

CRÓNICAS INTERCULTURALES



Brígida San Martín García
Édgar Cordero Coellar
Lorena Álvarez León

Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina
2019

Crónicas Interculturales

BRÍGIDA SAN MARTÍN GARCÍA
EDGAR CORDERO COELLAR
LORENA ÁLVAREZ LEÓN

Prólogo: José Manuel Castellano Gil

FICHA TÉCNICA

Título: Crónicas Interculturales

Autor: *Brígida San Martín García, Édgar Cordero Coellar y Lorena Álvarez León*

Prólogo: José Manuel Castellano Gil

Obra arbitrada por pares dobles ciego.

Editorial Centro de Estudio Sociales de América Latina (CES—AL.) <http://www.ces-al.ml>

Cuenca (Ecuador) 2019

CRÉDITOS

Cuidado edición: CES—AL

Fotografía portada: Brígida San Martín.

ISBN: 978-9942-8742-9-0

Diseño y diagramación: CES—AL

QUEDA TOTALMENTE PERMITIDA Y AUTORIZADA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL DE ESTE MATERIAL BAJO CUALQUIER PROCEDIMIENTO O SOPORTE A EXCEPCIÓN DE FINES COMERCIALES O LUCRATIVOS.

Dedicatoria
A Claudia, Juan, Carmen, Rómulo, a la
Mejor Familia del Mundo.

Índice

Prólogo por José Manuel Castellano Gil.....	7
Breves anotaciones sobre el enfoque periodístico al tema de la interculturalidad.....	12
Capítulo 1: La comunidad afroecuatoriana	22
Los dioses afros. Los Orishas: las deidades del panteón Yoruba.....	23
Para tocar la guitarra hay que lavarse las manos.....	28
Soplar la hoja para entonar bombas y sanjuanitos.....	33
¡Yo cuando me muera, he de morir bailando!.....	38
Rosa Huila la voz del arrullo esmeraldeño.....	42
La música y la tradición oral de la gente de Chalguyacu.....	47
El palenque, ritual de libertad de los pueblos afros.....	53
Capítulo 2: La comunidad de Cañari	58
“La gracia de Dios me ha dado para todo”.....	59
El culto a San Antonio, el santo de la unión, según la cultura cañari.....	64
El calendario agrícola cañari y sus doce meses de celebraciones.....	68
La <i>yanushca</i> ancestral e histórica como la cultura cañari.....	72
La música de viento y percusión en la ritualidad cañari.....	76
El Taita Sisa la fiesta cañari que tributa a San Antonio.....	89
“Aprendan ya me he de morir”: Juan Doncón.....	93
Capítulo 3: Las comunidades indígenas, campesinas y la riqueza cultural e identitaria del Ecuador	99
El Danzante Colorado, un personaje de Saraguro.....	100
Zhiña, la hacienda que guarda historias.....	105
El Señor de la Buena Esperanza el patrono de Zhiña.....	108
Cómo se hace un sombrero de Saraguro.....	114
La simbología de La Chakana o Cruz Andina.....	120
Los Yachac y sus métodos de sanación.....	124
Como llegaron los Saraguro a Zamora Chinchipe.....	130

De tierra negra y piedra se viste la Ruta del Hielo.....	135
Las flores nativas andinas adornan los anacos de las Puruháes.....	147
La primera sala del Museo Salasaca.....	152
En Cacha peligran las expresiones originarias de su cultura.....	157
Los sueños de Julio transformaron Tigua.....	161
El ambiente artístico de San Antonio de Ibarra.....	166
Capítulo 4: Las fiestas que se heredaron de los antepasados y no son religiosas—católicas	172
Puntiatzil, el sitio sagrado de los cayambis.....	173
La oración al <i>taita inti</i> a favor de los necesitados.....	178
Las siete franjas de la chacana.....	179
Volver la mirada a la madre naturaleza.....	182
Otro santiguado kichwa.....	183
Guaranda y su carnaval intercultural para festejar el Pawcar Raymi.....	185
La caminata del carnaval.....	190
El Carnaval de Kulla Uco.....	196
Capítulo 5: Algunas fiestas religiosas mestizas presentes en la región andina del Ecuador	201
Las coplas y danzas en la víspera de San Pedro.....	202
La fiesta del Marcantaita en Saraguro.....	207
La fiesta de San Pedro y sus transformaciones con el tiempo.....	217
Salinas de Guaranda: momentos antes de la Fiesta de Reyes.....	222
La cogida del toro una destreza de mucha velocidad.....	228
¡Que Viva San Juan Bosco!.....	232
Capítulo 6: Identidad e historia presentes en diversas manifestaciones de cultura ecuatoriana	237
Baudilio Quishpe, el Inca Runa de Saraguro.....	238
Los secretos de la chicha tictido.....	244
La tarea de un viejo tejedor de ponchos.....	249
Shungumarca un sitio de historia Cañari.....	258
La Historia de Julián Tucumbe, un músico legendario.....	262

De la chicha huevona solo queda Ermelinda, la última que sabe prepararla.....	267
Bibliografía.....	271
Semblanzas biográficas de los autores.....	272

PRÓLOGO

Este libro, *Crónicas Interculturales* de los autores Brígida San Martín, Edgar Cordero y Lorena Álvarez, se confecciona a partir de una recopilación de reportajes sobre diversos aspectos relacionados con las comunidades étnicas ecuatorianas. Estos materiales, publicados de forma independiente por el Diario *El Mercurio* de Cuenca entre 2015 a 2017, tenían en su origen una vida efímera, muy propia de la producción periodística, para posteriormente reposar en los anaqueles de las hemerotecas clásicas o en los archivos digitales, por tanto, conformaba un legado disperso y reservado exclusivamente a la consulta de investigadores e interesados. De modo que, con la publicación de este compendio, que saca a la luz pública la Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina, adquiere ahora un carácter sustancial, compacto y permanente a disposición de la ciudadanía. Ese aspecto constituye, sin lugar a dudas, el primer gran valor a resaltar en esta publicación, al que debemos unir otras cualidades destacadas.

Las aportaciones recogidas en estas crónicas contienen unos rasgos dignos de mención y elogios. Entre ellos sobresale la traza profesional de sus autores, que han sabido imprimir su compromiso y su intencionalidad por indagar y recuperar, desde un perfil antropológico-etnográfico, la memoria e identidad colectiva de los pueblos y sus tradiciones a través de su propia cosmovisión, sin una reinterpretación externa.

Junto a ello se debe resaltar también el esmerado y elegante proceso de observación y descripción literaria, a través de una depurada técnica que podemos denominar de “relato fotográfico textual”, presente en todos los elementos que entran en juego en las distintas escenas: desde el aspecto concreto que se pretende comunicar, las descripciones de atuendos e instrumentos hasta el retrato vivo de los espacios geográficos, climáticos, paisajísticos, sociales, humano, etc., que constituye, por sí mismo, una fuente documental primaria, riquísima, detallada y muy precisa, que la convierte en un cuaderno de amplios conocimientos sobre cada espacio, tiempo, sujeto y objeto, donde se expone una visión y voz propia del legado de las distintas

comunidades, con la finalidad última de sensibilizar al lector sobre la imperiosa necesidad de preservar y conservar las tradiciones de las culturas ancestrales.

Asimismo, las páginas de este libro registran una perspectiva propia, la de los autores, que va más allá del mero proceso de recogida de información y comentarios descriptivos que les lleva, junto ese intenso trabajo de campo realizado, a una tarea complementaria de revisión historiográfica y documental, que encierra un explícito ejercicio periodístico profesional de gran altura, manifestado en el tratamiento, abordaje y búsqueda de la información que pretenden transmitir al lector.

Crónicas Interculturales se organiza en seis capítulos a los que le antecede unas breves reflexiones, donde se clarifica la concepción de la interculturalidad y el enfoque que deben asumir los medios de comunicación sobre la multiculturalidad. Asimismo, entre otras cuestiones, los autores hacen especial énfasis en un aspecto que consideramos clave y esencial a la hora de abordar, elaborar y difundir esa producción periodística, como es su sustentación en las labores investigativas y en la contextualización de la memoria a través de las manifestaciones simbólicas de estas culturas originarias.

El primer capítulo se dedica a la comunidad afroecuatoriana y se inicia con una muestra de altares, que fue presentada en la Casa de Chaguarchimbana en Cuenca, donde se exhibía la presencia, el sincretismo, las creencias, ritualidad y simbolismo de las deidades afro en América, Ecuador y Azuay. A continuación, el lector podrá adentrarse en un interesante viaje hacia la parroquia Ambuquí del cantón de Ibarra (provincia de Imbabura), cuna de negros cimarrones, para acercarse a la vida del guitarrista Segundo Severo Méndez, fundador de la *Banda Mocha*. Sin salir del Valle del Chota se podrá encontrar con Isidro Mina y Zoila Espinoza. El primero, un experto en sacar música e interpretar melodías al ritmo de sanjuanitos, pasacalles y bombas por medio de una hoja de mandarina, naranja, limón o de ficus, una práctica ancestral e identitaria de este Valle del Chota. La segunda, conocer a la “Reina de la Bomba”, una afroecuatoriana coronada en Colombia en 2006, que danza a ritmo de tambores, maracas y guasa. Desde Ibarra el lector podrá desplazarse al cantón Eloy Alfaro (provincia de Esmeralda), donde le espera la voz de arrullo, chigualo y marinba de Rosa Huila Valencia; y desde ahí

llegará a Chalguayacu, cantón Pimampiro (provincia de Imbabura), donde tendrá la oportunidad de descubrir el nacimiento de la música a partir de instrumentos elaborados con calabazas y hojas de pencos, entre otras, y acercarse a los cuentos que, transmitidos de generación en generación, forman parte de su idiosincrasia popular. Finaliza este primer periplo con una invitación al Palenque, círculo sagrado donde están presentes los símbolos de la cultura afro, un culto y ritual a la libertad, donde cada componente tiene su significado y su santo protector.

El segundo capítulo se centra en la comunidad de Cañar y comienza con Luis Antonio Palchisaca, un vecino de El Tambo, heredero y activista de los saberes ancestrales, que toca la quipa, el pingullo, la flauta, el violín y el clarinete, además, de tejer bayetas, chumbis, cuzhmas y ponchos. Desde El Tambo el lector avanzará hasta Narrío, en Quilloac-Cañar, para conocer por dentro la celebración y culto a San Antonio, un momento para compartir entre los vecinos y parientes, ya que es el Santo de la unidad familiar. Seguidamente se aproximará a descubrir de forma detallada el calendario agrícola cañari y sus rituales; la yanushca y su preparación, que es uno de los alimentos más ancestrales; apreciar el sonido de la chirimía de Clemente Tenezaca junto al tamborilero, durante el juego de la escaramuza, en Semana Santa, en las octavas de Corpus Christi y en la danza de los Tunduchiles, además, del conjunto *Intiñan* de los hermanos Guamán que animan a los contra-danzantes y rucuyayas para concluir con la semblanza del único bocinero de Cuchucún (Cañar), el Taita Sisa, Juan Doncón González.

El tercer capítulo nos traslada a las comunidades indígenas, campesinas y a la riqueza cultural e identitaria del Ecuador. La primera estación es la comunidad de Gañil, Saraguro, para disfrutar, durante la festividad de Santa Rosa de Lima, del ritual de los Danzantes Colorados, además, de conocer de primera mano, por medio del maestro artesano Francisco Sarango, el proceso de elaboración del sombrero de Saraguro. El viaje continúa con destino a la parroquia de Zhiña del cantón de Nabón (provincia del Azuay) para conversar con José Domingo Morocho sobre el histórico e interesante proceso de liberación de la hacienda Zhiña. Ante de proseguir la ruta el lector se introducirá en la simbología de la Chakana o Cruz Andina para tener como destino posterior el Tena, capital de la provincia del Napo,

donde le recibirá Antonio Shiguango Tunay, que le comentará sobre la ayahuasca, las limpias, los brebajes y métodos de sanación. Esta aventura por el conocimiento continúa con otros recorridos y temas de interés, como el asentamiento de los Saraguro en Zamora Chinchipe; la exploración de la ruta del Hielo de la mano del último hielero del Chimborazo, Baltazar Ushca; apreciar la artesanía y diseño textil desarrollada por Alberto Daquilema en San Miguel de Pomachaca, parroquia Palmira del cantón Guamote (provincia de Chimborazo); visitar el Museo Etnográfico de Salasaca (provincia de Tungurahua), cuyas raíces se asienta en la unión de tres civilizaciones (los panzaleos, puruháes e incas); percibir la inquietud existente en la parroquia de Cacha (cantón de Riobamba) ante la amenaza de desaparición de determinadas manifestaciones milenarias, como su danza y su música; descubrir al precursor de la pintura de Tigua (Cotopaxi), Julio Toaquiza, y valorar el arte escultórico trabajado en madera en San Antonio de Ibarra (provincia de Imbabura).

El cuarto capítulo aborda las fiestas heredadas de los antepasados, como el Puntiatzil en el cantón Cayambe (provincia de Pichincha), sitio sagrado para los cayambis donde rinden tributo al *Taita Inti*; la oración al Taita Inti a favor de los necesitados; las siete franjas de la chacana; el santiguado kichwa; el carnaval intercultural de Guaranda y su festividad del *Pawcar Raymi*; y también la colorida caminata del carnaval del cantón Suscal (provincia de Cañar) hasta la comunidad cercana de Kulla Uco, con motivo de la celebración de *Lalay Raymi* o *Pawcar Raymi*.

El quinto capítulo profundiza sobre algunas fiestas religiosas mestizas en la región andina del Ecuador, como son las coplas y danzas en el cantón Cayambe durante la víspera de San Pedro; la fiesta del Marcantaita con su baño de purificación, procesión de madrugada y su caminata de regreso, acompañados de los ajas, wiki, sarawis y sarahuis en el cantón de Saraguro; la fiesta de Reyes en Salinas de Guaranda (provincia de Bolívar) en conmemoración a los Reyes Magos; la cogida del toro en Gullanzhapa, parroquia Tarqui (provincia del Azuay); y la híbrida festividad de San Juan Bosco, que se celebra en la comunidad de San José de Balzay en la parroquia Sinincay del cantón Cuenca.

El sexto capítulo retrata algunos aspectos identitarios reflejados en determinadas manifestaciones culturales. Este itinerario arranca con el

acercamiento a la cosmovisión de un hombre de sabiduría, el yachac Baudilio Quishpe, el Inca Runa de Saraguro y, posteriormente, el lector se familiarizará con los secretos de la chicha tictido, conservado por las mujeres de Nabón y sus comunidades (provincia del Azuay); poco después podrá acceder al tradicional telar de Francisco Asqui Pillco, un tejedor de ponchos en la comunidad de Cacha Obraje de Riobamba (provincia de Chimborazo); también podrá recrear el pasado cañari con una visita al complejo arqueológico Shungumarca en la parroquia General Morales (cantón Cañar) y desplazarse a la comunidad de Juigua del cantón de Pujilí (provincia de Cotopaxi) para conocer la historia de un músico legendario, Julián Tucumbe; y, por último, concluye este recorrido intercultural en las Colinas Cullca del cantón de Cuenca, donde la última guardiana del proceso de elaboración de la chicha huevona, Ermelinda Álvarez, desvelará su receta ancestral.

En definitiva, este libro, además de brindar un apasionante viaje intercultural por el territorio y sus nacionalidades, tiene, desde esa acción de rescate, investigación y divulgación, la gran virtud de contribuir a fortalecer procesos de construcción identitaria socio-étnicas y, por consiguiente, coadyuvar a consolidar espacios y ejercicios de derechos sociales, educativos y culturales en un país plurinacional como es el caso de Ecuador.

Dr. José Manuel Castellano Gil
Miembro de la Academia Nacional de Historia de Ecuador

BREVES ANOTACIONES SOBRE EL ENFOQUE PERIODÍSTICO AL TEMA DE LA INTERCULTURALIDAD

La Interculturalidad relacionada con el tema de las etnias, el denso espacio de las relaciones entre culturas, visto desde el ejercicio periodístico se vuelve pesado, complejo, se corre el riesgo de falsificar el concepto de lo intercultural, definido por Francoise (Cavalié, 2013), como “la interacción entre culturas, el proceso de comunicación entre diferentes grupos humanos, con diferentes costumbres, todo esto desde la horizontalidad”.

La divulgación de información desde la perspectiva intercultural de los medios (radio, televisión y prensa escrita), toma como práctica intercultural la elaboración de productos comunicativos relacionados con historia, saberes, costumbres, características sociales, psicológicas, geográficas, festivas de los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias, dejando de lado otras relaciones con culturas que no están dentro de las especificadas.

Desde la perspectiva de los medios y en el cumplimiento a lo que dispone el artículo 36 de la La Ley Orgánica de Comunicación (LOC) todo lo relacionado con lo indígena, negro, montubio es intercultural. Es en el artículo 36 donde se estipula como derecho a la comunicación intercultural y plurinacional, y al parecer lo intercultural comanda; porque lo pluricultural —la concepción de la valoración que se hace de la cultura donde se complementa lo propio, lo asumido y lo no propio— y lo plurinacional se conciben de forma superficial, esto es, con el acceso a espacios a través de encuentros fugaces para extraer información que no contextualiza con la historia, identidad, pensamiento, acción de los pueblos.

La visión de los medios en la concepción y estructura de la información de carácter “intercultural” obedece a la intención de cumplir con el artículo de la ley y así evitar sanciones de tipo económico; los géneros periodísticos aplicados en la construcción de esa información buscan ampliar los procesos de construcción identitaria y su relación con la sociedad; y más específico, a la construcción de la identidad étnica definida como un sistema cultural grupal de una comunidad

determinada (Aguirre, 1997) en un país declarado y reconocido como plurinacional.

Desde el ejercicio periodístico, el abordaje de la interculturalidad busca rechazar las pretensiones tanto supra culturales, es decir, de una cultura sobre otra, (la académica sobre lo popular, por citar un ejemplo); como las super culturales (grupos establecidos que promueven la pertenencia y la identidad), esta cultura, según James Lull (2000) surge como respuesta a una nueva forma de “hacer cultura” por su estructura misma; pero también rechaza cada mono—culturalismo y etnocentrismo del pensamiento filosófico. “La filosofía andina misma es un fenómeno multicultural y refleja una serie de “puentes interculturales” (Esteman, 2001).

El periodismo intercultural genera contenidos que se ajustan a la necesidad de difundir aspectos que hablen de lo que caracteriza a los diversos grupos humanos de la Costa, Sierra y Oriente; sin embargo, la Región Insular no consta dentro de ese abordaje. Milton Cáceres, sociólogo, estimó 15 medidas que se pueden aplicar dentro de esta tarea mediática, empezando con: resaltar valores de las culturas, fomentar los derechos de la naturaleza, la Pacha Mama; promover el derecho a la difusión y a la reserva cultural de saberes ancestrales y ciencias milenarias.

La difusión de las expresiones culturales tiene que realizarse a partir de la investigación y contextualización de aquellas memorias y dentro de la propagación de la producción simbólica de pueblos y nacionalidades, a través de representaciones y auto representaciones reproducidas desde el territorio de los pueblos y nacionalidades.

Producir contenidos desde la propia cosmovisión de los pueblos y nacionalidades y dentro de ellos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, para promover los usos diversos de los saberes, conocimientos y ciencias milenarias, prácticas festivas y expresiones orales en sus idiomas originarios.

Estos parámetros son el camino para evitar una especie de folclorización, de banalización del valor histórico—contemporáneo de las nacionalidades. El folclor es un manejo históricamente poderoso por parte del Estado para tratar de cosificar y hacer de la identidad una cosa, una unidad casi tangible para poder exhibirla, representarla

en desfiles o en distintos momentos en los cuales el Estado requiere la presencia de algo indígena como cosa, como ilustración, como representación (Andrade, 2016, Lull, 2000).

En la concepción de Armando Muyolema, catedrático de la Universidad de Wisconsin (Estados Unidos), la interculturalidad tiene que entenderse como una condición del mundo contemporáneo, con ese encuentro de culturas que invoca zonas de contacto, de comprensión y aprendizaje. Ésta interculturalidad implica múltiples dimensiones y posiciones diferentes que la colocan en un campo complejo de discusión. En un país pluricultural e intercultural como Ecuador, el enfoque sustantivo de lo intercultural tiene relación con el ejercicio de derechos culturales, educativos, económicos, derechos en términos de justicia. De ese conjunto de derechos uno de los parámetros y el principal debe ser el *sumak kausay*, que tiene relación con la buena vida.

No se puede avanzar en la construcción de una sociedad intercultural sin asumir las responsabilidades con el pasado; esto es, con las herencias encarnadas en las instituciones heredadas, aquí entra lo que Barbero califica como la batalla cultural que significó para este continente la conquista, la colonización, la independencia, y el como entender estos pasajes históricos en la modernidad.

Es más, hay que tener claro, y más aún en el campo del periodismo y la comunicación, las dimensiones: cognitiva, afectiva e imaginativa de la interculturalidad en sus escalas a nivel universal, de América Latina y nacional. La dimensión cognitiva orienta a trascender con el conocimiento y éste sea la base para en torno a él crear mecanismos de simpatía, respeto y aprendizaje de lo que eventualmente tienen otras culturas. Es proponer como estos saberes pueden ser útiles en términos humanos. No se trata de abandonar el conocimiento dominado por siglos desde la intelectualidad con la relación y el conocimiento de unos por los otros; se trata de superar esa dimensión cognoscitiva o esta visión que concebía la cultura occidental como la cultura que define lo que es cultural y lo que es inferior, superior o diferente.

Esta concepción no pierde de vista al sistema educativo actual no solo de Ecuador sino de América Latina, la vigencia de un modelo

europeo—etnocentrista en cuanto a la visión y organización de la cultura. El estudio de las relaciones interculturales apunta a encontrar los espacios en los que se percibe al trabajo intercultural como un trabajo de larga duración, donde se fomente el diálogo, no la imposición, porque so—pena de mecanismos estatales de interculturalidad, muchas veces y a través del mestizaje cultural se logra desaparecer las manifestaciones diversas.

Las relaciones entre culturas han sido desde siempre. La cultura es lo que hace diferente a la especie humana de las demás especies vivientes. El tema de lo intercultural no está dictado sólo por el contacto entre culturas, sino cómo se interpreta ese relacionamiento entre las personas con los grupos sociales y el entorno natural en función del ejercicio de derechos, porque la interculturalidad auspicia formas diversas y creativas de la democracia.

La interculturalidad es un concepto dinámico porque las culturas son dinámicas, entonces no se puede ver como la cosificación de las relaciones culturales, hay que observarla de un modo dialéctico, desde sus múltiples fuerzas y en los contextos de la realidad; de lo contrario viene a ser un dogma, una creencia más. Hay que entender que el tema intercultural no apunta a una visión de juntar culturas o incorporación de etnias. Esta concepción implica peligros y entre ellos la supuesta unidad de culturas donde prima el dominio de lo mestizo—blanca que absorbe y dirige la interculturalidad. Este punto es clave entender para dejar claro que lo intercultural no aborda el tema étnico o su mirada desde lo indígena, afro, montubio. Su acción de estudio es más amplia, abarca al pueblo en un enfoque igualitario, desechando estructuras de dominación que aún prevalecen, encaminando el fin de las jerarquías establecidas entre distintos pueblos con varios niveles de discriminación y racismo, después de todo el mestizaje no es una cuestión de etnia, de una dominante sobre otra dominada, es una cuestión cultural.

“La interculturalidad tiene que trabajar estos niveles de exclusión, cuestionando estas jerarquías, para construir relaciones individuales y colectivas más saludables, basadas en la simpatía mutua y en formas de reciprocidad”
(Muyolema, 2016).

Lo intercultural plantea la búsqueda de concordancia entre todos los actores que se involucran con ella. Vale señalar aquí los cuatro modelos de educación que en materia de diferencia cultural anota (Castillo, Guzmán Elizabeth, Guido Guevara Sandra, 2015): asimilacionista, integracionista, multiculturalista e interculturalista.

En este estudio de la interculturalidad en el periodismo, tomaremos los modelos asimilacionista e interculturalista sustentados por Meunier (2007): el asimilacionista, porque históricamente, el sistema educativo ecuatoriano y latinoamericano es euro centrista, se adopta una nueva cultura y se abandona la original, con un marcado proceso de aculturación; y la interculturalista, que tiene como base la interacción, la reciprocidad, el conocimiento más crítico que se dirige a todos más allá de las diferencias, y no se dio como tal ni en la historia ni en la contemporaneidad.

Ruth Moya, lingüista y estudiosa de la lengua zápara, en su reflexión sobre el tema apunta que la mirada inquisitiva que sobre el otro (indígena y afro) ha existido siempre. Los primeros etnógrafos fueron los propios colonizadores que tenían a su cargo la imposición religiosa (fideísmo por excelencia) sobre una diversidad cultural de religiosidades y religiones. Han pasado más de cinco siglos y esa mirada discriminatoria parece que no ha terminado y parte de ello tiene formas del racismo.

Abordar el tema de la interculturalidad desde la comunicación y en específico desde los medios masivos y plataformas digitales requiere revisar la historia, observar y acercarse a los estudios realizados sobre los rasgos y manifestaciones de las expresiones culturales e identitarias que aún se mantienen y se manifiestan; estudiar los procesos de aculturación que se han dado históricamente y en la contemporaneidad; y empaparse sobre el concepto y derecho a la diversidad.

