

SARANCE

– REVISTA DEL INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA –

*PLUTARCO CISNEROS A.,
Director Ejecutivo IOA*

AGOSTO 1976

Año 2 Número 3

*CARLOS BENAVIDES VEGA
Director del Departamento de
Difusión Cultural*

Los artículos que publica esta revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no traducen necesariamente el pensamiento de la Entidad. Se solicita canje con publicaciones similares. Dirección: Casilla Postal 1478. Teléfono 321. Otavalo-Ecuador.

Contenido

Página

- 3 EDITORIAL
- *Estudios y Ensayos* —
- Juan Freile Granizo*
- 5 DE CACIQUES, DE INCAS Y CONQUISTADORES
- Fernando Plaza S.*
- 11 CONSIDERACIONES PARA UNA POLITICA DE INVESTIGACION ARQUEOLOGICA EN EL NORTE ANDINO ECUATORIANO.
- Luis Rodríguez O.*
- 16 ALCANCES DEL ESTUDIO DE LA METALURGIA EN LA REGION ANDINA
- Horacio Larrain B.*
- 27 LA VILCA O PARICA ¿PURGA O ESTIMULANTE INDIGENA?
- Carlos A. Coba A.*
- 50 NUEVOS PLANTEAMIENTOS A LA ETNOMUSICA Y AL FOLKLORE
- Manuel Corrales P.*
- 63 PERIODIZACION DEL RELATO ECUATORIANO
- Hernán Rodríguez C.*
- 72 NOVELA ALEMANA DEL SIGLO XX
- Gustavo Alfredo Jácome*
- 82 ¿QUE ES LA ESTILISTICA?
- *Documentos* —
- 89 PARA LA HISTORIA DE LA IGLESIA EN OTAVALO
- *Biografías* —
- José A. Montero*
- 100 MIGUEL EGAS CABEZAS
- 104 — *Vida Institucional* —

Lcdo. Carlos Coba*

Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore

* INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

TESTIGOS MUSICALES

Todas las culturas que afluyeron al Ecuador dejaron impresos sus rasgos característicos como testigos fieles y mudos -litófonos, ocarinas y pitos- para demostrar su presencia en nuestras tierras. Ellos -litófonos, ocarinas y pitos- fueron medios de expresión en sus fiestas, en sus danzas y aun en sus horas de tristeza que hoy los recordamos con profunda añoranza y los veneramos en los altares de nuestros museos como recuerdo imperecedero a nuestras grandes culturas.

Don Samuel Martí, hablándonos de la música prehispánica nos invita a estudiar los instrumentos musicales arqueológicos bajo dos aspectos:

1ro.- "El estudio de los instrumentos como cerámica, clasificándolos por sus rasgos estilísticos, material del cual se encuentran hechos, decoración, técnicas de fabricación y lugar de origen, y

2do. "Estudiándolos desde el punto de vista musical y clasificándolos según su tipo y gama sonora. Procedimiento organológico empleado por Erich M. Hornbostel y Curt Sachs".

Ante este planteamiento de estudio traído por Don Samuel Martí nos encontramos ante dos puntos de divergencia: "litófonos y clasificación por la gama sonora".

1ro. LITOFONOS, INSTRUMENTOS PRE-CERAMICOS

"Los litófonos, posibles instrumentos musicales, son de material volcánico. Es un mineral hiáclino de proyección volcánica, que se rompe al golpe formando lonjas delgadísimas y mu-

chos limitados por aristas cortantes que terminan en puntas. Conocemos fragmentos de color negro brillante, ahumado, claro o lechoso y ahumado obscuro, por el matiz de las alas de mosca, negro claro y obscuro con vetas cafés, rosado, etc". De este material llamado obsidiana hicieron flechas para la cacería y probablemente fueron los instrumentos primigenios de entrechoque pertenecientes al genérico idiófonos. Por ende, aun estos instrumentos precerámicos, deberían seguir la clasificación de Hornbostel y Sachs: Idiófonos, Aerófonos, - Membranófonos y Cordonófonos como en nuestro caso los litófonos, idiófonos de entrechoque, y seguiríase la clasificación dado el caso que existiera un testigo para cada uno de estos casilleros, asunto que no fue tomado en cuenta por nuestro Don Samuel Martí.

2do. CLASIFICACION POR LA GAMA SONORA

Estamos en pleno desacuerdo en la clasificación de las piezas arqueológicas, ocarinas y pitos, traída por Don Samuel Martí por la "gama sonora". Cada pieza arqueológica, ocarina o pito, presenta infinidad de gamas sonoras. Primero, la gama real; y, segundo, las posibles combinaciones gámicas partiendo de la gama real.

