



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

TÍTULO:

**Estudio del canto ritual Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma
y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo,
en su contexto histórico y actual**

**TESIS DE GRADUACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE: MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA**

AUTOR: LCDO. CÉSAR BENITO TAYUPANDA ASHQUI

C.I.: 0603584350

DIRECTORA: PHD. ANGELITA MERCEDES SÁNCHEZ PLASENCIA

C.I.: 0101850378

CUENCA – ECUADOR

2018



RESUMEN

En las culturas del mundo, el arte es imprescindible para casi todas sus actividades diarias; principalmente la música, manifestación sociocultural hacia donde enfocamos el estudio, a través del haway o ritual de la cosecha, por ser un legado de la cultura Puruhá, constituido por una secuencia de cánticos, con una diversidad estructural, temática y funcional; su amplio repertorio refleja la sabiduría ancestral, ideología e idiosincrasia de los pueblos de esta zona andina, aunque después de la invasión incaica y luego la española, muchas celebraciones, rituales y cantos étnicos se perdieron o modificaron. El presente trabajo es un estudio que se enmarca en el ámbito de la etnomusicología sobre el ritual del haway; sus objetivos son: documentar, transcribir y analizar la tradición de esta manifestación en las comunidades: Bayushí San Vicente, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo; conocer su contexto geográfico y sociocultural, los antecedentes de esta práctica cultural, así como su dinámica actual; y finalmente, fundamentar los significados que esta tradición tiene para los actores sociales, que hacen posible que esta práctica subsista pese a la aculturación, expansión urbana y migración. Metodológicamente, se partió de un estudio de tipo exploratorio y de la revisión bibliográfica, con posterioridad se documentaron los antecedentes históricos del ritual haway, en el contexto geográfico y sociocultural de esta zona mediante el enfoque histórico y lógico.

PALABRAS CLAVE

HAWAY, ETNOMUSICOLOGÍA, COSMOVISIÓN ANDINA, RITUAL, CANTOS DE TRABAJO, LITERATURA POPULAR, SINCRETISMO RELIGIOSO.



ABSTRACTS

In the cultures of the world, art is essential for almost all of your daily activities; Mainly the music, sociocultural manifestation to where we focus our study, through the haway or ritual of the harvest, for being a legacy of the Puruhá culture, constituted by a sequence of songs, with structural diversity, thematic and functional; His wide repertoire reflects the ancestral wisdom, ideology and idiosyncrasy of the peoples of this Andean zone, although after the Inca invasion and later the spanish, many celebrations, rituals and ethnic songs were lost or modified. The present work is a study that is framed in the field of the ethnomusicología about the haway ritual; Its objectives are: to document, transcribe and analyze the tradition of this demonstration in the communities: Bayushí San Vicente, Calpi Loma and Palacio Real of Calpi parish; Knowing their geographical and socio-cultural context, the antecedent of this cultural practice, as well as its current dynamics; And finally, to base the meanings that this tradition has for the social actors, that make possible that this practice subsists in spite of the acculturation, urban expansion and migration. Methodologically, it was based on an exploratory study and the bibliographical revision, afterwards the historical antecedents of the haway ritual were documented, in the geographical and socio-cultural context of this area through the historical and logical focus.

KEY WORDS

HAWAY, ETHNOMUSICOLOGY, ANDEAN COSMOVISION, RITUAL, WORK SONGS, POPULAR LITERATURE, RELIGIOUS SYNCRETISM.



ÍNDICE

RESUMEN.....	2
ABSTRACTS.....	3
ÍNDICE	4
AGRADECIMIENTOS	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: ANÁLISIS CONTEXTUAL.....	12
1.1 Historia sucinta sobre la cultura Puruhá.....	12
1.1.1 La conquista de los incas.....	14
1.2 Características geográficas, ubicación y límites actuales de la parroquia Calpi.....	15
1.3 Memoria sobre los orígenes de la parroquia Calpi y las comunidades en estudio; influencia de la Misión Andina y Leonidas Proaño.	19
1.3.1 Parroquia Santiago de Calpi.....	19
1.3.2 Bayushí San Vicente	21
1.3.3 Calpi Loma.....	22
1.3.4 Palacio Real.....	22
1.3.5 Misión Andina.....	23
1.3.6 Leonidas Proaño.....	24
1.4 Caracterización social, cultural y económica de las comunidades de Bayushí S. Vicente, Calpi Loma y Palacio Real en la actualidad.....	26
1.4.1 Actividades económicas.....	26
1.4.2 Organización comunal y sus dinámicas de transformación	31
1.4.3 Aspectos culturales.....	33
CAPÍTULO II: COSMOVISIÓN ANDINA.....	36
2.1 Cosmovisión.....	36
2.1.1 La <i>Chakana</i>	38
2.1.2 El ritual entre los indígenas	42
2.1.3 El sincretismo religioso.....	44
CAPÍTULO III: EL RITUAL DEL <i>HAWAY</i> EN EL CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL	48
3.1 Antecedentes	48
3.1.1 Aproximaciones al origen etimológico	49
3.2 El ritual del <i>haway</i> en la memoria de Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real.....	51
3.3 <i>Haway</i> de la cosecha	51
3.4 <i>Buluway wasi</i>	54
3.5 <i>Haway</i> fúnebre	57
3.6 El <i>Paki</i> , personaje principal del <i>Haway</i>	58
3.7 Sistematización del <i>haway</i>	60



CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL <i>HAWAY</i> DESDE LA LITERATURA POPULAR Y SU PRESENCIA EN OTRAS CEREMONIAS.....	64
4.1 El <i>haway</i> analizado desde la literatura popular	64
4.1.1 <i>Haway</i> de la cosecha	67
4.1.2 <i>Haway</i> del <i>Buluway Wasi</i>	67
4.1.3 <i>Haway</i> fúnebre	68
4.1.4 El <i>haway</i> católico	68
CAPÍTULO V: ANÁLISIS MUSICAL DE LOS CÁNTICOS DEL <i>HAWAY</i> DE LAS COMUNIDADES BAYUSHÍ, CALPI LOMA Y PALACIO REAL.....	70
5.1 Pies métricos antiguos	72
5.1.1 Pie métrico <i>troqueo</i>	72
5.1.2 Pie métrico <i>yambo</i> o <i>yámbico</i>	73
5.1.3 Pie métrico <i>espondeo</i>	74
5.2 Análisis de los cánticos del <i>haway</i> de la cosecha.....	75
5.2.1 Cántico #1 - <i>Inti llukshina</i>	75
5.2.2 Cántico # 2 - <i>Aillus kunau wangurillpa</i>	76
5.2.3 Cántico # 3 - <i>Ñuka mula shaykurishka</i>	79
5.2.4 Cántico # 4 - <i>Sumak kuitza warmi</i>	81
5.2.5 Cántico # 5 - <i>Colta patoshina</i>	83
5.2.6 Cántico # 6 - <i>Samarina Punlla</i>	85
5.2.7 Cántico # 7 - <i>Wayrawan llankanchig</i>	87
5.2.8 Cántico #8 - <i>Inti Yayalla chishiyamunmi</i>	90
5.2.9 Cántico # 9 - <i>Michik</i>	92
5.2.10 Cántico #10 - <i>Carnavalpi takina</i>	94
5.2.11 Cántico #11 - <i>Amo Geradito ama machangui</i>	96
5.2.12 Cántico # 12 - <i>Cuidaringui wallimbo</i>	98
5.2.14 Cántico # 14 - <i>Buluway grano tandachi</i>	103
5.3 Análisis del <i>haway Buluway Wasi</i>	106
5.4 Análisis del cántico del <i>haway</i> fúnebre	107
5.5 Análisis del <i>haway</i> religioso <i>¡Ay jawaylla, jawaylla!</i>	108
CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES:	110
RECOMENDACIONES:	112
BIBLIOGRAFÍA.....	113
ANEXOS	119



Cláusula de Propiedad Intelectual

César Benito Tayupanda Ashqui, autor del trabajo de titulación “ESTUDIO DEL CANTO RITUAL HAWAY EN LAS COMUNIDADES BAYUSHÍ, CALPI LOMA Y PALACIO REAL DE LA PARROQUIA CALPI-CHIMBORAZO, EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 12 de septiembre de 2018

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "César Benito Tayupanda Ashqui".

CÉSAR BENITO TAYUPANDA ASHQUI

C.I: 0603584350



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

César Benito Tayupanda Ashqui, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “ESTUDIO DEL CANTO RITUAL HAWAY EN LAS COMUNIDADES BAYUSHÍ, CALPI LOMA Y PALACIO REAL DE LA PARROQUIA CALPI-CHIMBORAZO, EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de septiembre de 2018

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'César Benito Tayupanda Ashqui'.

CÉSAR BENITO TAYUPANDA ASHQUI

C.I: 0603584350



AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos seres generosos que supieron orientarme incondicionalmente en el transcurso de la presente investigación, en especial a la PhD. Martha Rodríguez Melo; a las carismáticas personas de las comunidades Bayushí San Vicente, Calpi Loma y Palacio Real de la parroqui Calpi, que compartieron sus conocimientos, su filosofía y su historia; a mi apreciada familia por el apoyo incondicional Nancy y Nicolás; de manera especial a mi equipo de trabajo: mis adorables padres César y María.

César Benito Tayupanda Ashqui



INTRODUCCIÓN

El ser humano y la música han estado fuertemente ligados, incluso antes de exclamar el primer grito de vida; el *ostinato*¹ que produce su corazón, irá desembocando hacia una fascinante *sinfonía de vida*. A partir del alumbramiento, su instinto empieza a moldear y perfeccionar este bello arte inherente, tomando como escenario la *pachamama*. La sabia naturaleza se encarga de propiciar los diferentes motivos, ya sea: el trinar de un ave, el susurro del viento, el murmullo del agua o el estruendo de un volcán, que con la inspiración del ser humano lo musicaliza, dando como resultado dignas melodías para sus deidades o simplemente para el deleite propio.

En todas las culturas del mundo, el arte es imprescindible para casi todas sus actividades diarias; principalmente la música, expresión del arte hacia donde enfocaremos nuestro estudio, específicamente en el *haway*² o ritual de la cosecha, por ser un referente de la cultura musical chimboracense. Constituido este por una secuencia de cánticos, con una diversidad estructural, temática y funcional. Además de ser patrimonio vivo inmaterial, su amplio repertorio refleja la sabiduría ancestral, ideología, idiosincrasia y estética de los pueblos de esta zona andina; aunque después de la invasión incaica y posteriormente la española, muchas celebraciones, rituales y cantos étnicos se perdieron o modificaron; sin embargo, los indígenas nativos celebran hasta la actualidad sus rituales, de acuerdo al calendario agrícola o cruz cuadrada (*chakana*) a la par del calendario gregoriano católico, dando como resultado de esta coexistencia, un sincretismo cultural y religioso.

Las comunidades Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi, mantienen dentro del calendario agrícola y católico una variedad de rituales, que incluyen música con especiales características para cada celebración, he ahí la importancia musical para sus actores en su diario vivir. La música está presente en ceremonias religiosas, de trabajo, en la curación, en el nacimiento, en la hora de la muerte, entre otras.

El presente trabajo es un estudio que se enmarca en el ámbito de la etnomusicología sobre el canto ritual del *haway*, desde un enfoque *emic* y *etic* basado en las tesis del

¹ *Ostinato* (it., “obstinado”, “persistente”). Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de esta.

² Después de varios seminarios internacionales en Bolivia (1983 & 1989) y Lima (1985), surgió la idea de unificar todos los dialectos y escritura quechuas, mediante un sistema alfabético unificado. Tomando en consideración lo expuesto, aplicamos este sistema para la escritura del calificativo de haway en lugar de jahuay, jawai.



antropólogo Marvin Harris; *emic* por pertenecer directamente a estas comunidades, dado según varias fuentes directas, por ser descendiente de los *pakis* más renombrados de la zona, siendo: Manuel (*balona*) Tayupanda mi bisabuelo por parte de padre y Tomas Curillo mi tatarabuelo por parte de madre, de ahí la posibilidad de introducirnos en las características de ritual. El enfoque *etic* está centrado en el análisis realizado desde un enfoque académico, al que someteremos las melodías del ritual, además de la traducción e interpretación del texto a castellano con el propósito de generar teorías científicas sobre las diferencias y similitudes socioculturales.

Los objetivos de este trabajo son: documentar, transcribir y analizar la tradición del canto ritual *haway* en las comunidades de Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi; conocer su contexto geográfico y sociocultural, los antecedentes de esta práctica cultural, así como su dinámica actual; y finalmente, fundamentar los significados que esta tradición tiene para los actores sociales, que hacen posible que esta práctica aún subsista pese a la aculturación, expansión urbana y migración.

Metodológicamente, la presente investigación partió de un estudio exploratorio mediante una revisión bibliográfica, para tratar de recopilar la mayor cantidad de información publicada sobre el tema, para posteriormente documentar los antecedentes históricos del canto ritual *haway*, el contexto geográfico y sociocultural de esta zona.

Seguidamente, se realizó la investigación de campo para lo cual se efectuaron varios desplazamientos a las comunidades de Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real, donde se pudo observar en forma directa la dinámica del ritual de la cosecha. En esta fase se efectuaron numerosas entrevistas a personas de diversas edades, con quienes se entablaron conversaciones formales e informales, breves y extensas con el objetivo de encontrar el significado de esta práctica cultural. Se logró un interesante acercamiento con una de las últimas *pakis* de la comunidad de Palacio Real, la cual nos propició un esquema y algunos cantos del ritual *haway*. Tuvimos la oportunidad de asistir al ritual del *haway* en la comunidad de Calpi Loma; así como al ritual del *buluway* en la comunidad de Palacio Real, donde en ambas oportunidades pudimos observar y compartir alimentos, relatos y anécdotas. Cabe señalar que para precautelar la información, gran parte del ritual se encuentra registrado en audio, fotografía y video.

A lo largo del presente trabajo, se encontrarán intercaladas las diferentes citas textuales, que gracias a la apertura y beneplácito de los entrevistados, nos atrevemos a



plasmarnos con el objetivo de lograr un mayor acercamiento al lector hacia esta manifestación cultural.

El contenido del presente trabajo investigativo ha sido organizado de la siguiente manera: el primer capítulo contiene un análisis contextual, comprendiendo aspectos geográficos, históricos, sociales, culturales y económicos; puesto que para ser entendidos los grupos sociales de mejor manera, deben ser analizados en primera instancia dentro de su contexto histórico y socio económico. El segundo capítulo es una descripción puntualizada sobre el ritual del *haway* desde principios del siglo XX hasta la actualidad. En el tercer capítulo se recogen: la memoria histórica del ritual, el contexto de las primeras recopilaciones y se reconstruye la memoria del ritual en las comunas de estudio. En el capítulo cuarto se analiza el *haway* desde los aspectos ritualísticos y desde la literatura popular, se presenta una descripción de la dinámica actual del rito y la dimensión simbólica que tiene para sus actores sociales. Finalmente, en el capítulo quinto se incluye un análisis del *haway* desde el punto de vista técnico musical y etnomusicológico.



procedencia, formando así la cultura Puruhá, cultura que tuvo especial trascendencia en el *Abya-Yala*³. Los puruhaes habitaron esta región aproximadamente desde el siglo VIII hasta la invasión incaica; desarrollaron varias técnicas para la actividad agropecuaria como: terrazas, pozos, drenaje y regadío. Cabe recalcar que el maíz fue el principal alimento de la población. Por otra parte, las principales deidades para esta cultura fueron los volcanes Chimborazo y Tungurahua, considerados varón y hembra respectivamente, a los cuales dirigían sus rituales y ceremonias.

A principios del siglo XX, Jacinto Jijón y Caamaño exploró y estudió de manera prolija la zona de lo que hoy es Riobamba, logrando redactar un catálogo de varias muestras, particularmente de cerámica precolombina. Con toda la información recopilada, el sabio quiteño publicó en su *Boletín de la Sociedad de Estudios Históricos y Geográficos Americanos*, y luego de dos tomos independientes, los resultados de su trabajo en centenares de páginas, aparecidas bajo el nombre de *Puruhá*, constituyendo posteriormente uno de los trabajos antropológicos más importantes de la prehistoria ecuatoriana. De conformidad con esos datos, que han sido ligeramente modificados después por los aportes de Emilio Estrada Icaza⁴, se establecieron los periodos de presencia humana organizada en esta parte del país:

PROTO-PANZALEO I (...? - 200 a. C). Lugar de estudio: el cerrito de Macají, cerca de Riobamba.

PROTO-PANZALEO II (200 a.C. - 0). Lugar de estudio: Santa Elena, cerca de Ambato.

TUNCAHUÁN (0- 750 de nuestra era). Lugar de estudio: Tuncahuán, en Guano. Al final de este periodo, procedentes de la costa o del sur, llegaron los primeros puruhaes.

SAN SEBASTIAN o GUANO (750 - 850). Lugar de estudio: quebrada de ese nombre en Guano. Establecimiento definitivo de los primeros puruhaes en la zona.

ELÉN PATA (850 - 1350) Lugares de estudio: Elén-Pata, Santús, Chocón, en las cercanías de Guano. Apogeo de la cultura puruhá.

HUAVALAC (1350 - 1450). Lugar de estudio: sitio de Huavalac, en Guano.

³ Abya-Yala: Término con que los indios Cuna (Panamá) denominan al continente americano en su totalidad. La elección de este nombre (que significa “tierra en plena madurez”) fue sugerida por el líder aymara Takir Manami en 1975, quien propone que todos los indígenas lo utilicen en sus documentos y declaraciones orales (Aguirre, 1986).

⁴ Nació el 22 de junio de 1916 en Guayaquil. Arqueólogo, se considera el descubridor de la cultura Valdivia.



La investigación de Jijón y Caamaño llegó a determinar la organización social, cultural y religiosa de los puruhaes, incluso se conoce que tenían su propio idioma emparentado con el kañari.

La lengua Puruhá, y muchas otras que se hablaron entonces en el territorio, pertenecieron a la familia de lenguas que Jijón y Caamaño llamó el *PHYLUM MACRO-CHIBCHA*, como parte de la inmensa familia lingüística que engloba alrededor de 400 idiomas y dialectos utilizados por los pueblos americanos antes de la llegada de los conquistadores europeos (Romero, 1994, p. 1).

Es de notar que en primera instancia fue el kichwa y luego el castellano, los que desplazaron al idioma puruhá, que han dejado muchas huellas en el sustrato del kichwa, en la toponimia y fitonimia⁵, y que en su mayoría se utilizan hasta la actualidad.

Por otra parte, cabe mencionar que eran hábiles para el tejido con fibras de cabuya y lana de llama; en la orfebrería se destacan objetos en cobre, oro y plata; asimismo, se ha encontrado una gran variedad de piezas de cerámica que revelan un trabajo sencillo pero sólido. Por lo que se refiere a sus actividades y técnicas que emplearon y que hasta la actualidad lo practican en las comunidades andinas son: la *Minka* o *Minga*, la aplicación de la justicia andina, las prácticas medicinales, entre otras.

1.1.1 La conquista de los incas

En la segunda mitad siglo XV comienza la expansión del imperio Inca. Liderados por Tupac Yupanqui y su hijo Huayna Capac, avanzaron hacia las comarcas del norte, en base a una sociedad mejor organizada con una estructura política-administrativa. Según Romero (1994), los asentamientos puruhaes del centro, resistieron heroicamente la dominación del sur. Para esto se produjo una alianza con otros pueblos del norte, los quitus; para dar lugar a una confederación que el jesuita Juan de Velasco, bautizó con el nombre de Shiri-Puruhá. Se llevó adelante, según el historiador, comandados por el líder puruhá Hualcopo Duchicela, que además creó previamente una alianza matrimonial con la princesa Toa, hija Garán Shyri XI. Pese a la resistencia, la fuerza incaica se consolidó posteriormente con el emperador undécimo inca Huayna Capac. Territorio al cual denominaron Tahuantinsuyo⁶. En esta etapa la civilización incaica logró la máxima expansión de su cultura, tecnología y ciencia,

⁵ Del griego *phyton* = planta; *nimia* = nombre.

⁶ Del quechua *tawantin suyu*, “las cuatro regiones o divisiones”.



desarrollando los conocimientos propios y los de la región andina, así como asimilando los de otros estados conquistados.

Aunque sin destruir las formas culturales anteriores, los incas trataron de imponer su cultura e ideología, con métodos utilizados en anteriores conquistas; dentro de este contexto, los *mitimaes*⁷ o trasplantes de familias a nuevos dominios, fue la técnica empleada. Cabe señalar, que la conquista inca no cambió sustancialmente el régimen económico de los pueblos dominados, en algunos casos se mejoraron las técnicas preexistentes; en otros, se implantaron normas de distribución de la tierra. Con la superposición de la cultura incaica, puede definirse que muchos rasgos culturales, incluyendo el idioma, se encuentran subyacentes hasta nuestros días.

1.2 Características geográficas, ubicación y límites actuales de la parroquia Calpi

El musicólogo cotacachense Segundo Luis Moreno, describe el escenario donde el indígena de la sierra ecuatoriana plasma sus más puros sentimientos:

[...] es innegable que la sierra andina presenta variados y bellísimos panoramas, en casi todas las provincias, para recreo de la vista y expansión del corazón; si es verdad que su clima es sumamente sano y agradable, una primavera permanente [...]. El aborigen de la sierra habita en las alturas de la cordillera, y cuando desde su miserable choza contempla una gran extensión de territorio, con una que otra vivienda aquí y allá, dando la impresión de un país abandonado, esta soledad infinita debe caerle como una montaña de hielo al corazón, inundando su alma de la más honda melancolía. (Moreno, 1930, p. 11)

Las comunidades de Bayushí S. Vicente, Calpi Loma y Palacio Real, jurídicamente pertenecen a la parroquia Calpi, cantón Riobamba, provincia de Chimborazo. Estas comunidades comparten las mismas condiciones sociales y culturales, por lo tanto, los límites de estas circunscripciones obedecen a razones políticas. La parroquia Calpi se sitúa al Noroeste de Riobamba, en la región Sierra Centro. La parroquia de Calpi Centro se encuentra a 3100 m.s.n.m., y sus comunidades divididas en tres zonas: Zona Norte (de 3200 a 3360 m.s.n.m.); Zona Media (de 3080 a 3280 m.s.n.m.); Zona Sur (de 3200 a 3400 m.s.n.m).

En cuanto a la superficie de la parroquia, no se ha encontrado un dato concreto; según los estudios realizados por la ONG (Organización no gubernamental) *Corporación Pro Tierra* (Ecuador, 2016), Calpi alcanza una superficie aproximada de 5319.50 Ha²; en

⁷ Mitimaes o mitimas: del vocablo quechua *mitmaq-*, a todos los grupos de familias que residían en un territorio alejado de su lugar de origen, al que habían sido desplazados por razones de tipo político, militar o económico; o por varias de estas causas a la vez (Villarías, 1998, p. 632).



contraposición a los datos extraídos del *Plan Estratégico Participativo de Desarrollo de la Parroquia Calpi 2004 – 2009*, realizado por la prefectura de Chimborazo, donde la parroquia Calpi consta con una superficie de 6245,63 Ha². Otro dato extraído sobre la superficie de Calpi es de: *Actualización del Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la Parroquia Santiago de Calpi. 2015 – 2025* (Ecuador, 2016), en la que consta una superficie de 5161,22 Ha² (Ecuador, 2015).

La parroquia Calpi limita al Norte, con San Andrés – Cantón Guano; al Sur con el Río Chibunga, Gatazo – Cantón Colta; al Este con Licán – Cantón Riobamba; y al Oeste con la parroquia San Juan.



Provincia Chimborazo

Ilustración No. 1.2 Mapa Político de Calpi⁸.

⁸ Fuente: ONG Corporación Pro Tierra. Fecha de consulta: 18 de abril de 2016. Riobamba-Ecuador.



La topografía de la zona es irregular, con pequeñas altiplanicies, laderas y páramo. Por otra parte, la tipografía del suelo está determinada por negro andino, arena limosa, arcilla limosa, franco arenoso, franco limoso y arena arcilla limosa. La zona tiene una susceptibilidad moderada a la erosión con aptitudes agrícolas sin limitaciones, además de contar con una buena provisión de nutrientes; actualmente, las tierras son utilizadas para la agricultura, ya que el terreno es laborable hasta los 0.70 m de profundidad.

La parroquia Calpi según el Mapa de ecosistemas del Ecuador elaborado por el Ministerio del Ambiente dentro de su territorio predominan las áreas de intervención (agricultura y ganadería) que corresponde al 78,61% del territorio, y en el resto se tiene el ecosistema herbazal de páramo con 1104,17 ha, ubicadas en las partes más altas de la parroquia, este ecosistema está caracterizado por tener una dominancia de los géneros *Calamagrostis*, *Agrostis*, *Festuca*, *Cortaderia selloana* (sigse) y *Stipa*, junto con parches de arbustos de los géneros *Diplostephium*, *Hypericum* y *Pentacalia* y una abundante diversidad de hierbas en roseta, rastreras y diversas formas de vida, la prioridad de conservación de este tipo de ecosistemas es alta por ser reguladores hídricos.

Dentro de los parámetros climatológicos la temperatura varía entre los 9 °C y 17 °C, con precipitaciones que se caracterizan por ser periodos lluviosos irregulares; las características antes mencionadas, sumadas al tipo de suelo que conforma la zona de estudio benefician la producción de una amplia gama de cultivos, la población dispone de agua de riego⁹ constante misma que les permite la siembra de los siguientes productos: cebada (*Hordeum distichum*), maíz (*Zea mays*), arveja (*Pisum sativum*), lenteja (*Lens culinaris*), habas (*Vicia faba*), papas (*Solanum tuberosum*), trigo (*Triticum vulgare*), quinua (*Chenopodium quinoa*), amaranto (*Amaranthus spp*), chochos (*Lupinus mutabilis*), ajo (*Allium sativum*), fréjol (*Phaseolus vulgaris*), lenteja (*Lens culinaris*), zanahoria (*Arracacia xanthorrhiza*), remolacha (*Beta vulgaris*), rábano, avena (*Avena sativa*), centeno (*Secale cereale*), plantas forrajeras, legumbres, hortalizas, árboles de capulí, eucaliptos, pinos, entre otros; así mismo, entre la flora representativa del lugar, se encuentra una gran variedad de plantas silvestres, típicas del lugar¹⁰.

⁹ Las comunidades en estudio disponen de un canal de riego, el mismo que es distribuido para cinco comunidades: Palacio, Bayushí, Asunción, Capilla Loma y Pisticás. El agua utilizada para los cultivos proviene del volcán Chimborazo.

¹⁰ Ver tabla de flora representativa de la región en Anexo 1.



En la temporada seca existe una marcada diferencia entre la máxima y mínima temperatura promedio mensual; especialmente, cuando el cielo está despejado y existe una fuerte radiación, la temperatura puede llegar a 18 °C o 22 °C durante el día, con vientos fríos y huracanados, disminuyendo en la madrugada hasta los -2 °C o menos, ocasionando la presencia de heladas continuas; por ello, se requiere de trajes abrigados para contrarrestar las bajas temperaturas, siendo generalmente: el anaco, pollera, cinta de pelo, sombrero blanco de lana, chalina, bayeta y faja; mientras que en los hombres: sombrero negro de lana, chompas, pantalón de tela y para los trabajos cotidianos botas de caucho; pero la cercanía a la ciudad también influye con fuerza en la juventud, donde se ha incrementado el uso de la vestimenta de tipo occidental.

La riqueza natural brinda una gran variedad de especies de aves, siendo la mayoría de ellos de cuerpos medianos y con vistosos colores, además se puede encontrar pequeñas especies silvestres de la zona¹¹, existen también animales de crianza como: ganado vacuno, porcino, mular, ovino, camélidos, y especies menores como: gallinas, patos, cuyes y conejos.

Las principales vertientes tanto para el riego como para el consumo humano, se generan desde las faldas del volcán Chimborazo; el río del mismo nombre, en unión con el río Cajabamba, forma en el río Chibunga, el único derivado fluvial que rodea la parte Sur de la parroquia. Las comunidades en estudio junto a otras, se proveen del agua de regadío gracias a un canal construido con autogestión, instituciones gubernamentales y distintas organizaciones no gubernamentales; este elemento nace en las vertientes de las faldas del Chimborazo y recorre la parte centro sur de la parroquia.

En cuanto a los servicios básicos, las comunidades cuentan con casi todos, es decir, disponen de agua potable, energía eléctrica, alumbrado público, alcantarillado, teléfono, además de sus vías asfaltadas como es el caso de Palacio Real y adoquinado en Bayushí S. Vicente y Calpi Loma.

Las viviendas de esta zona son construidas en su mayoría de hormigón, las paredes son de ladrillo o bloque y el piso de cemento, siendo estas de una o dos plantas por lo general. Existen también las viviendas de tipo mediagua, es decir con techo de *eternit* o zinc, la pared de bloque o ladrillo y el piso de cemento o tierra, generalmente son dos piezas. Solo un

¹¹ Ver tabla de Variedad de aves y mamíferos en Anexo 2.



mínimo porcentaje las viviendas son típicas, es decir chozas cuya pared es de adobe o tapial, el techo de paja, el suelo de tierra y tienen una sola pieza.

1.3 Memoria sobre los orígenes de la parroquia Calpi y las comunidades en estudio; influencia de la Misión Andina y Leonidas Proaño.

1.3.1 Parroquia Santiago de Calpi

El Padre Juan de Velasco, al enumerar las naciones indias del Reino de Quito dice: “*Puruhá*, grande como el de Quito”, citado en Noboa (2004). Pues a más de varias tribus, que han tomado nombres de santos, se conservan 30 con sus antiguos nombres, una de estas son los Calpis o Cápac (Ecuador, 2015).

En tiempo de los primeros aborígenes llegaron a conformar parte de la gran nación de los Puruháes, afincados en toda la provincia de Chimborazo. Conformaban asiento de nuestro pueblo parcialidades como de los *Chataucas*, Huilcas, Llangarimas, Pastos, Quinancelas y otros [...]. (Noboa. 2004)

La etimología de Calpi puede derivarse de diferentes idiomas (Ronquillo, 2014, p. 41):

1. Del Colorado *car (a)* = araña
pi = río (río de araña)
2. Del Colorado *cal (a)* = palmar
pi = río (río de palmas)
3. Del quichua *cal (a)* = desnudo, pelado
pi = en (en desnudo, pelado)
4. Del Jibaro *car (a) (na)* = serpiente
pi = sueño. (serpiente del sueño)
5. Del Mocoa *car (a)*
pi = estar escaso o con falta de algo

La parroquia Calpi se encuentra entre las más antiguas del Ecuador, ya que su creación se remota a los primeros años de la colonia, cuando nuestro territorio formaba la Real Audiencia de Quito, siendo Antonio Clavijo (Avilés, s/f) quien los estableció como un asiento indígena, por encargo de la misma Audiencia en 1575, debido a que consideró que este lugar prestaba facilidades de vida a los aborígenes. En cuanto al adjetivo indígena, Stavenhagen (1992) describe:

Si el vocablo “indígena” se refiere a “originario”, todos los seres humanos somos indígenas de alguna parte [...] En América (así como en otras partes) el término indígena ha sufrido



modificaciones. Concretamente, se ha transformado en un vocablo con connotaciones discriminatorias [...] No puede ser negado el origen colonial del uso actual de concepto “indígena”. Simplemente son indígenas los descendientes de los pueblos que ocupaban un territorio dado cuando éste fue invadido, conquistado o colonizado por una potencia o población extranjera (Stavenhagen, 1992, p. 87).

Calpi fue centro obrero importante ya que en sus territorios se establecieron los más grandes obrajes de aquella época (Dorpe, s/f); dentro de este contexto, el quiteño Federico Gonzáles Suárez describe en su *Historia General de la República del Ecuador*: “Con la abundancia de ganado lanar, principalmente en la provincia de Riobamba, nació entre nosotros la industria fabril” (González, 1969). Dentro de este contexto, cabe aclarar que después de tres siglos el nombre de Corregimiento o Provincia de Riobamba fue remplazada por Chimborazo.