Los movimientos sociales, inicialmente los indígenas y posterior los afros, asumen el concepto del derecho a la diversidad y la igualdad, hace más de 40 años. Ello implicó ciertos niveles y formas negociaciones en el ejercicio del poder y, dentro de ese poder, el poder cultural, educativo, económico. Esta mirada interpeladora

ocurre en nuestro país de modo más articulado a un proyecto político desde los 80.

“En Ecuador, el debate sobre interculturalidad surge a la luz de algunos conceptos básicos: los cruces y caminos complejos en relación a las etnicidades, que hacen en la diversidad las relaciones de explotación social, a esto se suma las relaciones de opresión cultural; entonces no se puede olvidar estos tres elementos para comprender de mejor manera la interculturalidad” (Moya, 2016).

La comprensión de una sociedad intercultural debería sacudir el cerebro y corazón para no ser racistas. En el caso ecuatoriano, la diversidad étnica, que incluye a los mestizos también, se entrecruza a través de relaciones de poder con la explotación social y la opresión cultural.

Retomando el punto de vista de Muyolema, los medios deben generar estrategias de acercamiento, discusión, reflexiones que lleguen a distintos estratos de la sociedad y cuando los medios de comunicación abren espacios de interculturalidad deberían ser con formas de interpelación, no sólo de lo indígena sino formas de construcción de relaciones sociales, entre individuos y colectividades.

Asimismo, los medios de comunicación tienen una enorme responsabilidad en ablandar las sensibilidades sociales de este entorno que no es el indígena; de sensibilizar a las personas e instituciones para que disminuya el nivel de agresividad y hostilidad; para que el ambiente simbólico y las formas de vida indígena puedan desplegarse, florecer y tener un destino en el futuro.

El sistema de difusión de contenidos interculturales debe concebirse como una minga, cuya dimensión visible sea el trabajo colectivo con un principio profundo que es la idea de cuidarse unos otros, cuidar lo que beneficia a la colectividad. Ethel (Alderete, 2005) dice que las sociedades indígenas representan sistemas de vida coherentes, con una visión del mundo compartida entre sus miembros y, en este caso, la comunicación, la difusión de su cosmovisión y el respeto a sus valores identitarios, culturales, históricos, pertenece a todos.

El elemento clave para plantear de manera acertada estos procesos comunicativos interculturales son, sin duda, los proyectos de investigación que contemplan como eje la interculturalidad encaminada desde la inter—multi—transdisciplinaridad, el cruce de disciplinas dará paso a un trabajo con los diferentes grupos en ámbitos lingüísticos, de sensibilidades y la recuperación histórica, despojándose del protagonismo de la visión de blanco—mestiza para devolver el protagonismo a las culturas.

No se podría seguir el análisis de este tema dejando de lado la visión Edward T. Hall (1959), uno de los primeros investigadores en aproximar la cultura como comunicación y la comunicación como cultura, al asumir que la cultura es el medio de comunicación propio del hombre (Inzunza Moraga & Browne, 2016) y dentro de ello incluiríamos el tema de la interculturalidad que según (Protzel, 2015) resulta ser, en la mayor parte de América Latina, menos consecuencia de una “comunicación”, “encuentro” o “diálogo” entre compartimientos culturalmente estancos sino un hecho encarnado y en construcción desde hace siglos.

En torno a esto Protzel subraya dos aspectos característicos, además de la miscegenación (mestizaje): “las relaciones entre culturas fueron asimétricas y conflictivas y la lógica defensiva de la cultura subalterna de apropiación de los significantes de la cultura dominante que ha durado siglos (pintura, música, artesanía, gastronomía), quebrando y subvirtiendo la ortodoxia creativa de sus originales occidentales” (pág. 225).

Estas relaciones sobreviven porque desde la llegada de Colón, la visión conquistadora insta un sistema de gobierno, desde el poder de los foráneos, un poder incluso tecnológico—mecánico, (las armas de fuego contra las flechas y los dardos) basado en el exterminio de la identidad y la esencia de los grupos humanos.

La interculturalidad como derecho

Si se nace con el derecho a la igualdad en la diversidad, la interculturalidad no nos puede hacer iguales, porque está el derecho a la diferencia; pero si se puede hablar del derecho a la equidad.

El derecho a la igualdad es el reconocimiento al derecho a la diferencia que tiene que ver con los rasgos culturales, sociales, simbólicos; mientras el derecho a la equidad es mantener esas diferencias con sus particularidades y especificidades, pero al mismo tiempo tener el derecho a la salud, a la educación, a buenos caminos, a la información, acceso a la vivienda etc. Diferentes pero iguales desde el ejercicio de derechos.

La característica de la propuesta de producción de información, para el espacio de interculturalidad que se mantiene en el país, es que los medios dedican a transmitir información relacionada con situaciones, fiestas, costumbres y tradiciones de las diversas etnias ecuatorianas. Así la interculturalidad ingresa a una relación directa con caracterizaciones sociales y culturales de los afros, los indígenas, los montubios, como que no hubiera otras formas de ser interculturales, esto obedece a una razón esencial, a lo largo de la historia Ecuador ha sido un país racista.

No se niega en esta materia el logro del reconocimiento a los derechos de los oprimidos, de los excluidos, como tampoco la articulación con otras expresiones de la diversidad, pero hay que entender que no hay modo de ser más universal que partiendo de lo propio; así ha pasado en la literatura, en el arte y sigue pasando en la política y en la educación.

La impronta de la identidad es el sello de la universalidad. Si como se dice Milton Santos (Santos, 1993) esa primera incitación a pensar el mundo vino de la geografía, ahora la tendencia a pensar es el mundo con el paso de la internacionalización a la mundialización; un proceso marcado y con fuerza en este siglo XXI por las tecnologías de la información, donde ya no se habla tan solo de las sociedades masificadas, globalizadas sino interconectadas; proceso que ha transformando el sentido del lugar en el planeta, aspecto que orienta a entender la interculturalidad ya no como una relación directa con la etnicidad, sino con las comunidades de cualquier espacio del mundo donde cada una maneja sus códigos, expresiones, símbolos formas de vida que dan cuenta de su cultura.

La globalización atañe a todos, a los individuos, países, regiones, continentes: “los pobres localizados, los ricos globalizados”. Los

pobres están localizados, no salen de los confines espaciales, ni mentales, ni culturales, ni artísticos. El tema de la globalización no se debe mirar desde los mass media sino desde las formas de conexión a través de las plataformas digitales, como tampoco desde la articulación macro económica; para poder globalizarse los jóvenes deben partir desde su propia memoria, historia, identidad y una comprensión de su lugar y de su tiempo, mirar a la globalización desde estas aristas es el camino para que las nuevas generaciones se acerquen, investiguen conozcan e interpreten a la interculturalidad dentro de un mundo por una parte globalizado y por otra parte acertado por la inmediatez.

Mirar la globalización dentro del tema de los medios y la difusión de la interculturalidad lleva a mirar la desigualdad del acceso, uso de los bienes y servicios culturales que los grupos étnico tienen como miembros de una sociedad y concomitante con eso al acceso a los espacios en los medios de comunicación, para exponer más que sus rasgos de identidad, sus condiciones de vida, sus estudios, desarrollo de pensamientos; espacios relegados históricamente, relegados a esos sectores como emisores, más no como receptores, ellos están ahí como parte de las sociedad de la información, dentro de sus comunidades, en sus territorios, en su cultura, entonces aquí cabe mencionar a Marvis Harris (1985):

“La difusión era considerada por muchos antropólogos como la explicación más importante de las diferencias y semejanzas culturales” (pág. 5).

Los estudios sobre la interculturalidad tienen como finalidad re—interpretar los conocimientos producidos desde esa diversidad social, histórica, cultural, lingüística y cómo, toda esa diversidad tiene que intervenir en los modos de aprender y transmitir, pero también en la finalidad socialmente aceptada para ese colectivo social. Imposible no señalar aquí el tema de la hibridación de García Canclini (1990), como la modificación de las identidades en amplios sectores populares que ahora son multiétnicos, migrantes, que cruzan varias culturas, y si se cruzan se interrelacionan, aunque cada una mantiene su rasgo

también absorben aspectos, aunque pequeños que ya va incidiendo y puede llegar a influenciar.

LA COMUNIDAD AFROECUATORIANO

LOS DIOSES AFROS. LOS ORISHAS: LAS DEIDADES DEL PANTEÓN YORUBA

Los yoruba nombraron, identificaron y deificaron a las energías de la naturaleza y las llamaron Orishas. Los yoruba eran una cultura con mucha herencia espiritual, quizá la que más se conoce y se ha representado y se desarrolló en lo que hoy es toda la zona del Congo y sus alrededores.

Los yoruba están presentes en la afro descendencia de América, especialmente en el espacio del Caribe, en países como Cuba, República Dominicana y otras zonas de Centro América, también están en Brasil donde se registra la descendencia de esta cultura.

El panteón yoruba cuenta con 401 deidades diferentes; sin embargo, consideran a Olodumare como Dios único y omnipotente. La complejidad de su cosmología ha llevado a los estudiosos occidentales a comparar la sociedad yoruba con la Grecia Antigua, pero se diferencian entre sí, porque en la religión greco—latina, la deidad principal tenía características afines con el Shango Yoruba, que no llega a ser el Dios Supremo.

Cuando los esclavos africanos llegaron a América no podían ejercer libremente su religión y escondieron bajo la multiplicidad santoral católica sus dioses africanos y de acuerdo a una relación donde se buscaban características afines entre los mismos. Esto dio lugar a un sincretismo y un ejemplo de ello es Shango o Santa Bárbara.

La espiritualidad del pueblo afro azuayo

En occidente, la espiritualidad que llegó con el Pueblo Negro desde África no fue considerada sacra, se encontró en el sincretismo el espacio para que hoy sea re—valorada.

En Ecuador, y Azuay específicamente, la espiritualidad para el pueblo Afro es muy compleja, por un lado, les causa miedo y por otro los atrae mucho, ya que es el camino para identificarse con las raíces. Es ahí cuando nace esa conciliación interesante donde conviven los Orishas y la Pacha Mama (la deidad andina) y entonces surge una riqueza de creencias, de ritualidad, desplegándose un verdadero ejercicio de interculturalidad.

Entrar en el mundo de los dioses afros, de las deidades que vinieron con el pueblo africano fue posible, tiempo atrás la Casa de Chaguarchimbana expuso una mega muestra de altares afros. Ese fue un de encuentro con los dioses y diosas; sus nombres, sus símbolos, sus significados, sus presencias.

Fueron dioses, divinidades que surgieron en África de la tradición de la zona de los yoruba. Enseñan la herencia que dejaron los antiguos afros desde el momento en el que comenzó la historia de la esclavitud y de todo ese ejercicio de poder y de violencia que se practicó.

Cuando los barcos cargados de originarios del África llegaron a América, los nuevos habitantes ingresaron a un proceso de mestizaje, sus creencias se fusionaron con creencias de aquí; esos diálogos, esos encuentros dieron paso a un sincretismo religioso sorprendente; por un aparte estaban las deidades andinas, las que llegaron con la conquista desde Europa y la que trajeron los afros.

Hablar de los Orishas es un tema extenso, pero Marisol Cárdenas, curadora de arte y catedrática universitaria, ha guiado una muestra que enseña, de manera clara y académica, algunas de las deidades que más se tributan.

La muestra se diseña con un preámbulo de la presencia divina. Lo primero que tiene que hacer el visitante es leer y observar las ilustraciones, para luego entrar al contexto de la muestra que enseña símbolos y características de las diez divinidades a las que se rinde tributo, entre ellas, Obatalá, Babalu—Aiye, Oya, Ochun, Chango, Yemanya, Ogun, Elegua, Ochosi, Orunmila.

Para la curadora, esta es una muestra que tiene una narrativa afro feminista, cada componente trata de evidenciar, sobre todo, a las divinidades femeninas y las relaciones con ellas, tal es el caso de Ochún, la diosa relacionada con el agua, con los ríos, que calza con cierta fuerza en Cuenca, ciudad que está en medio de cuatro ríos.

Estos dioses son divinidades africanas milenarias y de las diversas regiones. Son dioses del agua, de la tierra, del fuego, del aire. Cada uno tiene historia, símbolos que se representan con colores, formas, objetos rituales y se definen de muchas maneras.



Conocer a los dioses con sus cualidades y razón de ser, es la primera parte de la exposición. Foto de BSG.

Los Dioses

Obatalá, llamado padre de todos, conciliador y consejero en todas las dificultades, por muy grandes que parezcan. Parea mantener siempre su pureza, sólo viste de blanco. Su humildad no le permite ejercer su alta jerarquía en detrimento de los otros. Su semejanza es con la Virgen de las Mercedes.

Babalu–Aiye: en principio su culto se basó en el temor. La simbiosis sufrida por el dios, transforma todo ese temor en fe y amor. Su signo y figura muestran al dios incapaz de hacer daño y es identificado con San Lázaro. La diosa Oya es la dueña de la puerta del cementerio, valiente y, por ello, es la diosa de las tormentas, la que domina fácilmente en su defensa en las batallas que participa. Oya se identifica con la Virgen de la Candelaria.

Ochún es la más hermosa de las diosas del panteón Lucumí, es patrona de los amantes, también es guerrera. Su signo lo representan cinco flechas, el (OFA) dentro de los cinco aros (ORUKA) de metal amarillo.

Otra de las diosas es Yemaya o diosa de las aguas, primera madre en el mundo Lucumí. A ella se le encomendado la tarea de la población y contrajo matrimonio con su hermano Angayú. Se identifica con la Santísima Virgen de Regla.

Changó por su parte es el dios del rayo, el más popular mundialmente de los dioses Lucumíes. Es representado por su hacha de combate que, desde el cielo, donde tiene su fortaleza, cuando se enfurece hace rugir la atmósfera lanzando rayos de su arma preferida de combate; se identifica con Santa Bárbara.

Más dioses

Ogun es un dios que compone el grupo de los guerreros y es el dios del hierro y de la guerra. El hierro es tan importante para el dios y sus creyentes, que jurar frente a un pedazo de metal y besarlo, es sagrado. Si se miente, el dios se encargará del castigo, es análogo de San Pedro.

Orunmila es el dios de los babalawos, el más importante en la religión Lucumí. Construido de madera, puede tener distintas formas. Es equivalente a San Francisco de Asía. Elegua es un dios que tiene como símbolo la pirámide, en la religión Lucumí es el primero en ser llamado en todo rito y también el último. En su semejanza es comparado con el Niño de Atocha.

Para finalizar está Ochosi. Es uno de los guerreros de la religión Lucumí. En la época de la creación de la tierra ofreció a los cazadores el arco y la flecha y enseñó el manejo de las armas en el arte de la cacería, para alimentarse primero, y luego para defenderse de los enemigos. Es semejante a San Norberto.

La muestra de los altares que se propone en Cuenca se estructura con componentes simbólicos y elementos propios de la cotidianidad de la cultura afro asentada en la serranía o litoral del Ecuador. Cárdenas, la curadora, señala que cada Dios tiene un día, por ejemplo, en el altar de Elegua se coloca dulces, porque es el abridor del camino, se lo representa con un niño y a él se le da dulces los viernes.

Las fechas de veneración dependen de como su fiel lo cuida, lo venera, lo da de comer; porque para los afros es importante dar de comer a los dioses. Imposible fue en América no unir estos dioses con las

creencias andinas y católicas, registrándose un proceso de interculturalidad estética porque, las deidades están representadas en el diálogo, en la convivencia, en el compartimiento con deidades tanto indígenas como del mundo católico, todas ellas se configuran en un espacio y momento.

Todos los dioses de la muestra son afros y enseñan la invisibilización de la belleza del color negro, de la belleza de toda esta otra estética que resulta alternativa a la propuesta por el mundo occidental, y que vive no sólo en la figura humana sino en figuras de objetos, animales, flechas. Pues en la cultura de los afros, las flechas pueden representar a una divinidad como se ve en algunos altares.

PARA TOCAR LA GUITARRA HAY QUE LAVARSE LAS MANOS

La música que sale de una guitarra bien transportada —así dicen algunos afros ecuatorianos a una guitarra bien afinada— le espanta al diablo.

El diablo es un experto en tocar guitarra, toca mejor que los cristianos, pero no sabe afinar; por eso huye a siete leguas desde donde suenan los acordes bien afinados. Esos eran saberes de los ancianos afro que hacían música en la serranía ecuatoriana, allá en el Juncal, en el Chota, en Imbabura, Ecuador.

Cuando se llega a Ibarra, la temperatura ambiental sube un poco. La “Ciudad Blanca” es más caliente que las otras de la serranía nacional. Conforme se dirige hacia el norte, la temperatura sigue caliente, y así, hasta llegar al Valle del Chota, allá a la parroquia Ambuquí, donde las señalizaciones verde blancas dicen para Salinas, para el Juncal, o anuncian una “Y” donde se toma un vehículo para San Lorenzo, Esmeraldas.

En verano, las montañas por donde la carretera las atraviesa como una faja, están medio secas, pero a sus faldas se visten de verde gracias a los sembradíos extensos de caña de azúcar, extensiones que pertenecen a un gran ingenio. El paisaje es de contrastes. El polvo amarillento, la vegetación propia del suelo rocoso, la gente que se desplaza a pie o en mulas; en fin, hay tantas cosas para ver, mientras la ruta lleva al Juncal.

El ambiente de El Juncal

Allá en El Juncal, en un domingo como tantos otros, la gente descansa en las esquinas de las calles. Se podría decir que en el pueblo casi todos se conocen, por eso no les es difícil indicar dónde está Chalguayacu, el lugar donde nació y se mantienen la famosísima Banda Mocha que, junto las Tres Marías son parte del patrimonio cultural de la nación.

En domingo, el pueblo no está agitado. En el parque la gente se da las vueltas por las cuatro esquinas. Al frente está la pequeña iglesia donde se veneran dos patronos: la Virgen del Tránsito y San Francisco Xavier, un santo muy milagroso para ellos. Por las calles polvorientas están

algunos chicos y chicas jugando con la pelota, y en ciertos patios se hacen empanadas y se venden con morocho.

Cálido ambiente para un lugar, donde la historia se escribe desde la convicción del pueblo afro asentado entre las elevaciones de la Cordillera de los Andes, allá en el norte de nuestro país.

Desde Changuayacu se ve el cerro de Tamarindo, que en junio se pone medio amarillento. Tres jóvenes aprovechan la tarde del domingo para tomar sus escopetas y salir a cazar conejos en el monte. Es una actividad típica dominguera, una forma de cerrar la semana.

Así como ellos van de caza, otros van de desyerbe, por eso cogen sus palas, picos, lampas para adecentar los cultivos de yuca y cosechar algunas que les servirá para la merienda.

En ese pueblo, en una tarde de domingo, sale al banco que se ubica junto a la pared de su casa don Segundo Severo Méndez, un anciano guitarrista, décadas atrás integrante y casi fundador de la Banda Mocha, esa banda creada por Luis Abdón Lara, papá de Gloria, una de las tres Marías, esposa de Severo. “Ese afro ecuatoriano sí que hacía bailar a la gente allá en el Chota con su guitarra”, recuerda la gente.

Y es que en la parroquia Ambuquí, los afros saben que llegaron desde el África, pero se asentaron en la gran hacienda que siglos atrás perteneció a los Jesuitas. La historia dice que, a inicios del siglo XVII, ésta congregación de religiosos llevó afros a lo que hoy es el Chota, gente que llegaba desde Cartagena de Indias (Colombia), el sitio donde se comercializaban los esclavos en esta parte del mundo.

De allá serían los padres y abuelos de aquellos que hoy habitan en Caldera, Carpuela, Salinas, Concepción, Cuajar, sitios donde los jesuitas proyectaban cultivar olivos y uvas; más ante un impedimento de los reyes de España, se vincularon por la caña de azúcar. Eso es lo que explica el antropólogo José Chalá, para quien Changuayacu, Piquiucho y Caldera eran parte de esas haciendas.

Los afros de El Chota saben que sus antepasados fueron negros cimarrones que dejaron la hacienda. Eso coincide con la investigación de Chala, quien en su obra reseña que, el Juncal nació hace unos 100 años con gente que salió de Caldera, pero expulsada, “porque eran negros revoltosos”.

Don Severo conoce parte de esa historia, pero lo que más le gusta es contar su mundo de guitarrista, al que renunció hace casi 25 años, por una lesión en su dedo pulgar derecho. Severo es primo de la mamá del famoso futbolista Édhison Méndez, el veterano vio crecer a la mamá de quien fuera un crack del fútbol nacional, pero a Édhison ya no lo vio por el pueblo, salió a temprana edad de allá, del Juncal.

Severo y sus historias de guitarrista

Severo es una historia andante, es un hombre lleno de anécdotas, alegrías y sufrimientos. Trabajó como dos años en la hacienda bananera de Antonio Granda Centeno. A dónde iba llevaba su guitarra, era su compañera. Aprendió a convivir con ella desde niño, desde los nueve años quizá, cuando empezó a rasgarla por pura curiosidad, por las puritas ganas de parecerse a su papá.

“Papá era un guitarrista, él tenía una cantina y en una cantina siempre hay una guitarra”, así dice don Severo con la lucidez que lo caracteriza a sus 85 años de edad. Aprender la guitarra fue cosa de observar e intentar. Una vez que le salieron los primeros tonos y tiempos pasó a mejorar las técnicas; de esa forma y poco a poco llegó a ser un guitarrista. Esos pasajes de la vida, el afro artista cuenta con gran alegría, porque tocar guitarra fue una actividad paralela a las labores de la escuela a donde acudió, a allá en el Juncal y a su trabajo en las haciendas de la Costa.

En el Litoral o en la Sierra, no importaba la geografía, lo importante era alegrar a la gente; ese era uno de los principios que guiaron la vida artística de un hombre, que los primeros años trabajó en la Banda Mocha, agrupación propia de El Valle del Chota, donde la música de los instrumentos de percusión y cuerdas se funde con el viento que sale del sople a una hoja de mandarina.

Y es que Severo se quedó en la Banda Mocha y en Juncal porque se enamoró de Gloria y con ella se casó. La mujer desde joven tuvo una voz hermosa, esa cualidad se fusionó con el talento para las cuerdas de Severo, un hombre de mirada fija, cabello blanco rizado que tocaba sanjuanitos, boleros, pasillos, guarachas, valeses; que tocaba en las casas, en las fiestas, en los barrios y en las reuniones de muchachadas.

Toda una historia acompaña a Severo y su familia. El requinto que le regaló un sobrino. Las clases que dictó a otro de sus curiosos congéneres, las tardes de música de los domingos; en fin, son tantas, pero hay una que tiene en la punta de la memoria; aquella cuando uno de sus sobrinos le dijo: “tío enséñeme a tocar la guitarra”.

Entre suspiros recuerda la respuesta que le entregó al interesado joven. “Verás: te enseño a tocar la guitarra, pero con esta condición: no me abandone el colegio; después, le digo que si usted aprende a tocar la guitarra no dejará los intereses, trabajos botados por allí. En vez de enseñarle yo, por qué no le dice a su papá mismo que le enseñe, o sea a mi hermano”, eso le dijo Severo al joven que le respondió: “No pues tío, yo le digo a usted porque usted es el que sabe, papá no sabe sino sólo eso, las músicas achalay, usted es el propio, el hombre que dominaba las cuerdas”, así son los testimonios de vida de Severo.

Severo le enseñó a su sobrino a tocar guitarra, pero lo primero que le pidió para empezar el proceso de enseñanza—aprendizaje fue cortarse las uñas, lavarse las manos; pues a decir del maestro, hay que tener las manos limpias para tocar la guitarra, las sucias afectan a las cuerdas.



Las manos de Segundo Severo Méndez, el guitarrista, el que lava sus manos antes de tocar la guitarra.

Los cuidados de la guitarra

Severo sabe tanto de la vida y de la guitarra, que nunca olvida aconsejar sobre cómo cuidar a un instrumento de cuerdas como ésta. Para él “es importante no sacarla al sol porque el excesivo calor daña al instrumento. Tampoco hay que dejar que se moje. En una intensa lluvia hay que guardarla bien, durante el invierno no hay que sacar la guitarra, ella no es clavada, es colada (pegada con cola) y si se moja se abre y se acabó la guitarra”.

Cuando habla de tiempos y de ritmos, el veterano afro es un caso. Cuando habla de la guitarra transportada, la que hace huir al diablo, es otro caso; él sabe que lo de transportada implica un tiempo diferente con el cual se tocan las mejores piezas musicales, esas piezas que sonaban de domingo en domingo y de casa en casa.

“Si este día estaba invitado a esta casa, al próximo domingo era en esa otra, al otro domingo ya era otra casa, y así de domingo en domingo, de casa en casa, se hacía la fiesta. Me tenían sin vida, toca y toca la guitarra”, esa es la historia de un viejo músico, de una leyenda de la cultura afro del Valle del Chota.

Severo no olvida los exámenes finales de las escuelas. Nadie quería que toque la guitarra sino él, pues allí estaban las autoridades del cantón Pimampiro, estaba la gente de su comunidad, los directores de las escuelas. La música no solo arrancaba los aplausos, también las lágrimas, al menos cuando Severo entonaba el Himno Nacional del Ecuador con las cinco cuerdas de su instrumento.

SOPLAR LA HOJA PARA ENTONAR BOMBAS Y SANJUANITOS

Un árbol frondoso y verde de mandarina está al frente de una casa. De él, Isidro Mina toma una hoja, limpia del polvo, la deja impecable y se la lleva a la boca para con ella interpretar melodías al ritmo de sanjuanitos, pasacalles y claro, las bombas. Isidro es un experto en el arte de hacer música con la hoja, una cualidad ancestral, típica e identitaria de la música de la Banda Mocha del Valle del Chota.