Por gama real entendemos la gama sonora que se encuentra en la pieza arqueológica, o sea, dos, tres, cuatro o cinco perforaciones existentes en la pieza arqueológica y como resultado sonoro tendremos gamas reales de la bitonía, tritonía, tetratonía, pentatonía, etc. Estas son gamas reales existentes en la pieza arqueológica. Fuera de la gama real existente en la pieza tenemos las posibles combinaciones gá-

micas que no es otra cosa que las combinaciones de las frecuencias sonoras de cada una de las perforaciones entre sí. Para estas combinaciones gámicas consideramos en la pieza arqueológica perforaciones tapadas y perforaciones abiertas que dan como resultado un sonido de determinada frecuencia y la reunión de estos sonidos forman una posible gama sonora. Por consiguiente es menester presentar a los estudiosos tanto la gama real como las posibles combinaciones gámicas y no quedarnos satisfechos con la presentación de una sola gama en cada pieza arqueológica.

A modo de ejemplo vamos a traer una pieza arqueológica, una ocarina de cinco perforaciones. Cada perforación tiene un número de uno a cinco.

(A) GAMA REAL:

(x)	2	3	4	5
(x)	(2)	3	4	5
(x)	2	(3)	4	5
(x)	2	3	(4)	5
(x)	2	3	4	(5)

Estos son los sonidos reales que encontramos en una pieza arqueológica de cinco perforaciones, sonidos que son resultantes de perforaciones tapadas con perforaciones abiertas por medio de la columna de aire y que hasta el momento han sido estudiadas por nuestros etnomusicólogos y han dejado sentado como argumento inconcuso e irrefutable como única posibilidad de gama sonora. Además, la adscriben a la gama llamada andina.

Nosotros creemos que ésta es la gama real y que fuera de ésta existen las posibles combinaciones de gamas sonoras, tomando como

punto de partida las demás perforaciones y realizando las posibles combinaciones.

COMBINACIONES GAMICAS POSIBLES:

Para las siguientes combinaciones gámicas posibles tomaremos como punto de partida los números 2,3,4 y 5. Cada uno de éstos servirá como punto tonal gámico.

B 1 (2) 3 4 5
 (1) (2) 3 4 5
 1 (2) (3) 4 5
 1 (2) 3 (4) 5
 1 (2) 3 4 (5)

C 1 2 (3) 4 5
 (1) 2 (3) 4 5
 1 (2) (3) 4 5
 1 2 (3) (4) 5
 1 2 (3) 4 (5)

D 1 2 3 (4) 5
 (1) 2 3 (4) 5
 1 (2) 3 (4) 5
 1 2 (3) (4) 5
 1 2 3 (4) (5)

E 1 2 3 4 (5)
 (1) 2 3 4 (5)
 1 (2) 3 4 (5)
 1 2 (3) 4 (5)
 1 2 3 (4) (5)

Los números entre paréntesis corresponden a perforaciones tapadas y los demás a perforaciones abiertas. Ambas a dos han dado como resultante un sonido determinado de cierta frecuencia de onda que aunados los cinco sonidos tenemos una gama sonora diferente a la gama

sonora real. Por consiguiente tenemos cuatro posibles combinaciones gámicas y una real.

Aquí podemos hacernos algunas reflexiones sobre las gamas sonoras. ¿Cuál de las gamas sonoras fue utilizada por las grandes culturas? ¿Podremos llegar a descubrir con certeza la gama sonora? Más tarde haremos otras reflexiones sobre este tema.

Para este trabajo tendríamos que ir a cada uno de nuestros museos y principalmente tendríamos que trabajar en el campo junto a un arqueólogo para ambos a dos dar la verdadera codificación de la pieza y hacer un estudio totalitario de la misma. El arqueólogo estudiará la clase de cerámica, el material del cual se encuentra hecho, las técnicas de fabricación, las técnicas de decoración y llegar a formular el área de dispersión cultural. Sin embargo, el estudio no se encuentra terminado, resta la finalidad de la pieza, la razón por la que y para qué fue hecha. En esta parte entra la mano del etnomusicólogo.

El etnomusicólogo estudiará la razón final de la pieza. Primero catalogará la pieza tanto en su parte genérica como en su parte específica siguiendo a Hornbostel y Sachs; segundo, estudiará las posibles combinaciones gámicas sonoras teniendo como fundamento la gama sonora real existente; tercero, hará un estudio comparativo con otras gamas sonoras y formulará áreas de dispersión cultural sonora; y, cuarto, formulará hipótesis para deducir teorías sonoras de sistemas musicales culturales relacionados con nuestra cultura.