Siglos más tarde, en 1830, Calpi es declarada Parroquia Civil; la convención reunida en Cuenca, luego de la Revolución Marcista, decretó la cantonización de Guano incluyéndola dentro de su jurisdicción el 20 de diciembre de 1845. Según datos extraídos del Congreso Nacional, Calpi desde el 13 de noviembre de 1846 pasó a pertenecer al Cantón Riobamba, como parroquia rural hasta nuestros días (Noboa, 2004). Luego de la batalla de Gatazo, el 14 de agosto de 1895 (Ecuador, 2013b), algunos soldados de la Revolución Liberal o Guerra Civil comandada por Eloy Alfaro (Avilés, s/f), se quedaron en la parroquia, incrementando la población de Calpi de manera considerable.

Respecto a las comunidades, no se conoce con exactitud el origen, pero en 1938 algunas de estas adquieren personería jurídica mediante la Ley de Comunas, que tras un largo proceso de integración culmina en 1985 con la conformación de la Unión de Organizaciones Indígenas de Calpi (UNOCAP) desde 1960. Pero es en 1998 que alcanza su personería jurídica como Organización de Segundo Grado (OSG) con la sigla Corporaciones de Organizaciones Indígenas de Calpi (COICAL), todo este proceso fue promovido gracias a la ex *Misión Andina* (Bretón, 2001)¹². La parroquia de Calpi aglutina 17 comunidades: Asunción con 82,193ha; Palacio Real con 289,684ha; San Francisco de Cunuguachay con 751,211ha; Nitiluisa con 826,245ha; La Moya, Jatari Campesino, Rumicruz tienen 590,798ha; San Vicente de Luisa tiene 406,315ha; San José de Gaushi posee 511,651ha; Bayushí San Vicente con 116,031ha; Calpiloma posee 143,654ha; San José de Chancahuan

¹² Programa de desarrollo del gobierno nacional dirigida a las poblaciones indígenas, con la participación de varias agencias especializadas de las Naciones, coordinadas por la OIT (UNESCO, FAO, OMS, UNICEF, Junta de Asistencia de las Naciones Unidas, Administración de la Asistencia Técnica de las Naciones Unidas).



tiene 123,044ha; San José de Bayobug posee 245,044ha; Chamboloma tiene 80,437ha; Chiquicaz con 246,739ha; Telempala 181, 439ha (Ronquillo, 2014, p. 46-47).

1.3.2 Bayushí San Vicente

Es esta una de las comunidades, relativamente joven, de la parroquia Calpi; existe su primera acta llevada a cabo el 10 de abril de 1968. La asamblea se efectuó en la casa del señor Tomás Pagalo, al no existir una casa comunal en ese entonces. En el documento consta la designación del primer cabildo, para tramitar su jurisdicción posteriormente. Con estos antecedentes se nominó al cabildo, mediante votación libre verbal, democrática y voluntaria, siendo elegido como primer presidente de la comunidad el Sr. Luis Alfredo Tacuri (1940 - 1978), quien falleció en plena ejecución de su mandato.

En cuanto a la toponimia y su relación con la historia de Bayushí, según investigaciones realizadas a fuentes directas de la comunidad, etimológicamente proviene de dos vocablos: del castellano *bayo* y del Kichwa *shí*; color *bayo* (blanco amarillento) refiriéndose al caballo que deambulaba por la zona, cuyo propietario era el Sr. Rogelio García (Calpi); y *shí*, designado al aullido producido por los *lobos de páramo* (*Lycalopex culpaeus*), también conocido como *zorro andino*, que según varias entrevistas no se le ha divisado por la localidad en la actualidad. Años más tarde, fue bautizada por los misioneros como *Bayushí San Vicente*, pues por coincidencia en la casa del Sr. Santiago Yerbabuena, la primera de dos pisos en la comunidad, se encontraba escrita una frase que decía: “*Casita de San Vicente*”; en conmemoración al bautizo se instala en la entrada principal de la comunidad una cruz cristiana de piedra, que posteriormente sería removida por el dueño del inmueble el Sr. Anastasio Tayupanda -se desconoce el motivo de su remoción-, y que posteriormente sería ubicada otra cruz pero de hormigón, símbolo religioso que se conserva hasta la actualidad.

Las casas se encontraban muy distantes; debido a los constantes saqueos, especialmente en las noches, estas se agruparon progresivamente cerca de la vivienda del Sr. Lorenzo Tayupanda, pues este contaba con una arma de fuego, gracias a la cual lograba ahuyentar a los malhechores, además de negar el ingreso hacia la comunidad de cualquier desconocido; la tenencia del arma se justificaba de esta manera: “Jubilado de la [fábrica] Cemento Chimborazo era, por eso ha tenido una escopeta. En un inicio, él ha sabido defender de los ladrones” (Tayupanda, 2016a).



1.3.3 Calpi Loma

En sus inicios utilizaba el topónimo de *Bayushí*, también conocida como *Bayushí Loma*, siendo su primer presidente el señor Manuel Toribio Pagalo en 1945; bajo su mandato, se abre el primer camino denominado *García Moreno*. El 14 de julio de 1969, con acuerdo ministerial N° 2254, fue constituida legalmente siendo su presidente el Sr. Manuel Arsenio Pagalo. Posteriormente se añadió al topónimo *Bayushí*, *Calpi Loma*, pero al existir varias confusiones con la comunidad vecina *Bayushí S. Vicente*, en marzo de 1999, la comunidad solicita al Ministerio de Agricultura y Ganadería, el cambio definitivo de razón social de la comunidad siendo hasta la actualidad *Calpi Loma*.

1.3.4 Palacio Real

La comunidad Palacio Real inicia su historia aproximadamente en los años 1790, con la construcción de una gran hacienda perteneciente a la familia Valencia, pues la mayor parte de las tierras pertenecían a ella. El dueño entregó un pedazo de terreno a la familia Pagalo para que viviera y cuidara las sementeras; estos cumplieron con lo mandado y se ganaron la amistad del patrón, por lo que fueron donadas las tierras a sus trabajadores. Esta familia tuvo seis hijos y dos hijas, quienes fueron contrayendo matrimonio con habitantes de las zonas, y así se produce la división de las tierras para cada uno de sus hijos.

Con la repartición de los terrenos, cada familia empezó a construir sus viviendas en la parte más alta de las colinas existiendo separación entre ellas, pues en cada colina había una vivienda; con el paso del tiempo, empezaron a construir las casas en un solo lugar debido a los robos constantes que se daban, especialmente del ganado. Es así que empieza a formarse la comunidad, constituyendo un solo asentamiento poblacional.

Antiguamente, la comunidad era conocida con el nombre *El Barrio Pagalo*, el mismo que significa *varón de cabeza pelada*, cuyo origen es *Aymará*. Se considera también, que Simón Bolívar dio el nombre a la comunidad, porque una tarde regresando del Chimborazo, pernoctó en la hacienda hoy conocida como *Hacienda Pugru*; al día siguiente le preguntaron: *¿y... cómo durmió usted?*; al que el Libertador respondió: *¡he dormido como en mi palacio!*. Desde el año 1820 – 1824 se empieza a conocer a la comunidad con este topónimo *Palacio* (Dorpe, s/f).

En 1960, el primer presidente de la comunidad, *Tayta* Manuel Acalo junto con los señores de la Misión Andina escogieron el nombre *Palacio Loma* porque en los días de



carnaval, la comunidad lo celebraba con bailes en la loma, el lugar era como un palacio para bailar. Más tarde, la directiva de la comunidad regida por Manuel Acalo, viajan a la presidencia en Quito; al respecto, su hijo Vicente Acalo nos comparte lo acontecido:

En ese entonces gobernada por José María Velasco Ibarra [en su V mandato 1968-1972], preguntó:

- *¿De dónde son ustedes?* (Velasco Ibarra)
- *Somos de Palacio* (comisión)
- *¡Palacio!... pues para conmemorar, pongamos Real... Palacio Real*” (Tayupanda, 2014b).

Es así que cuando la comisión regresa a su comunidad, difunden el nombre proclamado por el presidente del Ecuador.

Antiguamente, este lugar pertenecía a los hacendados, quienes tenían grandes extensiones de tierra, estas personas dejaron a los *wasipungos*, es decir a sus empleados de estas tierras, las mismas que fueron dadas como herencias a sus hijos; estas se repartían por cuadras, pero hoy se lo hace por metros. Dentro de la comunidad se está ocupando la mayor parte de las tierras por los herederos, no existen tierras para vender, la comunidad conserva pequeños metros para proyectos que beneficien a la población.

1.3.5 Misión Andina

Como una iniciativa para mejorar las condiciones de vida de los habitantes del sector rural, de acuerdo a la resolución tomada en la *IV Conferencia Regional Americana* (Montevideo 1949), la OIT estableció un grupo de personas que en el año 1951 realizaron el primer encuentro en la ciudad de La Paz (Bolivia); en este encuentro se conforma una Misión Internacional Indigenista de asistencia técnica para los países de Bolivia, Perú y Ecuador, que posteriormente se constituye como la base para el nacimiento de la Misión Andina (Yungán, s/f).

La Misión Andina marcó un paradigma importante en la provincia de Chimborazo; al respecto, el Ph.D Luis Alberto Tuaza describe:

La Misión Andina se convirtió en un aliado importante de los anejos indígenas cercanos a Riobamba en su proceso de fortalecimiento comunitario, en la consecución de los recursos técnicos y económicos, al mismo tiempo que permitió abrir las puertas a la modernización con la introducción de semillas, animales de mejor calidad, las obras de infraestructura, la creación de las escuelas, la dotación de agua entubada, los cursos y talleres artesanales y en la perspectiva política, la instauración de la elección popular para elegir a los miembros del cabildo, lo que posibilitó el debacle de los poderes tradicionales y la apertura a la democratización al interior de cada una de las comunidades. Posibilitó la participación de las mujeres en los procesos organizativos comunitarios y en los programas de desarrollo. Estas experiencias se convirtieron en el punto de partida para la presencia de los indígenas en la escena social y política del Ecuador. (Tuaza, 2013)



Corroborando lo citado, la extinta Misión Andina además construyó: tanques de agua, letrinas, puentes, promovió la creación de las escuelas en varias comunidades, capacitó a las maestras y maestros de las escuelas, formó a los dirigentes de las comunidades y técnicos comunitarios en el manejo de los telares, cerrajería y artesanías; entregó plantas de eucaliptos, pinos y ciprés; fomentó la crianza de conejos, cuyes y borregos merinos y especies menores en general; impulsó la siembra de hortalizas, papas, maíz y arvejas de mejor calidad e introdujo el uso del abono químico a los suelos.

Es innegable que el aporte de la Misión Andina hacia los indígenas del país, hasta cierto punto fue de vital importancia. Sin embargo, debemos reconocer que significó el camino hacia una incipiente aculturación; termino que se refiere al resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura -o aspectos de la misma-, generalmente a expensas de la cultura propia y de forma involuntaria. Soto (2000) describe aculturación como: lo que la antropología cultural contemporánea entiende por tal: el fenomeno de transformación y adaptación de sociedades que se ponen en contacto con otras culturas; este fenómeno no es mecánico pues hay selección, asimilación, adaptación, transformación y deconstrucción.

1.3.6 Leonidas Proaño

A partir de la década de los 60, se empezó a hablar de la Reforma Agraria, obviamente esta ley se fue gestando con mucha dificultad y una dura oposición por parte de los terratenientes frente a la posición de las masas campesinas. Es cuando la conciencia del indígena chimboracense fue sacudida por la palabra de Leonidas Proaño¹³, el séptimo obispo en orden cronológico que tomó posesión de la Diócesis el 29 de mayo de 1954; también conocido como: *profeta del pueblo, profeta de la iglesia de los pobres, obispo de los pobres, obispo de los indios, soldado de cristo, obispo rojo, obispo rebelde, profeta de Indoamérica, maestro y educador del pueblo, Tayta Leonidas, puka runa.*

¹³ Leonidas Proaño Villalba, nació en San Antonio de Ibarra-Ecuador en 1910 y falleció en Quito en 1989. Sacerdote y teólogo ecuatoriano, obispo de Riobamba (1954-1985), candidato al premio Nobel de la paz y considerado uno de los representantes más destacados en Ecuador de la teología de la liberación. Luchó con los pueblos y comunidades indígenas por sus derechos colectivos y ciudadanos (Pineda, 2013, p. 7).



Ilustración No. 1.3 Placa en homenaje a Leonidas Proaño. Casa Indígena de Riobamba.¹⁴

Con firmes principios teológicos, morales y con un amplio don de comunicación, Proaño rompió aquel viejo paradigma que marginaba a los indígenas y marcó el inicio de una nueva etapa dentro de la Iglesia ecuatoriana. El jesuita Jeffrey Klaiber, manifiesta: “en Ecuador, Leonidas Proaño, Obispo de Riobamba, sacó a esta diócesis andina tradicional de su letargo y la convirtió en modelo de la Iglesia del Concilio Vaticano II y Medellín” (Klaiber, 1995, p. 421). Al respecto el misionero indígena Vicente Acalo de la comunidad Palacio Real, recuerda a Proaño de la siguiente manera:

Era un obispo del pueblo indígena, de los campos [...]. Antes vivíamos, marginados, pisoteados, trabajando sin paga. Gracias a Dios, monseñor Leonidas preocupó de la gente campesina, preocupó de las haciendas entregar [a los] *wasipungos*, desde ahí hemos tenido esa libertad, hemos tenido la tranquilidad. Estando en esos asuntos que no dejaba de ser marginado a nosotros los campesinos. [...] Le pusieron en la cárcel para que no haga aprender a nosotros. Cuando íbamos a vender nuestros animalitos querían pagar lo que ellos querían, y así quitando los sombreros, arranchando a malas sabían llevar, todo eso [cambió] gracias a finadito monseñor Leonidas Proaño. A la comunidad de Palacio Real también vino a celebrar los sacramentos de la confirmación y también vino a poner la primera piedra para la capilla de nuestra comunidad. (Tayupanda, 2017a)

¹⁴ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 28 de junio de 2016



Ilustración No. 1.4 Mural sobre trayectoria de Leonidas Proaño.¹⁵

1.4 Caracterización social, cultural y económica de las comunidades de Bayushí S. Vicente, Calpi Loma y Palacio Real en la actualidad

En términos generales, del total de la población del Cantón Riobamba, el 30% se ubica en las parroquias rurales, con mayor concentración en las cabeceras parroquiales. Los datos respecto a género en la parroquia Calpi, indican que 54% corresponde al género femenino y el 46% al género masculino (Dorpe, s/f).

La composición étnica por asentamiento humano está conformada mayoritariamente por población indígena en las 16 comunidades. Mientras que en la cabecera parroquial y la comunidad de Asunción, se consideran mestizos (Ecuador, 2015).

1.4.1 Actividades económicas

Los indígenas han sufrido fuertes procesos de intromisión por parte de otras culturas; sin embargo, sus formas de ver, sentir y la cotidianidad han sobrevivido, constituyendo un proceso de emancipación social frente a un paradigma, predominante, centrado en un sistema económico de explotación al indígena.

Durante la colonia se mantuvieron las actividades agrícolas y ganaderas, pero cambió el sistema de tenencia de la tierra. La fuerza y sapiencia del indígena fue explotada para el

¹⁵ Artista: Pablo Sanaguano. Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, mayo de 2016.



cultivo de tierras, que estaban bajo el poder de los encomenderos¹⁶. Sobre la carga del trabajo se impuso al indígena la carga del tributo, como fuente principal de ingresos para la corona española.

Las comunidades indígenas del Ecuador han experimentado cambios en su vida política y económica a partir de la década del 70, produciendo transformaciones radicales en su sistema de producción, en el cual, las actividades mercantiles como la venta de mano de obra y venta de productos han sobrepasado las actividades agropecuarias de subsistencia y artesanales, todo esto como consecuencia de la pérdida de tierras comunales (Jácome, 2010). Las actividades económicas a las que se dedican las comunidades en estudio son diversas; en la actualidad, la actividad agropecuaria ha disminuido considerablemente, debido a diferentes factores, uno de ellos la constante migración de los habitantes a las urbes principales, lo cual ha provocado un vertiginoso cambio interno en lo económico, social y cultural.

El desarrollo económico de la comunidad se basa principalmente en el trabajo familiar, la mayor parte de la población se dedica principalmente: a la agricultura, ganadería, albañilería, artesanía, son docentes de educación media, músicos, servidores municipales, guías turísticos, militares y policías. Dentro de este contexto, manifiestan laborar generalmente los cinco y a veces los siete días de la semana, siendo la jornada laboral de ocho horas, exceptuando militares y policías.

Por otra parte, la ganadería se desarrolla a pequeña escala, debido a la falta de tierras comunales para el pastoreo, siendo el ganado vacuno, ovino, porcino y camélido los que sobresalen. Mientras, en su totalidad, los habitantes conservan sus criaderos de especies menores como: cuyes, conejos y pollos.

¹⁶ Antiguamente, se llamaba encomendero al que por Merced Real tenía indígenas encomendados en cualquiera de las colonias españolas de América.



Ilustración No. 1.5 Ganado camélido (llamas y alpacas). Palacio Real.Chimborazo.¹⁷

Actualmente, las actividades agropecuarias constituyen un complemento para los ingresos económicos obtenidos en sus trabajos ciudadanos. El territorio de la Parroquia Calpi se caracteriza por ser una zona agropecuaria, donde predominan los cultivos de ciclo corto (ciclo vegetativo menor a un año) en la mayoría de los minifundios¹⁸. Las actividades no agropecuarias están sobrepasando a las actividades tradicionales, especialmente en los jóvenes, mientras sus padres y abuelos alternan sus trabajos con actividades agropecuarias.

Por otra parte, las formas de vida al interior de estas comunidades están en constante proceso de transformación, factores como la venta de tierra a empresas y posterior construcción de fábricas, constituyen un fuerte impacto ambiental y sociocultural; entre las fábricas que constituyen una eminente amenaza en esta zona encontramos: *Mendogas*, *Cemento Chimborazo*, *Petroecuador*, *La Universal* y varias fábricas de cal.

¹⁷ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 12 de junio de 2016

¹⁸ Minifundio es una finca agrícola de extensión tan reducida que dificulta su explotación.



Ilustración No. 1.6 Empresa Estatal Petróleos del Ecuador. Chimborazo.¹⁹



Ilustración No. 1.7 Empresa Mendogas S.A. Chimborazo.²⁰

¹⁹ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 05 de junio de 2016.

²⁰ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 05 de junio de 2016.



Ilustración No. 1.8 Al fondo empresa La Universal, cercano al ritual *Haway*.²¹

El acelerado incremento de empresas o fábricas de esta índole, constituye un problema más para los habitantes de la zona, ya que incide en la pérdida de sus tierras de cultivo, sus bosques y sus formas de organización. Los pobladores de estas comunidades se refieren a este tema:

Todo donde ahora es *Petroecuador* sabíamos pasar cantando *Haway* entre *wambras* que reuníamos. Víctor Calero era primerito el dueño de la hacienda; era terreno bajo de agua y parte seco. Todo era puro haciendas, desde filo del río [Chibunga] hasta lo que ahora está adoquinado [de la comunidad Calpi Loma], ese era lindero con Antonio Garcías, los Maldonados y los Arias; esos señores hacendados ya se cansaron, ya aprovecharon sacando la producción, esos terrenos que ya no valen mejor van vendiendo a la gente campesina, a la gente indígena; ellos [los hacendados] vuelta compran sus buenas casas en las ciudades, con sus edificios están. (Tayupanda, 2016b)

Ahí [donde ahora es propiedad de las empresas] cantábamos *haway*, a quites consiguiendo amigos, amigas parando alado. Ahí mes, dos meses pasábamos; venía gente gataceños, de Chiquicaz, gultuseños, chancaguanes y de Calpi Loma mismo. Ahora hay camino grande, antes solo *chakiñán* era, todo puro piedras. (Tayupanda, 2016c)

Al mismo tiempo, gracias a diferentes ONG, en los últimos años se han insertado a la producción agrícola nuevas plantaciones con sus respectivas adaptaciones y que de alguna manera ha contribuido a la economía de la zona. Actualmente, en su gran mayoría las parcelas son propias, unas pocas son partidas o prestadas; una mínima parte de estas tierras están destinadas a las comunidades donde se asientan: canchas, reservorio de agua, casa comunal, escuela e iglesia.

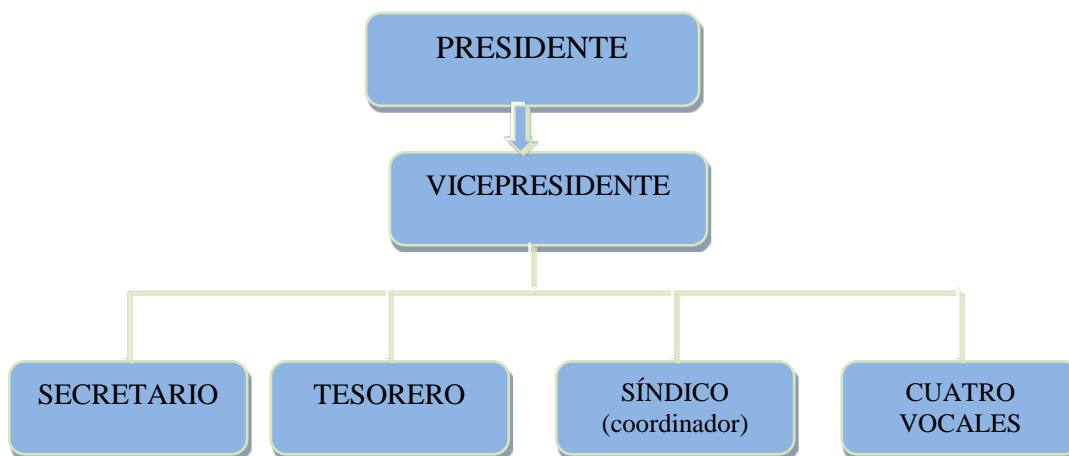
²¹ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 08 de mayo de 2015.

Ilustración No. 1.9 Plantación de frutillas. Bayushí San Vicente.²²

1.4.2 Organización comunal y sus dinámicas de transformación

El sistema de gobierno oficial es el cabildo o directiva, elegidos por los moradores mayores de 18 años de edad o que consten como jefe de familia en la lista comunitaria. Este sistema tiene que responder a un esquema impuesto por el Ministerio de Agricultura y Ganadería. Entre estas autoridades constan nueve personas, quienes tendrán como misión velar por los destinos de la comuna en el ámbito del mejoramiento del sistema de vida para los comuneros. Cabe señalar, que la directiva se elige cada inicio de año, en presencia del secretario y teniente político de la parroquia Calpi.

Gráfico 1.1



²² Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. 05 de junio de 2016.



Las comunidades están representadas por pequeñas organizaciones con diferentes fines, cada una de acuerdo a sus necesidades y con su respectiva directiva; en esta línea encontramos:

- Organización de Agua Potable: su función es trabajar para que el servicio de agua sea de buena calidad y constante, las 24 horas.
- Organización de Agua de Riego: su función principal es supervisar que el agua de regadío para los cultivos llegue en los horarios establecidos.
- Organización de Mujeres (Bayushí - Palacio Real): este grupo también conforma el Banco de Mujeres, tiene como objetivo prestar dinero a quien lo solicite a un 2%, no buscan enriquecerse sino ayudar a quien lo necesite.
- Organización de Tejidos (Bayushí - Palacio Real): su misión es trabajar por el desarrollo del grupo, mejorar la calidad y comercialización de las artesanías.
- Organización de Llamas (Bayushí - Palacio Real): su objetivo es brindar oportunidades de trabajo a la población, a través de la producción y crianza del ganado para la producción de materia prima y en el caso de Palacio Real, prestan del servicio de turismo Operación de Turismo Comunitario (OTC) *Sumak Kawsay* (buen vivir) afiliados a CORDTUCH.
- Organización de Seguro Social Campesino: los afiliados están asociados al dispensario de la comunidad San Francisco, cuando la enfermedad es grave se los traslada al IESS de Riobamba. Esta organización tiene como objetivo, controlar que el servicio médico sea de calidad.
- Grupo Juvenil (Bayushí): entre sus objetivos es capacitarse para emprender proyectos productivos en beneficio de la comunidad y del grupo.
- Banda de Músicos: Su objetivo es interpretar música tradicional ecuatoriana, dentro y fuera de sus comunidades para diferentes eventos sociales.
- Directiva de la Iglesia Católica (Iglesia Viva): su función es organizar las ceremonias religiosas en las comunidades conjuntamente con la parroquia.
- Iglesia Evangélica (Calpi Loma - Palacio Real): Organizan los cultos y ceremonias en el transcurso del año.



1.4.3 Aspectos culturales

Después de la invasión española muchas celebraciones, rituales y cantos étnicos se perdieron o modificaron.

...ventajosamente no todo se perdió. Aún hoy, es posible observar como las culturas indígenas vinculan la música a cada una de sus actividades diarias. Los rituales incluyen música con especiales características para cada celebración. Hecho que no es nuevo, ya en las tempranas crónicas de indias se puede advertir la importancia de la música entre los indígenas, que se hallaba presente en las ceremonias religiosas, guerreras, de trabajo, siembra y cosecha; en el nacimiento y en la hora de la muerte. (Guerrero, 2004-2005, p. 1361)

Por otra parte, un factor importante que ha incidido fuertemente y ha generado una aculturación, es la acelerada expansión urbana del cantón Riobamba, además de otras urbes. Los rasgos más visibles de lo indígena como la vestimenta tradicional y el idioma de esta zona, el kichwa, están desapareciendo especialmente, entre los habitantes más jóvenes que están bajo una mayor influencia de las grandes ciudades.

En el uso del castellano como segunda lengua, se está generalizando términos lingüísticos de distinta índole como: escolaridad, migración, vinculación al mercado, crecimiento demográfico, entre otros (Büttner, 1993). En cierto modo, el sistema educativo oficial también está contribuyendo al retroceso del idioma nativo y de toda la cultura kichwa. Tanto en las escuelas de Calpi Loma y Palacio Real, ahora extintas por disposición del Ministerio de Educación del Ecuador²³, la educación se ha impartido en castellano; a pesar de que estas comunidades siempre han sido reconocidas como indígenas, no se ha implantado una educación bilingüe.



Ilustración No. 1.10 Escuelas Fiscales Mixtas de Calpi Loma y Palacio Real. Chimborazo.²⁴

²³ Con el objetivo estandarizar la educación, se ha unificado y ubicado a todas estas instituciones educativas en la parroquia Calpi.

²⁴ Fotografías de Benito Tayupanda Ashqui. 05 de junio de 2016.



Así mismo, en la actualidad solo los ancianos y algunos adultos conversan en kichwa, algunos adultos solamente lo entienden mas no lo practican, mientras que esporádicamente se puede escuchar a un niño comunicarse en este idioma.

En contraposición a lo antes expuesto, la religión -tanto católica como evangélica- en los últimos años ha desempeñado un importante papel, pues han impartido la doctrina de forma bilingüe, aunque con una tendencia considerable hacia el castellano; esto ha constituido un gran soporte para conservar parcialmente el kichwa. Particularmente la religión católica, cuenta con el apoyo de la *Casa Indígena*, ubicada en la ciudad de Riobamba; su misión es velar por los deberes y derechos de los indígenas, además de brindar asesoramiento. De modo semejante, las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (ERPE), fundadas el 19 de marzo de 1962 por Monseñor Leonidas E. Proaño Villalba, han sido un medio informativo bilingüe de vital importancia para el sector indígena y el país en general.



Ilustración No. 1.11 Placa que hace referencia a Leonidas Proaño como fundador de ERPE. Riobamba.²⁵

A continuación describimos los acontecimientos más importantes de este medio radiodifusor tomado de su página web (Ecuador, s/f):

- Alfabetización por radio: 20.000 indígenas y campesinos de 13 provincias del Ecuador participaron en este programa (1962-1974).
- Sistema de Tele-educación (Educación formal a distancia): con apoyo de la radio,

²⁵ Fotografía de Benito Tayupanda. 28 de junio de 2016.



16.000 indígenas y campesinos fueron alumnos de este programa educativo (1975-1986).

- Hospedería Campesina, para dar albergue a cientos de indígenas que trabajaban en la ciudad [de Riobamba] (1965-1982).
- Cursos: Biblia, primeros auxilios, manualidades, revista *Jatari Campesino*, nutrición, formación de líderes, cooperativismo, agronomía, mejoramiento del hogar (*Huasipi Ruranata Yachana*) e intermediación ante instituciones y autoridades, con la participación de jóvenes, mujeres, adultos, campesinos e indígenas.
- 18 horas diarias de programas de radio: informativos, de promoción, educativos, de evangelización, culturales, musicales, en quichua y castellano.
- Servicio de salud curativa, primero ambulante (1965-1968), luego con consulta externa y salas de hospitalización con atención a un promedio de 5.000 pacientes por año. Este servicio dio atención hasta 1998.

La historia del pueblo kichwa Puruhá está entrelazada de conquistas, sobrevivencia y una constante lucha contra la discriminación; pero en contraposición a lo argumentado, el indígena chimboracense está ávido de alegría en todo momento -incluso en el momento de la muerte- buscando sobretodo la armonía con el cosmos y *pachamama* o madre tierra; aquella cosmovisión heredada de sus antepasados.



CAPÍTULO II: COSMOVISIÓN ANDINA

2.1 Cosmovisión

En el presente trabajo abordaremos, específicamente, sobre la cosmovisión indígena kichwa andina y no las otras cosmovisiones. La palabra cosmovisión está compuesta de dos palabras: cosmo = mundo y visión = ver; por lo tanto es la visión del mundo de forma holística, al individuo frente a las leyes del universo, a la vida cotidiana en armonía con los astros.

El cosmos, en idioma kichwa según Lajo (2003) significa *Pacha*, que a su vez es tiempo – espacio, partes indisolubles de la realidad. Conforme a lo expuesto, para la civilización andina, los ejes estacionales de la Vía Láctea se relacionan con la conciencia espiritual. Dentro de este contexto Garcia & Roca (2009), definen una realidad conformada por cuatro *pachakunas* o mundos: *Hawa pacha* (mundo de afuera), el *Hanan pacha* (mundo de arriba), el *Kay Pacha* (este mundo) y *Ukhu pacha* (mundo de abajo).

Describiendo a cada uno de estos mundos empezaremos desde el mundo de abajo hacia arriba:

Uhku Pacha: Espacio – tiempo interior = subconciencia. Mundo de abajo, el mundo subyacente, inframundo o de los muertos, es la raíz unida subterráneamente al seno profundo de la tierra, donde viven los dioses relacionados con la fertilidad, donde reposan los muertos, donde reside el germen de la vida. Este mundo está simbolizado por la víbora.

Kay Pacha: Espacio – tiempo (de aquí y ahora) = conciencia. Este mundo o mundo inmediato, es el mundo de esta vida, es transitorio y ocupa el tiempo desde el nacimiento hasta la muerte, mundo donde todo se materializa. Es representado por el puma.

Hanan Pacha: Espacio – tiempo superior = supraconciencia. Mundo de arriba, en este lugar viven los dioses tutelares, mundo espiritual, donde habitan: el sol, la luna, las estrellas y constelaciones. Este mundo está representado por el cóndor andino.

Hawa Pacha: Espacio y tiempo (exterior) = más allá de la conciencia. El cosmos, el mundo que está más allá de nuestros sentidos, lo que no se logra ver a simple vista. Cabe mencionar, que el catolicismo ha intentado aislar este último mundo, con el objetivo de consolidar su propuesta dogmática de la *Santísima Trinidad* o la de un ser único que existe como tres personas distintas o hipóstasis²⁶: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

²⁶ Supuesto o persona, con referencia principalmente a las tres personas de la Santísima Trinidad.



Dentro de las creencias, existen varios estudios que sostienen a la mitología como un aspecto importante para establecer una creencia, sembrando un modelo de conducta moral o religioso; para esto se han creado varias narraciones entrelazadas en el seno de su propia cultura, como un imaginario colectivo que se transmite de una generación a otra. Dichas narraciones según Orozco, [...] revelan las raíces remotas de la sociedad, de modo tal que sirvieron para mantener el equilibrio mediante la observancia de un conjunto de normas provenientes de los dioses y necesarias para la sobrevivencia de grupos sociales, tribus, naciones y de auténticos imperios, como en el caso de los aztecas, los mayas y los incas (Orozco, 2015, p. 14-15).