Isidro tiene 61 años y desde hace 45 toca la hoja; sí la hoja, ese instrumento musical que no necesita lutier para darle forma porque la hoja está allí, en los árboles de naranja, de mandarina, de limones, o en el árbol de ficus, que son las variedades botánicas que más se ajustan a las necesidades musicales del intérprete.

En el Valle del Chota no hay escuelas para aprender a tocar música con la hoja, el saber se transmite de padres a hijos, o por la curiosidad e interés que le pongan quienes quieren aprender, ese fue el caso de Isidro que, aprendió esa destreza de ponerle ritmo con la hoja de tanto mirar a su padre; de acercarse de mil y una maneras hasta descubrir las formas de tomar la hoja, colocarla en los labios, soplarla y así lograr la música deseada.

Y es que el padre de Isidro fue uno de esos viejos tocadores de hojas. Su arte estuvo a la altura de los grandes exponentes de antaño como César Delgado, Ricardo de Jesús, Camilo Pavón, ancianos, antiguos músicos que tenían a la hoja como su aliada para su arte. “Fui aprendiendo poco a poco, la hoja es un instrumento musical que me acompañará hasta que la muerte; es decir, estará conmigo hasta que la muerte me lleve de aquí”, agrega Isidro Mina.

La música y la técnica de tocar la hoja

Convencido de esa forma de vida y de arte, Mina toma la hoja de mandarina con tanta naturalidad y la lleva a su boca. La ubica entre sus labios, sopla y con ese viento entona una melodía tradicional del Chota que dice así: *“Abre pronto pues tu ventana/ que estamos ya en la madrugada/ a ver si con una copita/ nos enseñamos hasta el día de mañana/, esa es una bomba tan popular que se conoce como la mejor de la comarca”*.

Para demostrar cómo sale el sonido de la hoja, el artista se toma al menos unos dos minutos. En su explicación deja claro que la hoja no se mete en la boca, el soplo se lo hace en el filo de las mismas. Es el aire expulsado desde la boca y sale de los pulmones que se complementa con la destreza para respirar de forma adecuada con la nariz, porque mientras la boca sopla, la nariz respira. *“Tiene que hacer funcionar el aire por la nariz al momento de interpretar la hoja”*, advierte el artista.

El sonido es diferente al sonido de una flauta o de cualquier otro instrumento de viento. El sonido de la hoja es agudo y su tonalidad depende de quien lo interprete y de la técnica que emplee el artista. El ritmo que con la hoja se logra no tiene nada que ver con el tamaño de la misma; es decir, nada tiene que ver si es una hoja grande o pequeña; y eso, porque hay un sólo espacio donde se la ubica que es entre los labios para que haya la vibración y el sonido.

El ensamble entre la hoja y los demás instrumentos de viento, cuerda y percusión se da de acuerdo al ritmo que se mantenga entre todos los instrumentos de la banda. Cada músico busca sincronizar los sonidos de la hoja con el tambor, el bombo y los bajos que son el complemento. El sonido de la hoja pone el ritmo, a ella le siguen los demás músicos.

Eso del ensamble, el músico lo aprendió de tanta práctica. Como todo creyente y católico practicante, Isidro sabe que el talento es cosa otorgada por Dios. Para el músico es la divinidad la que da la oportunidad de aprender cosas que a lo mejor de niño nunca pensó. *“El poder divino de Dios es más importante, sin el poder nada es posible realizar”*, eso es lo que el músico descubrió desde su creencia religiosa.



Isido Mina, 45 años tocando la hoja que toma del árbol de naranja.

Los 45 años de experiencia de Isidro

Es de oír como Isidro expone sus 45 años de arte. Para él es natural tomar esa hoja y con ella entonar: *“Pobre corazón entristecido/ pobre corazón entristecido/ ya no puedo más soportar/ ya no puedo más soportar...”*. Mientras suena la melodía, algunas mujeres del Chota tararean la popular canción.

Isidro nació con el afán de ser músico. El inicio de su carrera empezó como integrantes del grupo de bomba de los hermanos Congo de Carpuela, donde su afán era aprender a tocar guitarra. Muchas veces intentó sacar los mejores acordes y rasgarla de la mejor manera, pero como dice el dicho *“la miel no se hizo para el burro”* —al menos así se califica Isidro— el hombre nunca aprendió guitarra.

“Cogía una guitarra y entonces al no poder entonar me entraba los diablos y dejaba zumbando esa cosa y nunca más puse interés de aprender. Ahí fue cuando descubrí que mi instrumento es la hoja, y ahora sé que con ese me he de morir”, argumenta el tocador de hojas de ficus, naranja, limón o mandarina.

La jocosidad es una de las características de este experimentado músico que nunca se niega a enseñar a tocar la hoja y sólo dice: *“cuando quieren aprender tienen que estar una noche conmigo, ahí enseñó, es una noche para trabajar y trabajar, enseñando a poner la hoja en los labios”*.

Detrás de la destreza hay mucha historia de Isidro. Cuando joven, es decir, cuando tenía 16 años, aprendió el arte junto con su amigo Ulpiano Maldonado, quien se murió. Ulpiano era un bailarín, el aprendió el arte de bailar, mientras Isidro se fue por el arte de cantar y tocar la hoja.

De muchachos, los dos amigos tuvieron la oportunidad de grabar un disco, por esas cosas de la vida ese afán nunca se concretó; más bien ingresó al conjunto de la Banda Mocha, donde permanece hasta ahora y por la confianza de los compañeros goza del título de director de la agrupación. *“Yo me siento dichoso, la hoja me la pongo en el bolsillo y ya. Es un instrumento que nunca molesta o estorba, eso sí, la hoja tiene que ser verde para tocarla”*, señala.

Gratos son los recuerdos que Isidro tiene de su viaje a Cuba. Fantástico resultó para el artista conocer la isla socialista. Si algo despertó curiosidad en los músicos previo a su viaje, fue saber si la hoja de naranja resistiría ese viaje y sobre todo cómo mantenerla fresca para el día del concierto.

La solución fue entonces llevar la hoja con un poco de agua para que se mantenga fresca. Sin embargo, ahí no terminó la solución, los músicos estudiaron la forma como la hoja en agua y en plástico no se sancoche por el calor, y si eso sucedía, la hoja ya no valía. Más confiando en Dios, las hojas de naranja aguantaron; con eso se demostró que la naranja sabe bien hasta en la música.

Tres hojas para un concierto

La hoja de ficus o de árboles como limón, naranja o mandarina tienen la bondad de ser resistentes, así, una hoja avanza para tocar hasta cinco melodías; por ello, para un concierto, el artista lleva al menos unas tres hojas por si se rompe una de ellas. *“Si las hojas salen buenas, con la que se comenzó se puede terminar un concierto”*, dice.

Tocar la hoja es algo que Isidro sueña enseñar a sus nietos, su único hijo no tiene afán por este arte. Con la hoja se pueden tocar sanjuanitos, bombas, toda la música que se quiere. Los tonos de la hoja no son tan finos; es la destreza de quien la toca el lograr tonalidades finas, agudas.

La Banda Mocha es una agrupación que cuenta con tres intérpretes de la hoja. Los tres hacen el mismo ritmo. Terminar un concierto tocando bomba con la hoja es salir cansado. Saber respirar debidamente y soplar con la fuerza que requiere el ritmo no necesita de comer algo especial, sólo tener el espíritu bien puesto y nada más.

“No tenemos apoyo para enseñar a los jóvenes este arte. Atraemos a los jóvenes, ellos llegan, se suman al grupo, están un tiempo y después parece que les da vergüenza y se van. No quieren aprender la música”, así cuenta con cierta nostalgia Isidro.

¡YO CUANDO ME MUERA, HE DE MORIR BAILANDO!

La “Reina de la Bomba” es una mujer que le ha retado a la misma guadaña y a la vejez. Zoila Espinoza se llama, esta reina ecuatoriana.

Nació en 1933 en la parroquia Ambuquí, allá en El Chota, Ibarra, provincia de Imbabura. *“Soy choteña y ecuatoriana, no me gustan que me digan que vengo del África porque soy ecuatoriana”*, dice tan tajante, real y firme; firme como la botella que reposa en su cabeza mientras baila la bomba.

Proclamarla como reina de éste géneroailable afro ecuatoriano no fue cosa de los connacionales sino de los colombianos. En el 2006, en Bogotá, Zoila ganó un campeonato en el que participaron exponentes de los bailes afroamericanos de 19 países. Pero claro, la corona fue solo para ella, porque ella fue la mejor en ese entonces; pero por esas cosas del destino lo sigue siendo hasta ahora.

A sus casi 83 años, Zoila es una mujer de cuerpo erguido, espigado. Ella es flaca de cintura y hombros finos; de caderas que no sienten el paso del tiempo y que se mueven al ritmo que le pongan los tambores, maracas y la guasa.

Su rostro airoso con quijada fina y ojos vivaces tiene pocos surcos en la piel. Es una mujer de voz fuerte y de una energía que a veces ni ella misma sabe de dónde la saca y por eso afirma: *“¡yo cuando me muera, he de morir bailando!”*.

Sus inicios en la bomba

Lúcida y jocosa, así es Zoila; quien está convencida que aprendió a bailar bomba en el mismo momento que fue concebida en el vientre de su madre, durante el cortejo de su padre que decía sí, hacia su madre que decía no. Por eso, cuando habla de su arte, recuerda las escapadas para bailar con la Banda Mocha que en la década de los años 40 y 50 del siglo pasado hacía todos los sábados y domingos allá en El Chota.

Salía con miedo porque sus padres eran enemigos de ver a su hija bailando la bomba. Cuando veía que su madre la iba a buscar, como una gacela corría por entre las demás parejas hasta llegar a la casa. Era muy niña, pero lo hacía. Sus escuelas de bomba fueron la calle con

la Banda Mocha y los estadios de primaria con su profesor, de quien dice *“que de Dios goce”*, porque la ponía entre las principales bailadoras de bomba.

Así aprendió a bailar una bomba bien hecha y ahora sabe que valió la pena retarles a sus propios padres, porque esa bomba es su vida misma. Zoila no olvida los vestidos hechos con telas de flores, vestidos muy llanos y sueltos que lucieron también su madre y abuela, esas mujeres que cuando tenían sus fiestas se ponían su delantal y pañuelo.

Pasado, presente y futuro

Zoila es pasado, presente y futuro. Conoce parte de la historia de los afros en Imbabura. Baila bomba y enseña a bailar a las nuevas generaciones; y quiere dejar bien claro, que la bomba no se baila arrastrando los pies, sino levantándolos.

De su testimonio se conoce que el pasado de los afros en la sierra norte ecuatoriana es tan oscuro como la noche que emula el color de su piel. *“Este título de la bomba salió desde que el tren de Alfaro ha llegado al platanal de Dany Herrera, un patrón, dueño de cinco haciendas. Nosotros los negros éramos esclavos. Allí vi y viví la esclavitud de nosotros, de nuestros padres y abuelos. Eso deben contar, lo que hemos sufrido en carne propia, una explotación de hombres y mujeres”*, recuerda Zoila, la veterana de músculos aún sobresalientes en sus brazos, pues con ellos molió en las piedras el morocho, el trigo y la cebada.

Cuando señorita, Zoila bailaba la bomba en las fiestas de San Pedro, en el caserío Mascarilla. Sus blancos dientes relucen cuando recuerda ese pasaje. Encontrarse por segundos con Agustín el *“Tin”* Delgado es lo único que interrumpe su relato. Luego del corto saludo sigue y hace saber que su gusto por la bomba la ha convertido en prioste de la Virgen de la Nieves, una de las patronas del Chota, que se la honra cada 10 de agosto.



Zoila Espinaoza, ella es “la Reina de la Bomba” allá en El Chota.

Ahuyentar la vejez y la muerte

Un codazo ahuyenta a la vejez y a la muerte de su cuerpo. Para la vieja y sabia consejera afro ecuatoriana: *“No hay que dejarse dominar de la vejez, porque yo a la vejez le hago así (un codazo atrás) y cuando viene la guadaña también la empujo. La vejez llega cuando uno se ve más mayorcita, ya no se ve bonita, los huesos ya le suenan. Por ejemplo, yo bailaba con el señor presidente y bajaba hasta el suelo, ahora ya me vence, ya no puedo, siento dolor en las rodillas”*.

“Mis compañeras de escuela están desmayadas, demasiado viejas, yo les digo que están hechas sabandija, que a la vejez hay que empujarla, no hay que estar acongojadas, amontonadas, no hay que dejarse sorprender de la vejez y peor de la muerte”.

Si eso pasa con los años con la guadaña también. *“Seis veces me ha llegado la maldita guadaña, una vez casi me ha llevado, yo no me acuerdo de nada. Esa guadaña es horrible, se presenta con una hoz y con eso le amenaza. Yo le digo anda donde otro, yo todavía quiero*

vivir, entonces creo que no hay que dejarse vencer de la muerte”, así aconseja Zoila.

La firmeza de la botella

Una botella de vidrio, pintada de blanco por Teodoro Méndez su pareja de baile, se posa en la corona de Zoila y no se cae mientras ella mueve los hombros, caderas y piernas al ritmo de la bomba. Llevar en la cabeza y evitar la caída, que significaría romperse, eso se llama destreza y Zoila sabe dominar cada paso en cada momento.

Y es que esa destreza no es gratuita, la reina de la bomba inventó una oración —una especie de cábala— que la reza antes de cada baile. Esa oración es muy de ella y dice: *“Al torpe salto que te datis matinatis que no se caigatis, la botellatis cuando estatis bailandatis la zoilatis espinozatis”*.

Verla bailar junto a Teodoro Méndez es un espectáculo. Ella pone lo suyo y él, que tiene 52 años, hace un montón de baraguas con la botella. Se tira al piso, mueve su cuerpo al son de la percusión, y la botella sigue con él. Eso de bailar la bomba con tanta perfección está en la sangre de los choteños.

Bailar es una forma de tributar a Dios, de agradecerlo porque están un día más en la tierra, ese es el testimonio de Zoila, quien tuvo como referentes del baile de la bomba a las hermanas Cornelia y Aurora Carcelén —primas hermanas de su mamá— quienes bailaban de una forma inimaginable y con su ritmo exacto.

Aída Espinoza, su hermana, también fue su maestra. Aída era coja, pero bailaba como solo ella sabía hacerlo, muchas veces invitó a los presidentes que llegaban a la zona a compartir una pieza musical. Aída bailó con Rodrigo Borja en el parque Pedro Moncayo.

Allá en la provincia de Santa Elena algunas jóvenes ya saben bailar bomba como Zoila. Ocho meses estuvo enseñando a bailar sin arrastrar los pies, levantándolos, haciendo ese paso fino, moviendo caderas y hombros, porque así es el baile de la bomba. *“A la bomba hay que cogerle el paso, poniendo atención de como se hace se aprende rapidísimo”*, esa es la lección de una maestra como Zoila, la Reina de la Bomba.

ROSA HUILA LA VOZ DEL ARRULLO ESMERALDEÑO

La voz de Rosa Huila Valencia es familiar en el pueblo de Borbón, en el cantón Eloy Alfaro, en la provincia de Esmeraldas. Es una voz inconfundible en el canto de la marimba y del arrullo. Rosa es parte de ese patrimonio cultural vivo que tiene Esmeraldas y el Ecuador. Los años han pasado por su anatomía y a pesar de sus ocho décadas, todavía está morocha, erguida, fuerte y los pulmones casi nuevos para seguir cantando.

Ella es de Borbón, de la misma tierra de Papá Roncón, el célebre Guillermo Ayoví, dueño de una tradición y saberes ancestrales afros, que lo expresa a través de la música y la marimba. Rosa y Guillermo son amigos, coterráneos y trabajan juntos. Desde 1982, Rosa es la voz oficial de las composiciones de Papá Roncón.

Parece que Rosa no tuviera penas, siempre está sonriendo, y cuando de contar su vida se trata, todo se matiza con alegría, con gusto, con las sonrisas gruesas, con ese mismo sabor que solo ella sabe poner a su vida, a su arte y a su encocado de guanta.

Sus orígenes en el canto

Borbón se fundó como parroquia en el 1938 y cuenta con aproximadamente 12.000 habitantes. En ese Puerto Fluvial maderero, lugar en el cual se pueden remontar los ríos Cayapas, Santiago y Onzole, donde también se puede refrescar en sus cristalinas aguas y visitar las comunidades Cayapas, allá vive Rosa, quien creció escuchando la marimba y el arrullo que cantaba su madre.

“Eso de cantar arrullo y chigualo lo aprendí de mis ancestros, de mi madre, mi abuelita; en ese tiempo eran las músicas que había, me crie oyendo esas melodías”, así de lúcida está la mujer morena que ahora mantiene en su Borbón un grupo de arrullos, chigualos y otro de marimba.

La magia del arrullo

El arrullo es un género artístico afro ecuatoriano dedicado a las divinidades católicas y también para dormir a los niños. Son cantos que se ofrecen a la Virgen, a San Antonio, a San Martín, éste último el

patrono de los afros esmeraldeños, por citar algunas deidades. Un arrullo a la Virgen de las Mercedes dice: *“La Mercedes me escribió/ que venía en el mes de septiembre/ que venía y que traía/ la corona de María...”*.

“Uno solo las saca de aquí de la cabeza y se canta con la voz que tenga, como la pueda cantar”, dice.

Rosa, quien no solo canta, también toca las maracas, el cununu, la guasa y la marimba, instrumentos que están allí en su casa. Con esos instrumentos canta el arrullo a San Martín, de su voz se escucha *“San Martín bajaba, bajaba del cielo/ y con su escobita venía barriendo...”*. *“No ve que San Martín era barrendero”,* replica la mujer, quien no falta a las fiestas de su patrono cada tres de noviembre allá en su Borbón Natal.

Completa es la Rosa, quien nació en 1934 y desde los siete años aprendió a cantar y tocar los instrumentos de su cultura. Su aprendizaje es producto de la observación a quienes lo hacían, porque como ella misma lo dice; *“antes no le enseñaban nada, el que aprendía porque le gustaba aprender o se interesaba por ver como hacían, porque esas eran las únicas diversiones que había y uno se creó con ellas”*. De los 81 años que carga en su anatomía, 72 años los tiene cantando, pero debutó como una estrella del arrullo en 1982, en Esmeraldas.

El arrullo tiene un carácter ceremonial, es preferentemente religioso o aborda cuestiones como el sufrimiento del pueblo negro y hechos históricos relevantes en su historia de resistencia”. Las voces de la solista y “respondedoras” se acompañan con el sonido de bombos, dos cununos, maracas y guasa. En Esmeraldas muchos arrullos se cantan al Divino Niño.

Hace 33 años que Rosa saltó a la fama en el canto del arrullo. Fue en 1982 cuando Eduardo Prado y Antonio Preciado, quienes trabajaron en el Banco Central, formaron una agrupación que en diciembre de todos los años hacían el “Festival de Arrullos”, como no podía ser de otra forma Rosa cantó allí, ganaba los festivales y conformó un grupo de 15 integrantes. “En ese tiempo estaba joven, estaba dura”, añade la mujer.

Cantar los arrullos es una cuestión de fe a los santos, a la Virgen y a todas las divinidades católicas. Después de aclamar a Dios con ese canto, la solista y respondedoras sienten y aliviado. Poner fe y emoción son dos aspectos básicos a la hora de entrar en el arrullo, por ello se reciben milagros.

Cuando habla de la fiesta de San Martín, le falta tiempo para describir como la fe de su pueblo se expresa con canto, con flores, con danzas, con las canoas adornadas que bajan por el río Cayapas. Es en Borbón donde arreglan las balsas, esas balsas que bajan hasta Limones, allí se juntan otros balseros, hasta 16 alegóricos vehículos pluviales se juntan.

La gente le canta a San Martín, una vez en Limones las canoas se dan la vuelta, los devotos echan tiros y continúan hasta Canchinadero, donde el padre celebra la misa y después de eso cada uno se va para su casa.



Rosa Huila, la voz de los arrullos, un género propio de Esmeraldas.

Rosa y la Marimba

Cantante, instrumentista, con un don para cocinar el encocado con todas las bondades que éste tradicional plato afro ecuatoriano tiene, así es Rosa, pero además baila marimba. Un vestido blanco de ancho vuelo, con muchas arandelas de filos rojos, le da la elegancia a ese baile. Vuelve su madre a sus recuerdos porque de ella aprendió cada paso.

“Para bailar la marimba solo se requiere es tener un total equilibrio en el cuerpo, sobre todo en las piernas y cadera, así es como se baila bien”, esa es la lección que imparte a quienes le preguntan cómo baila la marimba y como hace para que con los años no perder ni el gusto ni la esencia para hacerlo. “No la dejo sino hasta cuando ya no alcance; mientras pueda andar seguiré y siento energía para bailar, mi bambuco. ¡Que me toquen ahorita y lo bailo!, así reta Rosa, patrimonio de felicidad y arte afro ecuatoriano.

El trabajo con Papá Roncón

Cuando entró al mundo de la farándula”, como ella dice; es decir, cuando se convirtió en la mujer de la voz de los arrullos en Esmeraldas, dijo “adiós esposo”, “Yo no tengo esposo desde 1982, dijo que no me iba a dejar andar en eso, y a mí que me gusta esto; entonces mejor es sola, valió la pena porque conozco a muchísima gente y esto me enseñó a ser una mujer auto—suficiente”.

Trabajar con Papá Roncón es una escuela, mientras él toca la marimba Rosa canta sus canciones. Ellos se conocieron cuando muchachos, los dos vivían en Borbón. Rosa se fue a vivir a Esmeraldas, y Guillermo se quedó en Borbón donde se casó y armó su familia, pero como dice la cantante siempre se ven, es amiga de la esposa de Guillermo y de sus hijos.

Son 34 años cantando para Papá Roncón en el grupo de marimba llamado “Jolgorio”, dirigido por Santiago Mosquera. “A mí no me cambian, a mí, ni en Esmeraldas no me cambian, yo soy la única”, dice entre carcajadas la Rosa, que para mantener una buena voz no come ají, no bebe trago ni fuma; come camarón y el pescado “toyo o la raya”. “Hago encocado de camarón, de pescado, de guanta; dígame de lo que

desea que le haga y yo se lo preparo. No tengo una plantica de cocos, se murieron, pero en Esmeraldas compra coco por todos lados”, finaliza.

LA MÚSICA Y LA TRADICIÓN ORAL DE LA GENTE DE CHALGUAYACU

En Chalguyacu, en el Valle del Chota, en el cantón Pimampiro, provincia de Imbabura, la música que sale de la percusión y de instrumentos hechos con calabazas, hojas de pencos, naranjos o mandarinos, es uno de las primeras artes con los que se encuentran los chiquillos originarios del lugar.

Guillermo Palacios, afro descendiente del Chota, habla desde su experiencia y no duda afirmar que se maravilla cuando escucha una bomba o solo el percusionar de ese tambor, *“me vuelvo loco”*.

O en el caso de Lisandro García, oriundo del mismo lugar, que desde los ocho años está metido en el ritmo bomba, y así como aprendió a tocar ese tambor pequeño, casi como un redoblante, también aprendió a sacar sonidos con el güiro, instrumento musical de percusión, clasificado dentro de la división de los idiófonos, es decir que suenan por sí mismos sin cuerdas ni parches.

La alegría de la música afro despierta los sentidos. Los oídos son los primeros en reaccionar; las manos que de pronto quieren palmear; los ojos que se clavan fijamente al ver la prolijidad de las manos al percutir el tambor, el huiro u otro instrumento; y a lo mejor el gusto, los afros dicen que es música con sabor.

Mensaje de sus canciones

Cuando de cantar se tratar, los hombres y mujeres de piel oscura y cabello rizado no vacilan en contar a través de su música situaciones que son propias de su raza, de su gente. De lo contrario como podría entenderse estos versos cantados por el conjunto Congo Bantú y que dicen así:

*“Le entregué mi corazón, le entregué mi alma/ aunque con la
desilusión de la discriminación/ de un imaginario que
denomina el racismo/ de la sangre derramada /y que siento el
conformismo de una torre social/ que me condena a pasar
hambre/.*

*/Y a pesar de todo/ para todos soy de Coangue, soy del río, soy
del sol/ del caliente las mandíbulas/, soy de Esmeraldas y lucho
por una vida digna/ soy... yo rumba del ubum, soy achante de*

*los congos/ soy de aquí, Chala, Anangonó/ soy Mina,
Carabalí,/ soy creyente curandero/ cuidado con los orillas,
sapo madres de los cuerpos/ sembrando buena semilla/ bailo
sonriendo, bailó como Matamba/ caramba Dios/
/Pare, es que me voy caramba/ traje en mi mente mi bomba y
mi marimba/ y conservo intacta mi memoria colectiva/ el
cuento de mis abuelos y hasta mi forma de hablar.../ Pa' ti yo
soy Juan García, para mí Papá Roncón/ Soy las tres Marías/
Soy Martina soy Antón yo soy Sixto Chala... soy afro
ecuatoriano identidad que yo propongo.../”.*

Voz e instrumentos

El sentimiento de los hombres de Chalguayacu se manifiesta con la voz y el tambor al unísono. Si algo aprendieron los músicos de sus padres y abuelos, a más de la música ancestral, es el juntarse para armar un conjunto de instrumentistas para apoyar a las tres Marías y a músicos de la comarca.

