antiguo baile español, presente entre los andaluces, se acompaña con guitarras y castañuelas, se caracteriza por movimientos vivos y apasionados. Los conquistadores trajeron consigo el fandango para aclimatarlo en América, especialmente durante la colonia. Espasa lo define como: "baile alegre muy antiguo y común en España", pudiendo considerarse, además igual a "jarana, bulla, gresca, tumulto". (18) Esto querría decir que sus raíces proceden totalmente de España que luego fue transportado a América, por los españoles.

Algunos cronistas y viajeros como Coletti (1757), Ulloa (1738) y Ferrario que observaron esta clase de diversiones, en la ciudad de Quito, le definen como "bailes" o "danzas" populares quiteñas y más claramente Coletti, dice que eran "bailes de gente baja y le conducen a tales excesos de torpeza, que da horror el solo nombrarlos". (19). El fandango no solo fue prerrogativa de Quito y sus excesos y torpezas se derramaron tanto por la Sierra como por la Costa. El fandango, con el arribo de los negros esclavos primero y luego con el zambo, el mulato, recoge la alegría, el ritmo y las cadencias de sus cantos, bailes, y música de modo que el arrebato, la bulla y la algazara, es el claro aporte del indicado grupo humano. No menos divertido fue entre los blancos y mestizos, advirtiéndose su presencia, en todas las manifestaciones populares muy alegres.

A medida que transcurren los tiempos, los abusos y excesos que se ocultaban con pretexto del fandango, aumenta la intensidad y el movimiento vulgar, obsceno, el desenfreno sexual y las vacanales llenan de escándalo a la sociedad colonial... Hacia 1757, Juan

Nieto Polo del Águila, Obispo de Quito, tratando de detener los abusos y a sabiendas de que los "deshonestos e impuros bailes que vulgarmente llaman fandangos, introducidos y practicados entre los habitantes de esta ciudad (Quito) aún con visos de irreligión por el modo y traza con que se han inventado, la malicia como atractivos de varios géneros de vicios... mando que de aquí en adelante, con ningún pretexto, se hagan dichos fandangos, bajo **pena de excomuni3n**, los curas párrocos debían fijar en cartillas en las iglesias de esta prohibici3n". (20)

Aunque la prohibici3n indicada, se ech3 a rodar en las entrañas de una sociedad profundamente religiosa, con temor profundo a la excomuni3n, no fue capaz de detenerla porque la gente del pueblo contaba con esa única y particular diversi3n.

Un documento de la 3poca, deja todos los elementos externos para analizar el fandango. El expediente, seguido por el gobernador de la ciudad de Guayaquil, el cura vicario de Baba, Doctor Ignacio Cortázar, con motivo de unas fiestas de toros, comedias y bailes dice: ... "los escandalosos juegos de boliche y la realizaci3n de fandangos callejeros que fueron prohibidos por el lmo. Sr. Polo". (21) llenan del mayor escándalo al pueblo. Hace saber, adem3s, que los organizadores, don Jos3 Coello, don Andr3s Campuzano, previamente reclutaban "zambas y mulatas" las que armaron al fandango del 10 de noviembre, frente a la casa del seńor gobernador.

El vicario escandalizado, advierte que los fandangos eran ocasi3n de pecado, "porque el viento de la m3sica provocativa, y movimientos del bailes, naturalmente poco honestos; pues son los de **chamba, candil** y ferengo habían de incitarse, y arder en concupiscencia", (fol 2v y 3).

Para el espectáculo que solía poner en guardia, a la fuerza p3blica, y aunque esta vez, en Baba, cuidaban el orden 24 hombres "a caballo, con espada en mano" (fol. 2v) a fin de controlar posibles

alborotos u otras manifestaciones no acordes con las buenas costumbres, solo lograban evita las heridas y golpes en el cuerpo "mas no en las almas" (fol 2v), porque le parecía más dable "mantener una braza de candela en el seno sin quemarse", (fol 2v) que evitar los muchos pecados que se presentan, cuando se aglutinan hombres y mujeres detrás de las bancas y sillas donde van "disfrazados harinados como las uvas en el lugar". (?) (fol. 2v).