Levi-Strauss en su obra, *El pensamiento salvaje* (1962) después de hacer un extenso análisis argumenta que para ciertos grupos étnicos el mito y los sistemas clasificatorios totémicos, son la clave para que los acontecimientos y los fenómenos sean explicados lógicamente. Esta teoría es corroborada y ampliada por Mircea Eliade, el célebre historiador de las religiones, quien argumenta que los mitos son sagrados y verdaderos, y como tales, constituyen modelos para la conducta de los individuos:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...]. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo (Eliade, 1963).

Dentro de este contexto, cabe recalcar que los puruhaes adoraban como divinidades a los altos nevados de la cordillera, Federico González Suárez al respecto describe: Los Puruhaes atribuían su origen a los cerros nevados, diciendo unos que habían nacido del Chimborazo (González, 1890, p. 107). Mientras que Segundo Luis Moreno complementa: se tenían por descendientes del Chimborazo y Tungurahua; pues, había forjado el mito de que los progenitores de su raza fueron hijos de estas dos deidades (varón y hembra, respectivamente), como fruto de sus divinos amores (Castillo, 1964, pp. 17-36).



2.1.1 La *Chakana*

Para los pueblos andinos, al existir el culto a la Pachamama, la creación de un calendario de ritos fue necesario para el proceso agrícola y así también justificar la naturaleza de los diversos rituales religiosos. Es aquí donde interviene la *Chakana*, nombre que le asignan a la constelación de las cuatro estrellas de la Cruz del Sur, denominada también: Cruz de mayo, Cruz del *Tiwanacu*, *Tawa Paqa* o *Cruz andina*. Las cuatro estrellas que forman la imagen de la cruz son, en orden de más brillante a menos brillante: alfa crucis, beta crucis, gama crucis y delta crucis. Conviene subrayar que, al referirnos a cruz, no debemos confundir con la *cruz cristiana*.

Según el diccionario quechua de Jorge A. Lira, *Chakana* textualmente significa: “Troncos o palos que se ponen en la puerta de los corrales para cerrarlos o asegurarlos. Escalera para pasar de un lugar a otro. Cualquier objeto apto para poner a modo de puente” (Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2005). La *chakana* es de origen *kechwa*, es un símbolo ancestral de los pueblos originarios de los Andes. Su forma es la de una cruz cuadrada y escalonada con doce puntas. Se estima que desde hace miles de años, sabios indígenas observaron permanentemente al *Hawa Pacha*, cosmos o mundo celeste, en donde ubicaron a la constelación Cruz del Sur. Es esta constelación el principal símbolo de la cosmovisión andina, pues de ella deriva la proporción cósmica sagrada, representada en la cuadratura del círculo. Cuadratura simétrica con ejes claros de orientación y relacionalidad (Franco, et al, 2015). Elementos que simbolizan la relación armónica entre el cosmos y la *Pachamama*.

En lo fundamental construye un cuadrado y un círculo que tiene el mismo perímetro; pero además, ‘lo hace’ a través de otro símbolo geométrico que surge de esta operación y que como símbolo es más completo, pues representa este método para llegar a esa ‘proporcionalidad’: *una cruz* que tiene también el mismo perímetro, es decir esta *cruz cuadrada*, representa la proporcionalidad y complementariedad entre el círculo y el cuadrado (Lajo, 2003, p. 87).

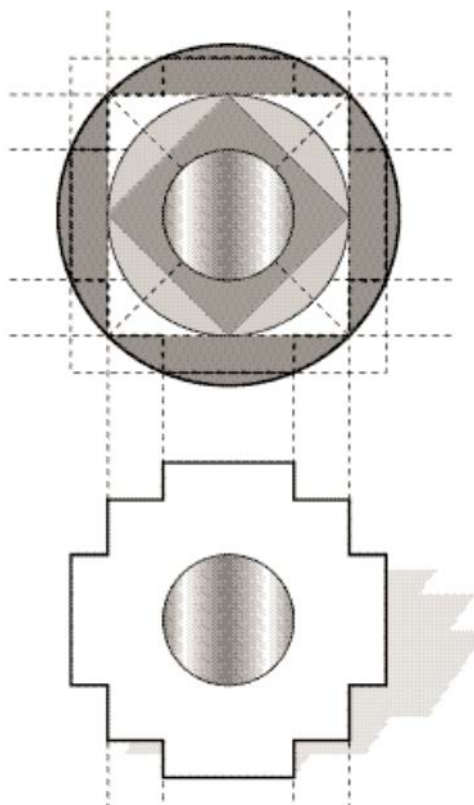


Ilustración No. 2.1 Obtención simple del Tawa-Paqa o Chakana (Lajo, 2003, p. 89)

Dicho de otro modo, encontrar el cuadrado y el círculo del mismo perímetro es encontrar los dos símbolos complementarios, es encontrar la paridad perfecta. Aquí encontramos representado otro elemento de la cosmogonía del mundo andino, que es la dualidad o componentes contrapuestos, puesto en otros términos, todo cuanto existe se representa en dos energías, por ejemplo: *hanan pacha* – *uku pacha*, masculino – femenino, sol – luna, norte – sur, arriba – abajo, siembra – cosecha, vida – muerte, etc. Dualidad de opuestos antagónicos que sin embargo se complementan precisamente en virtud de su oposición recíprocamente inversa: cada uno de ellos conserva exactamente lo que le hace falta al otro, por lo tanto, la combinación de ambos brinda el equilibrio y este equilibrio es la vida. Esta dualidad o paridad también la encontramos en otras culturas graficadas de la siguiente manera:



PUKINA-INKA



MAYA-QUICHE



TAO-CHINO 6 EL CAMINO CONCIENTE

Ilustración No. 2.2 *El Yanan-Tinkuy o CH'EKKALLUWA: "El camino de la verdad"*
(Lajo, 2003, p. 98)

De acuerdo a esta concepción, en el mundo indígena todo es par, lo que se presenta como impar (o "chúlla" en idioma puquina) existe sólo aparente o transitoriamente, son estados de transición momentánea (Lajo, 2006, p. 145). En otras palabras todo lo que existe tiene su opuesto complementario, su compañero.

Por otra parte, la *Chakana* representa las relaciones con los cuatro puntos cardinales a la que está orientada y a la vez, constituye una relación armónica y complementaria con los cuatro elementos naturales: aire, agua, fuego y tierra, mismos que manifiestan un origen y ubicación cósmica. El fuego se ubica en el este; el oeste es su contrario complementario, el agua; en el norte el aire, y en el sur, su contrario complementario, la tierra.



Ilustración No. 2.3 Celebración del *Inti Raymi* en Ingapirca – Cañar²⁷.

De acuerdo con lo expuesto, los indígenas aún celebran sus rituales ancestrales de acuerdo a la *cruz cuadrada*, *cruz andina* o *chakana*, en la que se encuentran representados los tiempos de siembra y cosecha. Algunos pueblos andinos celebran el día 03 de mayo, del calendario gregoriano, como el día de la *Chakana* porque en este día, la Cruz del Sur asume la forma astronómica de una cruz perfecta y es señal del tiempo de cosecha. El calendario andino es una ritualidad originaria siguiendo el camino del sol y la luna, este calendario sigue los ciclos naturales de tal forma, que en el año se encuentran cuatro grandes fiestas de acuerdo a los solsticios o equinoccios en el hemisferio sur: el *Inty Raymi* (fiesta del sol) o solsticio de invierno, el cual se celebra el 21 de junio del año gregoriano, tiempo donde empieza nuevo el año andino; el 21 de marzo, *Pawkar Raymi* o equinoccio de verano, es el tiempo del florecimiento; el 21 de septiembre, el *Killa Raymi* o equinoccio de primavera, es la fiesta de la fecundidad; el 22 de diciembre se celebra el *Kapak Raymi* o solsticio de verano, fiesta de la continuidad de la vida que se muestra en las semillas plantadas (Anacona, 2006).

Dentro de este contexto, para el indígena la relación tiempo – espacio es cíclico, es decir con base a un espiral, donde el antes y el después, así mismo el arriba y el abajo, se repiten una y otra vez. El modelo de pensamiento lineal es hoy contradictorio, ya que los nuevos conocimientos del mundo contemporáneo revelan que nuestro universo está constituido básicamente por sistemas no lineales.

²⁷ Fotografía de Juan Carlos Franco. Cañar, 20 de junio de 2015.



El modelo de pensamiento en espiral es el modelo de pensamiento de los pueblos indígenas: es la alternativa al modelo de pensamiento lineal diseñado por el racionalismo europeo y la filosofía positivista, causante del modelo mental existente en el mundo occidental por los últimos 400 años (Gavilán, 2009, pp. 95-98).

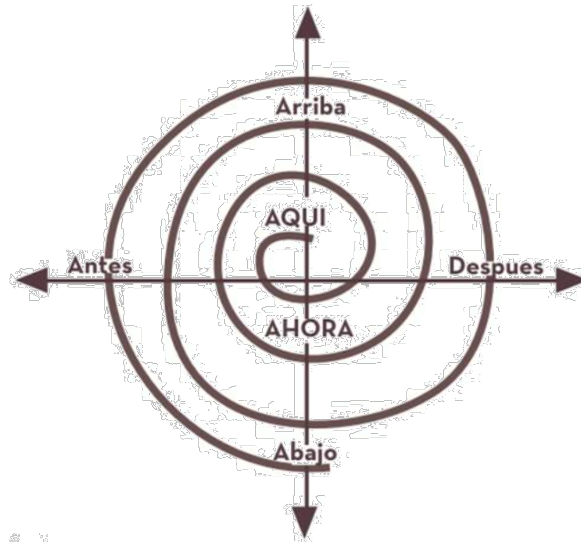


Ilustración No. 2.3 El Cosmos como espiral tiempo – espacio (Ecuador, 2011)

La experiencia vivencial del hombre indígena más que racionalista, tiene que ver con sus sentimientos y emociones ligados estrechamente a la madre naturaleza o *Pachamama*. De esta manera, lo andino propone una visión diferente de la vida; dicho de otro modo, para el indígena: el sembrar, el cosechar, el pastoreo, la minga, no es asumido como un trabajo sino como el momento de compartir vivencias, es el momento del sano esparcimiento; en otras palabras, el indígena se divierte trabajando.

La relación del hombre andino a su medio natural es muy distinta. Consciente de ser un hijo de la Santa Tierra y como un “hermano de madre” de la flora y fauna, el runa ha heredado de esta relación una ética, no de poder y dominancia sobre la tierra, sino de respeto, gratitud y responsabilidad para la flora y fauna. (Van Kessel, s/f, p. 12)

2.1.2 El ritual entre los indígenas

Tomando en cuenta que el indígena basa sus formas y modos de existencia en un sistema agrícola y ganadero, es en base a este medio de vida que teje sus rituales. El ritual es un acto simbólico; ya sea, de fertilización que se relaciona con el nacimiento y muerte, la revitalización y regeneración de las fuerzas sagradas, en otros casos neutralizando normas terrenales y dando paso a lo sobrenatural, con el único objetivo de que exista un equilibrio cósmico.



El ritual significaba, desde ya, el nexo entre lo ideal y lo realizable para conjugarse en una regla aceptable de manera de vivir, la manera de identificarse con las fuerzas de la naturaleza, el poder desconocido, etc. [...] El rito es el símbolo en acción. Es en el rito donde se confrontan las ideas y conceptos de la naturaleza, la sociedad, el bien y el mal, los buenos augurios, en fin, la relación del hombre con el medio que lo rodea. [...] El rito simbolizará todos los aspectos trascendentales de la vida del hombre. (Aguirre, 1986, p. 6)

El conocimiento indígena se guarda en la memoria y en las actividades diarias que se expresa a través de cuentos, canciones, proverbios, danzas, mitos, creencias, rituales, lenguaje local, prácticas agrícolas, especies de plantas y animales. Dentro de este contexto las celebraciones y rituales en esta región interandina es la manera más clara de conocer y comprender la vigencia cultural de los pueblos indígenas, pues ha conservado la esencia de las formas cosmovisivas heredadas de sus ancestros.

El objetivo del ritual, en la época precolombina se relacionaba con la conjunción y disyunción del pasado y del presente, simbolizados por ritos históricos, donde el problema de la vida se integra en el cosmos, donde se ritualiza el acto de fertilizar, que con el sembrar se relaciona al acto de morir y volver a nacer, para luego seguir un proceso de revitalización y regeneración (Aguirre, 1986, p. 11).

Unido a ello, las prácticas medicinales ancestrales así como la agropecuaria se encuentran íntimamente relacionadas con las entidades cosmogónicas; de acuerdo con lo expuesto, la medicina andina agrupa al conjunto de prácticas ancestrales que buscan el equilibrio físico-psico-social del individuo como parte de la salud-enfermedad, dichos elementos, representaciones y prácticas son parte de la cultura de los pueblos indígenas, que la han conservado y la continúan utilizando; actualmente, varias normativas en el Ecuador reconocen a este tipo de medicina como alternativa y/o complementaria a la medicina occidental del Sistema de Salud Nacional, otorgando así una opción de inclusión y sobre todo de práctica intercultural necesaria para la revaloración de estos conocimientos ancestrales. Este saber ancestral produjo la creación de centros urbanos y ceremoniales, como es el caso del *Hospital Andino Alternativo de Chimborazo*²⁸, institución de servicio social sin fines de lucro administrada por la Diócesis de Riobamba y la Fundación Alemana Ecuatoriana, actualmente está considerado por el Ministerio de Salud Pública del Ecuador como un hospital modelo de atención integral a nivel nacional.

²⁸ En 1996 nace la idea de crear un Hospital diferente que apoye a la Red Diocesana de Salud; la realización fue posible principalmente gracias a la ayuda del Padre Wolfgang Schaft (sacerdote alemán) y otras instituciones como el Municipio de Riobamba que fue quien realizó la donación del terreno para su construcción, Fundación Progreso y Desarrollo, CARE, Iglesia de Riobamba, Consultorio Popular, Comunidad Económica Europea y Klinikun Aachen, Ministerio de Salud Pública, Foerderkreis Hospital Andino Alternativo de Chimborazo de Loerrach Alemania. (Ocampo & Rodríguez, 2012, p. 1)



Ilustración No. 2.5 Hospital Andino Alternativo de Chimborazo²⁹

2.1.3 El sincretismo religioso

Es importante aclarar que existen varios tipos de sincretismos³⁰: el cultural, el político, el estético, el filosófico y el religioso; en la presente investigación solo se ha considerado el sincretismo religioso.

Para analizar los elementos sincretistas en el Ecuador debemos recordar la historia desde finales del siglo XV, con la llegada al *Abya Yala*³¹ de los primeros misioneros, los frailes, de las diferentes órdenes religiosas como: dominicos, franciscanos y agustinos; fusionándose en primera instancia el cristianismo con los rituales y creencias indígenas y, posteriormente la africana traída por los esclavos a inicios del siglo XVII.

A su llegada, los europeos impusieron su propuesta dogmática la cual se mezcló con los ritos y creencias indígenas, en otros casos extirparon las idolatrías mediante castigos,

²⁹ Fotografía de Benito Tayupanda. Riobamba-Chimborazo, 04-06-2017

³⁰ Del griego, concretamente de “synkretismos”. Conformada por tres elementos diferenciados:

-El prefijo “syn-”, que puede traducirse como “con”.

-El término “Kriti”, que es sinónimo de “cretense”.

-El sufijo “-ismo”, que se emplea para referirse a una “doctrina” o “sistema”.

³¹ Abya-Yala, el concepto que el movimiento indígena ha adoptado para referirse espacio continental bautizado como América por los europeos del siglo XVI. La II Cumbre Continental de los pueblos y nacionalidades indígenas de Abya Yala, realizada en Quito el 25 de julio de 2004, declara: “Somos pueblos originarios de Abya Yala. Nuestros antepasados, nuestros abuelos nos enseñaron a amar y venerar nuestra fecunda Pacha Mama, a convivir en armonía y libertad con los seres naturales y espirituales que en ella existen. Las instituciones políticas, económicas, sociales y culturales que tenemos, son herencia de nuestros antepasados y son la base para la construcción de nuestro futuro”.



condenas y distorsiones; sin embargo, los pueblos aborígenes han tratado de conservar sus prácticas ancestrales dentro de los mismos elementos culturales impuestos. En cierto modo, el hecho de que la evangelización se llevara a cabo a partir de las lenguas indígenas, facilitó la asimilación-yuxtaposición de creencias (Guerreira, 1993). Dadas las circunstancias, los misioneros empezaron a utilizar la cosmovisión indígena para introducir los conceptos cristianos. A esto, hay que añadir las varias versiones de evangelización traídas posteriormente por los misioneros protestantes, algunas de ellas con fuertes cargas culturales y sus propios sincretismos. Al respecto, Boris Aguirre Palma en su libro *Cosmovisión Andina* describe:

El indígena campesino de nuestros días no ha cambiado, en esencia, las formas cosmovisionales concebidas por sus antepasados. Con la influencia de la religión católica cristiana española, las formas ideológicas religiosas indígenas sufrieron una transposición, y a la vez, la religión latino americana se vio inmersa en una yuxtaposición de valores [...]. (Aguirre, 1986, p. 6)

Las celebraciones son una respuesta peculiar de un pueblo a los estímulos de la naturaleza y la sociedad. Las comunidades en estudio, mantienen dentro del calendario indígena y católico una variedad de rituales autóctonos y otros, producto del sincretismo religioso, que en algunos casos se puede hablar de una coexistencia entre ambas. Cabe recalcar, que las ceremonias en los pueblos indígenas son los fundamentos de resistencia y vigencia cultural para los pueblos originarios.

En esta línea, debe señalarse, que motivado por la evangelización cristiana varias de estas ceremonias ancestrales fueron sustituidas por fiestas propias del catolicismo, tomando las mismas características de ritos y cultos indígenas para de esta manera, perpetrar la conquista de forma discreta; entre estas ceremonias podemos mencionar: el *Inti Raymi* transformado en Corpus Christi y fiestas de San Pedro y San Pablo; el Solsticio se transformó en Navidad; la Cruz del Sur o *Chakana* fue remplazada por la Cruz Cristiana y su velación en la fiesta cívica del 24 de Mayo; la fiesta de inicio de Año Lunar en Carnaval; en efecto, cada celebración es ejecutada con música de características especiales, he ahí la importancia de la música para los indígenas en su diario vivir. Sin embargo, es de destacar que para los pueblos indígenas lo importante no es lo perdido sino, lo que todavía les queda por compartir.



Ilustración N°. 2.6 Cruz cristiana con indumentaria indígena chimboracense³².

Por otra parte, la presencia de la religión evangélica en estas comunidades ha contribuido a la producción de cambios al interior de las comunidades, alterando los procesos de socialización y las manifestaciones culturales de los habitantes, por considerarlos ritos mundanos. Conforme a lo expuesto, dos de tres comunidades en estudio cuentan con iglesias evangélicas donde llevan a cabo el culto.

2.2 La música chimboracense

Definimos al actor social chimboracense, como un individuo que basa sus formas y modos de existencia en un ecosistema agrícola ganadero, siendo en este medio de vida donde se perpetra y da forma a sus rituales, simbólicos y de creencia; momentos trascendentales donde se confrontan y conjugan las ideas y conceptos del ser humano con la naturaleza. Para acompañar dichos rituales de invocación a sus dioses, un lamento fúnebre, siembra, cosecha o cualquier otro canto primitivo, aparte de las extremidades de su cuerpo, su propia voz o el silbido, nace la necesidad de crear instrumentos aprovechando el medio natural como una fuente de materiales sonoros, ya sea: madera, piedra, membrana de animales, huesos, etc. Instrumentos que en nuestros días se clasifican según Hornbostel y Sachs en cuatro grandes grupos: idiófonos³³, membranófonos³⁴, cordófonos³⁵ y aerófonos³⁶. Dicha información nos

³² Fotografía de Benito Tayupanda. Palacio Real-Calpi. 16 de julio de 2017.

³³ Término que se usa en organología para todos los instrumentos construidos de materiales lo suficientemente rígidos para sonar por ellos mismos sin pieles o cuerdas; son fundamentalmente instrumentos de percusión.

³⁴ Término de organología utilizado para referirse a todos los instrumentos que producen sonido mediante una membrana en vibración, ya sea cantando en ellos (como el *kazoo*), por golpe o por frotación.



llega gracias a las crónicas de la conquista, los códices e iconografías indígenas, los instrumentos rescatados por la arqueología y la etnografía, que han permitido a la etnomusicología acceder parcialmente al mundo musical precolombino.

Actualmente existen varios estudios especializados sobre la música chimboracense, a saber: Segundo Luis Moreno con *La monografía musical de Chimborazo*; Mario Godoy ha aportado con múltiples y valiosas investigaciones a su haber como: *La música ecuatoriana* (2011); *La provincia de Chimborazo: cosmovisión, sacralidad y simbología* (1994); *Síntesis histórica de la provincia de Chimborazo* (1994); *Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*, Colección Taki, No 4. (2016); y del padre Sergio Gruppo que siendo sacerdote italiano y párroco de Punín, se sabe que transcribió la música indígena al pentagrama; Aguiló Federico, *El canto y el llanto* (1985); Botero Luis Fernando, *La fiesta del carnaval* (1990), Quito: Abya Yala.

Quien mejor que Segundo Moreno, para describir a esta zona:

[...] las peladas breñas, de la provincia del Chimborazo, y atravesaba -aterido de frío- las pampas de Palmira que simulan un mar de arena. ¡Ah! ¡Qué desencanto!... Pues, me parecía estar viajando por un mundo deshabitado, sin vitalidad; y desde entonces he podido explicarme más claramente la melancolía ingénita del indio taciturno de la sierra andina, que vegeta abandonado en tales parajes de desolación [...] He aquí -en pocas palabras- explicada la causa por qué el aborigen de nuestra región interandina -de manera instintiva, indudablemente- adoptó, para sus danzas y cantares, el modo menor triste, monótono, lastimero [...] (Moreno, 1930, p. 12).

Para concluir este capítulo podemos añadir que el arte de la música como la conocemos actualmente, es imprescindible en todas las culturas del mundo. El canto, la música, etc., adquirirían para el indígena, valores liberadores del alma, del ser entero; para el indígena son importantes los argumentos del corazón y los elementos reflexivos y activos, entendiéndose de estos su manera de ver las cosas (Monast, s/f. p. 1) (citado en Aguirre, 1986). Dentro de este contexto, la música como la conocemos es tan antigua como el ser humano, que nos llega gracias a la tradición oral, el legado de nuestros antepasados; he ahí la importancia de investigarla y estudiarla.

³⁵ Término usado en organología para todos los instrumentos que suenan por vibración de cuerdas, ya sea punteadas (como la guitarra, el laúd), frotadas con un arco (como el violín), por acción del aire (como el arpa eólica), percutidas (como la dulcema, el piano) o amplificadas electrónicamente (como la guitarra eléctrica).

³⁶ Término usado en organología para clasificar los instrumentos de viento en general, sean instrumentos en los que el aire vibra afuera del mismo o en su interior.



CAPÍTULO III: EL RITUAL DEL *HAWAY* EN EL CONTEXTO HISTÓRICO Y ACTUAL

3.1 Antecedentes

En una investigación realizado por el musicólogo Mario Godoy (2014), manifiesta que uno de los primeros testimonios sobre el ritual *haway*, nos dejó el cronista, historiador y botánico Bernabé Cobo (1582 - 1657), en una de sus obras más importantes *Historia del Nuevo Mundo*, en la que realiza importantes anotaciones sobre aspectos biogeográficos de las zonas andinas: vientos, terremotos, minerales, minería, aspectos socioculturales, animales, especies vegetales, frutos y otros aspectos de las ciencias naturales.

Cobo escribió del conocimiento y uso que tenían de la agricultura y menciona el uso de cantares agrícolas en algunas comarcas quiteñas, el canto del Jahuary [...] como lo menciona Cobo era usado durante el arado antes de sembrar el maíz, los versos recopilados por Cobo no hacen alusión a la siembra o cosecha del trigo o la cebada (Godoy, 2014)³⁷.

En Ecuador, se han localizado en el sitio Las Vegas, fitolitos de maíz de hace 6.000 años A.C. De acuerdo a los trabajos de Lathrap, Marcos y Zeidler (1977) en Chanduy, los portadores de la Cultura Valdivia se encontraban en una etapa de agricultura más que incipiente (Echeverría & Muñoz, 1988). Dentro de este contexto, el padre Juan de Velasco en su *Historia del Reino de Quito* señala que el producto más importante para ambas culturas fue el maíz, amén de grandes banquetes. Por otra parte, incaicos y cañaris se destacaban por dos elementos sagrados: el pan de maíz [...] y la bebida llamada chicha hecha de la planta sagrada que era el maíz (Zaruma, 2006, p. 431). Por lo que el *haway* originalmente fue un canto de cosecha del maíz; con la llegada de los españoles a América y con ellos la cebada, por la acogida que tuvo este grano, tanto por su valor nutricional y comercial, posteriormente tomo un giro y se canta hasta hoy en la cosecha de cebada. Dentro de este contexto, hay que recordar que la primera cervecería del país se instaló en el Convento de San Francisco, traída y ensamblada por Fray Jodoco Ricke³⁸, que además fue el fundador de esta iglesia.

³⁷ Entrevista realizada vía e-mail. Quito, 09 de septiembre de 2014.

³⁸ Religioso franciscano nacido en Malinas, Bélgica, en el año 1499, hijo de Jodoco Ricke y de Juana Marzelaire. Llegó integrando la expedición de conquista que en 1534 organizó Pedro de Alvarado, estuvo presente en la fundación de San Francisco de Quito, y más tarde, junto a Benalcázar, el 06 de diciembre del



El musicólogo imbabureño, Segundo Luis Moreno en su libro *Historia de la Música en el Ecuador* (1930), describe el *haway* como un conjunto o serie de cánticos que amenizan constantemente la labor de la siega del trigo y cebada; Cepeda Astudillo Franklin presenta su trabajo en la III Bienal de las Artes Musicales. III Encuentro Internacional de Musicología: *El canto del Jahuay pervive en Chimborazo* (2012); el centro de Investigación para la Educación Indígena (CIEI), ha realizado varias entrevistas y transcripciones: *El Jahuay y su influencia social y cultural en los pueblos indígenas* [s.f., ca. 1982]; los esposos Costales Alfredo y Piedad: *Lo indígena y lo negro*. IDAP, 1995. 162 págs. (AEQ); Jara, Fausto H. *Lo desconocido de los Quichuas*, Instituto de Lenguas y Lingüística – Departamento de Quichua de la Universidad Católica, [s.f.]; Aguayza Solano Marcos, Transcripción a la partitura musical de las canciones ejecutadas en el “haway cañari”. Cuenca: universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Escuela de Música, 2011. 36 págs.

En los últimos años, musicólogos e investigadores como Mario Godoy, Carlos Freire, Juan Carlos Franco, entre otros, han realizado varios estudios sobre el *haway* en la provincia de Chimborazo, Cañar y Pichincha respectivamente.

3.1.1 Aproximaciones al origen etimológico

Después de varios seminarios internacionales en Bolivia (1983 & 1989) y Lima (1985), surgió la idea de unificar todos los dialectos y escritura quechuas, mediante un sistema alfabético unificado. Lo destacable es la mención de la estructuración del alfabeto en base a criterios del Alfabeto Fonético Internacional (AFI). El diccionario denominado *Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*, fue aprobado y avalado por el Ministerio de Educación del Ecuador en el 2009, en la actualidad es utilizado por los maestros y alumnos como material de ayuda.

En esta línea, consideramos importante aclarar que tanto para la transcripción de los cánticos del *haway* como para la designación del ritual, se ha utilizado dicho sistema unificado de lenguas nativas: “[...] con argumentaciones técnicas, lingüísticas, históricas y pedagógicas se mencionaba la incorporación de: <k> y <w> en vez de <c/q, hu>,”

mismo año asistió al asentamiento definitivo de la hoy ciudad de Quito. (Enciclopedia del Ecuador. <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/fray-jodoco-ricke/>)



respectivamente [...] el uso de <h> en vez de <j>” (Ecuador, 2009). Aplicando dicho sistema alfabético unificado, el término *jahuay* se convierte en *haway*.

Segundo Luis Moreno, en su libro *Historia de la Música del Ecuador* describe la etimología del *haway* como: “[...] *jahuay* (¡arriba!); es decir, que alegra, que levanta el ánimo” (Moreno, 1930, p. 12). En esta línea, el musicólogo Mario Godoy, en un estudio realizado describe: “es un término que tiene analogía con el vocablo “quechua” *haylli*³⁹ (Godoy, 2012). Por otra parte, *Mama Yémiqne*, nos comparte su pensamiento respecto al calificativo de *haway*: “*Hawa* que significa alto por el cielo, [...] por agradecimiento al *Hawa Pacha*, al mundo de arriba o cosmos” (Tayupanda, 2016d).

Para una mejor comprensión del significado, en el diccionario de Kichwa antes mencionado, constan palabras de donde podría derivarse la terminología del *haway*:

Hawayachiy: v. hacer ascender.

Hawayachina: v. Alzar el vestido hasta la costura.

Hawayay: v. subir, ascender.

Después de analizar los diferentes argumentos, tanto de los investigadores como de los actores, se concuerda que *haway* significa alto o arriba, subir o ascender, por el *Hawa Pacha* o *Mundo de Arriba*, en agradecimiento a sus deidades situadas en lo alto.

Por otra parte, luego de discutirse en varios congresos, se ha considerado designar los nombres de la semana pues, desde lo histórico documental, los cronistas –entre ellos, B. Cobo- coinciden en señalar que el tiempo, en el mundo inca, no se dividía en semanas ni los días tuvieron sus propios nombres (Cobo, 1563, p. 143; citado en Godoy, 2014). Sin embargo, Diego González Holguín (González, 1608, p. 155; citado en Godoy, 2014) ofrece un dato importante como punto de partida: *hawkay punchaw*, *domingos* y fiestas. Tomando en cuenta que todos los días tiene un significado especial en el mundo indígena, se ha designado un nombre para cada día de la semana; considerado el espacio laboral actual de cinco días, cuya mitad es el miércoles, se ha unido el hecho cultural de la siega donde a mitad de la faena se cantaba el *haway*, *haway* como signo de alegría y por vencer la mitad de la tarea agrícola, así, quedaría la forma *haway* (Ecuador, 2009).

³⁹ Cantos jubilosos, entonados por instrumentos y coros donde intervienen en orden los hombres y las mujeres. En ocasiones se presenta también un solista que crea el contrapunto (Almeida, 2005, p. 98).



3.2 El ritual del *haway* en la memoria de Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real

Al ser la música un hecho inherente al ser humano, está ligada al proceso del desarrollo cultural, donde la capacidad de adaptación constante del hombre junto a la tradición oral ha jugado un papel importante; en este caso, los cánticos de los rituales ancestrales transmitidos de generación en generación.

Al mencionar la palabra *haway* con varios de los comuneros, automáticamente se dibuja una sonrisa en sus semblantes, lo recuerdan y narran con alegría con una y otra carcajada, aunque es inevitable presenciar la conmoción que los embarga, pues argumentan que ese ritual de gran importancia en sus tiempos, hoy se va perdiendo paulatinamente.

El *haway* en esta zona se fragmenta en tres rituales:

- el *haway* de la cosecha
- el *haway* del *buluway wasi* (inauguración de vivienda)
- el *haway* del *monowakay* (canto fúnebre)
- Recientemente el *haway* religioso (Canto católico)

La música de estos cuatro rituales es funcional. Con excepción del *haway* religioso, conservan la forma responsorial pero con distinta temática; por otra parte, los tres primeros rituales tienen en común una melodía que se canta con distinto texto respectivamente, dicha melodía la denominan *pallallay*, este aspecto será ampliado en el capítulo V. *Pallallay* que según mama Cristina Acalo significaría *terminación de algo*, por lo tanto este cántico es el último en cantarse en los tres rituales: para terminar la cosecha, al terminar una casa o al terminar la vida terrenal -la muerte-.

3.3 *Haway* de la cosecha

El *haway* se lo perpetra como agradecimiento a sus deidades por la abundancia de los granos, para sosegar el cansancio o por amenizar la faena; pues hay que recordar que la siega antiguamente se realizaba en mayor proporción: “Desde mayo hasta fines de Agosto salíamos de lunes a viernes y a veces hasta los sábados, bonito se cantaba, bien bonito era todo” (Tayupanda 2014a).