La Banda Congo Bantú son una evolución de la Banda Mocha, esa banda que, en tiempos pasados, cuando la población afro de El Chota no tenía recursos para contratar una banda de pueblo, no le quedó otra cosa que imaginar cómo elaborar instrumentos sonoros que alegren la fiesta, con elementos que la naturaleza ofrecía.

De esa imaginación surgieron las tubas, bajos, instrumentos hechos con calabazas vaciadas; es decir, extirpaban la parte comestible, le moldeaban una boca y hacían agujeros al caparazón, hasta dejarle mocho al instrumento. También usaban troncos y hojas de penco para los puros, que son como cornetas, esas hojas eran cortadas para generar los sonidos de instrumentos musicales. A eso se suman la música que salen de las hojas del naranjo y del mandarino.



La música un componente que no falta en la ritualidad, allí en El Chota.

La mandíbula del burro

La imaginación para crear instrumentos de música fue muy rica, tanto así que, con el esqueleto de la mandíbula de un burro, dieron forma a un elemento parecido, sonoramente hablando, al instrumento andino conocido como *“sapo”*. *“Para mí era más efectivo en el sonido, era más agudo y de muchos contenidos”*, afirma Lisandro, el joven que no se cansa de tocar el güiro.

Lo moderno y lo ancestral

Los Congo Bantú ahora fusionan instrumentos de la Banda Mocha con un tambor o redoblante normal, timbales, platillos. En el Chota se nace con la música, relata desde su experiencia el joven Lisandro de 22 años, un autodidacta, que alterna su participación entre la bomba o tambor y el güiro.

Para ser músico en este lugar hay que estudiar a la música desde la perspectiva cultural del pueblo, pero sobre todo hay que practicarla, dicen los músicos. En el Chota no hay escuelas de música afro ancestral

y lo que cada instrumentista sabe es porque esos conocimientos se transmitieron a través de la tradición oral.

“Vemos a los viejos haciendo eso, ellos nos cuentan y nosotros aprendemos. A mí me enseñó mi primo, también mi tío abuelo Cristóbal Barahona que hace las bombas; todo es una cuestión de experiencia”, ratifica Palacios, un gestor cultural, licenciado en idiomas y con una Maestría en Políticas Públicas.

Músicos, cantores y cuenteros

Así como son músicos y cantores, también son cuenteros, llevan una tradición oral de siglos. Gloria Pavón, una de las Marías es experta en contar cuentos y cantar coplas.

“Mi garganta no es de palo, ni hechura de carpintero/ Si quieren que cante y baile... a ver agüita primero”. “Una carta te mandé, con letritas coloradas/ i quieres salir conmigo, no vendrás con pendejadas”.

“Ya está saliendo la luna un lucero le acompaña/ que triste se queda el hombre, cuando la mujer le engaña”. “La carta que te mandé se hizo cuatro pedazos /por el corazón que tengo he de morir en tus brazos”.

“Tres naranjas amarillas y una verde en la mitad/, que quiero hacer crecer un amor sin voluntad”. Coplas de ese estilo canta Gloria, quien aprendió los versos populares de su padre.

El cuento de Juan Cigarro

Pero Gloria también sabe un cuento afro, un relato que según sus antepasados cruzó el Atlántico, llegó del África. Es el cuento de *“Juan Cigarro”*, historia fantástica de un pequeño niño porte de un cigarro, que por la magia del amor se convertiría en un bello príncipe.

Gloria lo cuenta así el cuento de Juan Cigarro: “Había en la ciudad una señora viejita de 80 años que vivía sola, no tenía quien la acompañe. Un día, ella pidió a Dios que le dio un compañero y la señora dio a luz una guagua pequeño porte de un cigarro.

El pequeño le hacía los mandados. La mujer decía: y ahora ¿quién me da comprando un poquito de carne?, el chiquillo respondía, traiga mamita, yo me voy y se fue a comprar la carne con un plato. Le

asaltaron unos perros y para que no le muerdan se puso bajo el plato. Los perros se fueron, Juan compró la carne y llevó a la casa y entregó a su mamá.

Volvió la mujer a preguntar ¿quién me da cogiendo la leña?; Juan respondió, yo voy a cogerlo la leña mamita. Entonces cogió el burro, lo ensilló, como era porte de un cigarro se metió en la oreja del burro. No faltaron quienes querían cogerle al burro con el hacha, pero Juan desde la oreja decía ¡señores, dejen mi hacha! Y ellos pensaban que hablaba el burro. Llegó al sitio de la leña, cuando de pronto unos ladrones salen, Juan se mete en la cáscara de la leña y dice Señores no me pisen, esos ladrones huyeron llenos de miedo. Así que ensilló al burro, cogió la leña y se fue a casa.

La gente se decía como se va ese burro solo, ¿quién está con el burro? y Juan replicaba ¡señores dejen que pase mi burro! Cuando llega el burro, la mamá pregunta donde estará mu guagua, pero Juan se baja del burro y todo cambió.

Otra vez la mamá de Juan dice, ¿quién dará cogiendo la yerba para mi vaca?, y él dice: “yo me voy mamita”, trae la yerba, le pone a la vaca, pero el animal se traga la yerba con todo y Juan. Antes no le ha tascado y de pronto sale en la caca de la vaca, embarrado en estiércol.

El reto del Rey

El cuento de Juan no termina allí. En el pueblo de Juan Cigarro había un rey que tenía una hija, que era la princesa. Un día el rey dijo: “Quien atine a darle con una flor en la frente a mi hija, ese es quien se casa con ella”.

Los hombres e iban a caballo a lanzar la flor a la princesa y nadie atinaba. De pronto Juan Cigarro oyó del reto y le dijo a su mamá que iría a ver a la princesa. Cogió un ratón, le hizo una montura, cabalgó en el roedor y le dijo a su madre: “Me voy mamita a lanzar la flor a la princesa”. Cuando Juan llegaba al lugar, la gente decía ¡abran calle!, ¡abran calle! ¡Ya viene Juan Cigarro en el ratón! Cuando llegó lanzó la flor a la frente de la princesa y cayó justo allí.

Salió el rey y dijo: ¡Mi hija se casa con Juan Cigarro ¡El ratón se metió a la cueva luego salió con Juan Cigarro allí! La gente decía, ¿cómo su

hija la princesa se casará con ese chiquitico? La princesa respondió: “déjenme, eso me ha destinado Dios y yo tengo que casarme con él, y el papá dijo vos te casas con él porque te casas”.

Llegó el día de la boda: los novios en el altar. Cuando la princesa puso el anillo en el dedo de Juan Cigarro, el pequeño valiente se convirtió en un gran hombre, en un príncipe; se desencantó el cigarro y se hizo un príncipe lindo, la princesa estaba contenta, era un milagro de Dios, la magia del amor...”.

La gente del Chota vive su cultura, sus saberes y en cada expresión de arte y forma de vida lo muestran.

EL PALENQUE, RITUAL DE LIBERTAD DE LOS PUEBLOS AFROS

Son muchas piedras las que dan forma al palenque o conchita amorosa. En el pueblo afro, el palenque es el círculo sagrado donde se ubican los símbolos de su cultura. Para los afros, el palenque es un símbolo de libertad.

Las velas de colores atribuidas a los dioses, las rosas rojas y amarillas, la manta verde—blanca y anaranjada, el cuenco con el agua de frutas y el tambor, ese instrumento percusivo que, con cada golpe, llama, anuncia, convoca, no pueden faltar en la ceremonia.

Son las sabias, como Mama Yama, las que presiden el ritual del palenque del pueblo negro. Esas sabias invocan a los dioses y entre ellos a Yemanyá que es la creadora, la que cuida la cabeza y el corazón. El ritual del palenque se hace para dar fuerza, ánimo, para recordar que esa libertad por la que lucharon los ancestros afros hay que cuidarla.

La ceremonia

Cuando la ceremonia empieza, los asistentes cantan al unísono: “Yemanyá—Oteyá”, bailan al rededor del palenque, elevan las voces alegres y esa alegría caracteriza la invocación a Yemanyá, gesto que permite abrir las fuerzas sagradas no solo del universo, sino de los corazones, del concepto de la incondicionalidad.

Cada componente del círculo sagrado del palenque tiene su significado. Las piedras son los “Orishá”, deidades de sus ancestros. Cada piedra es el símbolo de un Dios que protege. Dioses como Changó, Yemanyá, Eguá, Obatalá, entre otros, acompañan y forman la cadena de la conchita a la que no puede entrar nada más que la verdad, la libertad, la historia.

Dentro del palenque hay diversos elementos, todos tienen colores. El tambor que los abuelos afros lo usaban para luchar por la libertad, para comunicar, para huir, para las fiestas, para cualquier alegría; en definitiva, el tambor era un canal de comunicación.

Al rededor del tambor están tres velas de colores que forman un triángulo. Ese triángulo resulta de la suma de los números asignados a los dioses: Yemanyá que tiene una vela azul blanca y su número es

el siete; Oshún, representado con el color amarillo o verde y su número cinco; y Changó, el dueño del color rojo y del número ocho.

Según la cultura de los afros, Yemanyá tiene el azul de los mares, por eso se viste de ese color. Ella es una diosa que se oculta en el mar. Changó, siempre está a la cabeza porque su color rojo representa la fuerza. Él es el Dios de la protección, es el rey de los truenos, relámpagos, de las cosas fuertes y siempre está para proteger. Oshún es la diosa de la alegría, de la fertilidad, del amor. Las mujeres que no podían tener hijos a ella le pedían el milagro y siempre les concedía la dicha de la maternidad.

Las rosas no faltan dentro del palenque. Rosas rojas para el Dios Changó y amarillas para la Diosa Oshún. Tampoco falta el cuenco con el agua sagrada hecha con coco, mandarina, guayaba, agua sagrada preparada con la receta de las abuelas.

Y claro allí, en el centro de la conchita amorosa o palenque se tiende la manta de colores. Y es que, en la cultura afro, los colores son importantes y tienen significados, por algo su vestimenta es muy cromática.

“Cada uno de nuestros ancestros tiene un color. Orishá tiene un color azul; Oshún, es el amarillo; Changó, es del rojo, “Eguá” que tiene al rojo con blanco. Ese conjunto de colores de nuestros dioses se refleja en nuestro vestir. Cuando nos ponemos el amarillo decimos que estamos vestidos de los ancestros, de esa fuerza, de esa inteligencia, de esa identidad”, afirma Ofelia Lara, Técnica de CARE – Ecuador.

El rezo

“Ese amor que no juzga, que no critica, que no pide venganza. Ese amor que no está dañando, ese amor que construye. Así desde nuestro corazón llevamos nuestras manos y pedimos para que hoy podamos trabajar con la sabiduría de nuestros corazones”, así oraba Mama Yama y el repertorio respondía “*Ashe... Ashe*”.

La oración fue una invocación para lograr una sociedad intercultural más fuerte, inclusiva, tan fuerte como la fortaleza de los cimarrones y cimarronas, hombres y mujeres que abrieron las puertas para la liberación de todos los pueblos.

“*Ashe... Ashe*”, esa era la exclamación de alegría, de plegaria, que todos los asistentes repetían mientras bailaban, mientras se dejaban llevar por la energía positiva que se inyectaba al rededor del palenque, alegría que se combinaba con el sonar del tambor ejecutado por Mama Yama.



Alrededor de El palenque se realiza la ceremonia de alegría, de agradecimiento a la vida.

El ritual del palenque no es extenso, pero es intenso, activo, lleno de saberes ancestrales de los pueblos afros. Era de ver como las sabias afros untaron con una rama el agua sagrada, esa agua de frutas que se fermenta y se convierte en una colonia de buen aroma.

Quienes recibieron el agua frotaron las manos y se llevaron el aroma al rostro. “El agua que les puse nos enseñaban hacer las abuelitas, mujeres que la preparaban con los secretos”, eso afirmaba una de las mujeres que activaba el ritual.

El agua de aromas no es algo que se aprendido en América, vino desde allá, del África, es parte de los saberes de quienes lucharon hasta lograr la libertad, esa libertad que según los afro—descendientes fue

tan negociada; esa libertad que ahora está llena de amor y se puede manifestarse de esa manera.

Símbolo de esfuerzo

Cada movimiento hecho al rededor del palenque tiene su significado. Los mayores afros enseñaron la importancia de borrar los pasos para que nadie los persiga; creencias que en la actualidad están vigentes. Los pasos todavía se borran para que nadie los persiga. “Nada ni nadie nos va a prohibir escribir la historia con nuestra propia tinta...” ¡*Ashe!* así exclaman los afros durante el ritual sagrado que rememoró los saberes de las antiguas generaciones.

El palenque o conchita amorosa es también para los afros el símbolo del esfuerzo de su pueblo por defender su cultura. Esa defensa continúa de la misma forma como sus ancestros lo hicieron. Por lo tanto, ese palenque es, un testimonio que enseña quienes fueron, son y serán los afro—descendientes.

Para los afro—descendientes de Ecuador sus abuelos hicieron un camino para que sus hijos y las generaciones que de ellos vengan no sufran como pasó con los antepasados; por eso, ese palenque o conchita amorosa es símbolo de un inmenso amor, todo a su alrededor está lleno de cariño, de energía positiva y atrapados por esa energía todos se juntan y se acercan al símbolo sagrado.

Ese juntarse significa no dar paso a las malas energías, para eso, cada uno expresa a su compañero del lado derecho cosas bonitas, palabras dulces. Una sola palabra basta, no más, por eso los afros tienen a flor de labios términos como: respeto, solidaridad, amor, tolerancia, identidad, fortaleza.

Una vez que las palabras de aliento se expresan, los asistentes levantan el brazo derecho con dirección al lugar donde reposa el palenque, la dueña del ritual exclama una oración y los fieles dicen en voz alta: “*Ashe... Asha*”.

“Ellos viven... Ashe... Asha... Ellos reinan... Ashe... Asha... Ellos de males nos defiendan... Ashe... Asha... A trabajar se ha dicho compañeros... Ashe... Asha...”, así rezaron con fuertes voces. Y es que “*Ashe... Asha*” son exclamaciones propias de la cultura afro que significan: en el

primer caso “Ashe” fuerza; y en el segundo, “Asha” acompañada de amor, de alegría, de energía positiva.

El palenque es un símbolo de los afros que invoca a la gente a reunirse. Ofelia Lara, explica que este símbolo es una forma de proclamar esa libertad por la que tanto luchan.

La dinámica cultural de los afros ha llevado a re—significar ese palenque y llamarla “conchita amorosa”, término que ya la usaron los abuelos cuando decían: “vamos a nuestra conchita amorosa a comer, a contar cuentos, penas, alegría”.

Es ahí, en ese palenque, donde los afros ponen elementos que ayudan a fortalecer su identidad cultura y su espiritualidad. Según recuerdan los conocedores del saber ancestral, era la conchita amorosa a donde las abuelas invitaban a orar, a pedir por la alegría, la salud, por el pan del día. El palenque, como años atrás, se puede hacer con flores u hojas y todos los días que se quiera.

LA COMUNIDAD DE CAÑAR

“LA GRACIA DE DIOS ME HA DADO PARA TODO”

Un cañari que a lo mejor en diez años o más pasará a la lista de los ancianos y sabios, algo así podría describirse la energía y talento de Luis Antonio Palchisaca, habitante de El Tambo que tiene dos destrezas propias de su cultura: la una, tocar la quipa y otros instrumentos musicales de viento andino — cañari, como también, el violín; y la otra, tejer bayetas, chumbis, cuzhmas, ponchos.

Un deseo muy grande alberga el corazón de Luis Antonio, enseñar a los renacientes de su comunidad los saberes de la cultura cañari; saberes relacionados con sus dos destrezas: el tejido y lo de músico.

66 años cruzan por su vida. El hombre está lúcido. Como dueño de una identidad milenaria, Luis no deja su poncho, azul o rojo, tampoco la cuzhma, ni la faja con la que sujeta su pantalón. Una faja bien envuelta en el contorno de su cintura. Ese atuendo le dejaron de herencia los abuelos.

Un activista por su gente y los saberes que de ellos viene, así es Palchisaca, que proviene de una dinastía cañari muy reconocida. *“Nosotros participamos en Cañar y en algunos espacios, aquí tenemos artesanías, agricultura; en esta tierra sembramos papas, trigo, cebada, para poder comer”*, ese es el orgullo que muestra Luis, cuando habla de su gente y de su pueblo.

El hombre heredero y propagador de saberes ancestrales es un símbolo de su comunidad; claramente dice que, junto a su gente representa toda una cultura; por ende, no han dudado en solicitar apoyo al gobierno nacional para seguir con su trabajo.

Desde Ayamachay, comunidad perteneciente a la provincia del Cañar, desde allá llega el sabio y anciano que en ocasiones se dirige para Cuenca y a otros espacios donde lo primero que deja en alto es el valor de su pueblo, *“salíamos al paseo a ver a nuestros cañaris, para hacer un programa y mostrar la identidad y cultural, ese trabajo teníamos”*.

Dos artes en un mismo sabio cañari

Luis es músico y tejedor. De la primera aptitud se deriva otra; la de lutier o constructor de instrumentos musicales cañaris. Cuando habla

su acción en la música, lo primero que enfoca es la fascinación por tocar la quipa, el pingullo, la flauta, el violín y el clarinete de la banda. Las sorpresas con relación a su aptitud artística no quedan ahí, el rondador está entre esos instrumentos a los que dio forma y sonido con los soplos. El rondador que lo hizo, y lo considera muy suyo, se lo prestó a uno de sus hijos: *“Como decimos los campesinos, cuando salimos tocamos el triste rondador para hacer levantar nuestras energías y mejorar nuestra salud, porque la música es salud”*, sentencia del músico.

Al hoy maestro, uno de los escasos que aún prevalecen en su tierra, nadie le enseñó a tocar estos instrumentos y hacer música con ellos. Luis es de esa generación que aprendió la música gracias al sentido de los ojos, del tacto y los oídos. Con los ojos observó cada movimiento que hacían los antiguos músicos; con las manos manipuló los instrumentos y con los oídos equilibraba la melodía.

El sentido del gusto en esta acción tiene otra línea, la boca no está para saborear la música, pero está para soplar los elementos y con esa fuerza del viento que sale de los pulmones, lograr una melodía agradable al sentido de los oídos

Llevar la música y tejer la lana le hace dueño de una larga costumbre propia de los campesinos. Le hacen dueño de los saberes de los antiguos que pasaron por varias generaciones de cañaris. *“Nosotros no tenemos que olvidarnos lo que nos enseñaron nuestros abuelos, tenemos que salir adelante”*, ese es el consejo que tiene a flor de labios el maestro para impartir a los jóvenes de hoy.

El músico empezó su camino en el arte desde muy niño, cuando cursaba la escuela. *“Tres años de escuela no más tuve”*, confiesa quien, en esos años de niñez, entre la curiosidad y el juego, la flauta fue lo primero que intentó tocar. Eso lo hacía todos los días allá, en la geografía de su Ayamachay natal.

En la memoria del entonces niño estaban grabados los gestos ademanes y las formas como los músicos viejos tomaban los instrumentos, ya sea quipa, flauta o pinkullo. Esa escuela de observación fue la elemental y trascendental para partir de algo.



Luis Antonio Palchisaca y su compañero de comunidad, dos maestros de la quipa.

Otros instrumentos y la destreza en la quipa

Después de la flauta se agarró un violín. El aparato de cuatro cuerdas y un arco lo aprendió a ejecutar después de ver las técnicas con las que los abuelos y bisabuelos de su tierra lo hacían vibrar. En esos tiempos de aprendizaje se vinculó por el acordeón, aprendió los primeros toques, pero no llegó a desarrollar una destreza total, es más eso ya se olvidó.

Intentó tocar la bocina, ese instrumento le resultó el más difícil, pero igual no se dio por vencido; después llegó a la quipa o churo, la concha blanca—roja grande que emite su sonido gracias a la fuerza del soplo de los hombres. *“Ahora toco eso que se hace con tubos, pero no funcionan bien como las jadas de las montañas, no, no funcionan así”*, dice.

Los instrumentos musicales en los que aprendió el arte de la música cañari tampoco estuvieron a su alcance. De la planta de jada, propia de los cerros andinos, Luis sacaba los canutos y los transformaba en

flautas de seis orificios y pinkullos de cuatro agujeros. Una vez que las varas largas estaban agujereadas, las soplaban para imitar el sonido de los sabios artistas.

Cada pasaje de su historia cuenta una forma de autor—realización como artista dentro de su comunidad. Es de oír la historia de Luis Antonio, especialmente cuando cuenta: *“Yo no he comprado una flauta, siempre me cogía los tallos de la planta de jada, los hacía y les ponía funcionar. Yo tocaba, era la única manera de saber si sale bien o sale mal, así he aprendido algo. Aprendí a tocar pasacalles y otras músicas que eran de los abuelos”*.

Recuerdos y acciones, memoria y manos ágiles, cualidades físicas e intelectuales de un hombre cañari, que agarra la quipa con las dos manos, la lleva a su boca, eleva la cara al cielo y en esa posición sopla la inmensa concha. Un sonido entre grave y agudo se esparce por el aire, ese sonido anuncia que la fiesta ya mismo empieza.

Hasta ahora funcionan esas primeras flautas que ya son recuerdos. Pero hay algo que en medio de la conversación sobre su arte no olvida, *“dejar todo enseñando para las nuevas generaciones”*, eso es algo que flota tanto en su cabeza y en eso se concentra cuando de pronto se ve rodeado de muchachos.

El cómo aprendió a tocar la quipa, es una historia que no merece cortarse. En el incesante diálogo de Luis están las anécdotas que le llevaron a ser un quipero. Esa peculiaridad de su vida se dio en Posorja, allá se fue a trabajar y entre unas planchas se encontró la gran concha. Como él ya veía que los abuelos cañaris usaban este aparato para soplar, no dudó en tomarla y adueñarse del caracol, al que lo adecentó y lo convirtió en su compañera.

“Hay que hacerla sonar en la cosecha, en las mingas y en los trabajos. Cuando hay que hacer levantar temprano, tomo la quipa y haciendo sonidos se llama a toda la comunidad, por eso y para es que aprendí a tocarla”, asegura el hombre de sombrero blanco de lana.

Con el gran caracol los maestros emiten sonidos que se escuchan a lo lejos. La quipa es la primera en manifestarse especialmente en las mingas de trabajo y en los encuentros culturales. Dentro de las comunidades, los pobladores saben lo que cada sonido de la quipa anuncia o quiere decir. *“Cuando hay una fiesta salgo tocando,*

haciendo alegrías para las guaguas, para los padres de familia. En el Inti Raymi también tocamos”, explica con un incesante gusto.

El músico y tejedor

Antonio es de los hombres que se emociona cuando relata su otro mundo, el de tejedor. *“La gracia de dios me ha dado para todo”,* es la respuesta a la pregunta: ¿De dónde aprendió tanto?

El poncho azul de franjas multicolores que luce en sus presentaciones se lo tejó él mismo. Es un poncho hecho con lana de borrego. Su mujer hiló la lana, porque esa es tarea de algunas mujeres. Usando pinturas para textil, Antonio con sus propias manos se puso a teñir el hilo, cuando la cromática estaba definida tejó ese poncho.

El tejido y teñido aprendió observando. Para teñir hay que poner agua, lavar y luego echar los colores que deseen, eso se pone a secar y una vez seco se tejen. El artesano—músico sabe que para lograr un buen tejido hay que hacer los amarres perfectos, poner unas maderas, envolver las piolas, poner las calluas, illuas y así levantar el tejido, hasta lograr una huallcarina, un poncho, unas bayetas u otro elemento.

“Ninguno de mis hijos saben tejer, no hacen el esfuerzo para aprender a tocar la quipa. Los nietos tampoco saben tocar la quipa, ni tejer, lo peor es que no quieren aprender. Los jóvenes dicen que eso es de los antepasados y que ellos no pueden hacer fuerza. Yo digo que para hacer esto hay que hacer fuerza y que aprendan a soplar duro y no quieren, queremos enseñar, pero no quieren aprender y pocos son los que ahora saben”, explica Antonio.

EL CULTO A SAN ANTONIO, EL SANTO DE LA UNIÓN, SEGÚN LA CULTURA CAÑARI

En la casa de Jesús Pichasaca y María Jesús Tenezaca, en Narrío, en Quilloac–Cañar, la gente se reúne para la fiesta. Era martes en la tarde. Jesús, ingeniero comercial, y María, licenciada en enfermería, recibían en su casa a los familiares, amigos, vecinos que a lo largo de un año acompañaron en cada una de las celebraciones, que como “Alcalde” o prioste para la fiesta de San Antonio de Padua de la comunidad de Junducuchu, realizó; y que ese domingo culmina con la entrega del bastón de mando al prioste determinado para este año.

En la familia y en la comunidad reinaba la unión. Los esposos están más unidos que nunca, los familiares de ellos también; y comparten esta unión los vecinos y parientes. Todo gira en torno a la unión, porque San Antonio de Padua, es el santo de la unidad.

Desde muy temprano del martes, algunos hombres y mujeres ya estaban en casa del Alcalde Jesús Pichasca, ayudando para que la celebración inicial de salida de San Antonio de la casa del Síndico Lorenzo Aguayza a la casa del prioste se lleve a cabo como la tradición de la comunidad establece.

En la tarde poco a poco llegaron los acompañantes. Entre los primeros estaban Kléber Tenezaca que entre sus ropajes llevaba la dulzaina — instrumento musical propio de su cultura de la provincia del Cañar— y Luis Palchizaca, un chiquillo de diez años, que desde hace unos tres toca el redoblante. Él es nieto de Kléber, los dos hacen una dupla perfecta a la hora de interpretar los sonidos en las ceremonias.