Impotente el vicario, para controlar aquello que el consideraba desmanes pecaminosos se retiró a su casa, sin haber hecho uso de sus facultades para declarar "siquiera por excomulgados de los principales músicos, o mulatas saltatrices", (fol. 3)

Por el extracto del documento, sabemos que el fandango, pese a la prohibición lanzada por el Obispo de Quito, con pena de excomunión, se ejecutaba en todas las celebraciones públicas de la Real Audiencia. Y no era solo el fandango, sino una asociación de bebida y bailes, disfraces, toros, etc, y más diversiones. Esta manifestación de ritmo, música, baile se solían encomendar a sambas y mulatas profesionales las que acudían donde el sarao era mayor y dentro de él, el conjunto mas novedoso era la chamba, el candil y el ferengo. Lo que perturba a la autoridad eclesiástica, no era el baile en sí, sino sus consecuencias, tanto que el denunciante, cura Cortázar, agrega a toda su argumentación estas reflexiones que caracterizan al fandango: "siempre que éstos se realizan en lugares públicos hay menos ocasión para hechos ofensivos a la moral porque cuando los bailes se realizan en las calles, estas se iluminan con acopio de luces, las que dan claridad a mucha distancia, como se vio **en** el que se formó **de orden de su** señoría. Lo que **no** sucede **cuando se realizan en casas particulares** porque **en** estas es mas proclive para **los tantoamtonto»** y **ejecuciones**, ya que estando de acuerdo una pareja (hombre y mujer) con solo retirarse a un rincón oscuro de la propia **casa**", (22) **les** permiten una total libertad para sus acciones deshonestas.

En la región alta de la sierra y sus ciudades, el fandango había calado hondo. En la declaración de las ruinas ocasionadas por los temblores en Riobamba hacia 1785. refiriéndose a la **funslón y bandorria** se dice que hubo "funsión de fandango y bebida en la casa de María Alvarez" y que se ""mantuvo dicha funsión desde las ocho del día hasta cerca de la oración con el motivo de haber mandado a decir misa al glorioso San Antonio". (23). En la sierra el fandango tenía características iguales al que se ejecutaba en la costa entre los negros, sambos y mulatos de los diferentes recintos de montaña adentro.

La prohibición, con amenazas de excomunión, desmejora al fandango en aquellos tiempos, concretándose a ejecutarlo tan solo en las fiestas familiares o de amigos íntimos, en donde pierde su exuberancia tropical.

En la república no se menciona al fandango, como celebración pública. Bajo otros nombres permanece en la población negra de las provincias del Guayas, Los Ríos, Manabí y Esmeraldas, especialmente en los pueblos de Baba, Babahoyo, Vines y los pequeños recintos, que hacen parte de las diferentes jurisdicciones provinciales.

Históricamente, para la presente fecha, solo quedan ligeras reminiscencias del fandango, entre los habitantes de la costa tropical y por ello nos hemos valido de la documentación para tratar de restituir sus formas y contornos.

En síntesis el verseo, cantor, bailaror, y coplero hacen la biografía del pueblo negro, sea con la décima, el alabao, el chigualo, el fandango, la caderona, el agua fuga, capítulos diferentes de ese libro de poesía folclórica y musical.

**LOS INSTRUMENTOS MUSICALES NEGROS Y  
ALGUNOS ASPECTOS DE SU  
ESTRUCTURA MUSICAL**

La mayoría, sino la totalidad de los instrumentos musicales negros, son de confección casera, contruidos toscamente con materiales de la montaña tropical, sea de madera, calabazas (mates, totumos, pilches), huesos, semillas y no pocas veces en metales y barro. No obstante ello, en un proceso de asimilación se han valido de los préstamos, tal es el caso de la guitarra de procedencia oriental.

Entre los más comunmente utilizados, a lo largo y ancho de la costa Pacífica figuran las: guitarras, guáchimas, timbas, cununos, bongos y guasas, cuyas características las hacemos conocer a renglón seguido.

**Guitarra**

Instrumento musical de cuerda con caja de resonancia de madera, con un óvalo estrecho al medio, y agujero circular al centro, un brazo largo estrecho con trastes de metal, en cuyo extremo, mediante clavijas, templan otro número igual de cuerdas de tripas de gato o tigrillo burdamente confeccionadas.