Primero comenzábamos haciendo la oración de agradecimiento por las cosechas... y entonces de ahí empezábamos a cantar el *Jahuay* de mañanita con *Inti llukshina*. Antes sabíamos pasar en las cosechas unos cuarenta, cincuenta, hasta ochenta; como éramos bastantes pasábamos con alegría. (Tayupanda, 2014a)



Antes de que el *Tayta Inti* o padre sol resplandezca por el oriente, los segadores se aglomeran en el lugar asignado, cada quien proveído de su hoces, cuerda, y la vestimenta adecuada para la faena. *Mama Yémique*⁴⁰ (Calpi Loma) al respecto nos comparte:

El *Haway* nace como un agradecimiento a todos ellos por la cosecha de la cebada y a veces trigo. Para la cosecha, el dueño de la chacra rogaba con tiempo al *Pakidor*. El *Pakidor* era una persona con cualidades especiales, gente de experiencia para que guíe el orden del ritual a los que cosechan y a los *Chaladores*⁴¹. De veinte hasta ochenta íbamos, dependiendo del granito. (Tayupanda, 2014a)

Antiguamente en el ritual de la cosecha, además del *paki*, los segadores y los chaladores, durante el ritual eran supervisados por los mayores montados a caballo y generalmente portando un látigo o acial, para castigar a los obreros. Por motivo de la migración, posterior fragmentación de las tierras y entrega a los huasipungos; en la actualidad no ya no se observan a estos personajes en el ritual. Solo pervive el leve recuerdo como *personas malas* que en varias ocasiones castigaban a los obreros sin motivo alguno.

Esporádicamente en la actualidad, pero sobre todo en el siglo XX, los comuneros de Calpi Loma, Bayushí y Palacio Real, perpetraban el ritual del *haway* con la intervención de diferentes rasgos culturales como: música, danza, vestuario, gastronomía e incluso un poco de actuación.

Dueños de chacras daban de comer, dos platos de colada de sal con carne y dos platos de colada de dulce; en platos de barro grandes, con cuchara de palo. Una batea grande ponían con máchica⁴², antes se comía bastante para trabajar todo el día. [...] en la tarde se bailaban diciendo que ya llegaba la fiesta de toros o novios, bastante se jugaba también. [...] ya terminando todo íbamos llevando carga, carga a la casa. Parvarucos⁴³ hacían para que seque, dos, tres hacían. (Tayupanda, 2014b)

Al finalizar la siega, la cebada es transportada a la vivienda del dueño para hacer la respectiva parva o montículo. En este caso los encargados de la construcción del montículo son los mismos segadores; una vez terminada piden al dueño la verificación del mismo. Antiguamente, era el momento propicio de los obreros para “desquitarse” con los mayores e incluso con los dueños, pues para verificar que se encuentre bien construida la parva, levantaban en brazos al mayoral o al dueño y lo golpeaban contra la parva, argumentando que: si se derrumbaba, estaba mal construida; cosa que nunca pasaba por más fuerte que lo arremetían. Todo esto se efectuaba acompañado del cántico *pallallay* o *haway* #14.

⁴⁰ *Yémique*. Nombre espiritual, que significa claridad y pureza.

⁴¹ Del verbo en quichua *Chalar*, que significa recoger.

⁴² Harina obtenida de la cebada, tostada y macerada.

⁴³ Parva: montículo grande de cebada.



Ilustración No. 3.1 Construcción de parva. Haway de Calpi Loma. Chimborazo⁴⁴.

El *haway* de la cosecha de Calpi tiene un gran parentesco con el *haway* cañari, pues como habíamos expuesto en el primer capítulo de este trabajo, entre la cultura Puruhá y Kañari, emparentaban varios aspectos socioculturales como: el idioma preicaico, técnicas agropecuarias, su cosmovisión y cosmoeducación. De tal forma que entre el *haway* de Calpi y el cañari, actualmente existen pocas diferencias que podemos describir:

<i>Haway de Calpi</i>	<i>Haway de Cañar</i>
Todos los cánticos son <i>a capella</i> , es decir no se registran instrumentos musicales	Se utilizan varios instrumentos musicales como: flautas, tambores y quipas
No existen mayordomos ni mayores	Aún existen mayordomos y mayores
El contenido textual es combinado kichwa con catellano	El contenido textual es netamente kichwa
Los varones no utilizan trajes autóctonos para la siega	Varones y mujeres utilizan atuendos autóctonos especiales para la siega
Los alimentos se los sirve individualmente en el terreno o en la casa del dueño.	Se realiza la <i>pamba mesa</i> ⁴⁵ para servirse los alimentos

Tabla N° 3.1 Tabla de diferencias entre *haway* de Calpi y Cañar

⁴⁴ Fotografía de Benito Tayupanda. 08 de mayo de 2015.

⁴⁵ Mesa común o mesa de todos. Se practica en fiestas y rituales indígenas.



3.4 *Buluway wasi*

En las comunidades de la parroquia Calpi, el *Haway* se canta también en la inauguración de una casa. A este ritual se lo denomina *buluway wasi* o simplemente *buluway*; el mismo posee una gran connotación con el ritual de la cosecha, debido al trabajo en *minga* y a sus melodías, pero con distinta temática, argumentos y funcionalidad. El objetivo es agradecer a sus deidades, en este caso por proveerles de una humilde morada, asimismo felicitar y aconsejar a los dueños de casa, que generalmente será una pareja joven y recién casada. El Sr. Vicente Acalo al respecto nos comparte:

[...] ¿Por qué decimos que nuestra madre es la tierra?, de dónde hemos nacido? venimos de la tierra, vivimos en la tierra y comimos de la tierra y a dónde vamos?... ¡a la tierra! Entonces somos de la tierra, de la madre naturaleza. En ese sentido es lo que nosotros hemos sabido cantar, agradeciendo que todos los años recibamos el producto y vivimos con el mismo producto. (Tayupanda, 2014b)

Este ritual se efectúa el día que se termina con la construcción del inmueble, que generalmente es construida en un terreno heredado de los padres ya sea del esposo o esposa; si la casa es tradicional (adobe y paja) se llevará a cabo el día que se coloque la última paja en el techo, y si es de cemento el día de fundición de la losa.

[...] ahora se va perdiendo nuestra cultura, antes nuestros mayores cantaban *haway* cuando hacían la casa y ¿eso por qué?... porque de la de misma madre tierra cortábamos *sigsig*⁴⁶, para recibir un abrigo de la misma naturaleza, que es como el abrazo de una madre. Es que antes se hacían las casas de paja. [...] la letra si cambia con el *Haway* de la cosecha, pero sigue siendo canto de agradecimiento. (Tayupanda, 2014b)

En el trascurso de la *minga*, uno de los obreros entona la bocina constantemente, para que los obreros apresuren el ritmo de trabajo, asimismo el *paki* ubicado en la cima de la casa, alienta con su canto a los obreros para que no desmayen. Es un ritual donde siempre está presente la alegría, picardía y buen humor de los participantes ya sea entre ellos o con los dueños de casa.

⁴⁶ Planta nativa de la serranía.



Ilustración No. 3.2. Bocinero apresurando la minga. Palacio Real – Chimborazo⁴⁷.

Una vez terminada la vivienda se requiere de dos *pakis*, un varón y una mujer para encabezar y guiar a sus coros respectivamente. Los *ayllus* se agrupan por hombres y mujeres que cual esclavos con sus amos, colocan a los anfitriones una corona confeccionada a mano con flores de la localidad.



Ilustración No.3.3 Corona de flores confeccionada por las *Mamas* de la comunidad⁴⁸.

⁴⁷ Fotografía de Benito Tayupanda. Palacio Real – Chimborazo. 01 de mayo de 2016

⁴⁸ Fotografía de Benito Tayupanda. Palacio Real – Chimborazo. 01 de mayo de 2016.



Ubicados en la parte posterior de la vivienda, el coro masculino traslada en hombros al jefe de hogar hacia la entrada principal por la derecha, mientras que el coro femenino hace lo mismo con su cónyuge por la izquierda. Todo esto con un *haway* que contiene versos que aconsejan, transmiten valores y normas de convivencia que reflejan las concepciones culturales sobre el rol que debe cumplir los dueños de la flamante casa. Parte de estos versos argumentan:

Diosolopague tayticuyari - Dios le pague papito
Diosolopague mamitayari - Dios le pague mamita
Kikinkunapak sumak puestopi - En su terreno
Kikinkunapak sumak llandopi - En su sombra
Sumay manalla tukuchishkani - Bonito hemos finalizado
Sumay manalla wasisito manarurashkani - Hemos terminado una bonita casa
Alli wasichukashka rikungui - Verás si está bien construido
Yanga wasichukashka rikungui - O fue hecho en vano
Kay wasisito cuidapanguilla - Cuidarás de esta casita
Kankunapaglia trabajitumi - Es el trabajo de ustedes

Kusandigyari warmindigyari - Esposo y esposa
Yuyarishkangui trabajashkangui - Han pensado y lo trabajaron
Kunanka ñami sombra charingui - Ahora ya tienen una sombra
Kunanka ñami llando charingui - Ahora ya tiene una casa
Ishkandigyari kausapanguichi - Donde vivirán ambos
Ishkandigyari puripanguichi - Donde caminarán ambos

Una vez que se encuentren marido y mujer en la entrada principal, el canto del *haway* cesa; inmediatamente, los dueños de casa recibirán consejos, esta vez por parte de parte de los padres, abuelos, *pakis*, *taytas* y *mamas* de la comunidad.

Terminado el sermón, el maestro mayor (albañil principal) solicita a los dueños de casa inspeccionar la vivienda y constatar que se encuentre apta para habitarla, para esto realizan varias pruebas; una de ellas consiste en golpearle la cabeza del dueño contra la pared, los más atrevidos no desaprovechan esta oportunidad para empujar con fuerza. La prueba final es la más complicada, consiste en suspenderse de una cuerda –atada en el puntal principal del techo- y tratar de ascender con el cuerpo volteado; dependiendo de la “víctima”, a esto se puede añadir una fogata debajo del participante y para hacer más complicado el ritual, se puede echar ají al fuego, causando asfixias en los participantes y curiosos.



Ilustración No. 3.4 Dueño de casa en la prueba final. Palacio Real – Chimborazo⁴⁹

El primero en intentarlo es el maestro mayor, posteriormente el dueño de casa y de no lograrlo, lo intentan los demás obreros; para esta prueba se necesita de mucha concentración, fuerza y agilidad; por supuesto, el que logre la hazaña se hará acreedor del premio mayor, ubicado en la cima de la casa. El premio consiste en: cigarros, licor, chicha, algunas frutas, dinero y una pierna fresca de cordero. El *buluway* termina con mucha alegría, música y en un gran festín, acompañado de bebidas alcohólicas para todos los circunstantes.

3.5 *Haway fúnebre*

En las comunidades indígenas de Chimborazo la muerte de un ser querido es una tragedia donde no todo es tristeza. Durante el velorio varios rituales convergen, es así que varios juegos, cantos, baños de purificación, comida y bebida forman partes del funeral indígena chimboracense. Actualmente el funeral es llevado a cabo en la casa del fallecido y tiene una duración generalmente de una o dos noches desde el deceso. Durante el día hay poca afluencia de visitas, por lo que se aprovecha la preparación de la comida para la noche,

⁴⁹ Fotografía de: Benito Tayupanda. Palacio Real – Chimborazo. 01 de mayo de 2016



que es cuando la casa se aglomera de *ayllus* y amigos. La última noche es generalmente donde se lleva a cabo la mayor cantidad de juegos y cánticos. La mayoría de estos juegos son para calmar la tristeza de los familiares. Al igual que otros rituales, éste se va modificando o perdiendo, es así que unos pocos juegos fúnebres sobreviven hasta la actualidad, así podemos mencionar:

- *El Barabara Cuatro*
- *La Wuraka*
- *El Conejo*
- *Cokimbo*
- *Las Cebollas*
- *Kapirutejo*
- *El Monowakay*

En éste último juego el *monowakay* es cuando la tristeza embarga la morada, pues cada uno de los participantes remplazando el nombre del difunto por el mono, describe las cualidades, partes del cuerpo, defectos y anécdotas del occiso; es el instante donde la nostalgia hace llorar a más de un visitante. Algunos de participantes especialmente los octogenarios lo hacen entonando una triste melodía.

Al día siguiente, antes de que el féretro abandone la casa, el *paki* entona el *haway* y los acompañantes hacen el coro. La forma musical del *pallallay* o *haway #14* de la cosecha se conserva mas no el texto. El texto habla sobre quien fue en vida el occiso en gran parte este texto puede ser improvisado. Respecto al *haway* fúnebre Mama Cristina Acalo, *paki* de Palacio Real nos comparte “El *haway* también se cantaba haciendo dar vuelta a la casa, el mismo *pallallay* hablando otra cosa: adiós casa, adiós terreno, adiós familia, adiós todo; ahí saben hacer sentir a los dolientes que no lloran” (Tayupanda, 2014c).

3.6 El *Paki*, personaje principal del *Haway*

El *paki* es el solista y responsable de guiar los rituales, por lo tanto constituye el personaje principal del *haway*, generalmente es un adulto con sensatez, prudencia y acierto. Este debe desenvolverse con mucha elegancia, gracia, pasión, estilo y donaire; es quien se encarga de improvisar y cantar los versos libres o polimétricos, en algunos casos con ciertas



agógicas⁵⁰. Al respecto Mama *Yémique* argumenta: no cualquiera hacia de pakidor, solo gente especial, gente ya maestros, gente que ya tiene su cualidad, gente que ya tiene su experiencia; entonces a ellos iban a rogar dueños de chacra, ya para cosechar (Tayupanda 2014c). Por lo tanto, es el indicado para dar el inicio y final del ritual, orden y ritmo de los cánticos, temática, carácter, *tempo*, además de los respectivos recesos. A saber, en las últimas décadas el papel de *paki* ya no es solo un atributo de los varones, sino que actualmente existen mujeres que se desenvuelven como *paki*, este aspecto importante ha sucedido por el fallecimiento de los *pakis* varones; así actualmente contamos con varias mujeres *pakis* en esta zona de estudio. (Ver tabla No. 3.1)

Los puruhaes tenían la creencia de que descendían del *Tayta Chimborazo* y de la *Mama Tungurahua*, además entre sus deidades importantes estaban: el *Tayta Inti* (padre sol), la *Mama Killa* (madre luna) y la *Pachamama* (madre tierra), por lo tanto los primeros versos cantados por el *paki* y su coro mixto son dedicados a estas deidades. Dentro de este contexto, es de notar la presencia del secretismo religioso, pues el catolicismo tiene gran preponderancia en las comunidades de esta zona, en otras palabras, es una sociedad politeísta⁵¹.



Ilustración No. 3.5 Oración de agradecimiento a sus deidades previo al *haway*. Calpi Loma – Chimborazo⁵².

⁵⁰ En un sentido más amplio, *agógico* se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación, logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo *rallentando*, *accelerando*, *rubato* o *calderón*.

⁵¹ Creencia en más de un dios.

⁵² Foto de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo. 08 de Mayo de 2015.



La mayoría de paquies o cantores solistas que conocían todas los cantos, secuencias o temáticas del jahuay, ahora son octogenarios, y sólo recuerdan fragmentos de los repertorios. [...] Ahora hay pocos sabios cantores o “paquies”, menos de veinte, en la provincia de Chimborazo y dos, en la provincia de Cañar (Quilloag). (Godoy, 2014)

El catequista Vicente Acalo y Tayta Cipriano Pagalo nos provee de una lista de los *pakidores* más sobresalientes de estas tres comunidades, a los que hemos clasificado por antigüedad hasta la fecha:

Tabla No. 3.2 *Pakidores* más sobresalientes de las tres comunidades

1890 hasta aprox. 1960	1960 hasta aprox. 2000	2000 hasta la actualidad
1. Tomás Curillo † (Bayudhí)	1. Manuel Acalo † (Palacio Real)	1. María Cristina Acalo (Palacio Real)
2. Manuel (<i>balona</i>) Tayupanda † (Bayushí)	2. Marcos Tayupanda † (Palacio Real)	2. José Agualsaca (Calpi Loma)
3. Marcelino Tayupanda † (Calpi Loma)	3. José Claudio Acalo † (Palacio Real)	3. Rosa Paca (Palacio Real)
	4. Juana Pagalo † (Calpi Loma)	4. Raúl Tacuri (Calpi Loma)
	5. Gregoria Tayupanda † (Palacio Real)	5. María Pagalo (Calpi Loma)
		6. Vicente Acalo (Palacio Real)

Los *pakis* enumerados en la columna derecha, que en su mayoría son adultos mayores, constituyen parte del patrimonio vivo del Ecuador⁵³. Al poseer una memoria donde guardan el acervo y archivo sonoro vivo en la oralidad del indígena de esta zona. Sin embargo, poco o casi nada se conoce o valora a estos *pakis*, seres sabios cantantes no solo del *haway*, sino de la música vernácula de estas latitudes en estudio.

3.7 Sistematización del *haway*

Hasta el momento hemos recolectado catorce cánticos en el *haway* de la cosecha de Calpi Loma, todos con distinto argumento, forma, carácter y tempo. Mientras que en el ritual del *haway buluway* de inauguración de una vivienda, llevada a cabo en Palacio Real se

⁵³ Ver retratos de los *pakis* en anexos del 3 al 8.



recopilaron dos, además de un cántico perteneciente al *haway* fúnebre proporcionado por Cristina Acalo.

Al finalizar cada estrofa cantado por el *paki*, los coros repiten varias veces las siguientes variantes dependiendo el cántico: ¡Ay! *Hawayla, hawayla, ¡Ay! Hawaylla, hawaylla, haway, haway* o ¡Ay! *Hawaywa, hawaywa*. De acuerdo a la cantidad de segadores, el coro puede dividirse en dos o tres grupos, siendo el primero en cantar el masculino, a los que progresivamente se irán sumando los coros femeninos. Dentro de este contexto, musicalmente hablando, se forma una especie de *canon*, por lo tanto pasa a ser de melodía *nomódica* a *polifónica*, que a su vez es *polirítmica*, aspecto que será ampliado en el capítulo V de esta tesis.

[...] la música de los indios -la verdadera autóctona- era monódica. Los indígenas no conocieron ni siquiera sospecharon la existencia de la Armonía. De ahí que, cuando oyeron a los españoles ejercitar sonidos simultáneos en el arpa y luego en el órgano, quedaron pasmados de admiración. (Moreno, 1996, p. 34)

Durante el ritual, el *paki* desarrolla –generalmente- argumentos aludiendo al pueblo, sus deidades, memorias comunitarias, personajes de la mitología andina, historias de amor y desamor, animales domésticos, el ciclo vital, religiosidad, fiestas paganas, elementos naturales; argumentos con los cuales logra mantener entusiasmados y concentrados a los segadores.



Ilustración No. 3.6 *Haway* de Calpi Loma. Calpi – Chimborazo⁵⁴.

⁵⁴ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo. 08 de mayo de 2015.



Con la intención de sistematizar los diferentes cánticos del *haway*, añadimos los títulos que muy gentilmente *María Pagalo* y *Raul Tacuri*, *pakis* de Calpi Loma nos proporcionaron:

Tabla No. 3.3 Cánticos del *haway*, proporcionados por María Pagalo y Raúl Tacuri.

Nº	Cántico	Traducción	Pie (s) Métrico (s)	Hora aprox. de ejecución
1.	- <i>Inti llukshina</i>	- Sale el Sol	- <i>Troqueo & Yambo</i>	08:00 a 08:30
2.	- <i>Aillus kunau wangurishpa</i>	- Todos los amigos reunidos	- <i>Espondeo</i>	08:30 a 09:00
3.	- <i>Ñuka mula shaykurishka</i>	- Mi mula cansada	- <i>Yámbico</i>	09:00 a 09:30
4.	- <i>Sumak kuitza warmi</i>	- Bonita señorita	- <i>Yámbico</i>	09:30 a 10:00
5.	- <i>Colta patoshina</i>	- Pato de Colta	- <i>Yámbico</i>	10:00 a 10:30
6.	- <i>Samarina Punlla</i>	- Día del señor	- <i>Yámbico & Trocaico</i>	10:30 a 11:00
7.	- <i>Wayrawan llankanchig</i>	- Con el viento trabajamos	- <i>Espondeo</i>	11:00 a 12:00
Receso para el almuerzo de 12:00 a 13:00				
8.	- <i>Inti yayalla chishiyamunmi</i>	- La caída del sol	- <i>Espondeo</i>	13:00 a 13:30
9.	- <i>Oveja michi</i>	- El pastor de ovejas	- <i>Espondeo & trocaico</i>	13:30 a 14:00
10.	- <i>Carnavalpi takina</i>	- Canto al carnaval	- <i>Yambo & trocaico</i>	14:00 a 14:30



11.	- <i>Amo Gerardito ama machangui</i>	- No te chumarás Gerardito	- <i>Troqueo</i>	14:30 a 15:00
12.	- <i>Cuidaringui wallimbo</i>	- Cuídate conejito	- <i>Yámbico</i>	15:00 a 15:30
13.	- <i>Wagra pugllana punlla</i>	- Día del juego taurino	- <i>Espondeo</i>	15:30 a 16:00
14.	- <i>Buluway grano tandachi</i>	- Terminación de la cosecha	- <i>Anfibraco & Espondeo</i>	16:00 a 16:30

[...] a cada término de frase después del coro, los hombres gritaban: ¡*Taita Chimborazo*⁵⁵, *mama Tunguragua, Carihuairazo; uyarikta tukuy kuna kaparisho!* (papá Chimborazo, mamá Tunguragua, Carihuairazo; gritemos todos, hasta que nos escuchen) y despuecito gritaban *jaswa!*⁵⁶, pidiendo chicha a los dueños de la chacra, como para seguir cantando. (Tayupanda, 2016d)



Ilustración No. 3.7 Volcán Chimborazo ⁵⁷

⁵⁵ El Chimborazo es el volcán inactivo y montaña más alta de Ecuador y el punto más alejado del centro de la Tierra, es decir el punto más cercano al espacio exterior, razón por la cual es llamado como “el punto más cercano al Sol”.

⁵⁶ Chicha. Bebida elaborada a base de maíz, en esta zona también elaborada de cebada con panela.

⁵⁷ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo. 2 de septiembre de 2014.



CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL *HAWAY* DESDE LA LITERATURA POPULAR Y SU PRESENCIA EN OTRAS CEREMONIAS

4.1 El *haway* analizado desde la literatura popular

Comenzaremos indicando que la poesía popular es el reflejo del pueblo, en nuestro caso, aquel pueblo humilde que desconoce de poética o de reglas literarias. Estos poemas nacen de la inspiración del individuo como una manifestación de la belleza o del sentimiento a través de la palabra anexada en este caso al canto, constituyendo así una de las mayores manifestaciones culturales. Dentro de un ritual puede existir textos cantados que corresponden con una función determinada ya sean: curativas, festivas, devoción, de trabajo o de simple esparcimiento. Isaac J. Barrera (s/f) en su estudio preliminar de *Coplas y cantares del pueblo ecuatoriano*, describe: La poesía popular es una flor humilde de los campos y por eso mismo es grata, porque con naturalidad y sencillez traduce el sentimiento ingenuo y también, por espontáneo, más adentrado en la tierra.

La poesía popular se ha conservado y se ha extendido en América, hasta parecer que hubiera nacido en este suelo. Las coplas que se cantan con tanto sentimiento en las serranías, se repiten en los valles y en las costas y, a lo mejor, varias de ellas son actualmente populares en España. Sin embargo, el cantar es tan propio, refleja actitudes sentimentales tan nuestras, que con sólo su estudio se podría escribir de la psicología de estos pueblos y de su historia (Barrera, s/f).

Debemos reconocer que Juan León Mera es quien lleva el mérito de haber recopilado y estudiado la poesía del pueblo, siendo su primera colección de versos populares publicada en 1892, denominado *Antología ecuatoriana: cantares del pueblo*. Ecuador afortunadamente posee el nutrido cancionero reunido por Mera con más de dos mil coplas coleccionadas. En estas coplas podemos encontrar desde el cantar español que pasó íntegro con los conquistadores, hasta la estrofa que se refiere a hechos y acontecimientos de nuestra historia. En esta recopilación se incluye la poesía kichwa. Al respecto, Mera describe:

La lengua quichua es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América; se adapta a maravilla a la expresión de todas las pasiones, y a veces su concisión y nervio es intraducible a otros idiomas.[...] Como las lenguas de todos los pueblos que han padecido las vicisitudes de la guerra, el trastorno de invasiones y conquistas y la esclavitud, el quichua ha sufrido también cambios y adulteraciones notables con la introducción del castellano, [...] (Mera, 1892, p.15-19).



Por otra parte, Ubidia explica que existen algunos rasgos característicos que forman un sistema cerrado en el cual unos -rasgos- explican o complementan a otros, estas características de la poesía popular son: por la oralidad, la anonimia, la simbiosis con la música popular, el apego a una métrica más o menos estricta, la funcionalidad y la tradicionalidad (Ubidia, 1982. p. 61). Dentro de este contexto, el *haway* cumple con todos estos rasgos característicos. Sin embargo, cabe señalar que no todas estas características pueden estar presentes en un momento determinado del ritual.

Cabe mencionar que el *haway* como otros rituales, es un acto que cobra sentido en el lugar y el momento que se lo perpetra, de acuerdo con Ubidia (1982) es el acto de ser cantado y escuchado, mas no leído; de acuerdo con lo expuesto, hay que recordar que algunos de los actores principales son ajenos a la escritura, además aquellos versos generalmente son improvisados y vienen de la cálida voz del *paki* y no de un papel frío.

Como habíamos mencionado, otro de los rasgos de la poesía popular es la anonimia o anonimato; al respecto podemos acotar que los versos del *haway* al igual que otras poesías populares no lo ha compuesto nadie, sino que lo han compuesto todo el pueblo, es decir tiene un carácter colectivo que se ha conservado generación tras generación. Según entrevistas realizadas a los comuneros de la zona, recuerdan que sus antepasados cantaban el *haway*, mas no atribuyen su autoría a los mismos.

Por efectos del estudio, tomamos como referencia la poesía lírica tradicional española para nuestro análisis, por lo tanto podemos definir que: existen versos de arte mayor y menor, por otra parte, en la mayoría de los poemas del *haway* encontramos una métrica más o menos estricta, muy común en las poesías populares; por lo que en este caso encontramos: versos libres, versos sueltos y versos blancos.

- Verso libre: es un verso que no rima y que forma parte de una composición que no se ajusta a normas de rima ni medida, por ejemplo:

Buluway grano tandachi (Terminación de la cosecha)

Haway de Calpi Loma

<i>Tayta mamalla</i>	5	Padre y madre
<i>Yupaychanchigmi</i>	5	Te agradecemos
<i>Kay sumakta</i>	4	Por esta linda
<i>Yachachishpa sakishkamanta</i>	9	Enseñanza que nos han dejado



- El verso suelto: no presenta rima dentro de una composición en la que sí existe rima entre otros versos, por ejemplo:

Cuidaringui wallimbo (Cuídate conejito)

Haway de Calpi Loma

<i>¡Ay! conejo, conejo ama tuntuyangui</i>	13	¡Ay! conejo, conejo no te atontarás
<i>Wallimbo wallimbo ama muduyangui</i>	12	Conejo, conejo no te enmudecerás
<i>¡Ay! pobre wallimbo, alli wasita</i>	11	¡Ay! pobre conejo, harás una buena casa
<i>¡Ay! machanwiyari conejito</i>	10	¡Ay! embriágate conejito

- El verso blanco: es aquél que no presenta rima, pero mantiene un número de sílabas regular con respecto al resto de los versos de la estrofa o composición de la que forma parte, por ejemplo:

Buluway Wasi (Terminación de la casa)

Haway de Palacio Real

<i>Uklla mamalla</i>	5	Mamita me abrazas
<i>Uklla taytata</i>	5	Papito me abrazas
<i>Kaipi marilla</i>	5	a todos estoy
<i>Tukuyta sirven</i>	5	sirviendo

Al respecto de la rima en su descripción en torno a la antología popular ecuatoriana Ubidia describe:

La poesía popular es muy fiel a la preceptiva tradicional. La constituyen versos rimados, en la mayoría de los casos octosílabos agrupados en estrofas uniformes. Es cierto que no siempre están bien conseguidos. Pero eso es algo que debemos imputar a las dificultades literarias de algunos poetas populares y no a sus intenciones (Ubidia, 1982, p. 64).

Ejemplo:

Inti yayalla chishiyamunmi (La puesta del sol)

Haway de Calpi Loma



<i>Ay tukuylla kunanka</i>	7	a	Ay todos ahora
<i>Ay parlapashunchigri</i>	7	b	Ay conversemos
<i>Ay tukuylla kunanka</i>	7	a	Ay todos hoy día
<i>Ay rimapashunchigri</i>	7	b	Ay hablaremos

Por lo tanto estamos frente a un verso de rima consonante y en cuanto al esquema métrico sería: 7a, 7b, 7a, 7b.

Dentro de este contexto y como habíamos descrito anteriormente, la poesía popular ha sobrevivido de generación tras generación, tiempo necesario en que se ha nutrido, adaptado y evolucionado; estos poemas han llegado hasta nuestros días por la tradición oral en forma de: cuentos, coplas, fábulas, mitos, relatos o simplemente versos sueltos que nos invitan a vivir emocionantes aventuras en lugares extraños. Poesía con diferente temática y funcionalidad, que para realzar su belleza o calar más en la sociedad, como es el caso del *haway*, se crea una simbiosis con la música.

4.1.1 *Haway* de la cosecha

En los catorce cánticos recopilados en el ritual de la cosecha, podemos encontrar la estética y riqueza cultural de estos pueblos. Cánticos con una diversidad temática y contextual que nos trasladan a ese mundo fascinante de la cosmovisión andina, que solo se puede apreciar en el momento y lugar indicado. El amplio repertorio donde se alude seres superiores o deidades, seres mitológicos y aquellas vicisitudes de la cotidianidad indígena. (Ver texto en anexos #9)

4.1.2 *Haway* del Buluway Wasi

Es un canto que además de ser un agradecimiento a la madre tierra, expresa buenos consejos para la pareja generalmente recién casada. *Haway*, como habíamos indicado anteriormente significa arriba, adelante. En este cántico además recuerdan las normas de buena conducta y las obligaciones que tienen con la comunidad. Vicente Acalo, comparte su ideología: [...] ¿De dónde venimos?, ¿Dónde vivimos?, ¿Cuándo morimos a dónde vamos?, a la tierra; entonces es un agradecimiento nuestra madre tierra. [...] para hacer la casita, más antes, solo de tierra y paja se hacía. Entonces, ahí se canta el *haway* (Tayupanda, 2014). (Ver texto en anexos #10)



4.1.3 *Haway* fúnebre

Como habíamos expuesto anteriormente, la música está presente en casi todas las manifestaciones del hombre: en la alegría, en la tristeza, en el nacimiento y el momento de la muerte. Los habitantes de esta zona realizan este canto momento antes de que el féretro abandone la casa donde terminó su vida. El texto expresa palabras de agradecimiento, paz y reconciliación para los que quedan en esta dimensión. Los indígenas entienden que la muerte es parte de la vida. Por lo que los funerales son alegres y contienen un serie de dinámicas y juegos. (Ver texto en anexos #11)

4.1.4 El *haway* católico

En el libro *Chawpi tutapi inti llukshin*⁵⁸, aparece el cántico denominado *¡Ay jawaylla, jawaylla!*. Se trata de una adaptación del salmo 132, realizada por el Sr. Delfín Tenesaca, la misma que está basada en el canto del *haway* de las comunidades de la parroquia Calpi (Grupo & Vera, 2006, p. 29). En el análisis musical de este trabajo ampliaremos el tema del *haway* religioso. Esta adaptación se la interpreta en las celebraciones de sacramentos católicos, generalmente en las comunidades indígenas:

- Primera comunión
- Confirmación
- Funerales



Ilustración No. 4.1. *Haway* católico en ceremonia de confirmación. Nitiluisa – Chimborazo⁵⁹.

⁵⁸ Del kichwa que significa: En medio de la noche sale el sol.

⁵⁹ Fotografía de: Benito Tayupanda. 17 de julio de 2016. Calpi – Chimborazo.



A continuación transcribimos el coro y cuatro estrofas -de diez- de este canto religioso:

Ilustración No. 4.2 *Haway* religioso

AY! JAWAYLLA, JAWAYLLA,

AY! JAWAYLLA JAWAYLLA!