Conforme caía la tarde y llegaba la noche también llegaban los invitados. En la cocina las mujeres prepararon el caldo de res. Se oía a carne fresca de una res recién sacrificada. En una casa aleadaña a la del prioste, otro grupo de féminas pelaban papas, asaban cuyes.

La chicha en una shila de barro se puso sobre la mesa y Pedro repartió un vaso de esa dulce chicha a cada invitado. Previo a la merienda se soltaron dos cohetes. Para salir a la casa del síndico era indispensable la llegada de Matías Romero con el acordeón y cenar. Con todos los instrumentistas en casa del prioste y culminada la merienda empezó la peregrinación.

Al ritmo del pasacalle, sonando la Chola Cuencana y el Chulla Quiteño en el acordeón y el huiro salió la muchedumbre rumbo a la casa del Síndico (el dueño del santo) Lorenzo Aguayza. Una vía angosta iluminada en unas partes y oscura en otras condujo al sitio. Dos jóvenes incineras y algunos devotos caminaron más de 30 minutos, pasaron por Hierbabuena y por otras comunidades cercanas hasta llegar a Junducuchu, subiendo una empinada carretera.

El prioste Jesús iba junto a su esposa maría y a los acompañantes. El sonido de la dulzaina era tan fuerte que se escuchaba a muchos metros de distancia. Entre la música sonaba la dulzaina, ese pequeño instrumento de viento dejó de silbar cuando llegó a la casa del síndico, donde las imágenes de San Antonio de Padua y el Divino Niño vestían mantos rojos y dorados y reposaban en un altar hecho de flores y de frutas.

El altar era una muestra de la abundancia de la tierra. Limeños amarillos, tan amarillos como el sol, colgaban de las vigas del techo de la casa. Estas calabazas forman parte de las guirnaldas de frutas que se extendían por todo el altar, se acompañaron de racimos de plátanos, de guineos. Además, tenían colgadas piñas y entretejidos entre sí peras, mangos, tomates de chupar o de árbol, granadillas, ajíes. Eran las hojas verdes de plantas nativas del sector las que adornaban estas guirnaldas que también sostenían jugos en cartón y botellas de chicha.

“Que nuestro sana Antonio en estos días de festividad no de ninguna penitencia y todos estemos juntos”, así pedía Pedro Pichasaca, un taita, un sabio de la comunidad que se encargó de guiar el rezo, de elevar el Padre Nuestro en español y quichua.

Corta resultó la sala del altar para los sacerdotes, los músicos y los acompañantes que sorteando la pequeña llovizna y la nube que caía en las noches llegaron a cumplir con el acto de fe en honor a San Antonio.



En San Antonio de Junducuchu, en Cañar, las mujeres llevan al patrono al templo, en el día de fiesta

Historia

La fiesta de San Antonio en Junducuchu es antigua, tiene aproximadamente 120 años. Pedro Jara, magíster y un asiduo activista de esta comunidad, cuenta que todo empezó por el impulso de María Francisca Solano Mayancela, “*Mama Pancha*”, su tía abuela. Ella encontró allá en Zhizhío a San Antonio e hizo todo lo posible para llevarlo a Junducuchu.

La historia dice que *Mama Pancha* se llevó a San Antonio, cambió la imagen por dos almudes (50 libras más o menos) y una vacona. Incluso, se dice que existieron algunas revelaciones que hizo San Antonio a *Mama Pancha*, entre ella cuando el santo le pidió: “*por favor yo quiero ir a usted, a su lugar de domicilio*”. Se dice también que San Antonio se reveló a la dueña a Ana Peláez, a quien le dijo: “*no quiero vivir aquí, quiero estar en la comunidad donde está mama Pancha*”.

Hace 15 años la fiesta estaba por perderse, una sola familia se encargaba de hacerla. La situación económica no daba para más, así que Pedro y unos cuantos voluntarios formaron el Coro de San Antonio, 22 personas se juntaron para hacer la primera fiesta donde se resalten dos cosas, el sentimiento y fe a San Antonio y la defensa de su cultura.

Organizarse para posicionar a esta celebración como una de las más importantes de la comunidad cañari fue la estrategia de los anfitriones. *“La organización es el hilo fundamental de nuestro pueblo, sin unidad no podemos vivir, si la familia no está unida la comunidad no está unida”*, dice.

San Antonio es el santo que une a las familias. San Antonio hace confeccionar ropa, pensando en la fiesta de San Antonio se hacen sementeras, se compran animales, se crían cuyes, gallinas. Pedro relata cómo su gente le tiene fe. *“Un compañero en este año me cuenta: yo dije, esta sementera es para San Antonio en este año, yo tengo fe que con la plata que saco de la cosecha una partecita le doy a San Antonio y paso feliz”*, así dice ese convencido del poder milagroso de San Antonio, que ahora saca cualquier cantidad de papas al mercado.

San Antonio es como un elemento unificador, primero de la familia a través de la fe y luego el uso de las festividades mediante el coro para fortalecer la unión del sector. Ahora mismo para la fiesta 2016 están 14 personas encabezando y a ellos se suman toda la familia del prioste mayor de Jesús, la gente que rodea al síndico Lorenzo es el dueño del santo, aquí todos se suman para fortalecerse y hacer como lo hizo inca que redistribuía lo que tenía, porque él prioste hace una especie de redistribución, la familia que llega a la fiesta nunca llega vacía llevan cuyes, mote, chicha, pan.

Elementos del catolicismo

Hay dos elementos de la cuestión católica insertas en esta fiesta: la imagen de San Antonio y las misas. *“Nosotros dijimos al sacerdote necesitamos cuatro misas para iniciar cualquier ceremonia”*, dice Pedro. Los otros componentes son culturales e identitarios de la comunidad, tal es el caso de la vestimenta, música, unidad confección de vacas locas, escaramuzas, los danzantes, damas, rukuyayas, personajes de la cultura cañari. Ahí se siente el sincretismo entre la cultura que llegó con la conquista y lo cañari.

La fiesta de San Antonio es una ceremonia que recupera la vestimenta y otros valores culturales de la comunidad de la parroquia Quilloac y la comunidad de Junducucho.

EL CALENDARIO AGRÍCOLA CAÑARI Y SUS DOCE MESES DE CELEBRACIONES

Desde el punto de vista de las culturas andinas, y dentro de estas, la cultura cañari, la fertilidad está dada por la capacidad de producir, movilizar y consumir materia orgánica vegetal o animal en los diferentes estratos de la biósfera. Para la agricultura andina no hay tierras improductivas, hay tierras degradadas o tierras de difícil manejo.

La concepción de la fertilidad de la tierra en el mundo andino dentro de un determinado paisaje o ambiente, permitió a las culturas de esta parte del mundo aprovechar la diversidad de suelos altitudes y climas que presenta esta geografía para desarrollar una agricultura ejemplar en cada nicho ecológico. Así dice en uno de los artículos la revista latinoamericana *El Surco*.

Cosmovisiones como éstas, están presentes dentro del calendario agrícola cañari. Y es que este calendario agrícola es el segundo espiral —empezando desde el núcleo— que los cañaris lo ubican dentro de su Calendario Vivencial Comunitario, una estructura que especifica como a lo largo del año, esta cultura determina cada actividad, ya sea, festiva, escolar, de cultivo y de vida misma.

El calendario agrícola cañari empieza en septiembre con el famoso *Killa Raymi*. Este es el tiempo de preparar la tierra. Los portadores de los conocimientos ancestrales, dicen que esta fecha coincide con el *allpachiana pacha*, que es la arreglar el suelo, abonar el suelo ya que son épocas de las primeras lluvias.

Cada ritual del Killa Raymi está dedicado a la Reina, esposa del Inca, y de la princesa Luna que era considerada madre de la Reina. Los ritos, movimientos, danzas y cantos tienen como fin invocar, el preservar la salud de la población. Septiembre es el mes para la preparación del “*cuy bibi*”, un símbolo ancestral de las primeras siembras con las primeras lluvias. Es el tiempo conocido como el *Tarpuy Pacha*, el de las siembras que, dependiendo el lugar, también se realizan en los meses de octubre y noviembre.

Con el permiso de la *Pachamama—Allpamama* (madre—cosmos), se abre este tiempo y símbolo de la fertilidad, vitalidad, momento de fortalecimiento de abrir surcos para colocar las semillas que brindaran

abundantes frutos para el círculo comunitario familiar. En el que brotan los *ñawis* de las plantas dando así pasó a una nueva forma de vida.

La preparación del *cuybibi* es un símbolo ancestral que indica las primeras siembras las primeras lluvias. Este es el tiempo del *Pichay Pacha*, que para los cañaris es el tiempo de limpiar la tierra, la región, el país. En el período escolar en el mes de septiembre coincide con el juramento a la bandera para los estudiantes, que rinden su tributo al tricolor patrio ecuatoriano.

El policultivo del maíz

El calendario agrícola elaborado por los docentes del Cañar, enseña cómo en octubre o *wayru*, los hombres y mujeres están en la tierra. Azadón en mano la revuelven. El bocinero emite los sonidos de este instrumento y así llamar a la miga para sembrar el maíz, fréjol, habas, arvejas, calabazas, fréjol, etc.

Es aquí donde los conocedores del mundo agrícola aseveran que la chacra no es un monocultivo es un policultivo asociado e integral. Tiene como base la siembra del maíz con el poroto, un matrimonio vegetal por excelencia, ya que el maíz proporciona el sustento físico para que el poroto se enrede, ya que éste como leguminosa otorga nitrógeno.

Esta dualidad se asocia con las calabazas que cubren el suelo e impiden la erosión, con la quinua, ataco, ocas, mellocos y otras hierbas como illín o plantas medicinales como el paico, y ataco; sin dejar de lado otras especies que posibilitan una alimentación equilibrada y diversa.

En el mes de noviembre. “*Sasi*”, se ven cómo las plantas emergen del suelo. Los agricultores riegan sus cultivos y los campos se vuelven como alfombras verdes, de perfectas hileras largas. Es una especie de fusión cromática entre el negro intenso de la tierra y el verdor sutil de las chacras pequeñas, los fréjoles que emanan sus primeras hojas y las demás especies.

Llega diciembre y es la época del “*Hallmay Pacha*” o del deshierbe, que es la época de la limpieza a las plantas cultivadas en las parcelas.

Ellos saben que las plantas son afectadas en su desarrollo por las piedras, chambas (pedazos de tierra con hierba), por lo que hay que remover la tierra y quitar los montes para que se desarrolle. Luego viene la técnica de *allpanchiana* técnica de acumulación de la tierra en las raíces de las plantas para que el tallo sea fuerte.



Los docentes de Cañar enseñan el calendario agrícola que rige en su cultura.

En diciembre, en el mundo católico se celebra la Navidad y en el mundo cañari los jóvenes estudiantes también viven el “*wawaki*”. El *wawaki* es una canción de tipo dialogada, provoca acercamientos entre ambos sexos: de ahí que los temas más frecuentemente desarrollados en estos cantos se refieran al amor fácil entre jóvenes, conquistas y galanterías.

Así se llega a la “*yanantina*”, esto es en enero. En el mundo agrícola el “*yanantina*” representa el acumular la tierra por segunda vez, con la finalidad de asegurar la planta para la producción.

En febrero, el segundo mes del año en el calendario gregoriano, se celebra el *Kuchunchi Chugu*, el rito de transición de la adolescencia a la vida conyugal que implica la responsabilidad, integración a la vida comunitaria mediante la solidaridad y la reciprocidad, al separarse de sus padres y hacer una nueva vida de respeto mutuo con su esposo e hijos sin mayores problemas conyugales.

De marzo a agosto

El calendario agrícola cañari tiene épocas definidas y se rige por el tiempo de siembra de la *chacra*. Así en marzo, en lo que se refiere a las actividades de la tierra, se celebra el *Sisay Pacha*, un rito propio de la época en la comunidad de Quilloac, en el momento en el que la madre tierra se pinta de múltiples colores por el florecimiento de los cultivos.

También se considera la época de consumo de comidas tiernas ya que los agricultores de la comunidad sembraron contabilizando el tiempo para obtener frutos secos para esta temporada, entonces, con alegría las personas se preparan a recibir las fiestas de *Pawkaraymi* (carnaval).

El tiempo del *Llullu Chakray*, que en su traducción significa el tiempo de la chacra tierna, es en abril. Esta temporada coincide con la Semana Santa. En mayo, los cañaris celebran el *usyay Pacha*, que es el inicio del tiempo del verano. En este mes también se registra el *akchaitina* o el corte del cabello, en esta parte del calendario se ubica a la Cruz de Mayo.

En junio se registra la fiesta de la cosecha. Pero además se tienen otras celebraciones como: el *Puky Pacha* que es la fiesta de sanación a la madre naturaleza, y el “haway” que es el canto a la cosecha del trigo. En este mes se da la afamada fiesta del *Inti Raymi*.

Los dos meses finales del calendario agrícola son julio con el *Wata Tukury*, que es la finalización del año, y el *allpa samana*, el período de descanso de la tierra. En agosto, el ciclo se cierra con el *allpa allichina*, que significa el adornar la tierra. Así es como da la vuelta el Calendario Vivencial Comunitario.

LA YANUSHCA ANCESTRAL E HISTÓRICA COMO LA CULTURA CAÑARI

La *yanushca* es un alimento cañari. La gente de esta provincia lo siente muy suyo, porque se prepara con los productos que brinda la tierra y lo consideran como uno de los alimentos más ancestrales. Algunos dicen que desde hace siglos se lo comía y la forma de prepararlo ha pasado de generación en generación.

Si en la contemporaneidad no es tan popular, vale decir que aún prevalece. Los más antiguos explican que la *yanuscha* se la come especialmente cuando se cosechan las papas.

Y es que la *yanuscha* no es una sopa o un potaje donde la sazón es la característica de su sabor porque es decir no tiene aguado. La *yanushca* es un plato muy sencillo y muy rico en sabor y poder alimenticio. Sus ingredientes son granos tiernos, cuatro variedades de tubérculos y tres pastas muy especiales. La de ají rocoto; la pasta de maní también con ají, y el ají de pepa, que se prepara con la pepa de sambo, semillas de esta calabaza madura que se extraen antes de ponerlo a cocinar.

Las mujeres del Cañar dicen que preparar la *yanuscha* es cosa de las femeninas. Ellas saben determinar las cantidades de los productos, como también moler el ají y poner el sabor a las pastas de maní y de pepa.

El ají hay que molerlo en los morteros, en ese cuenco se ponen los pedazos del picante producto y con la pequeña roca o la *guagua rumi* como lo conocen los de Cañar, que generalmente es redonda, se golpean de tal forma que poco a poco se ablanden hasta quedar como una pasta.

El maní tiene un proceso diferente, hay que pelar, tostar y luego molerlo en la piedra. Para formar poco a poco la pasta, mientras se muele se agrega pequeñas cantidades de leche, son muy pequeñas porque la pasta como tal no es con abundante líquido.

La pasta de la pepa de sambo es un ritual mayor, empezando por la pelada de la pepa que tal como sale de la calabaza tiene corteza negra. Para abreviar el trabajo, es mejor comprar la pepa por libras. A esa pepa se la tuesta en una sartén sin ningún tipo de condimento ni líquido. Cuando la misma está lista, es decir dorada, se avienta para

que todas las pequeñas cáscaras que se desprenden del fruto salgan y quede la pepa limpia. Esas pepas también se llevan al cuenco, se las muele, se suma chorritos muy pequeños de leche hasta lograr una pasta. Mucha gente a esa pasta le añade el ají con un refrito especial hecho con manteca de cerdo y cebollas.

La *yanushca* y sus ingredientes primarios

Un quintal y medio de papas chola, esa de corteza rojiza, estaban en bateas de madera —inmensos platos que superan el medio siglo de uso—. Las papas se lavaron con tal prolijidad que no tenían ni un rastro de tierra. Cinco mujeres destinaron más de tres horas para bañar las papas. María Morocho y Fabiola Narváez, las líderes de la cocina, se levantaron a las 03:00 del domingo para cumplir con la tarea.

Mientras las papas esperaban en la batea, un cesto grande tapado con un mantel rojo guardaba en su interior el quintal de choclos ya cocinados. El cesto era tan estrecho y el mantel no dejaba pasar el aire para mantener la temperatura caliente hasta la hora de servir. Al lado del cesto estaba una lavacara con queso desmenuzado. El queso se lo hizo con la leche que se produce en el Cañar y tenía el toque de sal que la *yanuscha* necesita.

En tres cocinas grandes hervían las habas, los mellocos y las ocas. El secreto para una buena comida tradicional como la *yanushca* es determinar un punto de cocción especial de los mellocos y de las papas. Cuando las papas han hervido durante un tiempo y sus cáscaras empiezan a abrirse, significa que ya están; igual sucede con los mellocos, que son un poco más duros.

A la hora de comprar el melloco es cuando se determina su calidad, un buen melloco o el apropiado para el ancestral generalmente no tiene abundante baba. Para determinar eso hay que coger un melloco, partirlo por la mitad y si la baba es abundante no es bueno, si la baba es poca, el melloco es el mejor para lograr una buena comida.

“La *yanushca* es una comida, es una mezcla de varios ingredientes como la papa con cáscara, el choclo, las habas, los mellocos, las ocas y las mashuas. Eso sí las ocas dulces son las mejores, por eso hay que

ponerlas a secar al sol al menos 15 días antes de cocinarlas”, eso dijo Fabiola, la mujer que vigilaba cada paso de la cocción de los alimentos. Fabiola, era la anfitriona de hacer la *yanuscha* en el Cañar, con motivo de festejar el aniversario 18 de la Cooperativa Jardín Azuayo allá en ese cantón de la provincia del mismo nombre. Para ella, lo más difícil fue conseguir las *mashuas*, tubérculo amarillo parecido a la oca, que ahora mismo está en peligro de extinción, pues en los campos ya no se cultivan, y eso que, a decir de los curanderos, la *mashua* es un fruto medicinal que combate la próstata.

Recorrer los mercados del Cañar de punta a punta para dar con una pequeña porción de *mashuas* que entraron en una olla pequeña mientras el agua hervía, ese fue como otro ritual previo a la gran cocinada de la *yanushca*. Eran *mashuas* de amarillo profundo, de piel tersa y muy limpias.

Tiempo atrás las *mashuas* no se aceptaban ni como la chala (obsequio) que se entregaban en las épocas de cosechas. Ahora esos frutos son tan escasos, difíciles, algo así como la papa *cubaleña* que, por su fina cáscara y condumio arenoso, que dan un sabor único, cuestan mucho dinero e igualmente se van de los campos.



La *yanushca* es un plato típico que tiene a desaparecer.

La *yanushca* se sirve en plato de barro

Una vez que los granos y tubérculos se cocinaron, lo que quedó a las mujeres que prepararon la yanuscha fue tomar un plato de barro y con una cuchara de palo poner una porción de papas, otra de choclo, habas, mellocos, unas dos o tres ocas, y una *mashua*. En el medio colocaron una porción de queso desmenuzado y a los alrededores del plato dejaron espacio para el ají y las pastas de pepas de sambo y maní.

En el Cañar, este plato con historia no es usual en las familias. María Morocho, de la parroquia Chorocopte, cuenta que la gente del campo es quien consume en mayor grado, especialmente cuando cosechan las papas. Hay sectores donde a más del queso, le suman un pedazo de cuy, otros lo disfrutaban vacío y no faltan quienes le ponen chicharrones, eso también le da un sabor especial.

Con la mano o con cuchara la *yanushca* sabe bien. El pedazo de chicharrón queda perfecto con un poco de papas, queso, unas habitas, choclo, y abundante ají. Juan Carlos Gutiérrez, oriundo del Cañar, por primera vez saboreó el tradicional y ancestral plato. *“No lo comí porque vivo en Cuenca y en mi familia no lo han hecho”*, dijo.

Después de un buena cicleada, Carlos Ordóñez recuperó energías con un plato de *yanuscha*. De vez en cuando en su casa la preparan, es la comida que le daba su madre y su abuela, una experta en hacer *yanuscha*. La pasta de pepa de sambo mezclada con el ají, ese fue el sabor que caló hondo en el paladar de Xavier Muñoz. Para él, moler en piedra el ají y la pepa le da un sabor exquisito, esos saberes ancestrales son sinónimos de salud.

LA MÚSICA DE VIENTO Y PERCUSIÓN EN LA RITUALIDAD CAÑARI

Clemente Tenezaca lleva la *chirimía* debajo de la casaca verde y nadie lo sabe. Cuando ya es hora de trabajar, prolijamente la saca y la toma con tal precisión que no se caiga. Su *chirimía* ya tiene más de 40 años, la elaboró con madera de chanchaco y caña shira, cuando era joven. Su confección es tan perfecta que no le da problemas todavía.

El *chirimero* es un personaje en las fiestas, no puede faltar a las celebraciones. La *chirimía* es un instrumento que en la cultura cañari se lo escucha en el juego de la escaramuza, el sábado de Semana Santa, en las octavas de Corpus Christi y en la danza de los Tunduchiles (danzantes). También se la escucha en otras celebraciones de carácter religiosas, y su interpretación en muchas ocasiones se acompaña con el redoblante, el pequeño tambor.

Clemente la lleva en su bolsillo porque su *chirimía* no mide más de 30 centímetros. Conífera, con siete agujeros y una boquilla con doble lengüeta, su instrumento musical de viento autóctono, que se escucha en algunas fiestas musicales, es como su compañera, y es su instrumento de trabajo también.

Aprender a tocar el instrumento de viento de sonido muy agudo nació del interés de Clemente, nadie le enseñó, fue sencillo dice el hombre que supera los 60 años que junto a su *chirimía* y a sus nietos en el redoblante caminan por las comunidades de la provincia tocando música. Su nieto que en plena fiesta sufre de afonía, aprendió a percudir el pequeño tambor hace pocos años, tiene 16 años de edad y su aspiración es convertirse en músico y ya estudia el bachillerato.

La flauta y el redoblante como protagonistas

El *chirimero* y el tamborilero acompañan a la banda tradicional de la comunidad. La música cañari entonada por dos flautas y otro redoblante se fusiona con los dos instrumentos, juntos hacen melodías para la ceremonia, el rito y la celebración.

La música de los cañaris son tonalidades donde priman las flautas y el tambor. Las flautas de seis y siete huecos ponen los sonidos del viento. Los hermanos José, Gabriel y mariano Guamán Chuma, son un clan de músicos que ponen su sello de identidad en las creaciones musicales.

Ellos integran el grupo *Intiñañ* (Camino del sol) y tienen propuestas musicales interpretados con los tres instrumentos y otras donde fusionan éstos con guitarra, violín, quenás, acordeón y otra variedad de aparejos musicales.

José es el más joven del clan Guamán Chuma, tiene 53 años de edad y 35 de tocar la flauta. No es músico profesional, sino de oído, lo aprendió de un hermano mayor que era un maestro flautista y trabajaba en la hacienda de Huántug como acarreador de gavillas de trigo. Su hermano aprendió la flauta de la destreza de sus abuelos y amigos que también eran parte de la gente que trabajó en Huántug.

“Interpretamos músicas cañaris y como indígena les doy mi música autóctona”, dice José, que con la flauta hace sonar los ritmos más alegres, ya sean en las fiestas religiosas, las cosechas o los cuatro *raymis*. José sabe interpretar las melodías para cada ocasión, a su decir, los tonos para las cosechas se entonaban para coger más ánimo, estar tranquilos y contentos con los amigos.

Estos ritmos eran una forma de encontrarse con sus compañeras mujeres que llegaban con el fiambre (comida), chicha y naranjas, en esos momentos se entonaba esa música cañari.



En la fiesta, la gente de San Antonio de Junducuchu prefiere bailar con ritmos autóctonos de la zona.

Tonalidades variadas

Las tonalidades son variadas. En el cargado de las gavillas la música de viento daba fuerza a los hombres para caminar y subirles el ánimo. Esa música era diferente a la que se interpretaba en las fiestas tradicionales, como son los raymis, porque esos tonos son para estar contentos, entre esas melodías está la música para pasar una buena vida, por ende, el ritmo y la letra decía *“con la música pasaré una buena vida”* y con ella festejaban ese encuentro con los compañeros de una vez al año.

Gabriel Guamán Chuma tiene 65 años, es el más viejo de los tres. A él la música no le llegó como a los demás en Huántug, por cuenta propia decidió aprender a tocar la flauta y con tan solo escuchar a sus amigos su mente grabó los sonidos. Son 40 años cumpliendo con esa función de flautista en las fiestas y ceremonias.

Mientras José viste un poncho rojo a Gabriel le cubre un poncho negro que tapa la camisa blanca bordada. Su ropaje es una forma de rendir tributo a ese trabajo que hacían en la hacienda, en los tiempos de cosecha del trigo, los cien varones cortadores quienes pasaban con vestidos nuevos, especialmente la cushma y la camisa bordada, *“todos estaban arregladitos”*, afirma.

José en la primera flauta y Gabriel en la segunda se ensamblan con Mariano en el redoblante de 50 años, hecho de madera y cuero de borrego. Es el cuero de borrego lo que da el tono y permite aguantar los golpes de las baquetas por más de 50 años. Los tres son toda una leyenda en la música cañari, siempre están de giras por las comunidades, con frecuencia se los encuentra en canal de riego Patococoha que es el nombre del Tocayta y cada año presentan una comparsa.