La guitarra empleada para acompañar la música negra es como ya se dijo, de confección casera, basta y casi sin pulimento. Es tanto su

uso que casi siempre la conservan en estado deplorable, llenas de anudamientos sus cuerdas por no tener otras para cambiarlas, debido al aislamiento permanente en que viven de los centros urbanos. El guitarrero interpreta las melodías mediante un rasgado, rozando varias cuerdas a la vez, sin utilizar vitela para el punteo.

Las manos toscas, duras, tanto del pescador como del que hace **chapia** en la montaña, interpreta sus canciones con gran sentido rítmico y melódico acompañado, casi en voz baja, a los estruendosos instrumentos de percusión.

## **Guachimas**

Instrumento de percusión. En el Pacífico la guáchima es sinónimo de las **maracas** guaraníes o antillanas; tiene nueve centímetros de radio y diez centímetros de largo, con un cabo delgado para agarrar. Se las fabrica en **totumos** (pilches) vaciados que se rellena en interior con piedrecillas o semillas secas de monte; la caja de resonancia está formada por el totumo vaciado y un mango de 12 centímetros, embonado, por medio de un orificio, a la caja de resonancia.

## **Timbas**

Tamborcillos pequeños que sirven dentro del conjunto orquestal, para dar mayor interés a la acentuación rítmica. Están fabricadas en troncos ahuecados que hacen de cajas de resonancia; los aros, igual de madera, son los que sujetan los parches o tapas de cuero de tatabro o venado, los mismos que se aseguran por medio de piolas o soguillas delgadas y bien torcidas. Las soguillas tienen una relación directa con el sonido. Para templar los parches o tapas, cuando el sonido está ronco, lo hacen con el humo del tabaco.

dejándolo luego a que se seque al sol. Su diámetro promedio es de 19 centímetros por 27 centímetros de largo. Su transporte es fácil, por eso es que se lo lleva de un lugar para otro, por su tamaño.

## **Bongó**

Instrumento de cuerpo de madera de tamaño medio, fabricado en un tronco ahuecado igual que las timbas; su diámetro mide 42 centímetros, por 38 de largo de sonido más profundo. Tanto las timbas como el bongó se los tocan con las palmas abiertas de las manos, no con mazos como suele acontecer con el bombo y el tambor.

## **Guasá**

El guasa integra el conjunto orquestal para la música negra. Su significado alude a desgranar música amarga en el canto de circunstancia, por la muerte de un angelito. También lo denominar alfandoque y fue visto a fines del siglo pasado y a principios de éste por Hassaurek, Festa y Chávez Franco. Las descripciones históricas dejan elementos de comparación con los que nosotros conocimos, por repetidas ocasiones, en las áreas negras de la costa Pacífica.

A un canutillo de caña guadúa, bastante grueso, cortan en la raíz de sus anudamientos naturales, dejando una extensión de unos 0.30 centímetros. En uno de los extremos perforan la delgadísima membrana de unión e introducen semillas de **achira** seca. Una vez introducidas las semillas vuelven a sellar dicha membrana dejándola ciega. Su peculiar sonido se produce colocando en el canutillo de guadúa a modo de costillas, a los dos lados de la caña, finos tarugos de la misma tunda. Estas semillas producen el ruido característico del guasa; sino fuese por ellas, el ruido sería seco sin modulaciones.



## **Guacharaca**

Instrumento de percusión que acompaña a la marimba, se le conoce también con el nombre de **guare**.

## **Cununo**

Chávez Franco en 1927 describe sus características: "es una vasija o también un tronco hueco a modo de un barril o un crisol o tinaja grande, cuya amplia boca se cubre con un cuero curtido de cabrito o carnero, pécarí o puerco espín, bien templado y atado a la boca y que se percute con dos palillos".

la estructura musical de los cantares negros del Gran Chocó, conforme al motivo o la circunstancia, tiene características especiales, veamos cuales:

## **El Chigualo**

El musicólogo Carlos Alberto Coba A., en 1967, hizo, para el Instituto Ecuatoriano de Antropología, el análisis de la estructura musical de los cantares negros, recopilados por los esposos Costales. Hasta hoy han sido conservados inéditos y que ahora damos a conocer por su gran interés para la etnomusicología negra.