Mas, antes de seguir adelante, nos haremos los siguientes planteamientos. ¿Los litófonos, ocarinas y pitos fueron instrumentos musi-

cales utilizados por nuestras grandes culturas? ¿Estos testigos tienen gamas y combinaciones sonoras musicales? ¿Fueron utilizados en sus fiestas y danzas? ¿Estos testigos, patrones musicales precolombinos, fueron reemplazados por otros patrones en las culturas convulsionadas de nuestras grandes culturas? ¿Existen testigos, eslabones de enlace, entre las culturas actuales y las grandes culturas para establecer el nexo cultural de constantes y variantes? A cada uno de estos grandes interrogantes trataremos de dar respuesta en el transcurso de nuestro trabajo sea en laboratorio como en el campo.

Por otro lado sabemos que el hombre del Ecuador, el hombre de la mitad del mundo, el hombre de cada una de nuestras grandes culturas hace sus habitaciones en medio de las grandes montañas y busca los riscos más complicados para protegerse del frío; y, sin embargo, no sabemos las características somáticas de este hombre, más si nos ha quedado, como muestra palpable de su ingenio, los materiales de trabajo y los testigos que dejó bajo tierra. Primeramente usó un material volcánico llamado "obsidiana" para trabajar sus puntas de flecha y utilizarlas en la caza; de este mismo material extrajo unas láminas, llamadas lajas, para hacer cuchillos y emplearlos en usos cotidianos; también, de este mismo material, fabricó los litófonos, posibles instrumentos musicales. Más tarde labra la piedra y 2.500 años a D.C., en la sierra y en la costa se da comienzo a una nueva época la llamada de la cerámica. Estas culturas se encuentran esparcidas a lo largo y a lo ancho de nuestro Ecuador. Estas culturas se encuentran esparcidas en todas las regiones: Caranquis, Pastos, Quitus, Panzaleos, Puruhaes, Cañaris, Paltas, Cayapas, Caraquez, Mantas, Huanca-

vilcas, Punáes, Tumbecinos, Quillacingas y Jívaros. Todos inquietos de una abundante producción cultural cerámica. En todas ellas encontramos testigos culturales y materia de nuestro estudio: litófonos, ocarinas y pitos. Estos testigos tienen las más variadas formas y los más complicados significados expresivos con recursos de posibles combinaciones gámicas de posibles sistemas musicales.

Hablando de formas y de culturas que-remos hacer un pequeño paréntesis para formularnos una reflexión. ¿Será posible en nuestro trabajo fraccionar las grandes culturas en sitios específicos y denominarlos a éstos como grandes culturas? ¿Quién sabe, los sitios específicos sean centros de las grandes culturas, sitios de dispersión cultural, más no culturas independientes? Creemos y estamos en lo cierto que no debemos cometer el mismo error de la multiplicación de las culturas por los sitios de hallazgo de testigos arqueológicos. Hasta el momento se ha tenido muy en cuenta la división geopolítica mas no la geocultural. Creemos, además, que los sitios específicos -culturas independientes hasta el momento- pertenecen a una gran cultura, o sea, los sitios específicos pertenecen a un todo cultural. Nuestra obligación es enmarcarnos en las grandes culturas y no salirnos de ellas. Primero las grandes culturas y luego los sitios específicos, o mejor dicho, los sitios específicos enmarcados en las grandes culturas.

Para el estudio de los testigos culturales nos haremos los siguientes planteamientos:

A.- LITOFONOS:

1ro. ¿Los litófonos son instrumentos musicales utilizados por las culturas precerámicas?

cas?

- 2do. *¿Dado el caso que fueran instrumentos musicales, podríamos establecer su gama sonora?*
- 3ro. *¿Existe un eslabón de enlace entre las culturas precerámicas con las actuales para establecer constantes y variantes litófonas?*

B.- OCARINAS Y PITOS:

- 1ro. *¿Las ocarinas y pitos fueron instrumentos musicales?*
- 2do. *¿Estos instrumentos en qué fiestas los utilizaron?*
- 3ro. *¿Es posible establecer posibles gamas sonoras independientes de la gama real?*
- 4to. *¿Qué gama utilizaron las grandes culturas?*
- 5to. *¿Existe un eslabón de enlace entre las culturas cerámicas con las actuales culturas?*
- 6to. *¿Se podría utilizar y establecer una gama cultural en cada una de las culturas?*
- 7mo. *¿Cada cultura o cada sitio tiene una gama cultural sonora diferente?*

C.- INVESTIGACION CULTURAL :

- 1ro. *¿Seguiremos multiplicando las culturas por los sitios de hallazgo de patrones culturales?, o*
- 2do. *¿Establecemos patrones culturales, o mejor dicho, culturas y no sitios de hallazgos?*

Todos estos interrogantes serán despeja-

dos en nuestro trabajo de laboratorio y de campo.