AY! JAWAYLLA, JAWAYLLA,

AY! JAWAYLLA JAWAYLLA!

1. */Alli Pacha shamunka
tukuy runakunapak
Taita Wirakuchawan
Llakimanta llukshishun/*

2. */Ñawpayayakunapakalli
rurashkatakaypak
ñanta katishpa
kushillami kawsashun./*

3. */Chashnami ñukanchikka,
Urkumanpish llukshishpa:
“Wiñachik Pachakamak,
Sumakmi kanki”, nishun./*

4. */Kay pacha runakuna
ñukanchik ruraytaka
mancharinkakunami;
“sumak kawsaymi” ninka/*

Para concluir este capítulo quiero citar la descripción paradójica del sabio Alexander von Humboldt donde describe la idiosincrasia de los ecuatorianos: Los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste⁶⁰.

⁶⁰ Durante su estadía en Ecuador entonces Audiencia de Quito, desde junio de 1802 a enero de 1803.



CAPÍTULO V: ANÁLISIS MUSICAL DE LOS CÁNTICOS DEL HAWAY DE LAS COMUNIDADES BAYUSHÍ, CALPI LOMA Y PALACIO REAL

La música, al ser un ente fundamental para la supervivencia ancestral de un grupo social o etnia y por su dimensión sonora al aportar datos invaluableles, amerita ser analizada minuciosamente, más aún cuando este fenómeno acústico sobrevive gracias a la tradición oral.

Tomando en cuenta que el análisis musical es uno de los campos más recientes de la teoría de la música, de hecho, su nacimiento como disciplina autónoma se remonta aproximadamente a la segunda mitad del siglo XIX. El análisis musical -desde sus diferentes perspectivas- constituye un pilar sustancial en el estudio, permitiendo al músico una comprensión holística de los hechos que encierra este fenómeno sociocultural; por consiguiente, en el presente capítulo se ha considerado oportuno, transcribir y analizar, los cánticos tanto melódico, rítmico, armónico y estructural; asimismo, aspectos interpretativos como: dinámicas, *agógicas*, carácter y otros aspectos, todo ello con *notación musical occidental actual*; de ahí que sea conveniente abrir un prefacio antes de iniciar el análisis musical, para explicar aspectos generales encontrados en el *corpus* del ritual.

1. Los grupos vocales se encuentran divididos en un solista y dos coros: el *paki*, el coro de varones y el coro de mujeres (pueden existir dos o más coros).
2. El orden jerárquico en cuanto a la exposición del *tema* correspondiente a determinado cántico es el siguiente:
 - a) El *paki* expone el cántico carente de acompañamiento, por lo que su textura melódica es *monódica*⁶¹ o *monofónica* (Latham, 2008, p. 972).
 - b) Una vez terminada la exposición por parte del *paki*, el coro de hombres re-expone el *tono* o *cántico*, a manera de responsorio.
 - c) Posteriormente, se sobrepone el coro de mujeres; por lo que la textura melódica cambia de *monódica* a *polifónica*. (Ver ilustración No. 5.1)

⁶¹ Monodia, del gr. *monōidos*, “cantar a una voz”. Sinónimo de monofonía.



PAKI *Textura melódica monódica con centro tonal en Sol

Ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ay ha - way - la ha - way

CORO #1 MUJERES

CORO #2 MUJERES

CORO VARONES

8 *Textura melódica polifónica

la ay ha - way - la

*Centro tonal en Sol

Ay ha - way - la ha - way - la ay

*Centro tonal en Sol

Ay ha - way - la ha - way - la

*Centro tonal en Do

Ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way -

15

ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la

ay ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la

la ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la

Ilustración No. 5.1

3. Generalmente, si el centro tonal del *paki*, es muy alto o bajo para los coros, estos pueden acomodarse a uno nuevo, siempre y cuando se conserve el carácter, métrica, *agógicas* y temática antes expuesta por el *paki*.
4. Todos los cánticos presentan una melodía silábica, es decir, cada sílaba del texto corresponde a una sola nota. (Ver ilustración No. 5.2)



Ilustración No. 5.2

5. En las comunidades de la parroquia Calpi, particularmente, no se ha registrado la intervención de instrumentos musicales en el *haway* de la cosecha; todos los cánticos son efectuados *a cappella* (Latham, 2008, p. 23)⁶², puesto en otros términos, a voces solas sin acompañamiento instrumental. Sin embargo, a lo largo del ritual sobresalen unos ritmos irregulares a manera de *ostinato*, asimilándose curiosamente a un instrumento de percusión que acompaña los cánticos; se trata del sonido producido por la hoz u hoces, herramienta para segar el tallo de la cebada.
6. Con el fin de alcanzar un alto grado de adecuación a la realidad sonora en relación con la representación visual, Otto Abraham y Erich M. Von Hornbostel, aconsejan:
[limitarse] a colocar junto a la clave sólo las alteraciones que aparecen regularmente en la pieza (fa# y sol#, por ejemplo, sin tener que incluir el do# si éste no aparece en la melodía). (Abraham y Hornbostel, 1909. pp. 1-12)
7. Al finalizar cada cántico o *tono*, con gran energía y elegancia el *paki* grita dirigiéndose a sus deidades:

“¡Chimba urko, Hanag urko, Chimborazo, Carihuayrazo, Tungurahua chimbapura shayarishpa kaparishunchig!”

Que significa:

“¡Cerro del frente, cerro de arriba, Chimborazo, Carihuairazo, Tungurahua, parádonos todos gritemos!”

Al que el coro responde:

¡Aaaaaay!, ¡Aswaaaaa!, o ¡Hawaaaay!

5.1 Pies métricos antiguos

Los pies métricos antiguos, son muy comunes, tanto en la poesía como en la música, desde luego en la música vernácula ecuatoriana; los pies que predominan y con los que trabajaremos en el presente capítulo son: *trocaico* o *troqueo*, *yámbico* o *yambo* y *espondeo* (Lorenzo, s/f, pp. 48-49).

5.1.1 Pie métrico *troqueo*

Características:

1. Ritmo básico: largo – corto, largo – corto (ver ilustración No. 5.3).

⁶² *A cappella* (it.). “En el estilo de la iglesia”. Pieza cantada únicamente con la voz, sin acompañamiento.



En gran parte de la zona andina, pero específicamente en Ecuador, este pie métrico se lo perpetra en un tiempo *adagio*⁶³ (Latham, 2008, p. 39), así este se ha identificado en los géneros *yaraví*⁶⁴ (p. 1462) o *danzante*⁶⁵ (p. 532) y en *moderato*⁶⁶ (p. 963), podemos mencionar la *Tonada*⁶⁷ (Guerrero, 2004-2005, p. 1361).

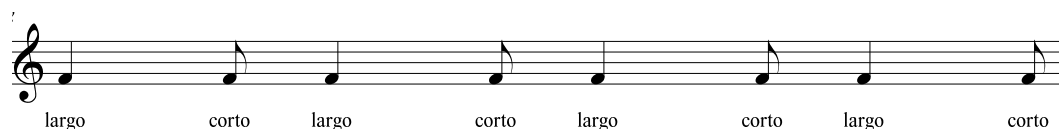


Ilustración No. 5.3

5.1.2 Pie métrico *yambo* o *yámbico*

Características:

1. Ritmo básico: corto – largo, corto – largo (ver ilustración No. 5.4)
2. Uno de los géneros vernáculos del Ecuador es el *yumbo*⁶⁸, se ha conservado desde la época precolombina, tanto en la serranía como en la amazonía ecuatoriana. Constituye uno de los ritmos más representativos del país (Guerrero, 2004-2005, p. 1472).
3. Por su temperamento, carácter y energía, el *yumbo* ha sido utilizado remotamente para los rituales de combate.
4. Su velocidad varía entre el *andantino*⁶⁹ (Latham, 2008, p. 82) identificado en el género del *carnaval*⁷⁰ (p. 403), y *allegro*⁷¹ (p. 68) en el *yumbo*.



Ilustración No. 5.4

⁶³ Adagio. (it.). Indicación de tiempo surgido a comienzos del siglo XVII y que a partir del siglo XIX suele referirse a un tiempo “muy lento”, equivalente a *lento* o *largo*.

⁶⁴ Yaraví. Música y canto de origen precolombino. Asimilado por los mestizos desde la época colonial se lo puede escuchar aún entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos.

⁶⁵ Danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada, en la actualidad, en buena parte de la región interandina.

⁶⁶ Moderato (it.), modere (fr.). “Moderado”, es decir, con tiempo o velocidad moderada; *moderadamente*.

⁶⁷ Tonada. Baile y música de los mestizos del Ecuador. La tonada, género musical cantado, parece tener su derivación de la mixtura de los ritmos indígenas andinos de remoto origen y canciones mestizas.

⁶⁸ Yumbo. Danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tiene orígenes prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental del Ecuador.

⁶⁹ Diminutivo de *andante*, (it.) usado en la actualidad para indicar un tiempo ligeramente menos lento que el *andante*.

⁷⁰ Fiesta, baile y género musical de los indígenas y mestizos de las provincias centrales del Ecuador, sobre todo de Chimborazo y Bolívar.

⁷¹ “Brillante”, “vivo” (it.).



5.1.3 Pie métrico *espondeo*

Características:

1. Ritmo básico: corto – corto, corto – corto (ver ilustración No. 5.5)
2. Al tener una subdivisión binaria, al igual que el pie métrico *pírrico* (ver ilustración No. 5.6) y *anfíbraco* (ver ilustración No. 5.7), su fácil apreciación así como su interpretación lo han convertido en uno de los pies métricos más utilizados en nuestro país. Entre sus ritmos representativos podemos mencionar:

- **Raymi**⁷² (*Allegretto*)⁷³ (Latham, 2008, p. 68).

Y entre los ritmos producto del mestizaje mencionaremos:

- **Pasacalle**⁷⁴ (p. 1987); (*Vivacissimo*)⁷⁵ (p. 1581).
- **Fox Incaico**⁷⁶ (p. 650); (*Andante*)⁷⁷ (p. 82).
- **Sanjuanito**⁷⁸ (*Moderato - allegretto*) (p. 1276).



Ilustración No. 5.5



Ilustración No. 5.6



Ilustración No. 5.7

⁷² Género autóctono, en compás binario simple, su localización está centrada en la zona norte de Ecuador.

⁷³ *Allegro* (it., dim. de). Se refiere a un tiempo más rápido que *andante* pero más lento y ligero que *allegro*.

⁷⁴ Baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple (2/4) de ritmo movido.

⁷⁵ “muy vivo”.

⁷⁶ Música popular mestiza. Su nombre proviene del *fox trot*, que significa “Trote del zorro” y que es una especie de *ragtime* norteamericano.

⁷⁷ Caminando (it.). Moderadamente lento.

⁷⁸ Baile y música de los indígenas de Ecuador [...] Unas lo consignan como originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura.



Inti llukshina

Haway #1

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Largo (♩. = 56-60)

PAKI (A) CORO (B) PAKI

Voice

Ay ha-way ha - way ha - way ha - way Ay ha-way ha - way ha - way ha - way Ay

5 ha - way ha - way ha - way ha - way Ay ha - way ha - way ha - way ha - way Ay

9 In - tí ya - ya lu - na ma - ma Ay ha - way - ha - way - ha - way - ha - way Ay

13 ku - chu - shun ay pa - lla - shu - un Ay ha - way ha - way ha - way ha - way

5.2.2 Cántico # 2 - Aillus kunau wangurillpa

Análisis melódico:

Puesto que el *paki* es quien dispone su duración, el cántico está conformado por un número indeterminado de compases. Existen puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *La bemol (Ab)* y *Mi bemol (Eb)*; de esta manera, su centro gravitacional converge a *La bemol (Ab)*, por lo tanto se desarrolla en base a la escala pentafónica menor de *La bemol*. (ver ilustración No. 5.9)



Ilustración No. 5.9

Por la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos, posee un perfil melódico heterogéneo o mixto. Además, presenta un comienzo *anacrúsico* de corchea que corresponde a la exclamación ¡Ay! del texto. Esporádicamente presentan *glissandos* tanto el solista como los coros. Por otra parte, su tesitura es de una décima (*Mib 4* a *Solb 5*) y el intervalo más grande utilizado es de una *5^{ta} Justa*.

Análisis rítmico:

Su pie métrico corresponde al *espondeo*; en esta línea, su metro perfectamente



encajaría en 4/4; pero por motivos de expresión, en el texto se añade la sílaba ¡Ay! al final del verso, por lo que se añade una corchea a manera de anacruza en el cuarto tiempo, dando como resultado un metro de 3/4, más un ternario compuesto 3/8. (ver ilustración No. 5.10)



Ilustración No. 5.10

Su *tempo* es *Andante* y varía entre 72 hasta 88 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple sin introducción: A y B, expuestas por el *paki* y repetidas por los coros, respectivamente. Por su contenido semántico y forma poética, esta estructura se repite varias veces a lo largo del cántico.

Análisis armónico:

Cabe precisar que la anacruza pertenece al V grado. Por otra parte, la presencia del V grado al finalizar la frase es simplemente un efímero reposo para proseguir con el cántico. Cabe señalar que el círculo armónico con el que se desenvuelve es el mismo del canto religioso indígena *Yupaichishca*⁷⁹ o también denominado *Salve, salve gran señora* o *Salve de la borradora*. Por otra parte, este enlace armónico es muy utilizado en la zona de la provincia de Chimborazo y Cañar. Es decir los grados son: III – I – III – I – VI – V. (ver Ilustración No. 5.11 & 5.12)

Conforme a lo expuesto, el esquema armónico es el siguiente:

Parte A: (CbM – Abm – CbM – Abm – FbM - Ebm)

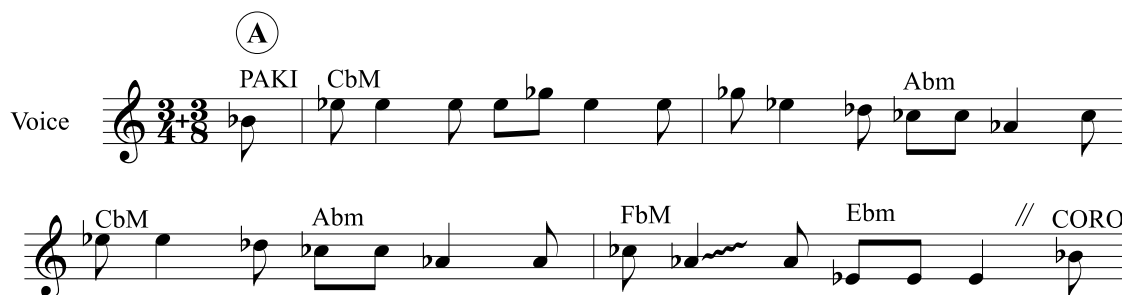


Ilustración No. 5.11

Part B: (Abm – CbM – Abm – CbM – Abm – FbM - Ebm)

⁷⁹ Melodía de estilo indígena puro. [...] Significa dorable venerable, digno de toda alabanza (Moreno, 1930, p. 16)

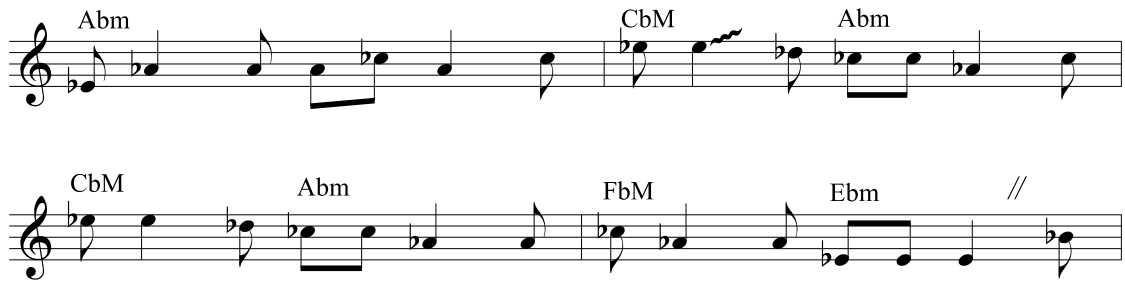


Ilustración No. 5.12

Como podemos observar, en ambas partes la melodía reposa en el 5^o grado del tono, 8^{va} inferior, antes continuar con el cántico, formando una especie de cadencia plagal.

Gráfico # 5.2



Aillus kunau wangurillpa

Haway #2

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de mayo de 2015

Andante (♩. = 72-88)

(A)
PAKI

Voice

Ay ha - way - la ha - way - la Ay ha - way - la ha - way - la Ay

ha - way - la ha - way - la Ay ha - way - la ha - way - la Ay // CORO

ha - way - la ha - way - la Ay ha - way - la ha - way - la Ay

ha - way - la ha - way - la Ay ha - way - la ha - way - la Ay

ha - way - la ha - way - la Ay ha - way - la ha - way - la. Ay

su - mak - lla ta - ma - ri Ay can - ta ku - si - i ta Ay

su - mak llak - ta - ma - ri Ay ha - way ni - kun - gui - chig. Ay // CORO

ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay

ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la

5.2.3 Cántico # 3 - Ñuka mula shaykurishka

Análisis melódico:

Su centro tonal se encuentra *Sol* (G). Se desarrolla en base a una melodía trifónica: *Sol*, *Si*, *Re*. Los puntos de inflexión melódica reposan sobre el *Sol* (G) y *Re* (D). Existe



predominio de intervalos disjuntos, por lo que su perfil melódico es *quebrado*. Por otra parte, presenta un comienzo *tético*, es decir empieza en el primer tiempo del compás. (Ver ilustración No. 5.13). Eventualmente, a lo largo del cántico presenta glissandos. La tesitura es de una octava (*Re 4* a *Re 5*) y el intervalo más grande utilizado es de una *6^{ta} Mayor*.



Ilustración No. 5.13

Análisis rítmico:

Se desarrolla con base en el pie métrico *yambo*, por lo que su metro es *binario compuesto* (6/8). Su *tempo* es *andante* y varía entre 72 y 88 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple de tipo binaria, sin introducción: *A – B*, estructura que se repite varias veces hasta que el *paki* de por terminado el cántico.

Análisis armónico:

Al igual que en el primer cántico de este ritual, para efectos del análisis lo denominaremos I grado (*Sol*)

Gráfico # 5.3



Ñuka mula shaykurishka

Haway #3

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Andante (♩ = 72-88)

The musical score is written in 9/8 time and consists of four staves. The first staff is labeled 'Voice' and contains a circled 'A' above the word 'PAKI'. The lyrics are 'Ha - way - la ha - way - la ha - way - la ha - way - la'. The second staff is labeled 'CORO' and contains the same lyrics. The third staff is labeled 'PAKI' with a circled 'B' above it, and the lyrics are 'Ha - way - la ha - way - la ha - way - la ha - way - la'. The fourth staff is labeled 'CORO' and contains the same lyrics. The score includes musical notation with notes, rests, and a repeat sign at the end of each line.

5.2.4 Cántico # 4 - *Sumak kuitza warmi*

Análisis melódico:

Se desarrolla en base a la *pentafonía menor* con su centro tonal en *La (A)*. En esta línea, existen puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *La* y *Mi*. Presenta un perfil melódico *quebrado* por el predominio de intervalos disjuntos. La tesitura melódica es de una décima (*Mi 4* a *Sol 5*), así como el intervalo más grande es de una *6^{ta} Menor*. En este cántico particularmente, puede existir un número indeterminado de *glissandos*.

Análisis rítmico:

El pie métrico con el que se desarrolla el cántico es el *yambo*, transcrito en $9/8$ por su forma poética, el acento del texto y la melodía. Se desarrolla en *tempo andante* que varía entre 88 y 96 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple sin introducción: A - B, que son expuestas por el *paki* y repetidas por los coros respectivamente, este esquema se repite varias veces.

Análisis armónico:

Para efectos de una explicación tonal, en ambas partes se desarrolla sobre los



siguientes grados de una escala menor natural: III – I – VI – V. Para no confundir con el centro tonal, este último grado es un acorde provisional de reposo, que además aparece en ambas partes. (ver ilustración No. 5.14 & 5.15)

1. **Parte A:** *CM – Am – FM – Em – CM – Am – FM – Em*

Andante (♩. = 88-96)

Ilustración No. 5.14

2. **Part B:** *Em – Am – FM – Em – CM – Am – FM – Em*

Ilustración No. 5.15

Gráfico # 5.4



Sumak kuitza warmi

Haway #4

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Andante (♩ = 88-96)

(A) PAKI
 Voice Ha-way - la ha - way ha-way - la ha-way Ha-way - la ha - way ha-way - la ha-way
 5 CORO
 Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way
 9 PAKI
 A - la - hi - ta - lla su - mak - war - mi - lla a - la - hi - ta - lla su - mak war - mi - lla
 13 CORO
 Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way
 (B) PAKI
 17 Ya - ku pug - yu - pi — cha - pa - do - ri - ta ya - ku pug - yu - pi — ar - ma - do - ri - ta
 21 CORO
 Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way

5.2.5 Cántico # 5 - Colta patoshina

Análisis melódico:

Su melodía se desarrolla trifónicamente (tres sonidos): *la*, *do*, *mi*, siendo su centro tonal el *La* (A). En el transcurso del cántico existen puntos de inflexión melódica, que reposan sobre *La* (A) y *Mi* (E). Presenta un perfil melódico *quebrado*, por existir intervalos disjuntos. Existe presencia de *glissandos* con tendencia melódica descendente a lo largo del *tono*. El intervalo más grande utilizado es de una *6^{ta} menor*, por otra parte la tesitura es de una octava (*Mi* 4 a *Mi* 5).

Análisis rítmico:

El pie métrico con el que desarrolla este cántico es *yámbico* (6/8). Su *tempo* es *andante*



y varía de 72 a 80 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple A, sin introducción que se repite varias veces hasta que el *paki* de por terminado la improvisación.

Análisis armónico:

A pesar de que la melodía se desarrolla con la *trifonía* de *La, Do, Mi*; su atracción gravitacional nos traslada a *Mi*, donde reposa temporalmente para retomar el tema; este particular es característico de la trifonía y de la música chimboracense. Dentro de este contexto, los grados a utilizarse en este cántico son:

Parte A: *EM – Am – FM – Em*

25 *EM* *Am* *FM* *Em*

Col - ta pa - to - shi - na llam - bu - lla hu - mi - ta

Ulistración No. 5.16

Gráfico # 5.5



Colta patoshina

Haway #5

Recopilación de Benito Tayupanda

Chimborazo, 08 de mayo de 2015

Andante ($\text{♩} = 72-80$)

Voice

A PAKI

Ay ha-way ha-way ha-way Ay ha-way ha-way ha-way Ay

5 CORO

ha-way ha-way ha-way Ay ha-way ha-way ha-way Ay

9 **aV** PAKI

Col-ta pa-to-shi-na ku-yug ku-yug kun-gui

13

Col-ta pa-to-shi-na gor-da gor-da kan-gui Ay **A**

17 CORO

ha-way ha-way ha-way Ay ha-way ha-way ha-way Ay

21 PAKI

col-ta pa-to-shi-na pai-na-ri-i-grin-gui

25

Col-ta pa-to-shi-na llam-bu-lla hu-mi-ta

5.2.6 Cántico # 6 - Samarina Punlla

Análisis melódico:

Existen dos puntos de inflexión melódica que se repiten a lo largo del cántico que son el *Sol* (G) y *Re* (D). Por lo tanto esta melodía se desarrolla en la pentafonía menor de *sol* (ver ilustración No 5.17), siendo el *Re* o V grado donde reposa temporalmente la melodía. Posee un perfil melódico heterogéneo o mixto, por la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos. Presenta un comienzo *anacrúxico*, en otras palabras comienza en un tiempo débil.



Su tesitura es de una octava (*Re4* a *Re5*); mientras tanto, el intervalo más grande utilizado es de una *4^{ta} Justa*. Al igual que los anteriores cánticos, dependiendo del interprete pueden haber variós *glissandos*.



Ilustración No. 5.17

Análisis rítmico:

Existe una combinación entre los pies *yámbico* y *trocaico*, de acuerdo con esto, su metro es *binario compuesto* (6/8). Su *tempo* es *larghetto* y varía de 72 a 88 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple (A) sin introducción, que se repite varias veces a lo largo del cántico.

Análisis armónico:

Los círculo armónico que se emplea para este cántico es: V – I – V – I – V – I – VI – V. En este caso, todos los V grados con excepción del último son mayores, en este último *V grado menor* (*Dm*) es donde reposa provisionalmente a manera de cadencia plagal para proseguir el cántico. Esta es una característica muy común en la música chimboracense. (Ver ilustración No. 5.18)

De acuerdo con lo expuesto, el círculo armónico es el siguiente:

Parte A: *D⁷ – Gm – D⁷ – Gm – D⁷ – Gm – EbM – Dm*

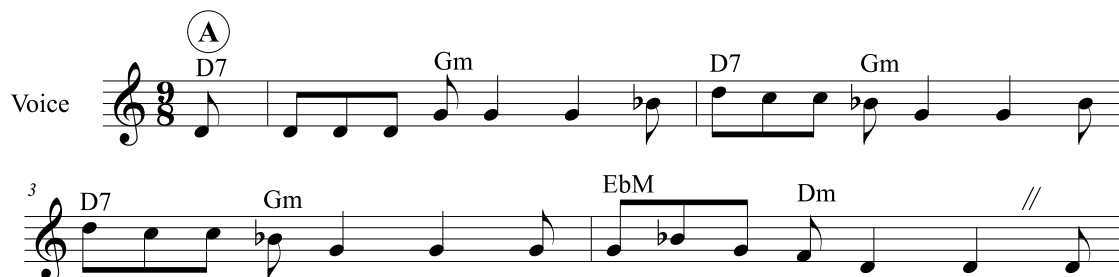


Ilustración No. 5.18

Gráfico # 5.6



Samarina Punlla

Haway #6

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015**Larghetto** (♩. = 60-69)

(A)
PAKI

Voice

Ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay

3 ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la Ay // CORO

5 ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay

7 ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la Ay // PAKI

9 ra - mos - ta ha - pi - lla Ay ha - cu - lla wa - wa - sha ay

11 ra - mos - ta ha - pi - lla ay ja - ku - lla wam - bra - lla Ay // CORO

13 ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la ay

15 ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ha - way - la

5.2.7 Cántico # 7 - Wayrawan llankanchig

Análisis melódico:

Existen puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *Sol* (G) y *Re* (D), siendo el



Sol su centro de atracción tonal, en esta línea, melódicamente se desenvuelve en base a la escala *menor armónica de Sol*. Por otra parte, posee un perfil melódico heterogéneo o mixto, por la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos, siendo el intervalo de *6^{ta} menor* el más grande utilizado. La tesitura en la que desarrolla es del *Re4* a *Do5* (séptima memor). De la misma forma, presenta un comienzo *anacrúxico* de corchea.

Análisis rítmico:

Su pie métrico es *espondeo*, conforme a lo expuesto, su metro es *binario simple (2/4)* y se desarrolla en un *tempo moderato* que varía de 112 a 120 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra.

Análisis estructural:

Presenta una estructura *monotemática A*, de diez compases, que se repite con ligeras variantes durante el transcurso del cántico.

Análisis armónico:

En el análisis melódico se describe que la melodía se forma en base a la escala menor armónica de *Sol (G)*, pues bien, los grados que se utilizan son: *V – I – V- I – VI – V*. En la esta zona andina la mayoría de la música presenta el *V grado Mayor*, aparciendo el *V menor* unicamente como reposo antes de continuar el cántico. (ver ilustración No. 5.19)

Con lo expuesto, el círculo armónico sería el siguiente:

Parte A: *D⁷ – Gm – D⁷ – Gm – EbM – Dm*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Voice' and is in 2/4 time. It contains a melody starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above the staff are three chords: D7, Gm, and D7. The bottom staff is a guitar accompaniment. It starts with a 6th fret barre, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above the staff are four chords: Gm, EbM, Dm, and D7. The text 'Reposo en V grado' and 'Continúa' are written in red above the final notes.

Ilustración No. 5.19

Gráfico # 5.7



Wayrawan llankanchig

Haway #7

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Moderato (♩ = c. 112 - 120)

(A)
PAKI

Tenor

Ay ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ay

6 CORO
ha - way - la ha - way - la ay - ha - way - la Ay

11
ha - way - la ha - way - la ay - ha - way - la ay

16 PAKI
ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ay

21
way - ra - lla way - ra - lla ay wa - wa - lla ay

26 CORO
can - gua - mi par - la - ni ay wa - wa - lla Ay

31
ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la ay

36
ha - way - la ha - way - la ay ha - way - la



5.2.8 Cántico #8 - *Inti Yayalla chishiyamunmi*

Análisis melódico:

Presenta un desarrollo melódico trifónico: *Lab, Dob, Mib*, además que existen puntos de inflexión melódica, que reposan sobre el *Lab* y *Mib*; conforme a lo expuesto, su centro gravitacional tonal es *Lab* (Ab). Por otra parte, su tesitura es de una sexta menor (*Mib4 a Dob5*), siendo el intervalo más grande utilizado una 4^{ta} *Justa*. Es de notar que por la presencia de intervalos disjuntos su perfil melódico es *quebrado*.

Análisis rítmico:

Su pie métrico es *espondeo*, por lo que su metro es un *binario simple* (2/4). Por otra parte, su *tempo* es *moderato* y varía la velocidad de 112 a 120 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra.

Análisis estructural:

Presenta una estructura *monotemática A* de doce compases, compuesta de dos grupos de seis. Esta frase es reiterada varias veces, hasta que el *paki* decida concluir el cántico.

Análisis armónico:

En el análisis melódico se explicó que se trata de una melodía trifónica. Pues bien, según la armonía tradicional chimboracense a esta melodía se puede armonizar pentáfonamente, por lo tanto encontramos las siguientes pentafonías:

Pentafonía de EbM

6 *Pentafonía de Abm*

11 *Pentafonía de FbM*

16 *Pentafonía Ebm*

Ilustración No. 5.20

En primera instancia el *Eb* aparece como mayor, no obstante, al concluir la frase provisionalmente reposa en *menor*. (ver ilustración No. 5.21)



Voice

PAKI *Eb* *Abm*

Ay ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay

7 *Eb* *Abm* *Fb* *Ebm* // CORO

ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay

Ilustración No. 5.21

Gráfico # 5.8



Inti yayalla chishiyamunmi

Haway #8

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015**Moderato** (♩ = 112-120)

A
PAKI

Voice

Ay ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay

7 ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay // CORO

13 ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay

19 ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay // PAKI

25 In - ti ya - ya - la - wan ay tar - di - ya - mun ho - ras ay

31 in - ti ya - ya - la - wan ay pun - lla - ya - mun ho - ras Ay // CORO

37 ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la Ay

43 ha-way - la ha-way - la ay ha-way - la ha-way - la

5.2.9 Cántico # 9 - Michik

Análisis melódico:

Su melodía está costruida en base a la tetrafonía (cuatro sonidos): *Lab, Dob, Reb, Mib*



(Ver ilustración No. 5.22). Existen puntos de inflexión melódica, que reposan sobre el *Lab* y *Mib*, yaciendo su centro tonal en el *Lab*. Por otra parte, posee un perfil melódico heterogéneo o mixto debido a la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos, siendo su tesitura una séptima menor (*Mib4* a *Reb5*), además el intervalo más grande utilizado es de una 7^{ta} menor.

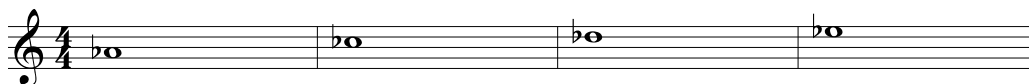


Ilustración No. 5.22

Análisis rítmico:

Por su contenido textual y forma poética, este cántico en particular presenta una amalgama de compases: 5/8, 5/8, 3/8 (ver ilustración No. 5.23). En otras palabras, cada verso lo transcribimos musicalmente en un compás de *amalgama* (ver gráfico # 5.9). Por otra parte, claramente encontramos una hibridación entre los pies métricos *espondeo* y *trocaico*. Además presenta un *tempo moderato* y varía de 208 a 232, tomando como unidad de tiempo la corchea.