La percusión

Mariano tiene 58 años de edad, el número de años de su redoblante es el mismo número de años que tiene como artista. Los ojos fueron los sentidos por donde entró la destreza de la música con percusión, viendo como sus hermanos cogían los palillos y los golpeaban.

Llevar la percusión significa llevar el término del ritmo. *“La primera música llevan las dos flautas y el término lleva el redoblante, eso tiene que ser perfecto, justo a tiempo para coincidir con el par de flautas”*, explica mariano, el hombre que junto a sus dos hermanos ensayan dos horas diarias antes de la fiesta.

Como músicos cañarís son conocedores de los secretos de los ritmos que salen de la flauta y como cada tonalidad se ajusta a la música de los cañarís. Cuando la celebración es más festiva y menos ritual, los tres hermanos *“Intiman”* suman a su trabajo el violín, el acordeón y otros instrumentos entre andinos y occidentales.

Su atuendo festivo también varía, eso si todos tienen que ser elegantes pero auténticos. Ellos han nacido para la música y por sus propias palabras se sabe que tienen energía, creatividad y destreza para largo. *“La música es vida tanto como la vestimenta, cuando está frío nos ponemos zamarras y cuzmas, hoy no llevamos esto porque está calor”*, afirma Mariano quien también luce su poncho negro y su sombrero blanco.

El Rucuyaya o Yurac el personaje de las contradanzas

En la pequeña loma que rodea la plaza central de Junducucho, el pueblo se reunió para disfrutar del sexto día de fiesta en honor de San Antonio. Ese fue el día que algunos chicos de la comunidad recibían el sacramento de la confirmación y para la celebración sus padres y parientes lucieron las mejores galas. Hombres y mujeres llevaron sombreros blancos de lana, algunos con dos borlas que colgaban en un lado y otros con sombreros que llevaban cintas.

Las mujeres lucían polleras de muchos colores, unas largas de un vuelo y otras cortas de dos vuelos, esas prendas se combinaban con la lliglla en las más jóvenes y el reboso sujetado con el tupo en el caso de las mujeres adultas y ancianas. Era de ver como algunas cargaban con las chalinas unos quipis, o atados, que estaban tan cubiertos y no se veía que hay dentro de ellos.

En la fiesta, antes de ir al espacio para la ceremonia y juego de la escaramuza, todos disfrutaban de la comicidad y ocurrencias de dos rucuyayas, quienes, junto a un grupo de niñas y chiquillos, como

también de adolescentes que hacían de damas hicieron la contradanza que terminó con el baile del tucumán.

En el centro de la plaza sonaban los pingullos y el redoblante, era música cañari creada por el conjunto “*Intiñañ*”, integrado por tres hermanos Guamán, que han recorrido más de cinco décadas en la música. Todas las melodías pertenecen a sus ancestros y fueron alegres para que los contra—danzantes, las damas y los rucuyayas bailen y bailen, por toda la plaza.

El protagonismo del rucuyaya

Un reír incesante, ya sea por sus palabras, gestos, ademanes y vestimentas despertó en la comunidad la presencia del rucuyaya, personaje que en la cultura andina cañari es el adulto, el mayor, no sólo por la edad, sino porque es un portador de conocimientos que los acumuló a lo largo de su existencia.

Al rucuyaya también se los conoce con el nombre de “*Yurac*” que quiere decir sabio o persona con el cúmulo de conocimientos. En una mesa de reunión de los pueblos indígenas, el mayor o *yurac* se sienta adelante, es la persona de mayor edad quien hace los rezos y el pedido a la *pacha—mama*.

El rucuyaya es toda una leyenda y quien lo representa se prepara con tiempo para dejar bien sentado la razón de ser. Es muy alegórico, lleva unos pantalones largos y sobre ellos una pantaloneta para proteger su órgano reproductor, eso los combina con polines rojos, zapatos bajos y suaves para bailar, una camiseta o camisa, chompas comunes y casacas de cuero. La abundancia de su ropaje es una de sus características.

Lo más llamativo del rucuyaya es la máscara, un gigante embuchado que cubre su cabeza y deja espacio para los ojos, nariz y boca. La máscara es la alegoría de un “*rucu*”, es decir de un anciano, con una nariz larga y abundante pelo entre blanco, negro y café; también tienen barba y cejas de preferencia blancas. Todo eso está elaborado con hilo grueso.

En la espalda carga un gran sombrero de esterilla, casi nunca se pone, pero es un elemento que no puede faltar en el atuendo. El rucuyaya

siempre carga una botella que cruza su torso y un chicote, hecho de cuero de ganado o beta no muy gruesa, con este aparato persigue a quienes les molesta. Hay rucuyayas que tocan guitarra y acordeón, quien lleva el disfraz es libre de lucir y hacer el show.



El rucuyaya o “yurac” el sabio, un personaje dentro de la comunidad indígena en Cañar.

Juan Pelamonte Bajadespacio

“Quiere su marido, ahí vienen el negro ve, es un feo negro”, dice Juan Pelamonte Bajadespacio, el hombre de 77 años, que por más de 20 hace el papel de rucuyaya en la fiesta de San Antonio. *“Matamos 80 vacas, 500 caballos, yo hago todo por fe y porque quiero a las mujeres y las mujeres me quieren a mí; todas las que están allí son mío no más, son como ochenta y siete mujeres y para todas tengo”*, dice Juan.

El hombre se confeccionó su traje y máscara, para eso tomó un pantalón con bolsillos, se cubrió los brazos, piernas y hombros y “hueco”. Él bailó un día entero. *“Bailo por mi habilidad y soy más fuerte y macho, esto enseñé a mis nietos para que sigan ofreciendo a San Antonio”*, argumentó el personaje.

El baile de las contradanzas

Cuando el rucuyaya llega, la fiesta empieza. Él es quien guía el baile de las contradanzas y las damas. Las damas son jovencitas que bailan con un sombrero y un velo les cubre el rostro. Ese velo, en la cultura cañari, es un simbolismo para protegerse de los malos espíritus. Ese velo protege a las niñas y señoritas de los malos espíritus que están a veces en el ambiente.

Cada rucuyaya lleva lo que él piensa que hará reír. El rucuyaya a veces no mide peligro, hace chistes, se burla de todos, de las señoritas especialmente; se tira al piso, los niños le halan el sombrero, el chicote, la camisa o chompa, intentan darle puntapiés. Él simula que está muriendo, se da volantines o volteretas, es todo un espectáculo.

Las damas y los contradanzates hacen dos columnas, unos bailan por el lado derecho de la pista y otros por el izquierdo. Los rucuyayas siempre están adelante y hay un punto de encuentro entre contradanzates y damas. Los que bailan lo hacen por fe, nadie los selecciona y, según los miembros de la comunidad, muchos de ellos a lo mejor recibieron algún beneficio, milagro o están pidiendo algo, alguna solución a un problema a su santo patrono, San Antonio.

La contradanza es un término castellano que significa contra y danza porque es un baile donde los dos grupos de bailarines se encuentran, unos vienen por aquí y otros llegan por allá, en ese punto de intersección se da el encontrón, y por allí viene la nominación de la contradanza, *“esa es la mejor explicación que tenemos”*, dijo uno de los habitantes del sector.

Varias salidas y el baile del tucumán

Son muchas salidas que hacen los bailarines de la contradanza. El baile es arrastrando los pies, su característica no es lo ligero sino a un ritmo que nadie se canse porque son tantas intervenciones y hay que guardar fuerzas para bailar el tucumán, que es la parte final de la contradanza.

Para tejer las cintas, dos hombres adultos sujetan el poste desde donde penden las cintas rojas, amarillas, violetas, azules, verdes; son cintas de siete colores que representan los siete colores del sol, los

colores del arco iris. Cada uno de los 25 danzantes toma una cinta y al mismo ritmo con el que bailan la contradanza van tejiendo, hasta que el poste quede revestido de colores.

Las niñas y damas contradanzantes lucen el pañuelo o lligllas en la espalda, mientras los hombres cuelgan de un sombrero o sobre el hombro finas trenzas. Wilson Giovanni, un chiquillo que participó en la fiesta tenía el atuendo de mujer, el baile lo aprendió de su hermano mayor. *“La contradanza se hace saltando, para participar hay que prepararse bien al menos unas tres horas antes de bailar. Este es el segundo año que bailo y lo hago por fe y porque me gusta el baile”*, afirma el chiquillo.

Juan Daniel Guamán Aguayza, de diez años, hizo de rucuyaya. Con su propia destreza preparó la ropa, mientras la máscara, el sombrero de esterilla los hizo su papá. Esta fue la primera vez que bailó.

“Gracias compañeros y primero entrego el beso dorado”, dijo Juan Pelamonte Bajadespacio, todo ello en quichua. La gente rio ante las ocurrencias. Su discurso fue una alusión a su rol que cumple en la animación de la fiesta. *“Sus palabras son de humor para que el público se sienta alegre. Es típico que un rucuyaya hable quichua y eso se da cada año”*, comentó Gladys Santos, de Quilloac.

Un colorido desfile en la fiesta del Lalay Raymi

En el Cañar de hoy, festejar el *Lalay Raymi* — *Paukar Raymi*, — la Fiesta del Florecimiento o Abundancia— en los meses de febrero o marzo, es una forma de recordar la cultura pre—inca y mantener esos saberes que dejaron los pobladores que siglos y milenios antes ocuparon lo que hoy es parte de la provincia del Cañar.

“Lalay es un término cañari”, así dice la gente de Suscal que conoce con este nombre a la fiesta del carnaval, en la cual el pueblo se prepara y espera, la llegada y bendición del Taita Carnaval.

Y es que el *Lalay Raymi* es el momento para escuchar los tonos de agradecimiento a la fertilidad de la tierra que coincide con la fiesta carnavalesca. Tambores pequeños, algunas bocinas, las consabidas quipas, y los delgados pingullos, ponen el sonido, el ritmo de fiesta;

tonos que se combinan con la vestimenta tradicional y originaria de la comunidad cañari.

En el día del carnaval, el *Lalay Raymi*

Era un lunes 27 de febrero en la mañana, un lunes de carnaval. En la esquina de la calle José Martínez se ubica la sede de la Unión de Organizaciones Indígenas del Cantón Suscal, UNOICS. Una mujer, dirigente como se decía, ofrecía chicha de jora a quien llegaba. Era una forma de dar la bienvenida a la fiesta del *Lalay Raymi*, una celebración propia de Suscal que se celebra por años.

El frío a veces se apoderaba del ambiente suscaleño. La cadena montañosa que rodea el cantón cañari estaba vestida de verde intenso, pero sus cúspides se vestían de cuando en vez con un manto de nube, parecía como si un enorme pañuelo les amarrara la cabeza.

Pasaba el tiempo, de a poco llegaban los hombres y mujeres vestidos de fiesta, de muchos colores. Los hombres con su pantalón o zamarro negro de cuero de borrego combinado con botas, zapatos, camisa bordada cubierta por la *cuzhma* y, para protegerse del frío, con el poncho rojo o una gruesa casaca.

Las mujeres vestían sus clásicas polleras anchas de bayeta; y, las más jóvenes lucían la alargada prenda de delgados doblones y colores intensos como el amarillo, rosado, rojo. Claro, el sombrero de lana con unas pequeñas borlas que es parte del vestir del hombre y la mujer de Suscal completaba el atuendo de ellos y ellas.

Chicha de jora bien madura para contrarrestar el frío y grandes ollas de papas por cocinarse estaban en la sede de la organización, eso también era parte de la celebración. Al final del desfile, ya en la tarde, todos fueron parte de un gran banquete, el segundo en realidad, porque antes de salir a recorrer las comunidades, ya se brindó uno.

Color y más color, marcado por las prendas, se matizaban con el sonido del percutir las pequeñas membranas de los pequeños tambores. Esos instrumentos que los Taita Carnaval y sus seguidores sacaron para la fiesta del *Lalay Raymi* que, como lo dijimos antes, coincide con la fiesta del carnaval.



En Suscal, Cañar, el alcalde toma la delantera para la fiesta del “lalayraymi”.

El juego, una parte de la fiesta

Suscal tiene un clima frío y en invierno parece que el viento sopla con más fuerza. La baja temperatura no era excusa para no mojarse. Así que entre la feliz muchedumbre hombres y mujeres se lanzaban espuma de carnaval, polvo de maicena y los más arriesgados y felices se atrevían a jugar con un poco de agua. En las camionetas estaban los alegres carnavaleros que aprovechaban la montonera para lanzar el frío líquido.

Suscal es un cantón peculiar. Desde su nombre mismo despierta magia y curiosidad. Hay quienes dicen que Suscal significa “Abundancia de neblina”. Otros, en cambio, aseveran que la toponimia Suscal proviene de la lengua colorada y se forma de dos palabras: “sus = perro” y “cal = plata”; es decir, “Perro de plata”.

Durante el gobierno del general José María Urbina, este poblado pasó a ser parroquia civil. En 1996 se elevó a cantón, convirtiéndose en el GAD cantonal más joven de la provincia del Cañar, ubicado a siete minutos de Zhud, comunidad donde la Panamericana Norte se divide

en dos tramos: el uno que continúa para el norte; y el tramo a la izquierda que conduce hacia la región occidental, a Guayaquil, por ejemplo.

El *Lalay Raymi* para los cañaris, *Pawcar Raymi* en el mundo andino, es la tercer *raymi* o fiesta del año. Si bien su celebración en el calendario data el 21 de marzo, en el día del equinoccio de primavera, en el mundo cañari la fiesta del *Lalay* se lo hace en carnaval.

En el calendario andino precolombino, el 21 de marzo marca el inicio del tiempo de primavera o *Sisay Pacha*. Investigaciones realizadas por estudiantes y antropólogos dan cuenta que tiempo atrás, los cañaris organizaban grandes celebraciones donde rendían tributo a la *Pachamama* y se afianzaba la relación de la madre tierra con los hombres y mujeres, que son sus hijos.

Hoy, la fiesta prevalece. Los integrantes de las 28 comunidades que tiene el cantón se preparan para ser parte del *Lalay Raymi* y entrar en ese proceso de convivencia intensa, donde no falta la ritualidad, el juego y el compartir entre todos los miembros.

El *Lalay Raymi* es la fiesta del color, sabor y juego. Cuando los fiesteros son muchos empieza el desfile. Cada asistente, hombres mayores preferentemente, llegan con su tambor. Hay quienes llegan haciendo sonar y otros que se deleitan cuando percuten a la membrana de cuero o plástico con una delgada baqueta.

El desfile que no tiene música de banda

El alcalde Ángel Guamán era uno de los primeros en llegar al desfile, porque fue quien presidió y tomó la delantera. Allí en plena vereda, con un poncho de 14 franjas de colores esperaba la autoridad, que a la vez es miembro activo de la organización.

Dos Taitas Carnavales de sombreros grandes con cientos de hilos multicolores chorreados escoltaban al alcalde. Pero hay alguien más delante de ellos: el mono que llevaba la bandera tricolor. Era un hombre que se apoderó de la punta del desfile.

Sus manos —las del mono— apretaban la alargada asta y con mucha fuerza ondeaba la sábana amarilla, azul y roja, que en el centro tenía plasmado el escudo con el cóndor de alas abiertas y sobre él, en letras

rojas, se leía “*Tupac Amaru*”, el nombre del líder indígena José Gabriel Condorcanqui o Quivicanqui; revolucionario del Perú. Al reverso de la bandera, con letras amarillas sobre el color rojo, estaba escrito “*Kulla —Uko*”, el nombre de la comunidad de donde venía el mono.

El mono era peculiar. Usaba camisa roja, pantalón negro y botas. Su atuendo se cubría con una ancha whipala, o la bandera de siete colores de los pueblos andinos. En este desfile no había música de banda de pueblo; no era necesaria. En ese desfile todos los integrantes de la mega comparsa caminaban y se deleitaban con el sonido de los pequeños tambores, que no sonaban ensamblados, sino de acuerdo al ritmo que le pusieron los ejecutores.

Le geografía urbana de Suscal es empinada. Los fiesteros del carnaval a paso rápido recorrieron las calles adoquinadas. Pasaron por cerca del parque central. Nadie se retrasaba, todos iban al mismo ritmo, la cosa era llegar, y pronto, al coliseo, a un gran escenario donde otro grupo de activistas por las culturas y la identidad cañari prepararon un mega encuentro.

Los Taita Carnaval abundaban. Unos cuantos chiquillos decidieron tomar un pequeño tambor y ser parte del desfile, al fin de cuentas al término de la caminata, todos se congregaron para compartir la alegría, la fiesta y un banquete. Todo eso antes de dirigirse al recorrido por diez comunidades, donde todas enseñaban la forma original de celebrar el carnaval.

El *Pawkar Raymi* es una celebración relacionada con el agradecimiento y por ello se hacen algunas ofrendas a la Pachamama o Madre tierra. La ritualidad que en ese espacio se presentó se orientaba a lograr una relación armoniosa entre la naturaleza y el ser humano. Es una forma de entrar en contacto con las divinidades con quienes se inter—actúa mientras se está de paso por este mundo.

El *Pawcar Raymi*, o *Lalay Raymi* para los cañaris de Suscal, la fiesta del florecimiento y de los colores, es un encuentro de dos culturas. Por un aparte la gente de las comunidades indígenas, que en ese cantón representan el 85% de la población; y por otra la gente mestiza, que, en grado menor, en un 15%, son parte del conglomerado social de la ciudad.

Suscal es un cantón que no tiene parroquias. Los habitantes de las 28 comunidades siempre comparten sus celebraciones y la idea del alcalde y concejales es mantener viva la cultura y la identidad cañari que está enraizada en la gente de este sector, señaló el alcalde.

EL TAITA SISA LA FIESTA CAÑARI QUE TRIBUTA A SAN ANTONIO

A las 17:00 del viernes, el Taita Sisa, Manuel Pichasaca en compañía de su esposa Antonia Solano, llegaron a la casa del Alcalde Jesús Pichasaca Solano. El Taita llegó con un cesto lleno de albahaca, una planta sagrada e indispensable para la celebración del “*Taita Sisa*” una ceremonia importante para la comunidad de Quilloac en el Cañar, porque es la celebración que significa la espiritualidad profunda, de la relación con la planta sagrada.

La celebración ahora se realiza con albahaca, una planta que llegó a América desde Europa, esta es una influencia de la cultura occidental, porque de acuerdo a los estudios que hacen las comunidades del Cañar, escarbando en lo ancestral se estima que la planta sagrada pudo ser el romerillo que en el idioma cañari se llama *guabsay*, árbol sagrado, o quizá alguna otra planta, pero son la influencia de los españoles y de la cultura occidental se cambió a la albahaca.

La albahaca tiene un aroma fuerte y por ello se da esa relación de compatibilidad con la espiritualidad: Cuando se huele a albahaca, su aroma entra al organismo y reacciona, quizá por eso se cree que se dio el cambio, pero la idea esencial en el Taita Sisa es rendir culto a San Antonio. Los miembros de la comunidad de Quilloac sostienen que antes de San Antonio la ceremonia habrá sido en honor al sol o a la luna.

Es el Alcalde, el prioste Jesús Pichasaca, quien escoge al Taita Sisa, que siempre lo representa una persona mayor y de respeto de entre la familia; él es quien hace el viaje para traer la albahaca.

Historia de la Albahaca

La llegada de la albahaca es una ceremonia con mucha historia. Años atrás la aromática especie se traía de Paute. No cualquiera podría ir a traer de este cantón azuayo el cargamento de albahaca suficiente para adornar las mesas. Traerla era una especie de competencia entre dos intrépidos que hacían de Taita Sisa tenía que ir caminando de Cañar a Paute, no era cosa fácil, muchos kilómetros tenía que transitar, atravesando de Cañar a Buerán, de Buerán a Biblián, llegar a

Azogues, meterse por San Marcos, bajar a Paute y regresar el mismo día. *“Era la prueba más importante que hacía”*, dice Pedro Solano.

Los encargados de traer la albahaca salían a las dos de la mañana, cruzaban chaquiñanes naturales. Llevaban fiambres. Al regreso traían consigo el canasto con albahaca. Pero como los cañaris fueron una cultura que trabajó con las evidencias para mantener como principio básico de viva la verdad, los viajeros tenían que presentar pruebas que acrediten el haber realizado la caminata para comprar la albahaca.

Cuando el Taita Sisa llegaba con el pedido, el síndico interrogaba y decía. *“De dónde trajiste esta planta, quién te vendió, a qué hora saliste, que comiste, éstas y otras interrogantes tenía que declarar y para comprobar que era verdad, el caminante tenía que cargar más evidencia, entre ellas traer peras, manzanas, caña y ají”*.

Esa competencia ya no hay, es un juego que se extinguió con la llegada de la modernidad. Dos cambios contribuyeron a la desaparición de la competencia; primero, la facilidad de los vehículos, el Taita Sisa puede ir en carro para traer la albahaca; segundo, en Paute ya no hay albahaca, ahora los cultivos de la planta se dan en Santa Isabel y de allá es de donde se la trae.



El Taita Sisa lleva el bastón de mando y albahaca, planta que se relaciona con la espiritualidad.

Como el Taita Sisa se ha designado con antelación, meses antes de la ceremonia este personaje tiene que informar a quien le venda la albahaca la cantidad de producto que desea y el nombre de la proveedora, porque si algo no se ha perdido en la ceremonia es el juego de preguntar de donde trajo, a quien compró. Si el Taita entrega una mala información y no muestra evidencias paga una multa que no es económica, la multa es en especies o con danzas. Después del dialogo y el interrogatorio todos los presentes bailan al ritmo de la música que se interprete con la dulzaina.

Las tres mesas y los tres mundos

La celebración se denomina del Taita Sisa porque la albahaca no está sola en las tres mesas que se adornan en honor a San Antonio, se acompaña de muchas flores. Y son tres mesas las adornadas, porque ellas representan a los tres mundos de la cual la religión católica habla y que son el *Uku Pacha*, el mundo de abajo, que lo han relacionado con el infierno; el *Kay Pacha*, el mundo de aquí y la relación hombre naturaleza; y el *Hanan Pacha*, el mundo de arriba que es el cielo.

Pedro Solano dice que en los pueblos cañaris nunca se habló de tres mundos, como lo asevera la cultura occidental, sino de cuatro. Su tesis se refuerza con el estudio de un investigador quichua, que señala cuatro mundos; el *Uku Pacha*, como el lugar donde hay fuego y energía positiva, nada que ver con el infierno, sino el universo de la energía positiva que necesita la humanidad.

El *Kay Pacha* que esa relación hombre y naturaleza. El mundo *Hanan Pacha*, que es el mundo inmediato, como es el sol, la luna, las estrellas y que se ven con los ojos, se relaciona con todo lo que los ojos pueden ver; y el cuarto mundo denominado; *Haqay Pacha*, que es el mundo de más arriba, que sabemos que existe, pero los ojos no lo ven.

Más en la fiesta de San Antonio se presentan tres mesas pues se perdió un elemento de la cruz cuadrada, por ende, se confeccionan tres mesas y la albahaca que va en el centro de acompaña de romero, flores especiales, por eso lo del Taita Sisa que al final entrega mesas bien confeccionadas y adornadas.

Las mesas pequeñas se llevan en la cabeza de las personas designadas, para ello en una procesión especial que tiene como fin avanzar hasta el altar donde está San Antonio. Ahí termina la celebración del Taita Sisa.

Estas mesas cubiertas de albahaca y flores adornan el altar de San Antonio y allí permanecen por ocho días, junto a una vela que tiene que dar luz todos los días. Se presume dentro de la cultura cañari contemporánea que antes del tributo católico, las mesas rendían culto a otro elemento espiritual andino.

La albahaca en los ocho días se seca y el Taita Sisa tiene la obligación de cambiar la albahaca seca por una más fresca, así para la misa del domingo las mesas rituales tendrán sus productos frescos. Hay que señalar que alrededor de las mesas se reúnen todos los miembros de la comunidad. Desde el viernes en la noche que es el momento de la ceremonia están unidos los familiares del Alcalde y del Taita Sisa.

“APRENDAN YA ME HE DE MORIR”: JUAN DONCÓN

En Cuchucún, Cañar, hay solo un bocinero. “*Ya no hay más, es el único*”, afirma la gente de la comunidad. Cómo es el único todos los conocen; y sí, lo conocen como el bocinero, el tejedor, el elaborador de velas, el hacedor rezar a los agónicos y en los velorios.

Juan Doncón González, 62 años, nativo de Cuchucún. Esos son los datos del bocinero, artesano, tejedor y labrador. “*Vengo del centro de la provincia del Cañar*”, dice el hombre, que no sólo sabe tocar la bocina, sino que también sabe hacerlas; ya sea de caña “guama” o guadua, o de un largo tubo PVC de tres pulgadas.

Tocar la bocina es más que un arte, una forma de comunicación histórica y de muchos siglos en el Cañar. En épocas pasadas en cada familia había un bocinero, en épocas recientes, un bocinero se encarga de cumplir con su papel en toda la comunidad.

Juan y sus orígenes de bocinero

“*De pequeñón aprendí a tocar la bocina, había taitas y vecinos que hacían eso, yo veía como ellos tocaban y así poco a poco aprendí*”, ese es el testimonio del mantenedor de un saber ancestral que se resiste a desaparecer. Ya son muchos años de Juan tocando la bocina, cerca de 50, pues desde los 17 años se dedicó a trabajar con ella y, a donde vaya, hacerlo bien.

Él es un portador de historia, hace unas cuantas décadas, en el siglo pasado los bocineros soplaban y hacían sonar el instrumento para convocar a las mingas, a las marchas, para llamar a la gente. Cuando el sonido agudo se propagaba con el viento, la gente sabía que la bocina anunciaba algo.