HIBRIDACIONES MUSICALES

LA ETNOMUSICA

INTRODUCCION.- El hecho folklórico ha permanecido a través de los tiempos, a pesar de la persecución constante al indígena y a la explotación: tanto espiritual como material, por una simple razón y es: la tradición. Esta no ha sido borrada y no podrá serlo. La tradición es sagrada para el indio y algo de sagrado se vislumbra en lo más recóndito de la comunidad que nosotros nos atrevemos a decir: la tradición es su misma sangre. Aquella sangre que ha sido pisoteada y ultrajada, esa jamás podrá ser vencida. Esta sangre-tradición es la que ha salvado el hecho folklórico y gracias a ella podremos dar a conocer la "organología", "sistemas musicales", "forma musical", "danzas y bailes" y el "hecho folklórico" en todo su contexto.

DIVISION DE LA ETNOMUSICA

En el Ecuador podemos anotar que existen los siguientes periodos históricos en la etnomúsica.

a.- *Música indígena.- La tradición de la música indígena se remonta a los 2.500 años antes de Cristo. Nos atrevemos a hacer tal afirmación fundamentándonos en las investigaciones arqueológicas de litófonos, ocarinas, pitos y otras piezas arqueológicas que inciden en nuestro tema. En estas piezas encontramos constantes y variantes a la etnomúsica indígena confirmada posteriormente con documentos escritos y ratificada con los patrones culturales actuales.*

Los sistemas musicales van desde la tri-

tonía hasta la pentatonía como gamas reales y sus posibles combinaciones gámicas en las piezas arqueológicas y confirmados los sistemas musicales en las culturas actuales.

La música indígena sirve de patrón para algunas hibridaciones musicales. Nosotros queremos proponer a los estudiosos latinoamericanos que mantengamos como tesis: "Las culturas indoamericanas sirvieron de patrones culturales en hibridaciones posteriores, en tiempo de la colonia, y no las culturas conquistadoras sirvieron de patrones en hibridaciones coloniales". Creemos que los troncos o patrones de hibridación fueron las culturas americanas y que estas fueron la base para formar hibridaciones culturales valederas en nuestros días, de lo contrario estaríamos con música española en nuestro folk y de ésta poco o nada tenemos.

Intrínsecamente nuestra música tiene un elevado porcentaje indio. El latir y sentir de las grandes culturas indígenas se encuentran en la forma nacional folk y los troncos culturales se encuentran completamente íntegros; por consiguiente, no podemos admitir que los troncos sean europeos y en nuestro caso españoles, no podemos y no debemos admitirlos.

El patrón o tronco de hibridación es indio, y, además, la persistencia gámica sonora tiene un alto porcentaje indio. Cabe hacernos una pregunta ¿qué aporte dieron las culturas invasoras a nuestras grandes culturas? ¿en qué porcentaje aportaron las culturas invasoras a la hibridación de nuestra forma folk? Creemos que ellos aportaron la forma y arreglaron los sistemas musicales indios según sus casilleros estructurales. Así tenemos un alza, un sanjuanito, etc. o sea, la forma A-B-A, o la forma

estribillo, estrofa, estribillo y del modo menor al mayor. etc. Pero nosotros no queremos ir a la forma de vestir de nuestra música sino a la esencia gámica sonora de hibridación, o sea, a la sustancia sistemática de las gamas sonoras, al sentir y latir indio de nuestra música folk. Ella tiene caracteres específicos y esenciales de nuestras grandes culturas y por ende vale decir que los sistemas gámicos sonoros sirvieron de patrones en las hibridaciones de nuestra música folk. Caso contrario tendríamos música con un porcentaje elevado de música española y en este caso podríamos admitir que los patrones fueron europeos, pero la realidad es otra y creemos que nuestro planteamiento tiene lógica en su contexto.

En el estudio de nuestro cancionero folk ecuatoriano haremos el estudio de aporte de la cultura invasora europea a nuestras grandes culturas. Veremos el aporte de forma, de gama, de modos y de los enriquecimientos gámicos sonoros.

En la Revista "Sarance No. 1" habíamos anotado las diferentes transformaciones en el Art. "Constantes y Variantes en la Etnomúsica y folklore" Pág.: 28-44; allí damos los diferentes cambios por invasiones culturales. Creemos que es valedera nuestra tesis. Las transformaciones de hibridación pueden ser substanciales, semisubstanciales, accidentales y pequeñísimas variantes que en casi nada afectan al cambio cultural central. Cfr. op. cit.