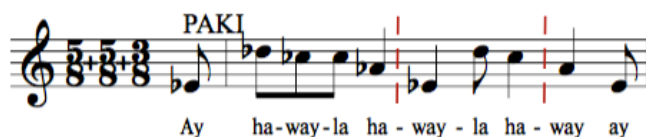


Ilustración No. 5.23

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple A, sin introducción que se repite a lo largo del cántico con ligeras variantes.

Análisis armónico:

Este cántico a pesar de que está construido con una melodía tetrafónica con su centro tonal en *Ab*, la armonía a emplearse en esta zona es pentáfona, así encontramos la pentafonía de: *Ebm*, *Abm*, *FbM* y *Ebm*; siendo el *Ebm* un acorde donde reposa provisionalmente para continuar con el responsorial. (ver ilustración No. 5.24)



Ilustración No. 5.24

Cabe mencionar que el tema del presente *haway Michik*, se utilizó para realizar una obra de corte nacionalista y conserva una forma rapsódica, para Clarinete *Bb* y Banda



Sinfónica, respetando la temática y forma responsorial del *Haway* chimboracense. Del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas, esta obra fue estrenada en el Teatro Nacional Sucre el 21 de septiembre de 2017, dentro del festival internacional de clarinetes “Quito Centro del Mundo”. (ver partitura en Anexos)

Gráfico # 5.9

Michik

Haway #9

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Moderato (♩ = 208-232)

A
CORO

PAKI

Voice

Ay ha-way-la ha - way - la way ay ha-way-la ha - way - la ha - way Ay

3

ha - way - la ha - way - la ha - way ay ha-way-la ha - way - la ha - way Ay

5

ñu - ka o - ve - je - ri - to - lla ay may - ta - cha - ri ri - kur - par - ka Ay

7

ha - way - la ha - way - la ha - way ay ha-way-la ha - way - la ha - way Ay

9

Av
CORO

ur - ku man - cha - ri wi - chi - kur - ka ay may - mun - cha - ri - lluk - shi - kur - ka Ay

11

ha - way - la ha - way - la ha - way ay ha-way-la ha - way - la ha - way

5.2.10 Cántico #10 - *Carnavalpi takina*

Análisis melódico:

Su melodía es trifónica (tres sonidos): *sib*, *re*, *fa*. Los puntos de inflexión melódica reposan sobre el *Sib* (Bb) y *Fa* (F), siendo el *Sib* (Bb) el centro tonal. Al existir únicamente intervalos disjuntos, su perfil melódico es *quebrado*. El inicio que presenta el *paki* es



anacrúfico, mientras que los coros realizan un inicio *tético*. Por otro lado, su tesitura es de una octava (*Fa 4* a *Fa 5*), siendo el intervalo más grande utilizado una *6^{ta} Mayor*. Presenta recursos como el *glissandos* a lo largo del cántico.

Análisis rítmico:

Se desarrolla en base a la hibridación de los pies métricos *yambo* y *trocaico*, siendo su metro *binario compuesto* ($6/8$). Así mismo su *tempo* es *adagio* y varía de 69 a 72 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple de tipo binaria, sin introducción: *A – B*. Por su forma responsorial, su contenido semántico y forma poética, esta estructura se repite varias veces.

Análisis armónico:

Por efectos del análisis, armónicamente se conserva en un grado a lo que llamaremos *I* grado.

Grafico # 5.10



Carnavalpi takina

Haway #10

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Adagio (♩ = 69-72)

(A)
PAKI

Voice

Ay ha-way ha-way ha - way ha-way ha-way ha-way ha - way ha-way

5 **CORO**

Ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way

(B)
PAKI

9 Bo - ni - to - ta huis - ta - mu - ni u - ni - pun - lla sha - mur - ka - ni

13 **CORO**

Ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way

(A)
PAKI

17 Tay - ti - cu - lla ma - mi - ta - lla cau - san - gui - chu wa - ñun - gui - chu

21 **CORO**

Ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way ha - way

5.2.11 Cántico #11 - *Amo Geradito ama machangui*

Análisis melódico:

Existen dos puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *Si* y *fa#*, siendo el *Si* el que tiene mayor atracción gravitacional. Por lo tanto su melodía se desarrolla en base la pentafonía *menor de Si*. Así mismo, posee un perfil melódico *quebrado*, al contar con intervalos disjuntos como el intervalo de *5^{ta} Justa*, siendo el más grande que presenta. Por los acentos propios de este cántico, presenta un inicio anacrúsico de tres corcheas. Cabe señalar que la tesitura en la que se desenvuelve es de una octava (*fa# 4* a *fa# 5*).

Análisis rítmico:

Se desarrolla a base del pie métrico *troqueo*, siendo su metro un *ternario compuesto*



(9/8), así mismo su *tempo* es *adagio* y varía entre 66 y 72, tomando como unidad de tiempo la negra con punto; por el pie métrico, velocidad y el carácter, este tipo de cánticos étnicos han sido confundidos con el género mestizo ecuatoriano denominado *Tonada*.

Análisis estructural:

Presenta una estructura monotemática A, que expone el *paki*, en primera instancia repite la frase, excepto cuando improvisa los versos. El coro de varones y mujeres siempre repiten la frase. Esta estructura *Paki* – Coro se repite por varias veces.

Análisis armónico:

En el presente cántico se encuentran las siguientes pentafonías: *F#M*, *Bm*, *GM*, *F#m* (ver ilustración No. 5.25). Pentafonías que por efecto del análisis los denominaremos grados, dentro de este contexto, el círculo armónico tradicional que se utiliza en esta zona andina es el siguiente: V – I – VI – V. El V grado, en primera instancia aparece como anacruza en pentafonía mayor y al finalizar la frase en pentafonía menor (ver ilustración No. 5.26), como ya habíamos explicado anteriormente, ésta es una característica de la música ecuatoriana.

Pentafonía Mayor de F#

6 Pentafonía menor de Si

11 Pentafonía Mayor de Sol

16 Pentafonía menor de fa#

Ilustración No. 5.25

Perte A: *F#M*, *Bm*, *GM*, *F#m*

Voice

Ilustración No. 5.26

Gráfico # 5.11



Amo Gerardito ama machangui

Haway #11

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Adagio (♩. = 66-72)

PAKI

Ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la

1. 2. CORO

ha - wi - la Ha - wi - la ha - wi - la Ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la

1. 2. PAKI

ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la Ha - wi - la ha - wi - la A - mo Ge - rar - di - to A - ma A -

12 CORO

ni - ti - ka May - mun - ta Sha - mun - gui ma - ma A - ni - ti - ka Ha - wi - la

15

ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la

18 1. 2. PAKI

ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la Kan - lla ma - chag - pi - ka pi - tag pu shan - ga - ri kan - lla u -

22 CORO

viag - pi - ka pi - tig pu - sha - ga - ri Ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la

25 1. 2.

ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la ha - wi - la

5.2.12 Cántico # 12 - Cuidaringui wallimbo

Análisis melódico:

Su melodía se desarrolla trifónicamente (tres sonidos): *la*, *do#*, *mi*. Existen inflexiones melódicas que reposan sobre el *La* y *Mi*, existiendo mayor atracción gravitacional sobre *La*



(A). Por otra parte, presenta un perfil melódico *quebrado*, por la disposición interválica disjunta. Su tesitura es de una octava (*Mi 4* a *Mi 5*) y el intervalo más grande utilizado es una *5^{ta} Justa*. Cabe mencionar que por su contenido textual, algunos de los versos improvisados por el *paki* se extienden, por consiguiente la frase se alarga. Particularmente en el presente cántico el *paki* no realiza *glissandos*, mas no así los coros.

Análisis rítmico:

El pie métrico que presenta es *yámbico*, en un *tempo andante* que varía de 92 a 100 M.M., tomando como unidad de tiempo la negra con punto. Cabe destacar que es el cántico que más variantes rítmicas posee, tanto por parte del *paki* como del los coros, respectivamente.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple sin introducción: A, expuesta por el *paki* y repetida por los coros respectivamente.

Análisis armónico:

Se mantiene en uno solo, que para efectos del análisis lo llamaremos *I* grado.

Parte A: *La Mayor*

Gráfico # 5.12



Cuidaringui wallimbo

Haway #12

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Andante (♩. = 92-100)

(A) PAKI
 Voice Ha - way-la ha-way - la ha-way - la ha - way-la ha-way - la ha-way - la
 7 (Av1) CORO
 ha - way-la ha-way - la ha-way - la ha - way-la ha-way - la ha-way - la
 13 (A') PAKI
 cu - ne - jo cu - ne - jo wa - wa - lla wa - llim - bo wa - llim - bo wa - wa - lla
 19 (Av2) CORO
 Ha - wa ha - wa ha-way - la ha-way - la ha - way ha - way ha-way - la ha-way - la
 25 (A'') PAKI
 kan - ta - lla mash - ka - ku - ni cu - ne - jo kan - ta - lla cha - pa - ku - ni cu - ne - jo
 31 (Av3) CORO
 Ha - way - la ha - wa - la ha-way - la ha-way - la ha-way - la ha-way - la ha-way - la ha-way - la

5.2.13 Cántico # 13 - Wagra pugllana punlla

Análisis melódico:

Su melodía se desarrolla trifónicamente (tres sonidos): *Mi*, *Sol#*, *Si*; existiendo dos puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *Si* (B) y *Mi* (E), que a su vez gravitacionalmente es atraído hacia el *Mi* (E). Así mismo, posee un perfil *quebrado*, dado que los intervalos se encuentran disjuntos. Presenta un comienzo *anacrúfico* de dos negras. Por otra parte, su tesitura es de una octava (*Si3* a *Si4*), constituyendo el intervalo más grande el de una 8^{va} *Justa*, este intervalo se encuentra desde la nota del calderón a la siguiente. Como ya es característico, presenta varios *glissandos*, tanto los coros como el solista. Presenta un comienzo *anacrúfico* de dos tiempos de negra.



Análisis rítmico:

Tomando en cuenta que presenta un pie métrico *espondeo*, además de los acentos silábicos, concluimos que su metro es un *cuaternario simple* (4/4) que se desarrolla en un *tempo moderato* variando su velocidad de 108 a 120 M.M., siendo la unidad de tiempo la negra.

Análisis estructural:

Presenta una estructura formal simple (A) sin introducción, que se repite durante todo el cántico con ligeras variantes.

Análisis armónico:

Al ser una melodía trifónica no existe círculo armónico. Para efectos del análisis lo llamaremos *I* grado, que es donde se conserva a lo largo del cántico.

Parte A: *Mi Mayor*

Gráfico # 5.13



Wagra pugllana punlla

Haway #13

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015

Moderato (♩ = 108-120)

A PAKI Av1 CORO

Voice

Ha-way ha-way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way la Ha-way ha-

5 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la ha-way ha-

9 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la Av2 PAKI Wa-gra wa-

13 gra ni-kug-pi-pihs wa-gra-ta-mi chu-rar-ka-ni. CORO Ha-way ha-

17 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la ha-way ha-

21 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la PAKI Wa-gra wa-

25 gra ay nik-pi-pish to-ro to-ro ni-kug-pi-pish CORO Ha-way ha-

29 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la ha-way ha-

33 way ay ha-way - la ay ha-way ha-way ay ha-way - la



5.2.14 Cántico # 14 - *Buluway grano tandachi*

Análisis melódico:

Existen dos puntos de inflexión melódica que reposan sobre el *Fa* y *Do*, en esta línea, su centro tonal converge en el *Fa* (F), por lo que melódicamente se desarrolla en base a la escala pentáfona menor de *Fa* (ver ilustración No. 5.27). Por otra parte, debido a la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos, su perfil melódico es heterogéneo. Es de notar que la tesitura no excede la octava (*Do4 a Mi5*), siendo el intervalo más grande utilizado la 8^{va}.

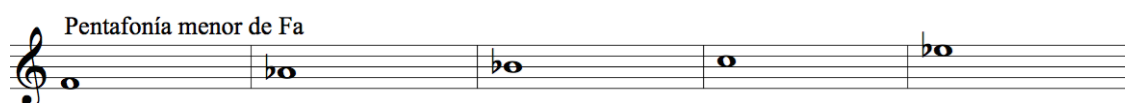


Ilustración No. 5.27

Análisis rítmico:

Presenta una hibridación entre los pies métricos *anfibraco* y *espondeo* (Ver ilustración No. 5.28), conforme a lo expuesto su metro corresponde a un *cuaternario simple* (4/4). Por otra parte su *tempo* es *moderato* y toma como unidad de tiempo la negra. Su velocidad varía entre 108 a 116 M.M.



Ilustración No. 5.28

Análisis estructural:

Presenta una estructura *binaria simple* sin introducción (*A - B*), esta estructura se repite a lo largo del cántico.

Análisis armónico:

La armonía para este cántico en la zona de estudio emplea las siguientes pentafonías:



3 Pentafonía Mayor de Lab

6 Pentafonía menor de Fa

11 Pentafonía Mayor de Reb

16 Pentafonía menor de Do

Ilustración No. 5.29

De esta manera, el círculo armónico en la parte A es:

Ilustración No. 5.30

Y el círculo armónico de la parte B es:

Ilustración No. 5.31

Gráfico # 5.14



Buluway grano tandachi

Haway #14

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 08 de Mayo de 2015**Moderato** (♩ = 108-116)

Voice

A
PAKI

Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha - way - la ha - way ha - way - la ha - way

5 **A'**
CORO

ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha - way - la ha - way ha - way - la ha - way

9 **Av**
PAKI

Su-mak in - ti - lla su-mak way - ra - lla su-mak - ta mi yu-pay - cha chig

13 **B**

ash - pa ma - ma - lla tan-da tan - da - lla su - mak lla - ta - mi ka - ra - wash - kan - hui

17 **A''**
CORO

ha-way - wa ha - way ha-way - wa ha - way ha - way - wa ha - way ha - way - wa ha - way

21 **Av**
PAKI

Tu-kuy ku - na - lla yu-pay - cha shun - chig tu - kuy ku - na - lla a - lli - ni - shun - chig

25

tu - kuy mu - ra - ta kash-na wa - ta - mi pa - cha ma - ma - ta yu-pay - cha - shun - chig



5.3 Análisis del *haway Buluway Wasi*

Los cánticos que se utilizan para este ritual son dos y una melodía instrumental ejecutada por la bocina; en el presente trabajo, solo se transcribió el segundo cántico del *buluway*, este *tono* además de coincidir con el nombre, coincide melódicamente con el último cántico del *haway* de la cosecha *Buluway grano tandachi* y con el *haway* fúnebre. En este caso podemos deducir que se trata de un *contrafactum*⁸⁰, aunque no sepamos a cuál de los tres rituales pertenece originalmente la melodía.

Musicalmente, conserva la misma estructura formal, armónica y melódica del *haway* #14 de la cosecha.

Gráfico # 5.15

⁸⁰ *Contrafactum*: (del lat. medieval *contrafacere*, “falsificar”). Pieza vocal en la que el texto original se reemplaza por uno nuevo. ()



Buluway wasi

Haway # 2 de Palacio Real

Moderato (♩ = 108-116)

Recopilación de Benito Tayupanda
Chimborazo, 1 de Mayo de 2016

A

Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha - way - la ha - way ha-way - la ha - way

A'

ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way

Av

Dio-so - lo - pa - gue tay - ti - cu - ya - ri Dio-so - lo - pa - gue ma-mi - ta - ya - ri

B

ki - kin - ku - na - pac su-mak pues - to - pi ki - kin - ku - na - pac su-mak llan - do - pi

A'

ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way

Av

su-may ma - na - lla tu-ku-chish-ka - ni su - may ma - na - lla wa-si - si - to - o ma-na - ru-rash-ka-ni

26

Dio - so - lo - pa - hue ay-llu fa - mi - lia Dio-so - lo - pa - gue tu - ri pa - ni - lla

5.4 Análisis del cántico del *haway* fúnebre

Como habíamos expuesto anteriormente, el presente cántico es melódicamente similar a *Buluway grano tandachi* como al *Buluway Wasi*. Es decir musicalmente conserva la misma estructura formal, melódica y armónica, por lo tanto se trata de un *contrafactum*.

Gráfico # 5.16



Buluway (fúnebre)

Moderato (♩ = 108-116)

Haway de Palacio Real

Recopilación de Benito tayupanda
Chimborazo, 2 de Mayo de 2016

A

Ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha - way - la ha - way ha-way - la ha - way

A''

ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way

Av

Dio-so - lo - pa - gue war-mi wa - wa - lla Dio-so - lo - pa - gue ku - sa - wa - wa - lla

B

Dio-so - lo - pa - gue fa - mi - lia - ku - na Dio-so - lo - pa - gue ay - llu - ku - na - lla

A''

ha-way - la ha - way ha-way - la ha - way ha - way - la ha - way ha-way - la ha - way

Av

Ku - na - pun - lla - ka ma - lla - ri - vi - da mo - les - tash - ka - ni es - tor - bash - ka - ni

Av

ku - nan - pun - lla - ka a - dios - ni - ni - mi ku - nan - pun - lla - ka des - pi - di - ni - mi

5.5 Análisis del *haway* religioso ¡Ay jawaylla, jawaylla!

El *haway* religioso es un *contrafactum* del *haway Samarina Punlla* (Día del Señor) o también catalogado dentro de este trabajo como *haway* de la cosecha #6. Este cántico fue adaptado por el misionero indígena Delfín Tenesaca y conserva el mismo *tempo*, carácter y altura, es decir, por su funcionalidad solo varía el texto. Dentro de este contexto, el *haway Samarina Punlla* es sobre el *Domingo de Ramos*, fiesta importante dentro del calendario litúrgico católico. Por lo tanto, el ambiente solemne y sagrado del *Samarina Punlla* es propicio para el *haway* religioso denominado ¡Ay jawaylla, jawaylla!



Gráfico # 5.17

Jawaylla, jawaylla

Haway religioso

Recopilación de Benito Tayupanda

Chimborazo, 17 de julio de 2016

Adaptación texto: Delfin Tenesaca

Larghetto (♩ = 60-69)

A

Voice

Ay ja - way - lla ja - way - lla _____ ay ja - way - lla ja - way - lla _____ ay

3 ja - way - lla ja - way - lla _____ ay ja - way - lla ja - way - lla _____ Ay

5 ha - way - lla ja - way - lla _____ ay ja - way - lla ja - way - lla _____ ay

7 ja - way - lla ja - way - lla _____ ay ja - way - lla ja - way - lla _____ Ay

9 a - lli pa - cha sha - lla _____ mun - ka tu - kuy ru - na - ku - na _____ pak tai -

11 ta wi - ra - ku - cha - wan _____ lla - ki - man - ta lluk - shi - shun _____ Ca -

13 sha - mi ñu - kan - chik - ka ka ñu - kan - chik ru - ray - ta - ka _____ wi -

15 ña - chik ru - ray - ta - ka _____ man - cha - rin - ka - ku - na



CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES:

1. El Estado ha incorporado las culturas ancestrales a la Nación a través de varios proyectos socioculturales, sin reconocer las diversidades étnico-cultural, lo cual ha contribuido en parte a la crisis de identidades individuales y colectivas, siendo las comunidades Calpi Loma, Bayushí San Vicente y Palacio Real, una muestra de aquello. Por otra parte, los actores sociales a pesar de su composición étnica no responden -en parte- a los estereotipos de un indígena como tal, por lo que los elementos tradicionales más visibles de su cultura como la indumentaria y su idioma ancestral (kichwa), cada vez se va perdiendo. Los constantes cambios sociales y culturales en las comunidades, son producto de múltiples factores como: la migración a las grandes urbes, sea por estudios o trabajo; la fragmentación y venta de tierras fértiles donde ahora se evidencia la construcción de diferentes fábricas; la presencia de sectas religiosas al interior de las comunidades; una educación castellanizada; auges y crisis económicas; todos estos factores han incidido para dar lugar a una ineludible aculturación, proceso que cada vez toma mayor fuerza en esta zona.
2. Las diferentes temáticas y funcionalidad del ritual del *haway*, pueden variar de una localidad a otra. Para el indígena de estas latitudes, el *haway* es un acto de agradecimiento hacia la naturaleza y sus deidades por proveerles de sus alimentos. El ritual visto desde una perspectiva musical artística, encierra una riqueza en su repertorio reflejando la estética de la provincia de Chimborazo. A pesar del “menoscabo” de este ritual, actualmente en la zona estudiada aún se encuentra vivo, no solo el *haway* de la cosecha sino también: el *haway* del *buluway*, el *haway* fúnebre y el *haway* religioso, lo que demuestra que como cualquier otra manifestación humana, no es un producto estático, acabado o exento de evolución, aspectos que acrecientan el acervo cultural de esta región y el país.
3. El *haway* desde la literatura popular, además de ser para algunos actores, un elemento constitutivo de su identidad, nos transmite reglas y valores de convivencia para mantener un equilibrio hombre-cosmos, tomando en cuenta que el hombre es parte de la naturaleza o *pachamama*. Relatos cantados con un aire ceremonial y otros cantados alegremente con cierta picardía, nos hacen comprender que el *Paki*, no necesita de poética para, según su perspectiva, crear los más bellos versos.
4. La serie de cánticos del *haway* es una pequeña muestra de la esencia del indígena



chimboracense. Aquellas melodías que para el mundo occidental pueden parecer monótonas, tristes o simples, para el mundo indígena es parte fundamental de su cosmovisión y cosmoaudición. Melodías que en su gran mayoría combinan pentafonías menores, en otros casos melodías trifónicas, son las que liberan sus emociones y sentimientos en ese momento de soledad o en *minga* como se lo perpetra el *haway*.



RECOMENDACIONES:

1. Es inevitable el proceso de cambios culturales provocado por los diferentes factores señalados; sin embargo, mediante la educación se puede ayudar a evitar la pérdida de esta tradición oral y consolidar esta manifestación en las nuevas generaciones; por lo tanto se recomienda que el sistema educativo en las comunas rurales examinen los aspectos socioculturales y motiven a la práctica del legado ancestral.
2. Estas comunas guardan una memoria colectiva de las formas peculiares de celebrar el *haway*, manifestación que merece ser estudiada a profundidad y preservada para la posteridad, por lo que se requiere que el Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCyP), realice mediante musicólogos una cartografía audiovisual, así como un mapa de voces de los *pakis*, personajes principal del ritual y que además constituyen patrimonio vivo del Ecuador. Pues si no son documentados, corren el riesgo de desaparecer con los actores sociales que son en su mayoría adultos mayores.
3. Se puede hablar de una conservación, mas no de un rescate cultural. Pues actualmente existe tendencia a folclorizar ciertas prácticas culturales bajo el argumento de “rescatarlas”, lo que causa es una alteración de la forma natural del ritual. Para esto recomiendo realizar charlas abiertas, en las que los *taitas* y *mamas* de las comunidades transmitan sus memorias, anécdotas y sabidurías a las nuevas generaciones, para de esta manera concatenar el sentido de pertenencia a la comunidad.



BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, O. & HORNBOSTEL, E. M. (1909). *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*. Ed. en inglés: “*Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music*”, *Ethnomusicology*. (1994). No. 38/3, pp. 425-456.
- ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA. (2005). *Diccionario Quechua – Español - Quechua. Simi Taqe. Gobierno Regional Cusco. Cusco – Perú*. p. 41. Disponible en: http://lengamer.org/admin/language_folders/quechuadecusco/user_uploaded_files/links/File/AMLQuechua-Dic.pdf
- AGUAYZA, M. (2011). *Transcripción a la Partitura Musical de las Canciones Ejecutadas en el “Haway Cañari”*. Universidad de Cuenca. Facultad de Artes – Escuela de Música. Cuenca.
- AGUIRRE PALMA, B. (1986). *Cosmovisión Andina. Una aproximación a la religiosidad indígena*. Quito – Ecuador: Ediciones Abya – Yala.
- ALMEIDA, I. (1999). *Historia del pueblo kechua*. Ediciones Abya – Yala, 2005. Quito – Ecuador.
- ANACONA OBANDO, L. (s/f). “*La Cosmovisión Yanakuna: Siguiendo el Camino Andino*”. *Cosmovisión*. Fecha de consulta: 01-09-2016. Disponible en: www.nacionyanakuna.com
- AVILÉS PINO, E. (s/f). *Enciclopedia del Ecuador*. Disponible en: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/antonio-clavijo> Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016
- BARRERA QUIROZ, I. J. (s/f). *Coplas y cantares del pueblo ecuatoriano*. Estudio preliminar. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-popular-alcances-y-apendice-indices--0/html/001439b0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html Fecha de consulta: 08 de julio de 2017
- BRETÓN, V. (2001). *Cooperación al desarrollo y demandas étnicas en los Andes ecuatorianos*. Ensayos sobre indigenismo, desarrollo rural y neoindigenismo. Quito: FLACSO.



- BÜTTNER, T. (1993). *Uso del Quichua y del Castellano en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- CÁMARA DE LANDA, E. (2011). *Etnomusicología*. Colección Música Hispana Textos. Manuales. ICCMU.
- CASTILLO JÁCOME, J. (1964) *La Provincia de Chimborazo*. Ambato, Editorial Tungurahua.
- DORPE, P. V. (s/f). Diagnóstico participativo situacional de la comunidad Palacio Real. Cuadro N° 03. Valdivieso M., Jimena. Lista de flora de Palacio Real. Trabajo de Campo e investigación secundaria.
- ECHEVERRÍA J. & MUÑOZ C. (1988). *Maíz: regalo de los dioses*. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo – Ecuador.
- ECUADOR. (2009). *Diccionario de Kichwa–Castellano. Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*. MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL ECUADOR. Fecha de consulta: 05 de mayo de 2015. Disponible en: www.educacion.gov.ec
- _____. (2011). Cabildo Mayor Yanacuna. PEY, 2011, 57. Fecha de consulta 26/09/2016. Disponible en: <http://www.nacionyanakuna.com/Paginas/Cosmovision/Cosmovision%20Yanakuna.htm>
- _____. (2013a). ERPE (Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador). Fecha de consulta: 28-06-2016. Disponible en: <http://www.erpe.org.ec/index.php/2013-07-17-13-39-49/history>
- _____. (2013b). “Gatazo: el sitio donde se cambió la Historia del Ecuador”. Diario *EL TELÉGRAFO*. Jueves, 15 de agosto de 2013. Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/gatazo-el-sitio-donde-se-cambio-la-historia-del-ecuador>
- _____. (2015). *Actualización del Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la Parroquia Santiago de Calpi. 2015 -2025*. Fecha de consulta: 07 de junio de 2016. Disponible en: [http://app.sni.gob.ec/snmlink/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdocumento final/0660821800001_Calpi%20ultimo%20_30-10-2015_21-08-14.pdf](http://app.sni.gob.ec/snmlink/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdocumento%20final/0660821800001_Calpi%20ultimo%20_30-10-2015_21-08-14.pdf)
- _____. (2016). Corporación Pro Tierras. Consultoría Privada. E-mail: protierras@hotmail.com Telf. 03 2969843 Riobamba – Ecuador.



- ELIADE, M. (1963) *Mito y Realidad*. Traducción: Luis Gil. Editorial Labor (1991).
<http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>
- FRANCO, J. C., MARRERO, Z. & TAYUPANDA, B. (2015). *Significado simbólico de la chakana y de algunos objetos ritualísticos en la ceremonia del Inti Raymi en Ingapicarpa*. Universidad de Cuenca. Cuenca.
- GARCIA, F. & ROCA P. (2009). *Pachakutep*. Una aproximación a la cosmovisión andina. Lima, Perú: Juan Gutemberg Editores EIRL.
- GAVILÁN PINTO, V. (2009). *El Modelo Mental de los Pueblos Indígenas*. Revista *Espacio Regional*. Osorno, V. 2, No. 6, pp. 95 – 98.
- GODOY, M. (2011, 2014). *La música ecuatoriana*. Memoria local – Patrimonio global. Una historia contada desde Riobamba. Taki 2, Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo. Editorial pedagógica Freire. Fecha de consulta: 20 de junio de 2017. Disponible en: https://www.academia.edu/6470118/La_Música_Ecuatoriana_memoria_local_patrimonio_global_una_historia_contada_desde_Riobamba._Taki_2_Casa_de_la_Cultura_Núcleo_de_Chimborazo_Editorial_Pedagógica_Freire._2012._Por_Mario_Godoy_Aguirre._La_publicación_original_incluye_un_cuadernillo_de_partituras_
- GONZÁLEZ SUÁREZ, F. (1890). *Historia General de la República del Ecuador*. Quito: Edit. Publicaciones Educativas Ariel. Tomo 1. Fecha de consulta: 22 de Noviembre de 2016. Disponible en: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/960>
- GUERRERO GUTIÉRRES, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana *Conmusica*. Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito.
- GRUPO S. & VERA C. (2006). *Chawpi tutapi inti llukshin*. V edición. Iglesia de Riobamba, Equipo Misionero Itinerante, Ecuador.
- HORNOSTEL, E. & SACHS, C. (1914). *La clasificación decimal de los instrumentos musicales de Erich von Hornbostel y Curt Sachs*. Versión revisada y traducida al castellano por Romá Escalas y Llimona. Fundación la fontana.
- ILLICACHI GUZÑAY, J. (2014) *Desarrollo, educación y cosmovisión: una mirada desde la Cosmovisión Andina*. *Universitas XII* (21), pp. 17-32. Quito: Editorial Abya Yala/Universidad Politécnica Salesiana.



- JÁCOME CALVACHE, V. J. (2010). *Economía, política e identidades en las comunas periurbanas de Quito*. Tesis previa a la obtención de Maestría en Antropología. Quito – Ecuador
- JIJÓN & C., J. (1921). *Boletín de la Sociedad de Estudios Históricos y Geográficos Americanos*. Quito-Ecuador.
- KESSEL, J. J. M. M. (s/f). *Yaku-Mama, la crianza del agua*. Presentación del libro, por Luis Enrique “Katsa” Cachiguango y Julián Pontón.
- KLAIBER, J. (1995) *La Iglesia en Perú, Ecuador y Bolivia*, en *Resistencia y esperanza, Historia del pueblo cristiano en América Latina y el Caribe*, Editor, Enrique Dussel, Editorial DEI (Departamento Ecuménico de Investigaciones), San José - Costa Rica.
- LAJO, J. (2006). *Qhapaq Ñan. La Ruta Inca de Sabiduría*. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- LATHAM, A. (D. R). (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. © México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- LORENZO DE REIZÁBAL, M. & ARANTZA. (s/f). *Análisis musical*. Barcelona – España. Editorial de Música “BOILEAU”.
- MERA MARTÍNEZ, J. L. (1892). *Ojeada histórico crítica sobre la poesía ecuatoriana*. Segunda edición. Imprenta y litografía de José Cunill Sala. Biblioteca Nacional del Ecuador “Eugenio Espejo”. Disponible en:
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/1220> Fecha de consulta: 20 de mayo de 2017.
- MORENO ANDRADE, S. L. (1930). *La Música en el Ecuador*. Colección: Materiales del Ecuador. Serie: Historia, No 3. Edición: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (1996).
- NOBOA, G. (2004). *El Centésimo Septuagésimo Cuarto Aniversario de ser Parroquia Civil “Santiago de Calpi”*. Calpi. “Corporación Cultural Identidad”. Revista de aniversario #1.
- OCAMPO C. P.A. & RODRIGUEZ P.J.P. (2012). *Auditoría Administrativa a la Fundación Social Alemana Ecuatoriana - Hospital Andino Alternativo de Chimborazo para el Mejoramiento de la Gestión Institucional del Período 2010*. ESPOCH. Fecha de consulta: 19 de junio de 2017. Disponible en:
<http://dspace.esPOCH.edu.ec/bitstream/123456789/2708/1/82T00181.pdf>



- OROZCO COVA, L. F. (2015). *Cosmovisión Amerindia en la Enseñanza de la Geografía a través de las TIC*. Trabajo de postgrado: Magíster Scientiarum en Geografía, Mención docencia. Universidad del Zulia. Maracaibo. Fecha de consulta: 22 de enero de 2017. Disponible en: http://tesis.luz.edu.ve/tde_arquivos/77/TDE-2015-07-06T09:46:38Z-5938/Publico/orozco_cova_leisle_francis.pdf
- PÉREZ ESQUIVEL, A. (2006). *Homenaje a Leonidas Proaño*. Fecha de consulta, 20 de junio de 2016. Disponible en: http://www.adolfoperez esquivel.org/?page_id=2227
- PINEDA GONZÁLEZ, C. E. (2013). *Mujeres y Teología de la Liberación en Riobamba y Quito: los decenios de 1970 y 1980*. Programa de maestría en historia. Universidad Andina Simón Bolívar. Fecha de consulta, 26 de junio de 2017. Disponible en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3268/1/T1218-MH-Pineda-Mujeres.pdf>
- QHAPAQ AMARU, J. *Inka Pachaqaway*. Cosmovisión andina. Primera edición. Pachayachachiq – Investigación y Estudios Inkásicos. Lima, marzo de 2012. Fecha de consulta: 10 de julio de 2016. Disponible en: <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Apu-Qun-Illa-Tiqsi-Wiraqucha-Pachayachachiq-El-Ordenador-Del-Cosmos.pdf>
- ROMERO PALACIOS, M. (1994). *Ensayo sobre la provincia de Chimborazo*. Editorial, ROMLACIO. Cuenca-Ecuador. Biblioteca de la comunidad Bayushí San Vicente – Calpi – Chimborazo.
- STAVENHAGEN, R. (1992). *Los derechos de los indígenas: algunos problemas conceptuales*. Nueva Antropología. XIII noviembre, 87-88.
- TAYUPANDA, B. (2014a). Testimonio de la Sra. Manuela Morocho, Comunera y cantante del *haway*, Bayushí, 86 años de edad. Entrevista. Bayushí, 02 de septiembre de 2014. Comunicación personal.
- _____. (2014b). Testimonio del Sr. Vicente Acalo, misionero, catequista y *paki* de la comunidad Palacio Real. Entrevista: Palacio Real, 02 de septiembre de 2014.
- _____. (2014c). Testimonio de *Mama* Cristina Acalo. *Paki* de la comunidad Palacio Real. Entrevista: Palacio Real, 02 de septiembre de 2014.
- _____. (2016a). Testimonio de María Ashqui. Moradora de la comunidad Bayushí S. Vicente. Comunicación personal.
- _____. (2016b). Testimonio de María Eugenia Tayupanda. Comunicación personal.