En la primera parte de este estudio hicimos, in extenso, el análisis del chigualo como ritual fúnebre y poesía, correspóndenos a continuación transcribir los resultados de la estructura musical.

Grupo orquestal

Acompañan al chigualo estos Instrumentos: guitarra, guachimas, timbas y bongó; excepto la primera, las demás son de percusión:

Allegro Moderato

¡Ya, le- ván- ta- te Jua- ni- ta, Jesús Ma- ri- na te lla- mán es q' te lla- man! Ya, le- man.

1ra. 2da.

La melodía es muy sencilla. Consta de alzada como fase inicial. Antecedente del primer inciso, consecuente del primer inciso, para los dos formar el primer inciso.

Luego tenemos: antecedente del primer inciso, consecuente del segundo inciso y los dos forman el segundo inciso, y los dos incisos el período; finalmente se encuentra la doble secuencia del primer inciso, bajo el siguiente esquema:

Allegro Mdto.

Período

I inciso II inciso

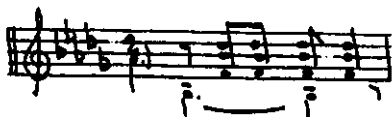
Ant. I inciso Cons. II inc. Ant. II inc. Cons. II

Doble Secuen. I inc. 1ra. vez 2da. vez

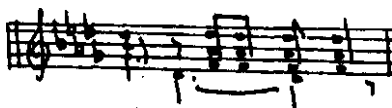
Al hacer el análisis melódico y después el fraseológico se advierte que se sitúa, a simple vista en Re M., pasa al quinto grado de Re M., para retornar a su estado fundamental, terminando con la sexta añadida. Escuchando el acompañamiento de la guitarra, la melodía se encuentra en Si Menor, pasa al tercer grado, esto es a Re Mayor, cambiando de modo retorna a su estado fundamental.

Leamos el acompañamiento de guitarra:

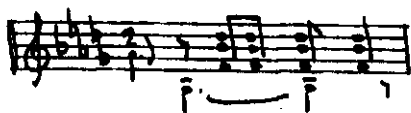
I INCISO:



II INCISO:



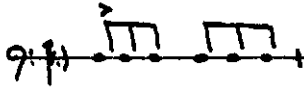
DOBLE SECUENCIA DEL I INCISO:



El chigualo que sirve de ejemplo es tonal, siendo por lo mismo sus funciones armónicas elementales. Los ritmos en los instrumentos de percusión, son características de la música negra. Las guáchimas producen música sencilla, dando un colorido especial a la melodía; las timbas semejantes a las primeras tienen casi igual ritmo; tanto éstas como las anteriores van acentuando el primer tiempo de cada compás; el bongó lleva la síncopa que caracteriza a la música negroide; observemos sus ritmos:

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

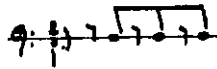
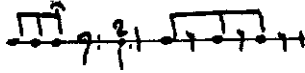
GUACHIMAS:



TIMBAS:

Mano izquierda

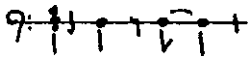
Mano derecha



BONGO:

Mano izquierda

Mano derecha



El segundo chigualo que ofrecemos para el análisis es igual de sencillo al anterior; mas bien tiene el carácter de invocación y entrega a Santa Bárbara para que ella abogue ante Dios. Se encuentra esta melodía en Re Mayor para el quinto grado y retorna a su estado fundamental.

Inicia con una anacruza tética. Los incisos son diferentes a los del chigualo anterior; su ritmo es binario muy característico del negro por sus síncopas.

En el análisis fraseológico es necesario fijarse en su esquema:

Andantino. Ant. I inciso Cons. II inciso Ant. I período. II período. Cons.

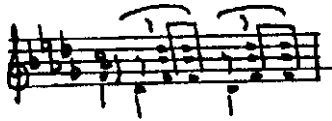
San-ta Bár-ba-ra ben-di-ta - - -

San-ta Bár-ba-ra don-ce-lia.