Por consiguiente la música indígena de las grandes culturas ecuatorianas sirve de patrón para algunas hibridaciones que se presentan en nuestro Ecuador; Indohispanoecuatoriano, indoafroecuatoriano e indohispanoafroecua-

toriana, y, además, un afroecuatoriano. Estos son los principales elementos de hibridación en nuestro pueblo ecuatoriano.

1.- *Indohispanoecuatoriano*.- A esta hibridación pertenece la fusión del dolor y la esperanza, la mezcla del indio y del blanco que da un resultante matiz criollo. A esta hibridación pertenecen muchas formas nacionales y que ahora son del haber del folk, que son propias de nuestro pueblo, como son: el sanjuanito, el danzante, el aire típico, el alza, el cachullapi, etc. Todas ellas se encuentran con un porcentaje gámico sonoro del patrón indígena de nuestras grandes culturas. Sin embargo, tenemos que hacer una salvedad en nuestras formas nacionales y es el "pasacalle". Este sí es enteramente español. Es un paso doble criollo.

En el transcurso de nuestro trabajo formaremos el cancionero ecuatoriano y estudiaremos cada una de nuestras formas musicales y aun aquellas que han dejado de existir como el "costillar", "la rondalla" que ha pasado a México y la "chilena" que se ha radicado en Chile, todas estas formas tendrán su capítulo en su hora respectiva.

2.- *Indoafroecuatoriano*.- Esta hibridación se caracteriza por un nuevo elemento, el ritmo. Este elemento de inquietud afro barrunta el ritmo y se fusiona con el sentir de las grandes culturas indígenas. A este período de hibridación pertenece "la bomba, el "torbellino", el "alabao", "el chigualo", el "amorfino", etc. Estas nuevas formas enriquecen nuestro cancionero ecuatoriano y deben ser tomadas en cuenta, para nuestros fines de estudio. Además, tendremos que buscar el lugar de origen de cada uno de los grupos afro para llegar a determinar su

verdadero contexto rítmico y para este trabajo necesitamos la ayuda de la historia, o mejor dicho, del historiador. Aquí nos encontramos con otro de los grandes problemas: ¿a qué nación pertenece el ritmo de las canciones afroecuatorianas? Queda planteado este nuevo interrogante.

3.- *Indohispanoafroecuatoriano*.- Esta hibridación, la más compleja, tiene un poco de todo. A esta hibridación pertenece el "agua corta", "el agua larga", etc. No creemos que llegue a formar parte del folk, pero sí merece la pena ser estudiado por la forma caprichosa de fusión.

Nuestro interés en este trabajo es formular las áreas de dispersión gámica sonoras, diferenciar los patrones culturales, formar mapas folklóricos y los calendarios festivos del Ecuador. Nos resta estudiar y diagramar nuestro trabajo con respecto a la música popular, nacional ecuatoriana, moderna nacional ecuatoriana y moderna nacional universal ecuatoriana como proyección de los patrones gámicos sonoros.

Todos estos grandes interrogantes serán despejados en el transcurso de nuestro trabajo y haremos, en lo posible, un trabajo integral.

En este capítulo es menester hacernos algunos planteamientos como punto de partida para trabajos posteriores:

1.- ¿Las culturas indoamericanas sirvieron de patrones culturales en hibridaciones posteriores en la etnomúsica y no culturas invasoras fueron patrones en hibridaciones coloniales?

2.- ¿Cuál fue el aporte de las culturas invaso-

ras en hibridaciones coloniales persistentes en el cancionero ecuatoriano?

3.- ¿Las persistencias culturales sirven aun de patrones culturales en la forma gámica sonora de nuestro cancionero folk ecuatoriano?

4.- ¿En el cancionero folk ecuatoriano, qué porcentaje indio existe en la persistencia gámica sonora?

5.- ¿En la música folk afroecuatoriana, cuál es la dispersión cultural en la hibridación rítmica sonora?

6.- ¿A qué tribu pertenece el ritmo de las canciones afroecuatorianas como dispersión cultural?

NOTA: Despejados estos interrogantes trabajaremos en la confección de:

- A.- MAPAS FOLKLORICOS
- B.- MAPAS DE DISPERSION CULTURAL
- C.- CALENDARIOS FESTIVOS, y
- D.- INTERPRETACION DE LOS FENOMENOS SONOROS.

CICLOS FESTIVOS

Segundo Luis Moreno ha tenido muy en cuenta la "HELIOLATRIA" para la división de los ciclos festivos. Si nosotros admitimos el supuesto de la divinidad SOL - cuestión que no queremos negar- la división no carece de fundamento. Pero en el año de 1534 llegaron al Reino de Quito Diego de Trujillo y Juan Ruiz de Arce con ocho compañeros, los cuales nos afirman: "No encontramos templo al sol y a la luna". (Documentos inéditos iberoamericanos de Washington (1) Esto nos hace suponer

(1) D.I.I. de Washington

que, a pesar que adoraban al sol y a la luna, no llegaron a construir un templo dedicado a tales divinidades.