- _____. (2016c). Testimonio de Raúl Tacuri. Comunicación personal.
- _____. (2016d). Testimonio de la Sra. Carmen Pagalo (Mama Yémique). Comunicación personal en la Casa Indígena de Calpi Loma.
- _____. (2017a) Testimonio del Sr. Vicente Acalo, misionero, catequista y *paki* de la comunidad Palacio Real. Entrevista: Palacio Real, 12 de junio de 2017
- TUAZA, L. A. (2013). *Las Huellas de la Misión Andina en las Comunidades Indígenas de Chimborazo*. Universidad Estatal Península de Santa Elena. Revista, Ciencias Pedagógicas e Innovación. [Consultado: Junio, 2015]. Disponible en: <http://www.upse.edu.ec/rcpi/index.php/contenido-n2-junio-2013/14-las-huellas-de-la-mision-andina-en-las-comunidades-indigenas-de-chimborazo.html>
- UBIDIA, A. (1982). *La poesía popular ecuatoriana*. Consideraciones en torno a la Antología Popular Ecuatoriana. Quito. Disponible en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3483/13/12.%20Consideraciones%20en%20torno%20a%20la%20antolog%C3%ADa%20popular%20ecuatoriana.%20Abd%C3%B3n%20Ubidia.pdf>
- YUNGÁN TACURI, S. (2011). *Influencia de los proyectos ejecutados por la Fundación Ahuana en la Parroquia Calpi–Chimborazo*. Universidad Tecnológica Equinoccial. [Consultado: Marzo, 2012]. Disponible en: http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/12491/1/50604_1.pdf
- VILLARÍAS ROBLES, J. J. R. (1998). *El encomendero Polo de Ondegardo y los mitimaes del valle de Cochabamba: los interrogatorios contra los indios de Paria y Tapacarí*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC. Sevilla. [Consultado: Junio, 2017]. Disponible en: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewFile/353/359>
- ZARUMA QUIZHPILEMA, V. (2006). *Wakanmay (Aliento Sagrado)*. Perspectivas de teología india. Una propuesta desde la cultura cañari. Ediciones Abya – Yala. Quito – Ecuador



ANEXOS

ANEXO 1

Flora representativa de la región

Nombre Común	Nombre Científico	Usos
Cabuya negra	<i>Faucroyo sp</i>	Alimento para el ganado vacuno
Cabuya blanca	<i>Agave americana</i>	Fines comerciales, para elaboración de sogas y costales
Caumal	<i>Calceolaria herbeahybrida</i>	Alimento para el ganado ovino.
Cañita	<i>Oxalis sp.</i>	Planta silvestre – Ornamental
Capulí	<i>Sacha capuli</i>	Árbol frutal
Chilco	<i>Bacharis floribundum</i>	Alimento para cuyes [& medicinal]
Chaguarquero	<i>Cecropia litorales Snethl</i>	Artesanal
Diente de león	<i>Taraxacum officinalis</i>	Medicinal
Eucalipto	<i>Eucalyptus globulus</i>	Maderable [& medicinal]
Guishmo	<i>Dalea difusa</i>	Ornamental
Helechos (yuraj chaqui)	<i>Polypodium lasiopus. Klotzsch</i>	Ornamental
Hierba blanca	<i>Lepidium chichivara</i>	Ornamental
Huira quinea	<i>Gnaphalium americanum. Mill</i>	Planta silvestre
Hzitig	<i>s/n</i>	Ornamental
Ilapo	<i>Bidens andicola</i>	Medicinal
Lencetilla	<i>Conyza cardaminifolia. Kunth</i>	Medicinal
Lencetilla de cerco	<i>Conyza bonariensis</i>	Medicinal
Lencetilla de tierra	<i>Ageratina azogonensis</i>	Medicinal
Lupina	<i>Humulus lupulus</i>	Ornamental
Marco	<i>Ambrosia arborescen</i>	Medicinal
Mano de sapo	<i>Marchantia polymorpha</i>	Planta silvestre
Muelan	<i>Muehlenbeckia spp</i>	Medicinal y artesanal
Ortiga	<i>Urtica dicica L.</i>	Medicinal
Pino	<i>Pinus radiata</i>	Maderable
Pili yuyu	<i>Monnina phyllyreoides. Eriksen</i>	Medicinal
Quisquis	<i>Bidens andicola</i>	Ornamental



Quishuar	<i>Buddleja incana</i>	Ornamental
Retama	<i>Spartium junceum</i>	Medicinal
Salvia real roja	<i>Salvia quitensos. Benth</i>	Medicinal
Salvia azul	<i>Salvia sagitada</i>	Ornamental
Sigse	<i>Cortadeira radiumscola</i>	Alimento para el ganado [vacuno]
Talahuala talahuala	<i>Niphidium albopunctatissium. Lellingner</i>	Planta silvestre
Tilo	<i>Sambucus nigra L.</i>	Medicinal y Ornamental
Trebol blanco	<i>Trofolium repens. L</i>	Ornamental
Tsimbaló	<i>Solanum caripense</i>	Planta silvestre
Tsute	<i>Clinopodium tomentosum. Harley</i>	Alimenticio y Medicinal
Verbena	<i>Verbena litorelis. Kuntze</i>	Medicinal
Yagual	<i>Polylepis brachyphylla</i>	Medicinal y ornamental
Zhinsuj	<i>Schkhurina pinnata. Kuntze</i>	

Elaborada por: Jimena Valdivieso M.

ANEXO 2

Variedad de aves y mamíferos

Grupo	Nombre Latino	Nombre Inglés	Nombre Español	Estatuto
AVES				
Chotacabras	<i>Caprimulgus longirostris</i>	<i>Band-winged Nightjar</i>	Chotacabras alifajeado	Poco Común
Fringuilo	<i>Carduelis magellanica</i>	<i>Hooded Siskin</i>	Jilguero encapuchado	Abundante
Fringuilo	<i>Catamenia analis</i>	<i>Band-tailed Seedeater</i>	Semillero colifajeado	Abundante
Fringuilo	<i>Pheucticus aureoventris</i>	<i>Black-backed Grosbeak</i>	Picogrueso dorsinegro	Abundante
Fringuilo	<i>Phrygilus alaudinus</i>	<i>Band-tailed Sierra - Finch</i>	Frigilo colifajeado	Poco común
Fringuilo	<i>Phrygilus plebejus</i>	<i>Ash-breasted Sierra-Finch</i>	Frigio pechicinereo	Abundante
Furnarido	<i>Cinclodes excelsior</i>	<i>Scout-billed Cinclodes</i>	Cinclodes piquigrueso	Común
Furnaridos	<i>Leptasthenura andicola</i>	<i>Andean Tit-Spinetail</i>	Tijeral andino	Común
Furnaridos	<i>Synallaxis</i>	<i>Azara's Spinetail</i>	Colaespina de	Común



	<i>azarae</i>		Azara	
Golondrina	<i>Notiochelidon cyanoleuca</i>	<i>Blue-and-white Swallow</i>	Golondrina azuliblanca	Común
Golondrina	<i>Notiochelidon murina</i>	<i>Brown-bellied Swallow</i>	Golondrina ventricafe	Abundante
Gorrión	<i>Passer domesticus</i>	<i>House Sparrow</i>	Gorrión europeo	Poco común
Gorrión	<i>Zonotrichia capensis</i>	<i>Rufous-collared Sparrow</i>	Chingolo	Abundante
Gralaria	<i>Grallaria quitensis</i>	<i>Tawny Antpitta</i>	Gralaria leonada	Poco común
Ictéridos	<i>Sturnella bellicosa</i>	<i>Peruvian Meadowlark</i>	Pastorero peruano	Común
Lechuza	<i>Tyto alba</i>	<i>Barn Owl</i>	Lechuza campanaria	Rara
Limícola	<i>Vanellus resplendens</i>	<i>Andean Lapwing</i>	Avefria andina	Poco común
Mirlo	<i>Turdus chiguanco</i>	<i>Chiguanco Thrush</i>	Mirlo chiguanco	Abundante
Papamoscas	<i>Elaenia albiceps</i>	<i>White-crested Elaenia</i>	Elenia crestiblanca	Rara
Picaflor	<i>Aglaeactis cupripennis</i>	<i>Shining Sunbeam</i>	Rayito brillante	Poco común
Picaflor	<i>Colibrí coruscans</i>	<i>Sparkling Violetear</i>	Orejivioleta ventriazul	Abundante
Picaflor	<i>Lesbia victoriae</i>	<i>Black-tailed Trainbearer</i>	Colacintillo centinegro	Abundante
Picaflor	<i>Patagona gigas</i>	<i>Giant Hummingbird</i>	Colibrí gigante	Poco común
Rapaz	<i>Buteo polyosoma</i>	<i>Variable Hawk</i>	Gavilán variable	Rara
Rapaz	<i>Circus cinereus</i>	<i>Cinereous Harrier</i>	Aguilucho cinereo	Rara
Rapaz	<i>Falco peregrinus</i>	<i>Peregrine Falcon</i>	Halcón peregrino	Rara
Rapaz	<i>Falco sparverius</i>	<i>American Kestrel</i>	Cernícalo americano	Común
Rapaz	<i>Geranoaetus melanoleucus</i>	<i>Black-chested Buzzard-Eagle</i>	Aguila pechinegra	Rara
Tangara	<i>Conirostrum cinereum</i>	<i>Cinereous Conebill</i>	Picocono cinereo	Abundante
Tangara	<i>Diglosia humeralis</i>	<i>Black Flowerpiercer</i>	Pinchaflor negro	Común
Tangara	<i>Thraupis</i>	<i>Blue-and-yellow Tanager</i>	Tangara	Común



	<i>bonariensis</i>		azuliamarilla	
Tirano	<i>Agriornis montana</i>	<i>Black-billed Shrike-Tyrant</i>	Arriero piquinegro	Poco común
Tirano	<i>Anairetes parulus</i>	<i>Tufted Tit-Tyrant</i>	Cachudito torito	Común
Tirano	<i>Muscisaxicola maculirostris</i>	<i>Spot-billed Ground-Tyrant</i>	Dormilona piquipinta	Rara
Tirano	<i>Myiotheretes striaticollis</i>	<i>Streak-throated Bush-Tyrant</i>	Alinaranja golilistada	Poco común
Tirano	<i>Ochthoeca fumicolor</i>	<i>Brown-backed Chat-tyrant</i>	Pitajo dorsipardo	Común
Tórtola	<i>Columbina cruziana</i>	<i>Croaking Ground-Dove</i>	Tortolita croante	Rara
Tórtola	<i>Metriopelia melanopectera</i>	<i>Black-winged Ground-Dove</i>	Tortolita alinegra	Común
Tórtola	<i>Zenaida auriculata</i>	<i>Pared Dove</i>	Tortola arejada	Abundante
Vencejo	<i>Streptoprocne zonaris</i>	<i>White-collared Swift</i>	Vencejo cuelliblanco	Poco común

MAMÍFEROS

Grupo	Nombre Latino	Nombre Ingles	Nombre Español	Estatuto
Conejos silvestres	<i>Sylvilagus brasiliensis</i>	<i>Sylvilagus brasiliensis</i>	Conejos silvestres	Común
Zorros (lobo) de páramo	<i>Lycalopex culpaeus</i>	<i>Lycalopex culpaeus</i>	Zorros de páramo	Rara

Elaborada por Pierre Yves Henry. 03-07-2004

A esta tabla adicionamos:

Grupo	Nombre Latino	Especie	Uso
Zorrillo	<i>Alopex Vulpes</i>	Mamífero	Alimenticio y medicinal
Lagartija	<i>Lacería viidis</i>	Saurio	Ninguno
Chucuri	<i>Vulpes</i>	Mamífero	Ninguno

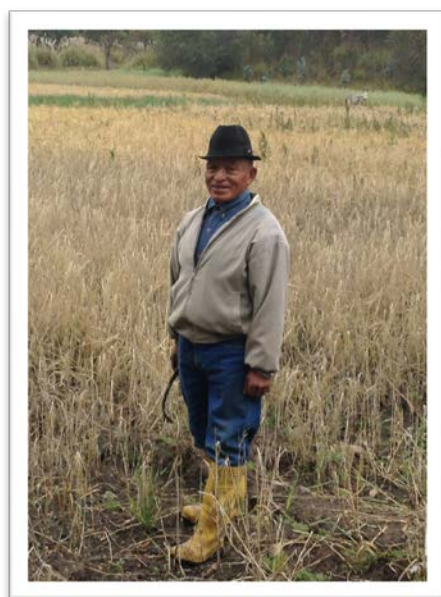
Elaborada por Benito Tayupanda. 23-03-2015

ANEXO 3



Cristina Acalo Cubi, *paki* de Palacio Real. Calpi⁸¹.

ANEXO 4



José Agualsaca, *paki* de Calpi Loma. Calpi⁸².

ANEXO 5

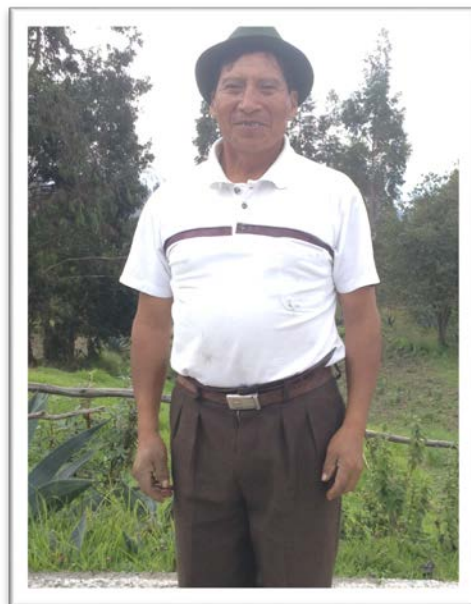
⁸¹ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, septiembre de 2014.

⁸² Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, mayo de 2015.



Rosa Paca, *paki* de Palacio Real. Calpi⁸³.

ANEXO 6



Raúl Tacuri, *paki* de Calpi Loma. Calpi⁸⁴

ANEXO 7

⁸³ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, marzo de 2015.

⁸⁴ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, mayo de 2015.



María Tayupanda, paki de Calpi Loma. Calpi⁸⁵

ANEXO 8



Vicente Acalo, paki de Palacio Real. Calpi⁸⁶

ANEXO 8

Partitura del *Haway Michik* para Clarinete *Bb* y Banda Sinfónica

⁸⁵ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, mayo de 2015.

⁸⁶ Fotografía de Benito Tayupanda Ashqui. Calpi – Chimborazo, mayo de 2016.



(hoja #1)

Score

MICHIK

(Pastorcillo)

Durata aprox.: 12'00''

Sobre un tema del Haway de Calpi - Riobamba - Ecuador

Leonardo Cárdenas Palacios

2017

1 Andante $\text{♩} = 56$

PAKJ

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a first-measure rest for the Clarinet in Bb Solo, marked *mf*. The rest of the orchestra enters with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes parts for Clarinet in Bb Solo, Piccolo, Flute I-II, Flute III-IV, Oboe I-II, Clarinet in Bb I-II, Clarinet in Bb III-IV, Bass Clarinet, Fagot I-II, Alto Sax I-II, Tenor Sax I-II, Baritone Sax, Horn in F I-II-III, Trumpet in Bb I-II, Trumpet in Bb III-IV, Trombone I-II, Bass Trombone, Euphonium, Tuba, Timpani, and Mallets (Glockenspiel, Xilofono). The percussion section includes Percussion 1 (Plato suspendido, Plato de mano), Percussion 2 (Tambor), and Percussion 3 (Bombo sinfónico). The Contrabass part is marked *mf*. The score concludes with a *Piano suspendido* marking and a *p* dynamic.

© Pubicardeleo 2017
leocardenaspalacios@gmail.com



ANEXO 9

Texto *Haway* de la cosecha

HAWAY #1

Coro

Ay Haway, haway, haway, haway.
Ay Haway, haway, haway, haway.

Ay Haway, haway, haway, haway.
Ay Haway, haway, haway, haway.

Estrofas

Ay Inti yaya, luna mama
Ay Kuchushun, ay pallashun
Ay Inti llata, sumak llata
Ay uyay diuslia mayman ringui
Ay Inti llata, sumak llata
Ay tandapashun muntunashun
Ay taytikulla mamitalla
Ay kumurishon sumak llata

Estrofas

Ay padre sol, madre luna
Ay cortaremos, ay recogeremos
Ay sol único, hermoso y único
Ay ¿dónde te vas? Escúchame diosito
Ay sol único, hermoso y único
Ay recojamos, amontonemos
Ay papito, mamita
Ay agachemos bonito

HAWAY #2

Coro

Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla

Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla

Estrofas

Ay sumak llatamari
Ay canta kusita
Ay sumak llatamari
Ay haway nikunguichig

Ay lindo estamos
Ay cantando, bonita
Ay lindo estamos
Ay diciendo el haway

Ay diosulupague tayta
Ay diosulupague mama
Ay alaha tamari
Ay kuchug kallarinchig

Ay Dios le pague padre
Ay Dios lo pague madre
Ay así bonito
Ay empezamos a cortar

Ay uri wichi purishpa
Ay tandachi kunchigmi
Ay uri wichi purishpa
Ay pallan chichunchigmi

Ay de abajo hacia arriba caminamos
Ay reuniéndonos
Ay de abajo hacia arriba caminamos
Ay juntándonos

Ay taytiku mamitalla
Ay kunga ñachaquirimun
Aswuita tiacpica
Ay brinda cupayari

Ay papito, mamita
Ay se seca mi garganta
Habiendo chichita
Ay brinda y dame



Ay diosulupague tayta
Ay diosulupague mama
Ay sumak llatamari
Ay tanda nakushcanchig

Ay ñuka yaya diuska
karoladomanta
Gente kunataka
Pushamushkamari

Ay sumakllata tandanacushpa
Ay sumaklla tamikausashun
Ay alaha tamari tandashun
Ay hawayla, hawayla

Ay Diosla taytiku
Ay Diosla mamita
Ay kunga chakirimun
Ay mana cantanata valimun

Ay cayta tomashpaca
Shukta brindayari
Ima aswata kapan
Tomashpa kupayri

Ay duiusulupay taytiku
Ay ñamari uviakuni
Ay diusulupague mamita
Ay Ñamari tumani

Ay shina imakari
Ay sumak llatamari
Ay shug granitota tandacunchig
Ay hawayla, hawayla

HAWAY #3

Coro

Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla

HAWAY #4

Coro

Hawayla, haway, hawayla, haway
Hawayla, haway, hawayla, haway

Estrofas

Ay Dios le pague padre
Ay Dios le pague madre
Ay lindo estamos
Ay nos hemos reunido

Ay mi papito Dios
Ha traído
La gente
De otras partes

Ay alegres no reunimos
Ay bonito hemos de vivir
Ay bonito recojamos
Ay hawayla, hawayla

Ay Dios papito
Ay Dios mamita
Ay mi garganta se está secando
Ay no sirve para cantar

Ay sirviendo esto
Bríndame otro
¿Chicha de qué es?
Sírrete tú primero

Ay Dios le pague papito
Ay ya estoy tomando
Ay Dios lo pague mamita
Ay ya estoy sirviendo

Ay así estamos recogiendo
Ay lindo estamos
Ay recogiendo las mieses
Ay hawayla, hawayla

Coro

Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla



Alahitalla sumak warmilla Alahitalla sumak warmilla	Bonita alegre mujer Bonita alegre mujer
Yaku pugyupi chapadorita Yaku pugyupi armadorita	De las vertientes me vigilas En las vertientes te bañas
Kari pugyupi chakita mayllak hanag pugyupi humata armak	En la vertiente macho te lavas los pies Arriba en la vertiente te lavas la cabeza
Karadurita sumak warmiku brindadorita sumak warmiku	Linda mujercita compartidora Linda mujercita brindadora
Kucayicito apadurita Kucayicito karadurita	Llevadora de comida Portadora de comidita
Sumak warmiku sumak mikangui Sumak María alahitolla	Linda mujercita linda eres Linda, hermosa María
Ovejitata michidorita Ovejitata katidorita	Pastora de ovejitas Seguidora de ovejitas
Wanguitollata pushkadorita Vatiugsituta apashpa puringui Ovejitata michidorita Ashkituta katikurinmi	Hilando y tejiendo Llevas al corderito Pastando tus ovejitas Te sigue tu perrito
Wawikitota aparishkangui Ashkitollata katichishkangui	Cargando a tu bebé andas Tu perrito te sigue
Almuercitun katidorita Almuercituta karadurita	Con el almuerzo me sigues El almuerzo me brindas
HAWAY # 5	
Coro	
Ay haway, haway, haway Ay haway, haway, haway	
Estrofas	
Colta patoshina Kuyug, kuyug kungui Colta patoshina Gorda, gorda kangui	Como el pato de Colta Andas moviéndote Como el pato de Colta Eres gorda
Ay Colta cocha hawa Ay puridoritalla Ay Colta cocha hawa Ay voladoritalla	Ay por encima de la laguna de Colta Ay eres andadora Ay por encima de la laguna de Colta Ay pasas volando
Colta patoshina	Como el pato de Colta



Painarigringui	Te peinas
Colta patoshina	Como el pato de Colta
Llambulla humita	Lisa tu cabeza
Colta patoshina	Cual pato de Colta
Pukalla chakilla	Rojitos tus pies
Colta patoshina	Cual pato de Colta
Pukalla ñawilla	Carita colorada
Vaita pachallishka	Vestida con tu manto
Ay sumak sumak warmi	Ay linda, bonita mujer
Vaita pachallishka	Vestida con tu manto
Alhajita warmi	Hermosa mujer
Yaku hawitapi	Sobre el agua
Bailadora warmi	Mujer bailadora
Yaku hawitapi	Sobre el agua
Cayadora warmi	le invitas
Kari catikpika	cuando te sigue el hombre
Hacidora warmi	sonríes mujercita
Cusa catikpika	cuando te sigue el tu esposo
Cutidora warmi	regresas a él
Warmiku warmiku	Mujercita, mujercita
Ima horas pika	Cualquier hora
Warmicu warmicu	Mujercita, mujercita
Hapi kusatakmi	Agarra a tu esposo
Ay canta rikugpika	Ay cuando te ve
Alli warmi cangui	Eres una buena mujer
Canta rikugpika	Cuando te ve
Sumak warmi kangui	Eres hermosa mujer
Chakita rikugpi	Cuando te veo los pies
Recta recta warmi	Eres una mujer corecta
Ñawita rikucpi	Cuando veo tu cara
Killo killo warmi	Eres una mujer amarilla
Chakita rikugpi	Cuando te ve los pies
Lodo lodo warmi	Están cubiertos de lodo
Chakita rikugpi	Cuando los pies
Ashpa ashpa warmi	Están cubiertos de tierra
Kaillamonta mari	Solo por eso
Cantaka mana nin	No te quiero
Kaillamonta mari	Solo por eso
Cantaka mana nin	No te quiero



Yaku hawitapi Bailadora warmi Yaku hawitapi Cantadora warmi	Sobre el agua Mujer bailadora Sobre el agua Mujer cantadora
Camba wawacuna Pushaska puringui Camba wawakuna Apashka puringui	A tus hijos Los llevas caminado A tus hijos Los llevas caminando
Ay cantashpa puriglia Sumaklia warmiku Ay mashkashpa puriglia Sumaklla kusito	Ay cantando caminas Bonita mujercita Ay buscando caminas Bonito maridito
Ay amokuna lapish Rikurishka warmi Ay runakuna lapish Rikurishka warmi	Ay algunos amos Te prefieren mujer Algunos señores Te prefieren mujer
Kambag yakitupi Incaglia warmi Kambag yaki tupi Cayadora warmi	En tu agüita Arrodíllate mujer En tu agüita Me llamas mujer
Ay chayllata marilla kontani warmiku Ay chayllata marilla Willani warmiku	Ay eso nomás Te cuento mujer Ay eso nomás Te aviso mujer
Guano kochitapi tupashun warmiku Guano pueblitupi Chapasha warmiku	En la laguna de Guano Encontrémonos mujer En el pueblo de Guano Nos vemos mujercita
Mote kukayita Carawangui warmiku Sara kamchitata Rikuchingui warmi	Comida de mote Dará mujercita Tostado de maíz Hará ver mujer
Ñami ñami warmi Dispidigrikuni Ñami ñami warmi karoyagrikuni	Ya, ya mujer Me despido Ya, ya mujer Me alejo
Ay dispidini warmi Ay dispidini llami Adiusla warmiku	Ay me despido mujer Ay me despido no más Adiós mujercita



Adiusla doñita

Adiós señorita

HAWAY #6

Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla

Estrofas

Ay laurilla ay laurilla
Ay laurilla ay laurilla
Ay laurilla ay laurilla
Ay laurilla ay laurilla

Ay ramosta hapilla
Ay hakulla wawalla
Ay ramosta hapilla
Ay hakulla wambralla

Ay hakulla wambralla
Ay hakulla wawalla

Ay shamuilla wambrita
Ay kucayi apari
Ay sumaklla kusita
Ay kucayi apari

Ay hakulla wambrita
Ay hakulla cholita
Ay ñamari ricuni
Ay ñamari tigrani

Ay hatun ñanpimari
Ay yaykuchi wambrito
Ay hatun ñanmuymari
Ay allichí wambrito

Ay ramosta apashun
Ay ramosta pushashun
Ay rishunllami warmi
Ay rishunllami wawa

Ay hatun ñanmanmari
Ay yaykuchy wambrita
Ay hatun ñanmanmari
Ay yaycunchig wambrita

Ay runapish ringami
Ay amopish ringami

Ay laurelito ay laurelito
Ay laurelito ay laurelito
Ay laurelito ay laurelito
Ay laurelito ay laurelito

Ay recoge el ramo
Ay vamos hijito
Ay recoge el ramo
Ay vamos hijita

Ay vamos jovencito
Ay vamos niñito

Ay venga señorita
Ay cargado su comidita
Ay linda bonita
Ay cargado apari

Ay vamos señorita
Ay vamos cholita
Ay ya me voy
Ay ya vuelvo

Ay al camino grande
Ay hazme pasar jovencito
Ay el camina grande
Ay está bueno

Ay llevemos los ramos
Ay llevemos los ramos
Ay nos vamos nomás mujer
Ay nos vamos nomás hijo

Ay al camino grande
Ay hazme pasar hijita
Ay al camino grande
Ay entramos hijita

Ay los señores van
Ay los amos van



Ay misa uyagrillun Ay misa chayagrishun	Ay escucharemos la misa Ay llegaremos a la misa
Ay kunanchishitapish Ay kumpaňangamari Ay shamuy chishitapish Ay kumpaňa kumari	Ay esta noche Ay me acompañaran Ay siguiente noche Ay acompaña comadre
Ay hochata apashon Ay ramosta apashon Ay hakulla wasimun Ay haku ñuka llakta	Ay llevemos un regalo Ay llevemos el ramo Ay vamos a la casa Ay vamos a nuestra tierra
Ay hakulla warmilla Ay hakulla wawalla Ay ñami trigragrinchig Ay ñami vueltagrinchig	Ay vamos mujercita Ay vamos mujercita Ay ya regreso Ay ya vuelvo
Ay kunanka wawalla Ay misa uyanchigmi Ay cunanka wawalla Ay kushillamirinichig	Ay ahora hijita Ay ya oímos misa Ay ahora hijita Ay alegres nos vamos
Ay kunanka kunanka Ay misata uyanchig Ay campo santo manta Ay cushillamirinichig	Ay ahora, ahora Ay escuchamos la misa Ay de este Campo Santo Ay alegres nos vamos
Ay kunan watitaka Ay kosechakunchigmi Ay shamug watitaka Ay shamugshachu no sé	Ay este año Ay cosechamos Ay el próximo año Ay no sé si vendremos
Ay kunanka kunanka Ay vecino kunawan Ay allilia mikani Ay tandalla mikani	Ay ahora, ahora Ay estoy con los vecinos Ay buenito estoy Ay estamos reunidos
Ay kunanka kunanka Ay ñami dispidinichig Ay wata tukurinmi Ay watapish pasanmi	Ay ahora, ahora Ay nos despedimos Ay el año se termina Ay el año también pasa
Ay tukuylla tukuylla Ay tandalla shamunchig Ay tukuylla tukuylla Ay tandalla mikanchig	Ay todos, todos Ay juntos llegamos Ay todos, todos Ay reunidos estamos



Ay amokunapish
Ay visitash kamari
Ay runakunallapish
Ay tukuykunamari

Ay kunanka kunanka
Ay watapishpasanmi
Ay kunanka kunanka
Ay punshapish pasanmi

Ay santos ramos wawa
Ay wata compañanga
Ay ñuka ramosito
Ay watami tigranga

Ay ramonlia ramonlia
Ay ramoslia ramoslia

Ay kunanka kunanka
Ay ñami dispidini
Ay kunanka kunanka
Ay ñami rigripani

Ay ñuka sisita
Ay compañangamari
Ay ñuka hocesito
Ay wakichigrinimi

HAWAY #7

Coro

Ay hawaylla hawaylla
Ay hawaylla hawaylla
Ay hawaylla hawaylla
Ay hawaylla hawaylla

Estrofas

Ay wayralla wayralla
Ay wawalla
Ay canguanmi parlani
Ay wawalla

Ay cantami mashcani
Ay wayralla
Ay cantami chapani
Ay wayralla

Ay intindidor wayra
Ay wayralla
Ay Inti punlla wawa

Ay los amos
Ay nos han visitado
Ay todos los hombres
Ay todos reunidos

Ay ahora, ahora
Ay el año también pasa
Ay ahora, ahora
Ay el día también pasa

Ay santos ramos
Ay el años nos acompañara
Ay mi ramito
Ay próximo año volverá

Ay ramito, ramito
Ay ramito, ramito

Ay ahora, ahora
Ay ya me despido
Ay ahora, ahora
Ay ya me voy

Ay mi florcita
Ay me acompañará
Ay mi hocesito
Ay voy a guardar

Ay vientito, vientito
Ay hijito
Ay contigo converso
Ay hijito

Ay ti te busco
Ay vientito
Ay a ti te espero
Ay vientito

Ay viento entendedor
Ay vientito
Ay hijo sol del día



Ay wayralla	Ay vientito
Ay wayralla, wayralla	Ay vientito, vientito
Ay wayralla	Ay vientito
Ay canguanmi parlasha	Ay contigo voy a conversar
Ay ni pangui	Ay te digo
Ay plomo sombrero	Ay sombrero plomo
Ay churashka	Ay estás puesto
Ay plomo ponchitiko	Ay ponchito plomo
Ay churashka	Ay estás puesto
Ay canta caparishpa	Ay te estoy gritando
Ay wayrailla	Ay vientito
Ay cirka washitapi	Ay detrás de pencos
Ay tiyaringui	Ay estás sentado
Ay zigzig washitapi	Ay detrás del zigzig
Tiyaringui	Estás sentado
Ay zigzig washitapi	Ay detrás del zigzig
Siririnui	Estás acostado
Ay canta caparigpi	Ay te estoy gritando
Ay wayrita	Ay vientito
Ay miti kuringuimi	Ay te escondes
Ay wayralla	Ay vientito
Ay canguan tupanata	Ay encontrarme contigo
Ay munanimiti	Ay me gusta
Ay canguan shayanata	Ay estar contigo
Ay munanimiti	Ay me gusta
Ay mana pudinichon	Ay no puedo
Ay wayralla	Ay vientito
Canguan tupanata	Ay encontrarme contigo
Ay wayralla	Ay vientito
Ay mana ricunichu	Ay no te veo
Ay wayralla	Ay vientito
Ay mana topanichu	Ay no te encuentro
Ay wayralla	Ay vientito
Ay ñuca caparigpi	Ay vives en la montaña
Ay wayralla	Ay vientito
Ay rumapish silvanguí	Ay sentado en las montañas
Ay wayralla	Ay vientito
Ay urcupi causanguí	Ay vives en la montaña



Ay wayralla	Ay vientito
Ay urcupi tiyangui	Ay sentado en las montañas
Ay wayralla	Ay vientito
Ay rumi hawa ringui	Ay por sobre las piedras te vas
Ay wayralla	Ay vientito
Ay wayco hawa ringui	Ay por sobre las quebradas te vas
Ay wayralla	Ay vientito
Ay kanka mananingui	Ay tú no quieres
Ay zigzig hawa	Ay sobre el zigzig
Ay kanka mananingui	Ay tú no quieres
Ay casha hawa	Ay sobre las espinas
Ay hatun cocha hawa	Ay sobre la laguna grande
Ay silvangui	Ay silbando
Ay hatun urku hawa	Ay sobre la montaña grande
Ay ringuimi	Ay te vas
Ay ñuca rinrinsito	Ay mi oídos
Ay uyacta	Ay te escuchan
Ay silbadora wambra	Ay silbadora muchacha
Ay wambrito	Ay muchachito
Ay urko hawa ringui	Ay te vas sobre la loma
Ay wayralla	Ay vientito
Ay ugsha hawa ringui	Ay sobre la paja
Ay wawalla	Ay hijito
Ay ugsha singuchingui	Ay haces caer las hojas
Ay wayralla	Ay vientito
Ay yura cuyuchingui	Ay mueves el árbol
Ay wawalla	Ay hijito
Ay mana rikunika	Ay no te veo
Ay cantaka	Ay a ti
Ay mana tupanika	Ay no me encuentro
Ay canguanka	Ay contigo
Ay wayralla wayralla	Ay vientito, vientito
Ay runito	Ay señorcito
Ay plomo ponchituta	Ay un ponchito plomo
Ay churarido	Ay llevas puesto
Ay plomo sombrero	Ay sombrero plomo
Ay churarido	Ay llevas puesto
Ay conejo sobrero	Ay sombrero color de conejo
Ay aysarido	Ay llevas halado



Ay wayralla wayralla
Ay sumaclla
Ay wayralla wayralla
Ay runalla

Ay ñuca wayralla
Ay ñuca wawalla
Ay shamuylla shamuylla
Ay wayralla

Ay ugsha hawa ringui
Ay wawalla
Ay casha hawa ringui
Ay wayralla

Ay ocioso wayrita
Ay kanguika
Ay ñuca señorsito
Ay mananingui

Ay shamuylla wayrita
Ay wawalla
Ay ministicunimi
Ay wayrita

Ay wayralla wayralla
Ay wawalla
Ay intidusiyaywan
Ay wayralla

Ay chaita marinini
Ay wayrita
Ay kambag punchitupi
Ay kusituya

Ay kambag silbashkito
Ay uyanimi
Ay kambag contestashka
Ay uyanimi

Ay wayko hawaringui
Ay wayrita
Ay casha hawaringui
Ay wayrita

Ay yura hawa ringui
Ay wayrita

Ay vientito, vientito
Ay bonito
Ay vientito, vientito
Señorcito

Ay mi vientito
Ay mi hijito
Ay venga, venga
Ay vientito

Ay te vas sobre la paja
Ay hijito
Ay te vas sobre las espinas
Ay vientito

Ay vientito ocioso
Ay eres
Ay nuestro señorcito
Ay ¿qué quieres?