**Piedad y Alfredo Costales**

El acompañamiento de la guitarra en el grupo orquestal, el primer acorde de ésta se encuentra en su estado fundamental, siendo de triada mayor sobre la tónica, doblado el primer grado, para luego ir al quinto, se dobla éste para retornar a su fase inicial del modo que sigue:

Re Mayor:

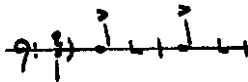


5to. de Re:



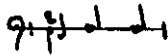
Los ritmos, tanto de la guitarra como los instrumentos de percusión, llevan un tresillo en cada tiempo. La fórmula rítmica de los instrumentos de percusión se anota enseguida:

GUACHIMAS:

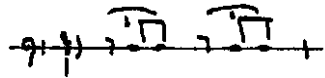


TIMBAS:

Mano izquierda

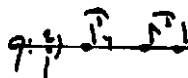


Mano derecha

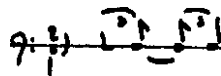


BONGO:

Mano izquierda



Mano derecha

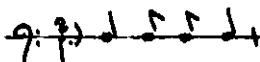




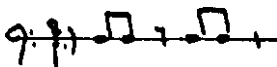
Este chigualo se inicia con una anacruza anacrónica y desarrolla el motivo antecedente por medio del consecuente:

El análisis melódico y fraseológico permite reconocer que tanto su cuadratura rítmica y melódica son perfectas. El primer inciso o sea el antecedente tiene una fórmula rítmica simple pero de profunda expresión melódica. Inicia la fórmula rítmica con una anacruza tética, esto es que el primer tiempo del compás y el segundo tiempo del primer inciso se caracteriza por una síncopa propia de los ritmos negros.

Observemos la fórmula rítmica:



Está estructurado el torbellino en tres partes y cada una de éstas compuesta por motivos incisos, períodos y frases. La tercera parte repite un período de la segunda y hace una recapitulación codal. En la segunda encontramos una fórmula rítmica que contrasta con la primera, dando mayor belleza a la obra. Su fórmula es ésta:



Como en el torbellino no hay acompañamiento de guitarra, solo se escuchan las guáchimas, timbas y bongó, su fórmula rítmica es con los ritmos que van a continuación:

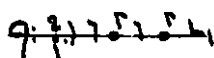
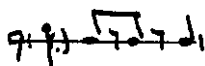
GUACHIMAS:



TIMBAS:

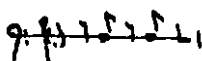
Mano Izquierda

Mano derecha



BONGO:

Mano derecha



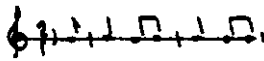
Los ritmos se encuentran sincopados, en cada uno de los instrumentos de percusión. Finalmente, para concluir el análisis musical, incluimos un último chigualo con todas las características afro-americanas.

*Allegro Moderato/*

Yo nohe cono- ci-do las plu-mas a-zu-les, me quie-ro ca-  
 sar, ay me quiero ca-sar----- ay me quiero casar. Me falta la  
 no-viani lahe cono-ci-doay me quiero casar ay me falta lae-dad---  
 ay me falta laedad--- Me falta la no via ni lahe cono-  
 cidoay me falta laedad.



La fórmula rítmica empleada dice;



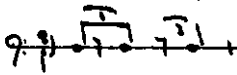
Las frases son pequeñas, corresponden a preguntas y respuestas. La melodía está encuadrada en un compás 2/4 y su acompañamiento en 6/8 o sea la birritmia. Incluimos, a continuación los ritmos encontrados en el acompañamiento que pueden ser ejecutados ya sea en 2/4, en forma de tresillo o el 6/8 de compás compuesto.

GUACHIMAS:

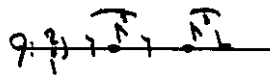


TIMBAS:

Mano izquierda

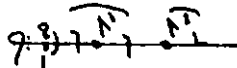


Mano derecha

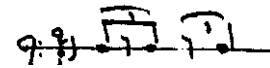


BONGO:

Mano izquierda



Mano derecha



El chigualo chocono o esmeraldeño inició con una anacruza anacrónica y desarrolla el motivo antecedente mediante el consecuente C24)^