De todas formas, Segundo Luis Moreno, fundamenta su sistema en el culto heliolátrico y nos trae la siguiente división de los ciclos festivos: (2)

1.- SOLSTICIO VERNAL:

- a) Navidad;
- b) Inocentes y Año Nuevo; y
- c) San Juan Evangelista.

2.- EQUINOCCIO DE PRIMAVERA:

- a) Carnaval; y
- b) Semana Santa.

3.- SOLSTICIO DE VERANO:

- a) Corpus Christi; y
- b) Octava de Corpus Christi.

4.- EQUINOCCIO DE SEPTIEMBRE :

- a) Chaqui Capitanes; y
- b) Yumbos.

La subdivisión de la división está saturada de un influjo externo por la invasión religiosa europea. El autor de "música y danzas autóctonas" también reconoce este influjo y nosotros creemos que debemos buscar una nueva subdivisión libre de todo prejuicio externo.

Otro de los estudiosos que se ha preocupado de este problema de esquematización de los ciclos festivos es el Dr. Gonzalo Rubio Orbe, quien nos trae el siguiente esquema:

(2) Moreno, Segundo Luis: Música y Danzas autóctonas del Ecuador, Editorial Fray Jodoco Riche; Quito-Ecuador; 1949 Págs: 73-119.

1.- FIESTAS RELIGIOSAS:

- a) Misa Ruray;
- b) San Juan y San Pedro;
- c) Corazas;
- d) Bautismos;
- e) Matrimonios; y,
- f) Defunciones.

2.- FIESTAS NO RELIGIOSAS:

- a) Mingas;
- b) Huasi Pichay; y,
- c) Ultima teja.

Aparentemente esta división parece ser correcta, ya que establece lo religioso y no religioso o profano. Este es un dato de recolección actual. Sin embargo, tanto el primer intento de esquematización como el segundo, se encuentran patrocinados por el influjo religioso invasor colonial.

En el tiempo de la invasión religiosa colonial no existió ningún ritmo como ahora lo conocemos. Los dos intentos de sistematización de los ciclos festivos son productos de hibridaciones posteriores que nada o casi nada tienen que ver con las grandes culturas precolumbinas.

Las grandes culturas estaban sujetas a la heliolatría y las persistencias culturales ha dejado de lado la heliolatría por la presión religiosa imperante de la colonia, de la república y por la coacción de la iglesia en nuestros días. Por consiguiente, debemos ante todo, diferenciar las grandes culturas de las persistencias o supervivencias culturales que todavía viven en un ambiente espiritual y dentro de una estructura social diferente para desde allí diagnosticar los testigos y patrones culturales que servirían de

base para una esquematización de los ciclos festivos.

Es por esta razón que nos vemos obligados a buscar un nuevo fundamento para llegar a establecer, con ciertas posibilidades, los ciclos que pueden estar encasillados con la realidad histórica de testigos y patrones culturales con proyección a las supervivencias o persistencias culturales. Nos remontaremos al tiempo anterior de la conquista y partiremos del postulado en que nuestros indios eran agrícolas y pastores, eran adoradores del dios Sol.

Puesto este fundamento debemos hacer notar que, al llegar los españoles a América, las costumbres y tradiciones de los indios ecuatorianos fueron superpuestas y puestas al servicio de la Religión Cristiana. Los misioneros fueron los primeros en destruir el culto heliolátrico del indígena, ya que éste estaba en contraposición al de Cristo. La heliolatría no podía existir por tener sabor a Heliogábalo y los misioneros lo recordaban con repugnancia. Hemos perdido algo nuestro y hoy no podemos remediarlo. Los curas de parroquia lo han terminado y los misioneros protestantes han cavado su sepultura. Si podemos salvar algo debemos hacerlo cuanto antes.

CICLOS FESTIVOS DE NUESTRA INVESTIGACION

1) SIEMBRA:

- a) Mingas, y
- b) Danzantes.

2) PRIMICIAS:

- a) Fiestas de la chicha y del campus.
- b) Danzantes;

- 1.- Abagos,
- 2.- Yumbos,
- 3.- Corazas,
- 4.- Chimbapura, etc.

3.- COSECHAS:

- a) Mingas,
- b) Aruchicos,
- c) Chaqui Capitanes,
- d) Culto Grande;
 - 1.- Baile del Chaqui,
 - 2.- Baile de la culebrilla,
 - 3.- Baile de la doble culebrilla
 - 4.- Baile del Chimbapura, etc.
- e) Jaguay,
- f) Jaichigua,
- f) Jailima, etc.