El bocinero era un sabio comunicador, en su memoria llevaba los sonidos a emitir en cada circunstancia en las que el instrumento alargado debía sonar. Juan tocaba la bocina a la madrugada, a eso de las cinco de la mañana para levantarse y empezar a trabajar. Al medio día volvía a sonar, y esta vez era para anunciar que es hora del almuerzo. En la tarde, ya cerca de las cinco o seis, una vez más la bocina emitía su voz para decir que el día ha terminado y es hora de ir a descansar.

La bocina tiene sonidos largos, *“no hay uno sólo”*, advierte el maestro. Para la minga era usual que suene la bocina y anuncie a la gente la urgencia de reunirse en el lugar indicado. *“Hay que salir a la loma y tocarla, desde esa cumbre todas la escuchan, todos la oyen”*, así es como se comunicaba un acontecimiento.

En Cuchucún, Juan se ubica en la loma más alta, allá en un pajonal, desde ahí sopla su alargado instrumento de viento. La gente ya sabe que, si la bocina suena, es hora de saber qué es lo que ha pasado.

Doncón es un cañari de cepa. Un hombre elegante. Cuando tiene tocadas escoge el mejor poncho. Tiene uno en particular, un *“zhiro”*, es decir tejido con hilo blanco y negro. Tiene cuello redondo que deja libre el cuello blanco de su camisa. No es una chuzma, sino un poncho de tocada que le cubre hasta la cadera, se sujeta la cintura con una faja, azul, roja, de iconografías cañaris y borlas fucsias.

El poncho *“zhiro”* combina perfectamente con su camisa blanca de puños bordados, su pantalón negro de bayeta y su sombrero blanco de lana. Así de elegante es el hombre, pero en sus prendas hay datos interesantes, muchas de ellas son tejidas por él.

Tejedor, bocinero y labrador; dos manos para cristalizar varios oficios. Hablar de la tarea de bocinero y de las bocinas es algo que le llena a este personaje. *“Las bocinas antes eran hechas de caña de guama de la costa y cacho de ganado. Esos instrumentos hacían los antepasados para tocarlos. Para elaborar una bocina no necesitaban estudiar mucho, ellos sabían cómo dar forma porque adquirieron el conocimiento de los ancestros, de esos mayores a los que les salían bien”*.

La bocina se muere frente al alto parlante

Los taitas decían que la bocina es cañari, que es un instrumento importante porque anteriormente a la gente se le notificaba de los hechos gritando y tocando la bocina, era un medio de transmisión de mensajes con sus propios códigos. Esos son parte de los recuerdos, Juan es de los que piensa que ahora la bocina ya no suena mucho, primero porque las mingas son escasas y segundo porque los alto parlantes la reemplazaron.

“Esos alto parlantes reemplazaron a la bocina, eso se vio desde 1992, porque en ese tiempo dieron esos aparatos a la comuna. Antes decían, escucharás la bocina o la quipa, porque el bocinero es uno y el quipero es otro”, esas frases son parte de la historia, de la memoria de algunos habitantes de los pueblos cañaris.

Las técnicas para soplar la bocina son algunas, eso lo sabe un bocinero; de sus testimonios se sabe que es necesario tener pulmones fuertes para soplar despacio en unos casos y muy intenso en otros, hay que saber tocar.



Juan Doncón González, el bocinero, uno de los pocos que quedan en Cañar.

Una bocina de tubo

Una bocina elaborada hace 17 años es como la voz ancestral de Cuchucún. Un tubo largo PVC de 1,50 metros, sujetado una embocadura en forma arqueada lo complementa. *“No se hace de caña porque lo reemplazó el tubo y ésta lo hice en el año 2000”*, señala Juan.

La punta de la asta de una res es la embocadura. Antes, para formar el orificio por donde se sopla había que cocinar el cacho. Quien elaboraba las bocinas de caña y cacho sabía cómo hacer los cortes de la asta para de acuerdo a como se les cortaba se las cocinaba. Los cachos eran de reses grandes y fornidas, ganado que en este tiempo ya no hay en Cuchucún y algunos se las puede encontrar en Huayrapungo, *“por ahí ha de haber ese cacho”*.

Aprender a tocar la bocina, suena a sacrificio. Juan, es el último bocinero de Cuchucún. Cuando se le pregunta: ¿Usted enseñaría a tocar y hacer bocinas? Él dice que está dispuesto, es más se ratifica en ello agregando: *“por si alguien quiere aprender no hay problema”*.

Los saberes de Juan todavía no se pasan a los jóvenes, sus hijos y nietos no saben tocar la bocina, ni tejer, ni hacer rezar a los que entraron en agonía. *“Soy todo completo, pero no soy todo”*, eso es lo que comenta entre risas, el hombre que, en caso del fallecimiento de un miembro de su grupo, lo anuncia con la bocina; porque para eso también sirve el alargado instrumento que emite un sonido triste cuando se ha ido un ser querido al más allá.

Juan sabe tocar la bocina, pero cuando tiene una tocada ensaya para cumplir con un buen papel, además siempre vigila que la bocina esté bien guardada. Es importante mantener al instrumento bien forrado porque si entra polvo la puede obstruir e impedir un buen sonido.

El bocinero es un personaje valioso dentro de la comarca, el bocinero es un taita el que conoce la naturaleza, así lo dice Martina Guamán, la vecina que sabe de las andadas artísticas del músico y tejedor, el hombre de poncho *“zhiro”*, tejido con lana de borrego blanco y borrego negro.

El saber que se pierde sino se aprende

Un poncho tejido con las hebras hiladas por las mujeres, porque ellas son las que hilan la lana, mientras los hombres lo urden y lo tejen ya sea en los telares verticales o de cintura. El tejer, es un oficio que lo aprendió de sus padres y abuelos quienes también tejían. A escondidas, a veces dañando el hilo, aprendiendo de las reprimendas de los mayores, así aprendió a tejer.

Juan es un agricultor. Arar, sembrar, cosechar, vender, todo eso hace. En los tiempos de aradas deja la bocina y el telar, para tomar el arado con sus manos, arrear la yunta y abrir los surcos para depositar las semillas. *“Hay días para arar, días para tejer, días para tocar, yo trabajo en la agricultura y con el ganado también”*, advierte. Vivir así permite tener un amor a la tierra a la familia.

“Aprendan por favor, yo me he de morir, aprendan a tejer, hilar, hacer la cera, a tocar la bocina, aprendan yo me he de morir. Aprendan las oraciones que se rezan cuando alguien muere, son oraciones para que el alma descanse, esos rezos empiezan con la señal de la cruz y se combinan con ritmos de los ritos del pueblo cañari. Aprendan ya me he de morir”, es el pedido.

Y el pedido no es gratuito, recoge el pensar y sentir de las generaciones adultas de Cuchucún, espacio donde los ancianos se mueren y sus saberes se pierden con ella. No sólo los bocineros se extinguen, los tejedores también, todo lo que hacía antes se va perdiendo, es el pensar de Martina, una mujer que no comprende cómo y por qué las nuevas generaciones, o quieren aprender, muchos reniegan de sus orígenes y quieren pertenecer al grupo de los hispanos, quieren ser mestizos.

Detalles

—En carnaval, Juan toca el pinkullo. Si algo está seguro el músico es que la bocina es un instrumento que tocan los hombres; las mujeres no incursionan en ello. No hay bocineras, años atrás en las zonas calientes había unas hermanas que intentaron convertirse en bocineras, comenta Juan.

—Juan es el invitado a todo momento a todo lado, se va a las migas, cuando hay encuentros de música, se va a las organizaciones parroquiales cantonales. Es un personaje de la comunidad y reconocido a nivel nacional.

LAS COMUNIDADES INDÍGENAS,
CAMPESINAS Y LA RIQUEZA CULTURAL E
IDENTITARIA DEL ECUADOR

EL DANZANTE COLORADO, UN PERSONAJE DE SARAGURO

Santiago Ávila emigró de niño a Cuenca junto a sus padres. Ellos lo llevaron de Gañil cuando apenas tenía nueve años; ahora con los 21 sobre los hombros, sabe que por sus venas corre sangre de Saraguro. Aprendió de sus padres las costumbres, tradiciones, los saberes y esas cosas que desde los ancestros de su cultura se traspasan de una generación a otra.

“Ahorita estoy de danzante”, eso decía el hombre que fue el primer danzante en llegar a la fiesta de Santa Rosa de Lima. “Estos danzantes tienen mucha historia, unos dicen que vienen desde hace más de 300 años, pero yo no sé cuándo, sólo sé que son muy antiguos”, dice Santiago que, todos los años y a fines de agosto, se va para Gañil a la fiesta de Santa Rosa de Lima.

Si bien Santiago no sabe cómo llegó esto de los danzantes a Gañil, pero sabe bailar con los pasos establecidos para eso. Lo aprendió de su papá. Es más, el traje que llevaba era el que años atrás perteneció a su padre, y claro se ajustaba a su cuerpo de tal forma que no hubo que hacer ajustes a las costuras del traje.

El Colorado Danzante

El “Colorado Danzante”, así se denomina el atuendo en la cultura de los Saraguro. Algo se parece al danzante del norte del país, pero se estructura con el cacho, el machete, las alas. El cacho es la imagen de una res, son una especie de máscaras hechas por un miembro de la comunidad; y sí, es una máscara de cuero que se pone sobre la cabeza. Son tan durables que se heredan, es decir, los padres no solo dejan el saber ancestral sino los símbolos, los atuendos, los componentes de los personajes. La máscara que llevaba Santiago perteneció a su abuelo, él considera que debe tener más de cien años, y es deber de quien lo hereda conservarla y mantenerla, a lo mejor sea parte del legado que deje a los hijos también.

Sobre una camisa normal, el danzante usa siete pañuelos. Esa es la costumbre, por lo tanto, no se pueden dejar a ninguno sin usar. Cada pañuelo tiene un color diferente. El pañuelo rojo con bolitas blancas, ese es de seda; del mismo color, pero con otros motivos es el pañuelo

de la cabeza. Hay otro que se pone en el pecho y es de color verde con flores amarillas y rojas. Sobre éste está el espejo que cuelga del cuello. Un cuarto pañuelo es rojo con azul, hay otro que es azul con verde, no falta el amarillo y el que se pone en el cuello que puede ser azul, rojo, verde; eso si todos los pañuelos tienen motivos de flores y se amarran sobre el delantal, que es una prenda parecida a un vestido.

A parte de esto los hombres llevan una prenda interna que se denomina *justán*, una especie de pantalón blanco que se ajusta a las pantorrillas, a la altura de donde se atarán los cascabeles, esos instrumentos sonoros metálicos que lleva todo danzante y son los que marcan el ritmo gracias a la percusión de unos caracoles metálicos.

Las alas no son alas, es como una capa multicolor hecha con fajas y cintas. Esa capa de “alas” coloradas que le dan la identidad al danzante. En el traje es lo que más sobresale. Son muchas cintas más de cincuenta quizás. Cuando el danzante se da la media vuelta, las cintas y fajas delgadas flamean con el viento.

Dos días para danzar

Son dos días de danzar y danzar. El primer día, el 29 de agosto, a las cuatro de la mañana empieza el ritual. Hay que bailar a esa hora para hacer el recorrido por las casas de las muñidoras y así avanzar a la misa de las vísperas, que es una celebración esencial en honor a la patrona.

Los danzantes sólo pueden ser hombres y cuatro, no más. Dos bailan adelante y dos atrás, siempre al ritmo del pífano o pijvano y el tambor. La música está a cargo de un anciano, Juan María Macas se llama, y es de los pocos abuelos que quedan en el pueblo.

Para no perder esa identidad de la dinastía Macas, el arte de entonar la melodía para el danzante lo pasó a su nieto Lauro Ávila de 25 años, quien vive en Cuenca, pero es un activista por mantener vivas las costumbres y tradiciones de su pueblo.

Estos danzantes no llevan chicote, llevan machete; los dos instrumentos se golpean entre sí, especialmente cuando se dan la vuelta. Los pazos de los danzantes son varios, hay el paso de la danza, el del uzhco, también el paso del toro, la chirapa, la jerga, todos se hacen en cada participación.

Esos pasos se aprenden desde los abuelos, quienes bailaban y enseñaron a todos los hombres del pueblo. *“Los bailes que hacemos son los que la comunidad permite”*; eso dice Santiago, quien, junto a Luis Rogelio, un joven de 15 años, que por primera vez se vistió de danzante para vivir una experiencia de fe en honor a Santa Rosa de Lima.

Para cumplir con el retoque implica ser danzante, el muchacho alquiló su traje. Luis, nació en Gañil y allí vivió los primeros años. Ahora se radicó y estudia en Cuenca en el colegio Manuel Córdova Galarza, aprovechó las vacaciones veraniegas para compartir las tradiciones de su pueblo. Salud y trabajo es lo que encomienda a la patrona. *“Todavía falta bastante por bailar”*, señala.



El “Danzante Colorado” un personaje para las danzas que tributan a Santa Rosa de Lima, en Gañil, Saraguro.

Los cascabeles resuenan y se fusionan, se sincronizan con el sonido del viento desde el pífano y el golpe del tambor. Estos sonidos se fusionan con el resonar del machete en vaina y la plancha de madera.

Eso ya lo sabe Vicente de 17 años. Años atrás, el reto del joven fue fijarse en cómo lo hacían los mayores y, como el mismo lo dice *“de ahí aprendimos”*.

Cada paso es una forma de ovación a la santa, es como un rezo para pedir a Dios y María por medio de Santa Rosa de Lima por la salud y trabajo, pues el joven es un obrero de la construcción que se desempeña en Cuenca.

La observación es una forma de aprendizaje de las tradiciones allá en Gañil. Basta con preguntarle a Rogelio de 16 años, para saber que lo de danzante colorado y sus pasos en el baile lo asimiló de lo que vio años atrás de los mayores, de su tío especialmente, quien le prestó el traje.

Rogelio sabe que el tío aprendió de quien fuera su padre, es decir el hoy muchacho es una de las generaciones más recientes que difunde y practica esta forma expresión cultural de Gañil. Al igual que los otros danzantes, Rogelio trabaja en Cuenca, y aceptó ser danzante porque le solicitaron para que cumpla este papel. Sus padres y el tío, quien le prestó el traje, estaban viéndolo bailar.

Son cuatro danzantes que a paso lento no cesan danzar. Al final ellos son los personajes infalibles de la fiesta, y mientras se preparan el *“motemikuna”* y la carrera de caballos, cumplirán con su deber de bailar y bailar.

Otras tradiciones de Saraguro

Cuando la procesión termina, en el patio los danzantes siguen en su labor. Así se mantienen. Por momentos, el sonido del alto parlante y el viento y percusión se juntan. La gente admira a los personajes, y espera; porque luego de ese ritual viene el *“motemikuna”*, que es una mesa común para compartir el alimento.

Después de la misa viene el *“motemikuna”*. Las muñidoras, los danzantes y priostes traen el mote que ponen en un mantel, lo acompañan con queso y se divide para todo el pueblo; es decir, *“todos comen, eso es una costumbre y todos estamos invitados. Son casi tres horas de compartir el pan juntos”*, eso dice uno de los priostes.

Y tal como lo reveló el anfitrión, a las 13:00 llegaron doce costales de mote pelado. Antes de poner el alimento en el gran mantel, los hombres pusieron a Santa Rosa de Lima en el centro y alrededor de ellas a las muñidoras.

Luego de eso, las mujeres tendieron manteles blancos, bien blancos. Colocaron las montañas de maíz y en medio de las cumbres blancas se asentaron los quesos, de 30 centímetros de diámetro. Era el alimento blanco. Blanco el mote pelado, blancos los quesos; y claro desde allí, las mismas mujeres tomaban los platos pequeños, lo llenaban de mote y al medio ponían un pedazo de queso.

Cientos de hombres y mujeres disfrutaron del pan, era como el pasaje bíblico de la multiplicación de los panes y peces para una muchedumbre que seguía al mesías, algo así era esa concentración de gente que se reunía y comía. Al final el pan era para todos. Y tal como en el pasaje bíblico sucede, varios canastos de mote y queso se recogieron. Todo era en honor a la patrona Santa Rosa de Lima.

ZHIÑA, LA HACIENDA QUE GUARDA HISTORIAS

Tiene la mirada triste. Sus oídos casi se han perdido, hay que hablar fuerte y pronunciar lentamente cada palabra para que pueda descifrar el mensaje con sus ojos. En su memoria están vivos los recuerdos de infancia, de juventud, de esos años mozos cuando todo era trabajo, esfuerzo, dedicación y entrega.

Así es José Domingo Morocho, un anciano, sabio que camina lento. A sus 89 años se apoya en un bastón o del brazo de sus hijos. Nunca abandonó Zhiña, suelo que lo vio nacer en 1927, cuando la gran hacienda no pertenecía a la gente de su comunidad, era del Estado; porque en 1895, las haciendas de la iglesia, sujetos a la ley de Bienes Muertos o Manos Muertas, fueron expropiadas y pasaron a ser patrimonio del Estado, quien, por la política económica de la época, las arrendó a gente mestiza de Cuenca.

La reseña de estas tierras dice que, el primer arrendatario fue Augusto Tamariz; el segundo, Francisco Carrasco y el tercero Francisco Pozo, ellos arrendaban el total de la hacienda y a la vez subarrendaban a cada uno de los pobladores las parcelas ocupadas por ellos.

Entre 1937 y 1938, cansados de ese sistema que no era más que un negocio desigual, los indígenas de Zhiña, representados por Honorato Peralta, decidieron terminar con el maltrato y optaron por arrendar directamente los terrenos que estaba en manos de la en ese tiempo Asistencia Pública, un organismo estatal. La propuesta fue negada, el argumento para no dar paso era que Peralta no tenía estudios universitarios. Tanto malestar causó en Peralta la disposición, que alentó a los indígenas a comprar la hacienda.

Honorato era un hábil negociador, así lo recuerdan los pobladores, pero organizarse no fue fácil, la gente se dividió en tres grupos: los que apoyaban a Pozo, los que apoyaban a Carrasco y los que alentaban la compra de los terrenos tal como lo proponía Honorato. Al final, se consolidó la idea de la compra y de inmediato iniciaron los trámites en Cuenca y Quito.

Las peripecias de José

José Domingo es uno de los pocos sobrevivientes que, de cierto modo, atestiguaron esa compra de terrenos. El proceso duró años, hasta el 24 de septiembre de 1940, cuando José Domingo tenía 13 años, que fue el día en el que se firmaron las escrituras de compra y venta.

José nunca fue a la escuela. De niño aprendió a labrar la tierra y por cinco suces a la semana trabajaba para aportar al sustento familiar y apoyar a María de Jesús Morocho, su madre, viuda, que no dejó escapar la oportunidad de tener su propio espacio donde sembrar.

José hacía de todo; trabajaba en la hacienda, en la construcción de la vía Girón–Pasaje. Centavo a centavo, sucre a sucre así reunió el capital con las que adquirió esas tierras. Catorce años le tomó a este hombre saldar la deuda. De 1940 a 1954, su trabajo se destinó a pagar la plata pedida, para así defender, o que siempre fue suyo, su tierra.

“Sufriendo vivíamos, cuando ellos (los acreedores de la deuda) llegaban y no podíamos pagar se llevaban las polleras, los borregos, lo que tengamos en la casa. Esos eran los españoles que vivían aquí, los mayordomos que nos quitaban lo que teníamos si no les pagábamos la plata. Para poder pagar escondíamos lo poco que teníamos, después pidiendo por ahí logramos pagar”, ese es el testimonio triste que José cuenta a sus hijos, a sus nietos.



José Domingo y su hija, ellos son de Zhiña, portadores de una historia de liberación.

Pero eso no es todo, cuando la gente de Zhiña no alcanzaba a pagar, los lotes se remataban. *“Por eso es una historia triste”*, dice María, la hija de José, quien con cierto desencanto repudia esos instintos de explotación, porque su padre no tenía ni ropa que cambiarse, con tal de pagar la deuda. *“El, José, era contratista, tejía ponchos, porque era tejedor. Nosotros desde niños hemos trabajado, cuando no alcanzaba la plata nos criaron sin zapatos, no teníamos para estudio, sufríamos a lo grande”*, afirma María.

354.000 sucres aproximadamente costaron la hacienda de 10.853 hectáreas. Comprar fue una vida de sufrimiento, no había dinero, muchos indígenas reunieron su plata lavando oro en las alturas de la cordillera oriental, en Cajaloma, en Manga Urcu.

En la escritura de compra—venta se especificó que todo lo que correspondía a la hacienda Zhiña se destinan a parcelas para los 237 compradores; pero los anejos de Chashki y Shurushío, que están más al norte, se consideraban terrenos comunitarios; eso no se repartió. Desde entonces cada cual tiene su posición. Las parcelas no fueron muy extensas, dos posiciones pasaron las ocho hectáreas, el resto tenían extensiones de una, dos o tres hectáreas, cada uno compraba dependiendo de la posibilidad que tenían para pagar.

Las tierras eran de las monjas

La hacienda de Zhiña tiene una historia extensa, de muchos siglos, pero una muy especial desde el siglo XVII, cuando la tierra no era de sus habitantes, pertenecía a las monjas Conceptas. De ellos, de los indígenas, eran los recuerdos, los latigazos, las jornadas de sol a sol, de seis a seis. Eran tiempos en los que no podían levantar ni la voz, ni la mirada, no podían deliberar, tenían que obedecer la orden del mayoral, lo que el patrón dispusiera.

Así se fueron dos siglos y algo más; porque según datos —no oficiales— investigados por Olmedo Morocho, en 1638, Zhiña se estructura como hacienda. Las monjas eran dueñas de las tierras, en manos de ellas estaban las posiciones de Shushiña, Chunazana, Moras Loma, Puca, terrenos que colindaban con la mega propiedad de Florencia Astudillo que venía desde Cañar hasta Susudel.

En Zhiña la gente sabe de los padecimientos de sus antepasados en la época colonial y republicana. *“Los abuelos, y a ellos les contaron sus otros abuelos, que era una explotación terrible, que a las cuatro de la mañana iban a la doctrina cristiana, a las seis de la mañana comían algo, y rápido se dirigían a labrar la tierra. La jornada duraba hasta el anochecer, esa era la vida de la gente de aquí, de los peones de los grandes hacendados”,* dice Olmedo.

Esa era una forma de vida hasta la llegada de Eloy Alfaro al poder, cuando las más de 10.000 hectáreas pasaron a manos del Estado. Una transición política en la que los indígenas, los obedientes, pasaron del feudo religioso al feudo estatal.

Los afanes progresistas se escuchaban por doquier, pero el entonces Ministerio de Prevención Social decidió arrendar la tierra y la producción de ella nunca fue para quienes la sembraron, ellos cogían su parte, muchas veces inferior a la que correspondía al señor feudal.

Triste son los acontecimientos que vivieron y sintieron los antiguos hombres y mujeres de Zhiña. De esa tierra que se llama así, según hipótesis de algunas investigaciones, por dos razones: por las flores silvestres de “zhiñan” que copaban las faldas de los cerros; o por el término cañari “zhiña,” que en lengua castellana significa “gran cerro”. En otros tiempos, lo que hoy es Zhiña era un gran cerro, donde intrépidos hombres y mujeres arriesgaron y fundaron lo que hoy se conoce como Zhiña, en Nabón—Azuay.

Se dice que entre las estribaciones de los andes sureños de nuestro país se asentaron gente de origen cañari; teoría comprobable, porque algunos nombres de las comunidades de este sector terminan en “del”, propio de la lengua ancestral cañari; por ejemplo, Guanadel, Patadel, Casadel, zonas cuyos términos casi ya no existen, pero sus nombres quedaron como muestra o rezago de la lengua cañari.

EL SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA EL PATRONO DE ZHIÑA

Sentado, vestido con una túnica blanca y un poncho de terciopelo negro con filos dorados, así está el Señor de la Buena Esperanza al interior de la urna de madera y cristal. El Señor tiene el rostro lacerado, ensangrentado y en su mano izquierda se enseña la huella del clavo que penetró su palma, el día que lo crucificaron.

El Señor se adorna en su cabeza con potencias de plata. Él no está crucificado, es Cristo que ha resucitado y se sienta en el trono, a la derecha del Padre, mientras al frente de él y de rodillas está su madre, María, con manto morado y pañuelo blanco en su cabeza.

El Señor de la Buena Esperanza es el patrono de Zhiña. A su santo poder, los indígenas encomendaron la compra de aquella hacienda, hace más de siete décadas atrás. Ese pasaje de creencia, de fe y devoción consta en las investigaciones de Olmedo Morocho.

Encomendar a Dios el proyecto de compra

La reseña de historia sobre la fe dice que: El proyecto de compra se presentó al congreso el 22 de agosto de 1939, a partir de esa fecha, la Cámara de Diputados lo aceptó sin problemas, y ocurrió igual cosa en la Cámara del Senado en sus dos primeras sesiones. Pero en la tercera sesión, dos senadores, Alarcón Mena y Cueva García hicieron que se arrinconara el proyecto al campo de los archivos, lo que significó que estaba camino al olvido y entonces se convertiría en una frustración para los indígenas de Zhiña.

Quienes estaban a favor de la compra, los conocidos de Peralta y Wenceslao Carchi que le acompañaba, perdieron las esperanzas que el proyecto fuera aceptado, y lo daban como un caso cerrado, considerando como imposible la compra.