CITAS

- (1) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25., Curichí, 1967. (inédito); pág. 135.
- (2) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, El Truandó, 1967. (inédito); pág. 100.
- (3) Estudio Socio-Económico del cantón Eloy Alfaro, Edición Mimiografiada, 1972.
- (4) Estudio de la poesía negra de Esmeraldas, (inédito), 1960.
- (5) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Curichí. (inédito), 1967, pág. 134.
- (6) Estudio Socio-Económico del cantón Eloy Alfaro, Edición Mimiografiada, 1972.
- (7) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Curichí, (inédito), 1967, pág. 129.
- (8) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Curichí, (inédito), 1967, pág. 129.
- (9) El Quishihuar o el árbol de Dios, Tomo II, 1968; pág. 104-105.
- (10) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Coredó, (inédito), 1967, pág. 67.
- (11) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Coredó, (inédito), 1967, pág. 71.
- (12) Costales, Piedad y Alfredo, "El Quishihuar o el árbol de Dios", Tomo I, pág.

- (13) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, El Truandó, (inédito), 1967, pág. 163
- (14) Estudio de Ecología Humana de la Ruta No. 25, Colombia, Curichi, (inédito), 1967, pág. 137.
- (15) Costales, Piedad y Alfredo, "El Quishihuar o el árbol de Dios", Tomo III, 1982, pág. 9.
- (16) Costales, Piedad y Alfredo, "Coangue", 1959, pág. 195.
- (17) Gallardo Moscoso, Hernán, "El cantón Puyango", 1957, pág. 90-91.
- (18) Espasa Calpe, Tomo 23, Madrid, pág. 217.
- (19) Coleti, Gian Doménico, "Relación inédita de la ciudad de Quito", 1757.
- (20) ANH/PQ, Nieto Polo de Águila, Juan, Obispo de Quito., Hoja suelta, 1757, Sección Religiosos, s.f.
- (21) ANH/PQ., Sección Gobierno, "Expediente seguido por el Gobernador de Guayaquil a consecuencias de una fiesta de toros, comedias, bailes que celebraron en el pueblo de Baba, por Ignacio Cortázar", 1785.
- (21) ANH/PQ., Documento citado. Sección Gobierno, 1785, folio 17.
- (22) ANH/PQ., Documento citado. Sección Gobierno., 1785, folio 17.
- (23) ANH/PQ., Tomo 237., 1786., "Expediente para venir en conocimiento de las ruinas que hubiesen causado los repetidos temblores acaecidos en la Villa de Riobamba", folio 29 (vuelta).
- (24) Archivo del Instituto Ecuatoriano de Antropología. Estudio Etnomusicológico, por el Señor Carlos G. Coba Andrade, (original Inédito del I.E.A.G.), 1967, pág. 5 a laO.

Arrullo (Chigualo) 1

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'HORNOS' and 'VOZ DE MUJER' and contains a vocal line. The middle staff is labeled 'MARIMBA' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'CONUNO' and 'GUITA' and contains a rhythmic accompaniment line. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves continue the vocal and marimba parts from the first system. The bottom four staves continue the conuno and guita accompaniment. The musical notation includes various rhythmic patterns and melodic lines characteristic of the Chigualo style.

*Chlgucio de niño (velorio) 2*

The image displays a musical score for the piece "Chlgucio de niño (velorio) 2". The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the third system.

Alabao de adultos 3

Movido

SON DE MUJERES

MARIMBA

BOMBO

CAJAZA

The image displays a musical score for a piece by Piedad y Alfredo Costales. The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in the treble clef, the middle staff is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the top staff, a more active line in the middle staff, and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. The second system features a more melodic and sustained line in the top staff, with the middle staff continuing the melodic development and the bass staff providing accompaniment. The third system concludes with a melodic line in the top staff, a more active line in the middle staff, and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. The score is written in black ink on a white background.

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

The image displays a musical score for a piece titled "LO INDÍGENA Y LO NEGRO". The score is arranged in three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in a soprano clef, the middle in an alto clef, and the bottom in a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins with a rest in the soprano part, followed by a melodic line in the alto part and a rhythmic accompaniment in the bass part. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system features a more complex melodic line in the soprano part, including a triplet and a long note, while the alto and bass parts continue their respective parts. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Piedad y Alfredo Costales

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a melodic line in the top staff, followed by a more active line in the middle staff, and a bass line in the bottom staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system concludes with a double bar line in the middle staff, indicating the end of a section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents.