4.- COMUNION:

- a) Difuntos:
 - 1.- Abluciones rituales,
 - 2.- Despedida,
 - 3.- Entierro,
 - 4.- Visitas.

5.- FIESTAS SOCIALES:

- 1.- Prenatalidad,
- 2.- Natalidad,
- 3.- Infancia ,
- 4.- Pubertad,
- 5.- Noviazgo,
- 6.- Matrimonio, y
- 7.- Huasipichay.

Seguramente alguna persona puede creer que los ciclos: comunión y primicias, tienen influencia cristiana. No es así. Partimos del maíz para elaborar el sistema de los ciclos festivos, partimos del dios maíz.

“Se ha pretendido por algunos que el maíz, nos dice el “Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano”, pudo habernos sido suministrado por algunos de los países orientales del Antiguo Mundo; más son tantos los datos de innegable valor que contra esta opinión pueden alegarse, que desde luego puede afirmarse de un modo terminante el origen americano de este importante cereal”.

“En la época del descubrimiento de América esta planta era una de las bases de la agricultura del Nuevo Mundo, desde La Plata a los que son hoy los Estados Unidos. Las sepulturas de la América del Norte, las catacumbas de los incas -o tumbas de ellos- y las catacumbas del Perú encierran espigas y semillas de maíz, con la misma frecuencia que las del Antiguo Egipto. En México se adoraba una divinidad, CUITEULT, cuyo nombre se deriva del mexicano CIUTLI, con el que se designaba esta planta y a dicha divinidad se consagraban las PRIMICIAS DE LA COSECHA”. (1) Por consiguiente nuestra tesis está fundamentada en documentos innegables. En otro lado nos dice el mismo diccionario que el maíz se comenzó a cultivar en Europa antes del siglo XVII. Por esta razón es muy difícil buscar sus raíces etimológicas en otra lengua. Debemos buscar en los idiomas americanos.

Por consiguiente tanto las raíces como todo el contexto de nuestro asunto debemos inquirir en las grandes culturas americanas y en la persistencia o supervivencias culturales actuales, mas no en los elementos que vinieron

(1) Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano, pág. 146.

a formar parte en las hibridaciones culturales actuales.

Las fiestas se encontraban ligadas al maíz y éste al culto heliolátrico.

Sin embargo, nos es muy difícil relacionar el culto heliolátrico con el culto de la religión cristiana. Son dos sistemas de latría diferente. ¿Cómo es posible hablar de Navidad, Corpus Christi y a la vez hablar del culto al sol? ¿Cómo es posible conciliar estos dos sistemas antagónicos? No es difícil. Tenemos que diseccionar culturas y épocas. Para las grandes culturas y sus persistencias es valedero el planteamiento del culto heliolátrico; pero, para las culturas endo y exogánicas ciudadinas debemos hablar de un sincretismo religioso.

Dejamos sentada nuestra inquietud en la disección cultural y la distinción de las épocas culturales. No podemos apartarnos de la realidad histórico-temporal e implantar un sistema que se encuentra moribundo, por no decir sepultado.

¿Será posible estructurar los ciclos festivos bajo el sistema heliolátrico? Dejemos la respuesta al tiempo y a los patrones culturales que ellos se encarguen de darnos la respuesta.

LOS CHAQUI O TUSHUG

- Danzantes -

Hemos consultado en los diccionarios: Enciclopédico e Hispanoamericano para llegar a establecer el verdadero significado de la "danza". El primero nos dice: "cierto número de danzas que se juntan para bailar en una fun-

ción al son de uno o varios instrumentos"; el segundo, nos relata: "Cierta número de danzantes que se juntan para bailar al son de uno o varios instrumentos."

Si nos ponemos a examinar la esencia del término y las dos concepciones encontradas, únicamente llegaremos a la conclusión de un cierto número de danzas, bajo un tema central relacionado a la divinidad, o sea, musicalmente una suite y al ser interpretada un ballet. Sin embargo difiere en su estructura de forma. Por consiguiente diremos: "Un conjunto de danzas y danzantes, bajo un tema central en honor a la divinidad". Esta sería la apreciación esencial de los "chaqui" o "Tushug".