Ay ven vientito
Ay hijito
Ay te necesito
Ay vientito

Ay vientito, vientito
Ay hijito
Ay medio día
Ay vientito

Ay eso te digo
Ay vientito
Ay en tu ponchito
Ay maridito

Ay tu silbido
Ay escucho
Ay tu me contestas
Ay te escucho

Ay te vas sobre la quebrada
Ay vientito
Ay te vas sobre las espinas
Ay vientito

Ay te vas sobre los árboles
Ay vientito



Ay yaku haya ringui
Ay wayrita

Ay wayralla apulla
Ñakantaka
Ñucanchigtaguanmi
Ay igual caynan

Ay canlaya cashpaka
Ay ñucaka
Ay reina señoralla
Ay causayman

Ay Inti duceyaywan
Ay wayralla
Ay Inti urmariwan
Ay wayralla

Ay amakambug amo
Ay apamungui
Ay amakambug runa
Ay pushamungui

Ay kambug granituta
Ay pushamungui
Ay ñuca wakashami
Ay wayralla

Ay wayralla wayralla
Ay señorlla
Ay amawacanguicho
Ay wawalla

Ay wayralla wayralla
Ay wawalla
Ay campo contrariuta
Ay amapamunguiri

Ay uksha aparingui
Ay wayrasha
Ay rama pakiringui
Ay wayralla

HAWAY #8
CORO

Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla
Ay hawayla, hawayla

Ay te vas sobre el agua
Ay vientito

Ay vientito hombre
Usted
Con nosotros
Ay con nosotros pasa igual

Ay si fuera como tú
Ay yo fuera
Ay como señora reina
Ay viviera

Ay sol de medio día
Ay vientito
Ay el sol decae
Ay vientito

Ay no traerás a tu amo
Ay traerás
Ay no traerás al señor
Ay traerás

Ay tu granito
Ay traerás
Ay yo lloraré
Ay vientito

Ay vientito, vientito
Ay señor
Ay no llorarás
Ay hijito

Ay vientito, vientito
Ay hijito
Ay a tu enemigo
Ay no traerás

Ay cargarás paja
Ay vientito
Ay rompes las ramas
Ay vientito



Ay hawayla, hawayla

ESTROFAS

Ay Inti yayallawan
Ay tardiyamun horas
Ay Inti yayallawan
Ay punllayamun horas

Ay con el padre sol
Ay son horas de la tarde
Ay con el padre sol
Ay las horas del día pasan

Ay Inti yayallawan
Ay parlashun tucuilla
Ay Inti yayallawan
Ay rimashun tucuilla

Ay con el padre sol
Ay conversemos todos
Ay con el padre sol
Ay hablemos todos

Ay intiyayallawan
Ay tukuylla parlaichi
Ay intiyayallawan
Ay tukuilla kushilla

Ay con el padre sol
Ay todos conversen
Ay con el padre sol
Ay todos alegres

Ay intiyayallawan
Ay tardiyamun horas
Ay intiyayallawan
Ay chishiyamuy horas

Ay con padre sol
Ay son horas de la tarde
Ay con el padre sol
Ay viene atardeciendo

Ay tukuylla kunanka
Ay parlapashunchigri
Ay tukuylla kunanka
Ay rimapashunchigri

Ay todos ahora
Ay conversemos
Ay todos hoy día
Ay hablemos

Ay Inti yayallami
Ay sumactakushiri
Ay Inti yayallapish
Ay sumactakushiri

Ay padre sol
Ay alegres cantemos
Ay el padre sol
Ay también está alegre

Ay tukuylla cantashun
Ay tukuylla kashunchig
Ay Inti yayitupish
Ay kushillami kashka

Ay todos cantemos
Ay todos estaremos
Ay padre solcito
Ay está alegre

Ay Pachacamac yaya
Ay sumacllami kashka
Ay pachakamacyaya
Ay alli cunvidanguí

Ay universo padre
Ay que hermoso está
Ay universo padre
Ay bien regalarás

Ay pachakamacyaya
Ay sumak cunvidayta
Ay cunvida kushkami
Ay hatun kashunchugmi

Ay universo padre
Ay lindo me regalas
Ay me has regalado
Ay grande seremos

Ay ñuka sumak yaya

Ay mi lindo padre



Ay sumak cunvidayta
Ay cunvidashcamari
Ay tukuylla hawaychig

Ay Inti tardiyaya
Ay Inti tardiyaya
Ay tukuylla tukuylla
Ay haway nichiyari

Ay tandalla tandalla
Ay parlapashunchigri
Ay tandalla tandalla
Ay parlapashunchigri

Ay Inti yayallapish
Ay tardiyamunmari
Ay Inti yaya llapish
Ay manyayamunmari

Ay sumac Pachacamac
Ay kushillamicapan
Ay sumac Pachacamac
Ay kushillamicapan

Ay hawaywa hawaywa
Ay amuta tupaychig
Ay amutay shuyaychig
Ay hawaywa hawaywa

Ay amupish shamunmi
Ay amu chayamunmi
Ay tukuy kunawanmi
Ay sumac trabajuta

Ay pachacama yaya
Ay kaypimi shuyakun
Ay pachacama yaya
Ay kaypi mikushilla

Ay kunanka yayalla
Ay kikinwanmi kanchi
Ay kunanka yayalla
Ay sumac llamikanchi

Ay Inti yayallawan
Ay chishiyamuy horas
Ay Inti yayallawan
Ay tardiyamuy horas

Ay lindo me regalas
Ay nos has regalado
Ay todos cantemos

Ay solo padre de la tarde
Ay solo padre de la tarde
Ay todos, todos
Ay cantemos el *haway*

Ay juntos, juntos
Ay conversemos
Ay juntos, juntos
Ay conversemos

Ay con padre sol
Ay ya atardece
Ay con padre sol
Ay se acerca

Ay lindo universo
Ay alegre está
Ay lindo universo
Ay alegre está

Ay hawaywa, hawaywa
Ay encuentren al amo
Ay esperen al amo
Ay hawaywa, hawaywa

Ay el amo también viene
Ay el amo ya llega
Ay con todos está
Ay lindo trabajemos

Ay padre universo
Ay aquí está esperando
Ay padre universo
Ay aquí estamos alegres

Ay ahora padrecito
Ay estamos con usted
Ay ahora padrecito
Ay alegres estamos

Ay con padre sol
Ay en horas de la tarde
Ay con padre sol
Ay en horas de la tarde



Ay Inti yayitola
Ay Cambag compañata
Ay hapig canchigmi
Ay chaskish canchigmi

Ay kunan Inti yaya
Ay agradecinimi
Ay cambag sumactami
Ay sumacta kushiyay

Ay Inti yayituya
Ay kambag trabajitu
Ay sumak trabajumi
Ay alli marikashka

Ay con papito sol
Ay con tu compañía
Ay somos los recolectores
Ay hemos recibido

Ay ahora padre sol
Ay te agradecemos
Ay tu alegría
Ay bonita alegría

Ay papito sol
Ay tu trabajito
Ay bonito trabajo
Ay bueno ha sido

HAWAY # 9

Coro

Ay hawayla, hawayla, haway
Ay hawayla, hawayla, haway

Variante de coro

Ay haway, haway, haway, haway
Ay haway, haway, haway, haway

Estrofas

Ay ñuka ovejeritolla
Ay maytachari rikuparka

Ay urku manchari wichikurka
Ay maymunchari llukshikurka

Ay ñuka ovejeritolla
Ay kaypimari sakirirka

Ay maytachari rikuparka
Ay ñuka wambrito llamari

Ay ñuka wambrito kaypikarka
Ay urkutachari rikuparka

Ay ñuka wambrito ovejata
Ay shitahspami kurriparka

Ay ñuka ovejeritolla
Ay ñuka kaspi chupitalla

Ay ñuka musitikollami
Ay ñuka ovejeritolla

Ay ñuka musito wawakarka

Ay mi ovejita
Ay ¿por dónde iría?

Ay ¿subiría a la loma?
Ay ¿a dónde estaría saliendo?

Ay mi ovejita
Ay aquí se quedó

Ay ¿por dónde se iría?
Ay mi jovencito era

Ay mi jovencito estaba aquí
Ay ¿por la loma se iría?

Ay mi jovencito ovejita
Ay botando ha corrido

Ay mi ovejita
Ay mi rabito de palo

Ay mi jovencito
Ay mi ovejita

Ay mi jovencito hijito era



Ay ovejita katikurka	Ay a la ovejita estaba siguiendo
Ay urkumanmi rishkanipan Ay ovejita shitarishka	Ay se fue a la loma dicen Ay ¿dónde le botaría?
Ay ñami ñami shamukupan Ay ñami ñami tigrakupan	Ay ya, ya está viniendo Ay ya, ya está regresando
Ay ñuka bandoleritolla Ay ñuka caspi chupitalla	Ay mi bandolero Ay mi rabito de palo
Ay ovejita aparidor Ay ovejita pusharidor	Ay mi ovejita cargador Ay mi ovejita llevador
Ay urkuloma llukshishkami Ay ñuka oveja pushashkito	Ay ha salido a la loma Ay llevando a las ovejitas
Ay ñuka wambrito tigramunmi Ay ñuka wambrito shamukunmi	Ay mi jovencito ya vuelve Ay mi jovencito está volviendo
Ay maipi chari sakirirka Ay maipi chari chingarirka	Ay ¿dónde se quedaría? Ay ¿dónde se habrá perdido?
Ay ñuka wambra shamullkami Ay ovejita tandarimon	Ay mi jovencito ha llegado Ay ha reunido a las ovejitas
Ay mocho loco maymantagri Ay disbariari shamukungui	Ay mocho loco ¿de dónde vienes? Ay vienes desvariando
Ay maipichari wakakuna Ay maipichari chingarirka	Ay ¿dónde estarán tus corderitos? Ay ¿dónde se habrán extraviado?
Ay mocho loco katirkangui Ay ñuka wango lluchurirka	Ay mocho loco has ido siguiendo Ay mi ovillo se ha acabado

HAWAY #10

Coro

Ay haway, haway
Haway, haway
Ay haway, haway
Haway, haway

Estrofas

Bendito Dios alabado
Bendito Dios alabado

Bendito Dios alabado
Bendito Dios alabado

Bonitota huishtamuni
Unipunlla shamurkani

Bonita fiesta ha sido
Después de mucho tiempos regreso



Unitota pishamuni Uniwatapi vuelatani	Después de mucho tiempo vengo noche A un año regreso
Taytikulla mamitalla Causanguichu wañunguichu	Papito, mamita ¿Viven o muren?
Mana ñuka munaymunta Mana ñuka yuyaymunta	No por mi gusto Ni por mi pensamiento
Kailla tayta Adanmunta Kailla mama Evitalla	Por papá Adancito Y mamá Evita
Causanguichu wañunguichu Causashpaka rimawailla	¿Viven o mueren? Si vives háblame
Buenos días tayta mama Buenos días tayta Carlos	Buenos días papá y mamá Buenos días papá Carlos
Ñuka Shishitapa munay Ñuka Mashitapak munay Uniwata trigramungui Uniwata vueltamungui	El gusto de Cesitar El gusto de María El próximo año volverán El próximo año volverán
Unitutita shamuni Unipunllita vuelatani	Después de un tiempo regreso de noche Después de mucho tiempo regreso
Visitalla nishpalla Saludalla nishpalla	Vengo solo a saludar Solo vengo a visitar
Unitota shamuni Unipunlluta vuelatani	Después de un año regreso de noche Después de mucho tiempo regreso
Can Taytiku saludasha Can Mamita visitasha	A Ud. papito vengo a saludar A Ud. mamita vengo a saludar
Carolado montakani Carolado llaktakani	Vivo alejado De otro pueblo vengo
Ay diosolopague Mama Diosolopague Taytiko Ñami ñami tigragrini Ñami ñami vueltagrini	Ay Dios le pague mamá Ay Dios le pague papito Ya voy a regresar Ya voy a volver
Ay Diosla mamita wawa Ay Diosla taytiko wawa	Ay adiós mamita querida Ay adiós papito querido
Causashpaka tigramusha Wañushpaka chingarisha	Viviendo regresaré Muriendo me perderé



HAWAY #11

Coro

Hawila, hawila
Hawila, hawila
Hawila, hawila
Hawila, hawila

Estrofas

Amo Gerardito
Ama Anitika
Maymunta shamungui
Mama Anitika

Amo Geradito
Ama Anita
¿De dónde viene
Mamá Anita?

Kambug caballito
Sillata churashun
Kambug caballito
Montura churashun

A tu caballito
Pondremos la montura
A tu caballito
Pondremos la montura

Amo Gerardito
Ama Anitika
Ama uvianguicho
Ama machanguicho

Amo Gerardito
Ama Anita
No beberán (licor)
No se chumarán

Amo Gerardito
Ñachu machakungui
Ama Anitika
Machu uviakungui

Amo Gerardito
Ya te estás embriagando
Ama Anita
Ya te estás embriagando

Ama machanguichu
Ama uvianguichu
Caro barriupimi
Caro llaktitapi

No te embriagarás
No te chumarás
En un barrio lejano
En una tierra lejana

Karo barriupimi
Karo llaktapimi
Karo llaktapimi
Kushillamicashun
Ama machanguichu
Amo Geradiro
Ama uvinguichu
Ama Anitika

En un barrio lejano
En una tierra lejana
En una tierra lejana
Alegres estamos
No te chumarás
Amo Gerardito
No te embriagarás
Señora Anita

Kanlla machagpika
Pitak pushangari
Kanlla uviagpika
Pitig pushangari

Si te chumas
¿Quién te va a llevar?
Si te embriagas
¿Quién te va llevar?

Amo Gerardito

Amo Gerardito



Wasita yuyari
Amo Gerardito
Pukata yuyari

Ama singuringui
Ama puñuringui
Amo Gerardito
Ama Anitika

HAWAY #12

Coro

Hawayla, hawayla, hawayla
Hawayla, hawayla, hawayla

Coro variante 1

Hawyla hawyla hawyla
Hawyla hawyla hawyla

Coro variante 2

Haway, haway, hawayla, hawayla

Estrofas

Cunejo, cunejo wawalla
Wallimbo, wallimbo wawalla

Kantalla mashkakuni cunejo
Kantalla chapakuni wallimbo

Alli wasi rurangui conejo
Alli wasi rurangui wallimbo

Kantaña hapinjapug shuyakuni
Kantaña hapinjapug chapacuni
Kantaña hapinhapag shuyakuni

Kanta hapishpaka lluchungami conejo
Ay hapishpaka lluchungami conejo
Ay hapishpaka pelangami wallimbo

Sigse washa chapangami conejo
Chilcha washa shuyangami wallimbo

Ay alli hutku mashcangui conejo
Ay alli hutku mashcangui wallimbo

Ay hapishpaka pelangami conejo
Ay hapishpaka lluchungami wallimbo

Ay larka uku metikungui coneja
Ay sigse washa metikungui coneja

Recuerda la casa
Amo Gerardito
Recuerda a la colorada

No te caerás
No te dormirás
Amo Gerardito
Señora Anita

Conejo, conejo bonito
Conejo, conejo bonito

Te estoy buscando conejo
Te estoy vigilando conejo

Una casa buena harás conejo
Una casa buena harás conejo

Te quiero atrapar, te estoy esperando
Te quiero atrapar, te estoy vigilando
Te quiero atrapar, te estoy esperando

Si te atrapan, te desnudan conejo
Ay si te agarran, te desnudan conejo
Ay si te agarran, te han de pelar conejo

Detrás del sigse te esperarán conejo
Detrás de la chilca te esperarán conejo

Ay buscarás un buen hueco conejo
Ay buscarás un buen hueco conejo

Ay si te agarran te pelarán conejo
Ay si te agarran te desnudarán conejo

Ay dentro del canal ocúltate coneja
Ay detrás del sigse métete coneja



Ay alli wasita ruranguí conejo Ay alli hutku ruranguí wallimbo	Ay buena casa harás conejo Ay buen hueco harás conejo
Kiwatacuchunamun rishpa hapichinguiman Ay zigzig chuchunamun rishpa hapichinguiman	Cuando se vayan a cortar hierba No te dejarás atrapar Cuando corten el zigzig No te dejarás atrapar
Ay pilashpaka ninapimi singuchinga Ay pilashpaka tushpapimi singuchinga	Ay una vez pelado en el fuego te han de azar Ay una vez pelado en el fogón te han de azar
Ay batia hunda mirikanguí conejo Ay plato hunda miapanga wallimbo	Ay bandeja llena eres conejo Ay plato lleno te llevarán conejo
Ay conejo, conejo ama tuntuyanguí Wallimbo wallimbo ama muduyanguí Ay pobre wallimbító alli wasita Ay machanwiyari conejito	Ay conejo, conejo no te atontarás Conejo, conejo no te enmudecerás Ay pobre conejo harás una buena casa Ay emborráchate conejito
Alli wasi ruranguí conejito Alli wasi ruranguí wallimbító	Buena casa harás conejito Buena casa harás conejito
Ay conejupug llaki chayamunmi ay wallimbo	Ay la desgracia llega para el conejo, ay conejo
Ay wamllimbopug llaki chayamunmi wawalla	Ay el dolor llega para el conejo bonito
Ay alli Wasi rurashpa ama hapichingui Ay alli hutku rurashpa ama hapichingui	Ay harás un a buena casa y no te dejarás cazar Ay haciendo un buen hoyo, no te dejarás atrapar

Haway #13

Coro

Ay haway, haway
Ay hawayla
Ay haway, haway
Ay hawayla

Estrofas

Wagra, wagra nikugpipish
Wagratami churarkani

Wagra wagra ay nikpipish
Toro, toro nikugpipish

Wagra wagra ay churagrinchig

Toro, toro dijeron
Haré (la fiesta de) los toros

Toro, toro dijeron
Toro, toro hablaron

Toro, toro voy hacer (la fiesta)



Ay toro, toro ay churagrinchig	Ay toro, toro voy hacer
Ay tayticulla ay mamitalla Ay cunanmari rugagrinchig	Ay papito, ay mamita Ay ahora vamos hacer
Ay cunanmari rugagrini Ay cunanmari rogagrini	Ay ahora voy hacer Ay ahora voy a rogar
Cunan mingayta hapishun Cunan rugayta hapishun	Ahora voy a rogar Ahora voy a rogar
Pitagyari favor ruranga Pitagyari maki mañachinga	¿Quién irá hacer favor? ¿Quién irá prestar la mano?
Ay diosolopague taytiko Ay diosolopague mamita	Ay Dios le pague papito Ay Dios le pague mamita
Cunan favor ruragrini Ay haway haway ay hawayla	Ahora me vas hacer un favor Ay haway haway ay hawayla
Ay w GRATAPISH shitari favorta Ay rurawanga ay taytico	Ay dóname los toros Ay te pido de favor, ay papito
Ay Cunanmari rugagrini Ay cunanmari mingagrini	Ay ahora voy hacer Ahora voy a rogar
Musikusta rogagrini Musikusta mingagrini	A los músicos voy a rogar A los músicos voy a pedir de favor
Bailagtapik rугanami Ay tushutapish minganami	A los danzantes vamos rogar Ay bailarines también hay que rogar
Bocinerosta mingashun Taki runata rugashun	A los bocineros voy a rogar Al músico roguemos
Yanuktapish mashkanami Alwahano roganami	A las cocineras hay que buscar A los meseros voy a rogar
Alwahano rogagrini Yanuktapish mingagrini	A los meseros voy a rogar A las cocineras voy a pedir de favor
Wahra washayo llatapish Ñami rugagricupani	Al <i>washayo</i> también voy a rogar Ahora si voy hacer mismo
Ay tío Josesitocari Ay paytami rugagrini	Ay tío Josesito Ay le voy a rogar
Ay bocinapi takichunlla	Ay para que toque la bocina



Tayta Shipita mingagrini	Al papá Cipriano voy a rogar
Ay cocinera kunapagka Mama Carmen mingagrini	Ay para las cocineras A mamá carmen voy a pedir de favor
Chaita minganapucka Llugshitomari faltakun	Para rogar ésto Algo está faltando
Bailachunka tushuchunka Ay Tayta Inti tamingagrini	Para que bailen para que se muevan Ay <i>Tayta Inti</i> voy a rogar
Ay tío Josesitokaya Ay favorta rurakunguilla	Ay tío Josesito Ay hará un favor
Ay wagra washayo tukuyari Ay tio Josesitolla	Ay hazte washayo de los toros Ay tío Josesito
Ay kunashinalla pillariya Kunankaña wagra chayamugrin	Ay en la octava de hoy Ya llegarán los toros
Wagrataka charishkanguimi Diosolopague tío Josesito	A los toros debes dar de comer Dios le pague tío Josesito
Diosolopague taytiku Diosolopague mamita	Dios lo pague papito Dios lo pague mamita
HAWAY #14	
Coro	
Hawayla, haway	
Hawayla, haway	
Hawayla, haway	
Hawayla, haway	
Estrofas	
Sumak intilla	Hermoso sol
Sumak wayralla	Bonito viento
Sumaktami	lindo estamos
Yupaychanchig	agradeciendo
Ashpa mamaya	madre tierra
Tanda tandalla	juntos juntitos
Sumak llatami	bonito
Karawashkangui	me das de comer
Tukuy kunalla	Todos juntitos
Yupaycha shunchig	Agradeceremos
Tukuy kunalla	Todos juntitos
Alli nishunchig	Digamos bien
Tukuy muruta	Todas las mieses



Kashna watami	Otro año
Pachamamata	Madre tierra
Yupaychashunchig	Agradeceremos
Tukuy muruta	Todos los granitos
Kara washcami	Me ha dado de comer
Pachamamata	Madre tierra
Yupaichashunchig	Agradeceremos
Mama Killalla	Madre luna
Tayta Intilla	Padre sol
Kullu kunalla	Todas personas
Sumak sumakmi	Buenos y alegres
Hawayla, haway	Hawayla haway
Hawayla, haway	Hawayla haway
Hawayla, haway	Hawayla haway
Hawayla, haway	Hawayla haway
Tukuy kunandig	Entre todos
Alliyullarishpa	Pensando bien
Sumak sumaklla	Lindo, hermoso
Taki pashunchig	Cantemos
Hawa pachapish	Arriba en el cielo
Ura pachapish	Aquí en la tierra
Parlanakushpa	Conversando
Causaitanikun	Viviremos
Ay kushi causashun	Ay felices viviremos
Ay sumak causachun	Ay bonito viviremos
Tukuy ayllulla	Toda la familia
Tandana kushpa	Reuniéndonos
Tukuy muruta	Todos los granitos
Karashka mari	Nos ha dado
Chaymanta tukuy	Para todos
Yupaychashunchig	Te agradeceremos
Ñumpa yayaka	A nuestros padres
Ñumpa mamaka	A nuestras madres
yupay chanchigmi	Les agradecemos
yachachillkata	sus enseñanzas
Ñumpa yayaka	A nuestros padres
Ñumpa mamaka	A nuestras madres
Sumaktami yachachillpa	Bonito nos han dejado
Sakillka	Enseñando
Yachachishkata	Lo que nos enseñaron



Rikuchishkata Tukuy kunalla Kushikatishun	Lo que nos hicieron ver Todos juntos Seguiremos alegres
Ñaupayayaka Ñaupamamaka Tandana kushpa Sumak kushi kausashka	Antes nuestros padres Antes nuestras madres Reuniéndose Todos vivieron bonito
Yupaichanchigmi Kaiwata kausay Kayllata puri Kushimikashkanchi	Agradecemos La vida de este año Lo que caminamos aquí Alegres hemos estado
Shamug watalla Kausa kushpaka Tigrakushunmi Vuelta kushunmi	El año venidero Si estamos viviendo Volveremos Hemos de regresar
Tayta mamalla Yupaychanchigmi Kay sumakta Yachachishpa sakishkamanta	Padre y madre Te agradecemos Por esta linda Enseñanza que nos han dejado
Tukuy kunalla Yupaychanchigmi Uku hundalla Patio hundalla Yaya Dios kara kashkamitukuy Ayllukunalla Yupaychanchigmi	Toditos Agradecemos Cuarto lleno Patio lleno Padre Dios nos alimenta Ha sido toda la familia agradecemos
Tukuy kunalla Yupaichanchigmi Kaiwata tandilla Pasashkamanta Tukuy muruta Hapishkanchigmi Shamuk watapa kutin karangui	Toditos Agradecemos Juntitos Por haber pasado Todas las misiones Hemos recolectado Bonito año Otra vez alimentanos
Amo niñolla Caballerulla Agradecinchig Ñukunchig kausay	Amo niño Caballerito Agradecemos Por nuestra vida
Patiu hundalla	El patio lleno



Sakiritakmi
Uku hundalla
Sakirintakmi

Se queda
El cuarto lleno
Se queda

ANEXO 10 *HAWAY DEL BULUWAY*

HAWAY #1

Haway haway
Haway haway
Sombra ayalla

HAWAY #2

Uklla mamalla
Uklla taytata
Kaipi marilla
Tukuyta sirven
Diosolopague
Dios te de cielo
Sumay mamalla
Sombra charini
Sumay mamalla
Sombrita llawan
Sumay mamalla
Llandito llawan
Diosolopague tayticuyari
Diosolopague mamitayari
Kikinkunapac sumak puestopi
Kikinkunapac sumak llandopi
Sumay manalla tukuchishkani
Kikinkunapac sumak llandopi
Sumay manalla tukuchishkani
Sumay manalla wasisito manarurashkani
Diosolopague ayllu familia
Diosolopague turi panilla
Alli wasichukashka rikungui
Yanga wasichukashka rikungui
Kunanpunllaka kunanhuraska
Sumak mamalla sombra charingui
Kunanpunllaka kunanhuraska
Sumak mamalla llanducharingui
Ñuka wasisito dañarigpi
Ñuka mana ugta rikupig
Willawanguichig mandawanguichig
Taytikukuna, mamitakuna

Mamita que abrazas
Papito que abrazos
Aquí está
Sirviendo a todos
Dios le pague
Dios te de cielo
Linda mamita
Tengo la casita
Bonita casita
Sombrita
Bonita sombra
Por nuestra vida
Dios le pague papito
Dios le pague mamita
En su terreno
En su sombra
En su terreno
En su sombra
Bonito hemos finalizado
hemos terminado una bonita casa
Dios le pague a todos los amigos
Dios le pague hermano, hermana
Verás si está bien construido la casa
O fue hecho en vano
A esta hora del día
linda mamita ya tienes una sombra
A esta hora del día
Linda mamita ya tienes tu casa
Cuando se dañe mi casita
y no lo veo pronto, ustedes
avísenme, avísenme
papitos, mamas

ANEXO 11



HAWAY FÚNEBRE
(Pallallay)

Hawayla haway
Haway hawayla
Hawayla haway
Haway hawayla
Diolsolopague warmi wawalla
Diosolopague kusawawalla
Diosolopague familiakuna
Diosolopague ayllukunalla

Dios le pague querida esposa
Dios le pague mi querido esposo
Dios le pague familiares
Dios le pague vecinos

Kunanpunllaka mallarivida
Molestashkani estorbashkani
Kunanpunllaka adiosnিনি
Kunanpunllaka despudinimi

Hasta este lindo día
he molestado, he estorbado
En este día les digo adiós
en este día me despido

Adios taytico, adios mamita
Adios familia, adios adioslia
Kunanpunllami tukuripani
Kunanpunllami llugshiripani

Adiós papito, adiós mamita
Adiós familia, adiós, adiós
Este día he terminado
este día me voy

Adios kusalla, adios wawalla
Adios familiaslia

Adiós esposito, adiós hijitos
adiós familiares

Adios suedrioli, adios suedralia
Adios tukuy familia kunalla

Adiós suegrito, adiós suegrita
Adiós con toda mi familia