LO INDÍGENA, Y LO NEGRO

The image displays a musical score for a piece titled "LO INDÍGENA, Y LO NEGRO". The score is arranged in three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. The bass line is characterized by a steady eighth-note pattern, often with a triplet feel. The upper staves contain more complex melodic phrases, including some with grace notes and slurs. The overall style is reminiscent of early 20th-century Latin American popular music.

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a melodic line in the top staff, followed by a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with some notes in the top staff beamed together. The third system concludes the piece with a final melodic phrase in the top staff and a corresponding bass line in the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

The image displays a musical score for a piece titled "LO INDÍGENA Y LO NEGRO". The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system features a melodic line in the top staff with a slur over the first two measures, followed by a rhythmic pattern in the middle staff. The second system continues the melodic line with a slur and a fermata over the final note, and the rhythmic pattern in the middle staff. The third system concludes the melodic line with a slur and a fermata, and the rhythmic pattern in the middle staff. The bass staff in each system contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with a slash and an 'x'.

The image shows a musical score for the piece "Piedad" by Alfredo Costalea. The score is arranged in three systems, each with three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment line with a rhythmic pattern. The second system features a vocal line with the instruction "se repite 4 veces" (repeats 4 times) above it, and a piano accompaniment line. The third system includes a vocal line with a fermata and the instruction "etc." (etcetera) at the end, and a piano accompaniment line. The score is marked with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

Chigualo

Musical score for "Chigualo" featuring:

- MARCIAL VOZ DE MUJERES** (Female Vocal)
- MARIMBA**
- BONGO Y GUAZA**
- COMUNO**

The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of staves. The first system includes the vocal line and the marimba, bongo, and guaza parts. The second system continues the vocal and marimba parts, with the bongo and guaza parts providing a rhythmic accompaniment. The third system concludes the piece with the vocal and marimba parts.

Piedad y Alfredo Costales

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into three systems. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand of the grand staff, a bass line in the left hand, and a separate bass line with a rhythmic pattern. The second and third systems follow a similar structure, with the right hand of the grand staff playing a continuous melodic line and the left hand providing harmonic support. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

A musical score consisting of three systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system shows a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the middle and bottom staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a long melisma (indicated by a wavy line) in the top staff, while the piano accompaniment continues in the middle and bottom staves.



Piedad y Alfredo Costalea

The image displays a musical score for the piece 'Piedad' by Alfredo Costalea. The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is a treble clef staff, the middle is a treble clef staff, and the bottom is a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues the melodic development with some rests in the upper staves. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained bass note.

LO INDÍGENA, Y LO NEGRO

The image displays a musical score for a piece titled "LO INDÍGENA, Y LO NEGRO". The score is arranged in three systems, each containing three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece with a vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2.") in the vocal line, leading to a repeat sign. The piano accompaniment and bass line provide a rhythmic and harmonic foundation throughout the piece.

Piedad y Alfredo Costales

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a treble staff containing a few notes and rests, followed by a middle treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern, with the middle treble staff showing a more developed melodic line. The third system features a treble staff with rests, while the middle treble and bass staves continue the accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano).

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

The image displays a musical score for a piece titled "LO INDÍGENA Y LO NEGRO". The score is arranged in two systems, each containing three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a bass line (left hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece, with the vocal line starting on a high note and moving in a descending, melodic pattern. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment. The second system continues the piece, with the vocal line ending on a high note and the piano accompaniment and bass line continuing their respective patterns. The word "etc." is written at the end of the second system, indicating that the piece continues. A circled number "2" is located at the bottom left of the second system.

The image displays a musical score for guitar and voice, organized into three systems. Each system consists of three staves: a top staff for the voice (treble clef), a middle staff for the guitar (treble clef), and a bottom staff for the guitar (bass clef). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line and guitar accompaniment. The second system continues the vocal and guitar parts. The third system concludes the piece with a final vocal phrase and guitar accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

A musical score consisting of three systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The first system has a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff. The second system features a more complex melodic line with slurs and ties in the top staff, and a similar rhythmic accompaniment in the bottom staff. The third system continues this pattern with further melodic development in the top staff and consistent accompaniment in the bottom staff.