¿Mas, cuál sería la etimología del vocablo? Veamos como hablan los esposos Costales en su Diccionario Folklórico el "Quishihuar": "Actualmente, hablando del danzante, se le considera una ocupación específica, por el dominio, conocimiento de pasos, movimientos, actitudes posiciones y sobre todo ésta. Así lo consideran las raíces aborígenes colocadas: EL TUSHUG quiteño mantiene su antiguo prestigio". (1) Por consiguiente el vocablo conocido como "danzante", su verdadero nombre era el "tushug", entre los colorados. En las otras culturas diferentes a los Cayapas-Colorados el nombre difiere y así en las culturas del norte a los danzantes les llaman "CHAQUI", o sea, los que bailan al son de la música con los pies. Así tenemos los "Chaqui" capitanes y la palabra chaqui se en-

(1) Costales, Alfredo y Peñaherrera de Costales, Piedad: El Quishihuar o árbol de dios"; tomo II, pág. 161.

cuentra en diferentes hechos o manifestaciones folklóricas. Por consiguiente tenemos que diferenciar las culturas y llegar a su contexto estructural cultural. Los danzantes españoles serán los tushug para una cultura o para las del norte serán los "chaqui" los de a pie, los bailadores de a pie. En otra parte los esposos Costales nos dicen que el vocablo "tushug" deriva del Cayapa "tushuhua, que quiere decir lluvia de la tierra y por consiguiente corresponde al legendario "Hacedor o Sacerdote de la Lluvia". (1)

Stevenson, en 1808, nos dice: "Que los danzantes aparecieron cantando sus "cachuas" en lengua quichua dando la bienvenida al Gobernador mediante los más destemplados gritos y extravagantes expresiones indescriptibles (2).

Por consiguiente el término danzante o danzantes, debemos anotar que, fue denominado por los españoles. Los danzantes para los españoles fue denominador común a todas las danzas y bailes que encontraron a su paso.

Las danzas que hoy conocemos con sus nombres específicos han subsistido gracias a la tradición indígena.

Hablándonos de los danzantes, Cervantes nos dice: "... al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de las yeguas si se había herido uno de los danzantes"; y en otra parte refiriéndose a la danza nos dice: "Tras ésto entró otra danza de artificio y de las que llamaban habladas. De esta forma podríamos

seguir citando autor tras autor y veríamos que todos coinciden en iguales términos y concepciones sobre los danzantes y danzas. ¿Qué nos resta a nosotros decir? Que las danzas y danzantes como denominaciones fueron de origen europeo y que las denominaciones de las grandes culturas americanas fueron absorbidas por la invasión europea. Nosotros sostenemos que las denominaciones deben ser mantenidas gracias a las persistencias culturales y que las denominaciones deben ser devueltas al uso ordinario en nuestro medio como las de chaqui o tushug. Estas denominaciones deben ser extendidas a todas las danzas y bailes de supervivencia cultural.

Pedro Fermín Cevallos en su "Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845" se refiere a los bailes militares como muy bien anota Paolo de Carvahlo Netto en su Diccionario Folklórico, pero éste como aquel no han tenido en cuenta que se trata de las "Danzas Pírricas". No debemos confundir lo uno con lo otro. Únicamente son bailes militares. Las danzas pírricas entre los griegos eran los bailes -algunas veces guerreros- de los dáctilos en torno al fuego sagrado que ardía en honor al sol. En la mitología llamada "memfítica" se le atribuye a Minerva que pretendía subir al cielo para conmemorar la victoria seguida por los dioses sobre los gigantes.

Se ejecutaba blandiendo al compás de la música, la espada, el venablo y el escudo. La razón que nos pone Cevallos puede ser valedera pero depende de como se mire el problema.

(1) Op. cit. pág. 169

(2) Biblioteca Mínima: Casa de la Cultura Ecuatoriana, El Ecuador visto por los extranjeros, pág. 209.

ELEMENTOS DE LOS CHAQUI O TUSHUG

Podemos distinguir dos clases de elementos en los Chaqui o Tushug, danzantes como los conocemos ahora, primero: elementos esenciales y elementos accidentales. Lo esencial encontramos en cualquier danza que hemos investigado y en los sitios donde se encuentran éstas:

- a) Mímico,*
- b) Coreográfico, y*
- c) Musical.*

Lo mímico encierra los gestos, gritos etc. Estos dan significado al contexto de la danza. Lo coreográfico está destinado a los pasos que utilizan, dirección de los brazos y contorsiones corpóreas y lo musical: los ritmos empleados y el colorido melódico acompañados por los instrumentos.

El segundo elemento, lo accidental, depende de la región donde se encuentra ubicada la danza, varían los vestuarios, el número de danzantes, mujeres, niños, hombres y las circunstancias que rodean la danza.

Todos estos elementos serán investigados y trataremos de rectificar las denominaciones dadas por las culturas invasoras y analizaremos las persistencias culturales y llegaremos a su verdadera significación.

- 1. No son danzantes sino Chaquis o tushugs, o sea, los bailadores de a pie.*
- 2. Investigaremos los elementos esenciales y accidentales de los Chaqui; y*
- 3. Con estos elementos robusteceremos los ciclos festivos.*