Aruchicos 5

Ar. Cantemoderato  
YDZ

GUITARRA

Can-to, can-to hui-rá chu-ro, can-to, can-to

hui-rá chu-ro, en-ci-ma de-u-na so-lí-ta, en-ci-ma de-u-  
na so-lí-ta, a-si-te qui-sie-ra ver, a-si-te qui-sie-  
ra ver, en bra-sos de-u-na solí-ta, en bra-sos de-u-  
na solí-ta, jui, jui, jui, jui.

YDZ

LO INDÍGENA Y LO NEGRO

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The third system includes the word "Marimba" written above the upper staff, indicating the instrument for that part. The overall style is that of a traditional musical score.



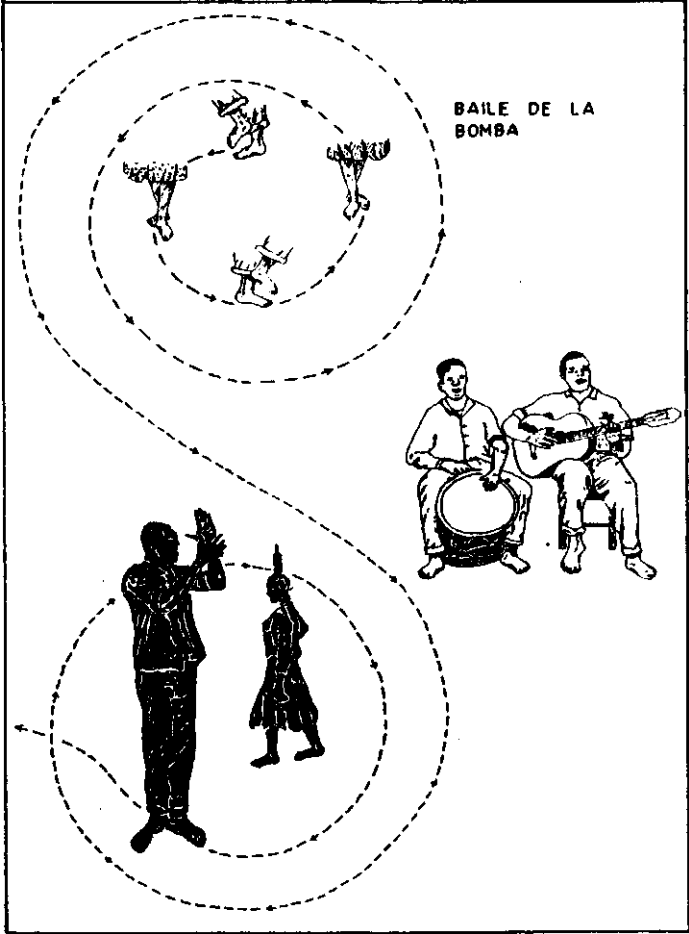
*Cana - Yuyo (Indígena) 5*



La Caderona 4

The image displays a musical score for a piece titled "La Caderona 4". The score is written for two staves, likely representing different instruments or voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into five systems, each with two staves. The first system includes the tempo marking "Allegro" above the first staff and "Cora" above the second staff. The second staff of the first system also has the marking "Solista" above it. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is in a standard musical style with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff.

Baile de la Bomba



*Negros del Choco*





1. Chota Chico: un villorio negro a orillas del Chota.
2. Piquiuchu (Río Chota)
3. Chota Chico: La "bomba" del Chota.
4. San Vicente de Pusir: La "banda mocha" del Chota.

**Este libro se terminó de imprimir  
en el mes de junio de 1993  
en los talleres gráficos del  
Instituto Andino de Artes Populares  
del Convenio Andrés Bello  
Quito-Ecuador**



CONVENIO ANDRES BELLO  
INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES  
**IADAP**

El Instituto Andino de Artes Populares -IADAP- es una Entidad Especializada del Convenio Andrés Bello, con estatus Internacional, cuya misión es contribuir al cumplimiento de los objetivos de la Organización, a través del estudio, promoción y difusión de las artes y cultura populares.

Diego de Atienza y Av. América s/n  
Apartados Postales 17-07-9184 / 17-01-555  
☎ 553-684 / 554-908 • Telefax: 593.2.563096  
Quito-Ecuador