Pero ese no era el sentimiento de Honorato Peralta, él mantuvo viva la esperanza y llevado por su aferramiento a la causa de la compra, dijo a Carchi que lo acompañara a pedir ayuda y consejo, al Señor de la Buena Esperanza, allá en la iglesia de San Agustín; y, repitiendo estas palabras dijo: *“Le pedimos al Señor que nos ilumine a ver cómo vamos a hacer para ir con el triunfo”*.

La petición que Peralta hizo a la sagrada imagen era conseguir audiencia para el último día de la reunión general del Congreso, y así fue. Andrés Córdova, consiguió que Honorato sea presentado como representante de los indígenas del sur y tuviera media hora para decir palabras de agradecimiento al Congreso.

En la parte final del discurso, Peralta aclaró: *“Los indígenas son una máquina de trabajo y de hacer plata en la sociedad y gracias a su trabajo la burocracia gubernamental era mantenida”*. Así mismo dejó ver lo mal administradas que estaban las haciendas de la Asistencia Pública. Tal fue el discurso en favor de los indígenas que, el proyecto de ley número 49 fue aceptado inmediatamente. Al día siguiente, el Presidente de la República Aurelio Mosquera Navas felicitó a Peralta y entregó el proyecto firmado. El decreto de venta de la hacienda se hizo efectivo.

En la memoria del pueblo de Zhiña está presente el pasaje histórico—religioso. Desde entonces, desde 1940 se tributa al Señor de la Buena Esperanza, porque la gente considera que el poder divino de Dios, posibilitó la compra de la gran hacienda y así terminar con un tiempo de esclavitud, de abusos, de explotación.



A Benigno Sagbay y otros pobladores de Zhiña, les relataron como fue la vida en el pueblo, cuando los indígenas servían al patrón.

La procesión con el patrono

Los devotos del patrono cargan la urna, se desplazan por las calles de la comunidad de Zhiña y cuando se les pregunta la razón de su fe, con fervor reseñan el milagro que transformó la vida de los indígenas.

“Aquí había esclavitud, la gente era esclava en tiempo de las monjas; vivían tres días en la comuna y tres días para la hacienda, trabajando gratis y obligados a levantarse a las cuatro de la mañana, para ir a la doctrina y luego a la misa. Sino iban venía el castigo, aquí era así, nadie podía hablar con nadie. El castigo era guindarse boca debajo de un palo que daba a un hueco, se llamaba cepo; a las mujeres se le cogía boca abajo de los pies, así era el castigo”, dice Benigno Sagbay.

Pero ese no es el único testimonio. El recuerdo de los justicieros nubla los ojos de la gente de hoy, porque a ellos les contaron sus abuelos que los mayores venían de la ciudad por orden de los patronos; ellos ganaban y vigilaban a la gente. En ese entonces a nadie le daban educación en escuela alguna, todo era escondido, si se hablaba con la gente blanca era a escondidas.

“Cuentan que los blancos venían de Cuenca. Todos los granos que se cosechaban iban a dejarse en la ciudad, ya sea el maíz, trigo, cebada. Madrugado se llevaba a caballo los granos. Los hombres salían a las diez, once de la noche y no había transporte, tampoco había paga, solo había que trabajar tres días para uno y tres días para la hacienda, eso era grave”, reseña Carlos Morocho.

Historias de vida se cruzan entre generaciones. Las declaraciones dejan ver un mundo de usufructo. *“Nosotros éramos los marginados, los explotados, nadie podía alzar la cabeza contra de ellos, entonces, un día decidieron encomendar la libertad al Señor de la Buena Esperanza”, dicen los más jóvenes.*

“Luis Carchi y Honorato Peralta únicos dos que hablaban castellano, porque ellos han vivido en otros lados, no en Zhiña, ellos traduciendo la reforma agraria favorables para huasipungos hicieron posible la compra, ahí sí lucharon duro, caminando de Cuenca a Quito”, dice una mujer anciana que prefiere mantener su nombre en secreto.

Ocho días a pie se hacían los hombres caminando desde Cuenca hasta Quito. Un día tomaba llegar de Zhiña a Cuenca. Así se dieron la compra

de lotes, y la cantidad que se adquiriría estaba acorde a la capacidad de pago que tenía el comprador. *“Si tenían más plata compraban dos a tres lotes, los que más tenían compraron dos lotes, cada lote se compraba a reales y medios”*, añade Sagbay.

La producción

Las tierras andinas eran tan ricas que, gracias al sol, la lluvia y el viento, por ella se extendían grandes parcelas de maíz como producto principal. Las chacras crecían con el fréjol. Pero esas no eran las únicas sementeras, había otros espacios donde engrosaban las papas, crecía y se doraba el trigo, la cebada; a lado de ellas estaban habas que eran los granos principales de la zona.

En ese tiempo todo era de la hacienda y una pequeña parte, lo que daba el *huasipungo*, se destinaba para la alimentación de los indígenas, el resto era para el patrón, para el hacendado.

Según los testimonios de la gente, en ese tiempo, ni el Estado ni la congregación religiosa pusieron atención en la gente. *“Hasta mi madre, que no es tan antigua ni tan lejana en el tiempo, no sabía leer ni escribir y nadie de esa generación sabía hacerlo, salvo alguien que se escapó a otro lugar y empezó a aprender”*, afirma Olmedo.

Zhiña era una gran hacienda, tenía 10.853 hectáreas y limitaba al norte con los cerros de Bolarumi, al sur con la comunidad de Chunazana, al este con la cordillera oriental de Zamora y Morona y al oeste con el camino público que llevaba desde La Playa hasta Cuenca, lo que ahora se conoce como la panamericana.

Cambió la vida una vez que se compró

Desde aquel 24 de septiembre de 1940, 76 años atrás, con la firma de las escrituras, la vida comunitaria volvió a Zhiña, la gente empezó a compartir, se unieron y empezó a funcionar el cabildo como tal. Ese año (1940) entró en vigencia el régimen de las comunas en la zona de Zhiña, con la cual, los recintos, las parcialidades, los caseríos tenían que entrar como comunas y Zhiña ya estaba como tal.

Las escrituras se redactaron en español. En 1940 ninguno de los compradores hablaba castellano, eran kichwa hablantes, solo

Honorato Peralta, quien se había criado con una familia Coronel en Cuenca, aprendió español y era el traductor y acompañante para escuchar la intervención de las autoridades, todo lo que oía lo traducía a la comunidad, a sus compañeros. Honorato era todo un personaje, una persona muy hábil y reconocida porque guió la compra de Zhiña, a pesar que él no era de esta tierra sino su abuela vivía en Yukishacay, Ayaloma.

“Hemos rescatado muchas cosas, tenemos un texto terminado, falta el auspicio para publicar y difundir esta historia que tiene la comuna. La historia lo contaron los abuelos, tenemos documentos. Hace tiempo, en 1983 y 1984, cuando vivían los compradores hicimos talleres con los ancianos y ellos contaron la historia. De todo eso tenemos datos escritos y rescatamos algo que ha quedado”, afirma Olmedo.

Gran parte de la hacienda, la parte alta especialmente, se mantiene como reserva natural para la protección de fuentes hídricas, el agua que tiene la comunidad viene desde esa parte alta. La comuna tiene un reglamento que norma la tenencia de la tierra y el cuidado del medio ambiente, para la preservación de las fuentes de agua.

CÓMO SE HACE UN SOMBRERO DE SARAGURO

De una funda plástica Francisco Sarango saca la lana de borrego, materia prima para hacer sombreros propios de la cultura Saraguro. El secreto para obtener un buen producto parte de la selección de la lana; por eso, Albino, el maestro de Francisco le decía que, la lana del borrego pequeño de raza criolla es la mejor.

Para esta prenda, la lana del borrego merino no es la adecuada; puede usarse, pero el resultado es un sombrero medio esponjoso, además en el proceso de elaboración se necesita más tiempo para prensar; cosa que no sucede con la lana del borrego común o “*sacha*”, como ellos lo conocen, porque encaja muy bien y deja como resultado un buen sombrero.

Lavar la lana y escarmenar

Para empezar con la fabricación de la prenda, el primer paso es lavar la lana con agua hirviendo; eso permite eliminar la grasa que por naturaleza tiene el borrego. Para acelerar el trabajo, Francisco opta por pagar a terceros esta tarea. La materia prima puede lavarse incluso con detergente; porque es indispensable eliminar toda la grasa de la lana y no se afecta cuando se pone a secar.

Una vez que la lana se ha secado completamente viene el escarmenado. Para empezar con eso es importante cortar las motas o fillos amarillos apretados; en caso de mantenerlas, el resultado será un sombrero con fallas, ese fue otro de los consejos de Albino, ese hombre que por experiencia sabía que los fillos amarillos de los mechones de lana dañan la producción.

La lana puede escarmenarse con las manos o con cardones. Espigar una libra de lana con los dedos demora un día; y una libra de lana se empela en un sombrero, dependiendo del tamaño de la prenda, por cierto; si el sombrero es grande, a veces entra más de una libra, si es pequeño puede ser menos.

Para acelerar el trabajo, Francisco concesiona a algunos amigos y conocidos de su comunidad el escarmenado de la lana. Cinco dólares la libra, ese es el precio que paga por ese obraje, más para acelerar ese proceso, el artesano se compró en Otavalo una especie de cardos

manuales, elementos que facilitan las labores a quienes concesiona esta tarea. *“Con eso se escarmena rápido. Esto hacía mi esposa, ahora yo concesiono porque es una forma de generar trabajo. Hay gente que quiere hacer esta obra, hombres y mujeres se apuntan para tener una fuente de ingresos”* dice.

Igual sucede con otras tareas, por ejemplo, Francisco enseñó a un oficial oriundo de Urdaneta a poner las cintas. Una vez que aprendió, el joven decidió trabajar en su casa y por día cobra 12 dólares para cumplir con ese proceso. Es más, ha solicitado un incremento al precio de su trabajo, porque en un día no hace todo; *“Le dije que para el 2017 le subo el sueldo y así seguimos trabajando”*, asevera Francisco.

Picar la lana

La lana escarmenada se guarda en una funda plástica. Para empezar a usarla hay que picarla con una tijera grande de sastre, la lana picada se pone hecho hileras, no hay otra forma de tender y lo importante es siempre tender hacia adelante. Una vez que la mesa se llena, se procede a picar una vez más hasta lograr hileras bastantes finas. La lana de borrego no es muy dura, por ende, ese trabajo es rápido.

Cuando aprendía el oficio, uno de los profesores del sombrero le advirtió que la lana se pica de manera tan fina similar a la harina; consejo que no resultó ser verdad. La lana hecho polvo deja una membrana que se rompe; por lo tanto, este paso exige solo dos picadas, nada más.

“Eché a perder tantos sombreros, luego de tanto pelear experimentando de mil formas salió bien. Ahora ya sé al revés y derecho como se hace el sombrero”, ese es un recuerdo de fracasos que significaron un paso al éxito, que está vivito en la memoria del sombrero.

Francisco es uno de los artesanos más jóvenes en esto de hacer sombreros de Saraguro. Muchos maestros que antaño cumplían con esta labor están ancianos. El proceso que ellos siguieron tiene cosas diferentes a los que aplica el artesano de hoy; por ejemplo, otrora el proceso de golpeado se hacía en planchas caliente; las herramientas

de ahora son diferentes, se usan utensilios caseros adecuados para uso artesanal; eso ayuda a prevenir enfermedades a futuro.



Francisco Sarango es uno de los pocos elaboradores de sombrero para la comunidad de Saraguro.

El floreado

Una vez que la lana se ha picado viene el floreado. Dos fórmulas Francisco aplica en este paso: el primero, con el arco de florear, que es el tradicional, y que consiste en esparcir la lana a través de un aparato elaborado con un madero delgado proveniente de la flor del chaguarquero o penco, al cual se sujeta una cuerda delgada de beta o cuero de venado. Y el segundo, a través de unos rodillos que transforman a la lana en láminas.

El arco de florear es liviano. Los maestros antiguos tienen un arco de florear hecho de romerillo, es una herramienta muy pesada. Tener un arco liviano posibilita manejar el mismo incluso con una sola mano. Lo difícil de este arco es obtener la membrana hecha de cuero de venado. Para florear la lana se coge el aparato, se pone la lana y se empieza a esparcir.

Un profesor de opciones prácticas de un colegio de Saraguro, le vendió esa cuerda en 20 dólares. Florear la lana implica la expulsión de pelusas o partículas pequeñas de lana, en este paso es importante que el artesano y sus oficiales usen una mascarilla, la pelusa de la lana afecta a las vías respiratorias.

El trabajo en los rodillos es más rápido. Adecuar ese sistema implicó habilitar a unos rodillos con pequeños pupos la manivela de una máquina casera de moler. Entonces, se coloca la lana escarmenada en el rodillo, se da la vuelta suavemente y poco a poco unas delgadas planchas toman forma.

Este sistema es más rápido y confiable. El artesano decide el grosor que debe tener la lámina porque luego hay que juntar todas las planchas, envolverlas en una tela dando la forma de una campana, para de ahí meterlas en la prensadora. Si no se florea la lana, se corre el riesgo que en la misma vuelvan a formarse motas o granillos. El floreado es la base para pasar al prensado.

Una vez que la lana ha sido floreada, ya sea con el rodillo o el arco; viene el proceso del vaporizado en agua caliente y el golpearlo. Para cumplir este paso, Francisco acondicionó una tostadora de carnes, sobre las parrillas colocó una lámina de aluminio que es el soporte de la lana envuelta en el lienzo.

Vaporizado y batanado

Cuando el agua está fuerte se pone a vaporizar la lana. En este paso hay que tener cuidado de no afectarse el abdomen. El lienzo es indispensable para que las láminas no se aflojen al momento que el artesano da golpes con los mazos.

Así mismo, Francisco advierte que los artesanos mayores hicieron este paso a mano porque había que dar la vuelta a ese lienzo con la lana por dentro. *“Ellos trabajaban con humo, muchos están ciegos. Yo en cambio hago de esta manera”*, afirma.

Cuando la masa está lista se pone el betún, la cera negra, la pez griega para compactar la lana. Superado este paso hay que llevar el sombrero a la prensa. Para prensar se cogen de las puntas y se meten en ese coloso aparato.

Saliendo de ese paso el futuro sombrero se va a la lavadora adecuada con la máquina de una vieja imprenta donde se aplica el batanado. Ese lavado tiene que ser suave, de lo contrario puede romperse el sombrero.

Hacer sombreros por tantos años, le han convertido a Francisco en un maestro. Él sabe que la cola de carpintero se usa para el batanado, que no es otra cosa que terminar de darle la forma del sombrero y hacerlo secar, luego de eso queda listo para meterlo en la horma según la talla del sombrero.

La horma sirve para señalar desde donde empezar a plasmar las figuras negras, en la parte interior de la falda del sombrero; recordemos que la parte externa del sombrero es blanca total, o blanco y negro es hacia adentro solo en el ala circular que cubre el rostro.

Un sombrero blanco—negro de Saraguro, hoy en día cuesta 70 dólares y elaborarlo toma más de dos días. *“No hay como subir mucho el precio porque la gente tampoco paga, ellos incluso dicen que rebaje, a veces sí se rebaja”*, eso dice elaborador de prendas de sombreros que los Saraguro usan de preferencia en actividades religiosas, matrimonios, bautizo, cuando son priostes, juramento de la bandera, desfiles cívicos, etc.

El sombrero bien hecho dura más de 200 años, muchos hombres y mujeres heredan. Cuando la prenda está bien protegida no entra ningún bicho o plaga que lo dañe. El aroma del anís de estrella ahuyenta a la polilla. *“El sombrero dura dependiendo el cuidado, si compran y arruman o botan sin protección de seguro que en poco tiempo se hará pedazos”*, advierte Francisco.

LA SIMBOLOGÍA DE LA CHAKANA O CRUZ ANDINA

Desde el pensamiento andino, la chakana es la representación de un concepto que tiene múltiples niveles de complejidad de acuerdo a su uso. La chakana o chaka hanan significa el “puente a lo alto”. Es la denominación de la constelación de la Cruz del Sur, y constituye la síntesis de la cosmovisión andina, asimismo, es un concepto astronómico ligado a las estaciones del año.

Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, cronista, en su *"Crónica de Relación de Antigüedades de este Reino del Pirú"* dibujó e insertó un grabado sobre la cosmovisión andina, que se encontraba en el Altar Mayor del Templo del Coricancha en Cuzco, al cual denominó Chakana, el puente o escalera que permitía al hombre andino mantener latente su unión al cosmos.

“La cruz andina es la cruz cuadrada que nosotros llevamos cargando”, dicen los comuneros. En Cuenca, esta cruz asoma por febrero sobre Turi, es una cruz de estrellas que permanece durante la noche, gira al sur un poco, pero a las cinco de la mañana desaparece y nuevamente sale al anochecer, eso dice taita Yaku Samay, quien ha seguido de cerca los movimientos de la cruz de estrellas, y por ello sabe que hay tiempos cuando esa cruz sale también a las diez de la noche.

Esa es la cruz del sur que los taitas veneraban y amaban. Los sabios de las comunidades indígenas cuentan que, otrora, cuando ella salía mucha gente se reunía en la montaña para venerarla. Ellos, los antepasados dibujaron la chacana y pusieron la cruz en la mitad y todo lo que es femenino a la derecha y lo que es masculino a la izquierda.

“Esta cruz permanece en el cielo girando hacia el sur”, dicen los taitas, y señalan que es muy diferente a la cruz católica; símbolo cristiano más alargada hacia la parte baja, que llegó con la conquista española y en base a esa cruz, los europeos iniciaron un proceso de evangelización.

La interpretación a la chakana

Sujeto a varias interpretaciones y haciendo compatible la estructura básica que dejó el cronista Yamqui Salcamaygua, con los comportamientos del hombre andino, las conclusiones más aceptadas sobre la figura de la chakana son múltiples; entre ellas se destaca que:

la *chakana* (puente o cruce) aparece en la intersección o en el punto de transición de las líneas trazadas de arriba hacia abajo o viceversa, verticalmente, y de izquierda a derecha o viceversa, horizontalmente.

Habría dos "*espacios sagrados*" que se oponen mutuamente: el primero, de proyección vertical, dividido en una mitad masculina y en otra mitad femenina; el segundo, de proyección horizontal, dividido en una mitad de los "*seres celestiales*" y en otra mitad de los seres "*terrenales y subterráneos*".

La orientación de arriba hacia abajo tendría connotaciones masculinas, y la de abajo hacia arriba, connotaciones femeninas. La *chakana* tiene la forma de una X, las diagonales conectan las 4 esquinas de la "*casa*", es decir, del universo. La *chakana* es el símbolo andino de la relación del todo.

La línea vertical expresa la oposición relacional de la correspondencia entre lo grande y lo pequeño: "*tal en lo grande, tal en lo pequeño*". El espacio sobre la línea horizontal es el *Hanaq Pacha* (mundo de arriba, "*estrato superior*"). El espacio que queda por debajo de la línea horizontal es el *Kay Pacha* (este mundo). Los canales de comunicación que existen entre los dos mundos, son los manantiales, lagunas, montañas.

Hay en ella múltiples relaciones de correspondencia y complementariedad, como por ejemplo entre el techo y el suelo, entre el sol y el fuego, entre el día y la noche y entre el varón y la mujer, que indican el derrotero a seguir para descubrir que en su construcción no cuentan únicamente las razones utilitarias. Todos los objetos en ella tienen razón de ser, ninguno está por demás.



En Nabón, la ceremonia ancestral implica besar a la tierra, agradecerle por los alimentos que brinda.

El sincretismo religioso entre La Cruz católica y la Chakana

Venerar la cruz católica es parte del sincretismo religioso que se dio en los pueblos de América, por ende, el tres de mayo, algunas comunidades indígenas celebran y veneran la fiesta de la Cruz. Se dice que la invención de la “Santa Cruz”, es conmemorada desde tiempos antiguos. En España aparece en todos los calendarios y fuentes litúrgicas mozárabes, poniéndola en relación con el relato del hallazgo por Santa Elena de la auténtica Cruz de Cristo.

En los pueblos andinos tributar a la cruz católica es tratar de encontrar el propio camino. *“Si usted se pierde en el camino, no puede seguir; por ende, vuelve al inicio para saber cuál es el camino original”*, dice Yaku y explica que el tres de mayo no tiene ninguna relación entre el cosmos y la presencia de la cruz del sur, situación que si es evidente en los cuatro *raymis* que se celebra en el año.

Para Samuel Lojano, otro líder comunitario, la cruz andina es un símbolo milenario del *Hatun Taita* y de la *Hatun Hama*, (el gran padre

y de la gran madre) que en América se expresó desde el comienzo de la vida y por eso todos los pueblos andinos lo tienen como uno de sus símbolos motivo de devoción y a través de él velar por el respeto a la *Pachamama*.

La cruz andina es la imagen que invita a la convivencia con la naturaleza, a respetar el agua y todo lo que la madre tierra hace para dar el alimento a sus hijos. *“La chacana significa nuestra vivencia, y como debemos conservar a la madre naturaleza para nuestros hijos, nietos y para todos los que vienen”*, asevera Samuel.

Es de ver como los taitas cuelgan de su cuello una cruz andina. Taita Yaku esculpió su propia chacana en madera de palosanto. Es una chacana que tiene su parte blanca y su parte oscura, así es como representa la dualidad, ya sea el bien y el mal, hombre y mujer, etc.

Es una cruz del tamaño de la palma de la mano que en el centro lleva el sol que brilla con la luz. Ese sol es el símbolo del *Taita Inti* o Padre Sol, el padre físico que permite la existencia de todo el planeta. *“El taita sol es el esposo de la madre tierra, el padre que da calor a la humanidad”*, dicen los conocedores. *“Sin el sol no habría luz, calor, no existiría la fotosíntesis, el sol da calcio a los seres humanos. Sin el sol sería el fin de la tierra, planeta que recibe su luz”*, dice Yaku.)

LOS YACHAC Y SUS MÉTODOS DE SANACIÓN

Antonio Shiguango Tunay es parte de la organización de Yachac que se formó en Tena, capital de la provincia del Napo. Cerca de 120 curanderos están como miembros de la asociación. *“A nivel del país, habremos más de 200 yachac”*, dice.

Conversar con el sabio es acercarse a su mundo de saberes propios de su cultura. Antonio, miembro de la comunidad de kichwa orientales, no escatima esfuerzo en contar lo que sabe y lo que hace.

Mientras Antonio hablaba de sus saberes, en el lugar donde se puso a conversar sonaba de vez en cuando la *quiipa* o *churo*, ese sonido de pronto se perdía por el estruendo de los relámpagos que anunciaban la lluvia. El diálogo era ameno. Su voz se combinaba con el rose de los cientos de pepas, dientes, guaduas que daban forma a su espeso collar.

La ayahuasca y la vela como paso inicial

El hombre de un verbo demasiado rápido decía, así tan seguro como es en su trabajo de sanador: *“Utilizamos y tomamos la ayahuasca primero, para con eso ver qué no más tiene el paciente. Hay que identificar el malestar del cuerpo y según eso hacemos las curaciones o la limpia de la mala energía que tenga el enfermo”*.

En los últimos tiempos, las enfermedades han crecido. *“Hay muchas”* dice Antonio. De diversos lados del país llegan donde los chamanes para recibir la ayuda, recalca. Esa es la experiencia que vive, pues a su casa o a su espacio de curación arriban los necesitados y es en ese momento cuando el sabio procede al diagnóstico y determina qué males aquejan al cuerpo y alma.

Los pacientes que buscan la medicina natural aplicada desde los conocedores de los saberes ancestrales de las comunidades orientales presentan malestares del estómago, de la cabeza y de otras partes del cuerpo.

Antes de ingerir la ayahuasca, se hace el diagnóstico con la vela. Eso es rápido y sencillo. El chamán toma la vela, con ella limpia el cuerpo del paciente, luego la enciende y en el brillar del fino fuego verifica el mal que a primera vista afecta al paciente.

El diagnóstico es completo. Primero, se toma la ayahuasca para diagnosticar al paciente, esto se complementa con el resultado que enseña la luz de la vela, los dos indicadores permiten a los sanadores estudiar el caso para determinar el tratamiento a aplicar, ya sea en curaciones con la medicina natural y sanaciones con las cuales también combaten la enfermedad.



Antonio Shiguango Tunay, sabio, yachac, sanador, él conoce las propiedades de las plantas.

Cómo beber ayahuasca

Un sanador es un hombre sabio. En la mesa de Antonio y sus compañeros yachac y estaban varias especies de plantas, bebidas y más accesorios que son los elementos básicos de su trabajo de sanación. Un pilche para la ayahuasca natural. El envase era un cuenco muy pequeño que cabía del todo en la palma de la mano.

El utensilio elaborado con calabaza plasmaba en la parte exterior la figura zigzagueada de una boa, esa gran serpiente de la Amazonía. El sanador mostraba la alegoría de la cabeza de la gran culebra y decía que al paciente se suministra una media copita (por decir así y teniendo como medida ese pilche) de ayahuasca para que entre en el proceso del chequeo.

Para el sanador es importante advertir que, quien vaya a tomar ayahuasca debe tener conciencia absoluta del proceso en el cual entrará. Ingerir la ancestral bebida requiere de una preparación en el cuerpo y espíritu. Antonio recomienda; *“el día del ritual, el paciente no debe ingerir alimentos, salvo una dosis muy pequeña en el almuerzo. El paciente recibe su dosis de ayahuasca entre las 18:00 y 19:00, desde entonces se registra esa conexión entre paciente y sanador”*.

Males relacionados con el mal funcionamiento de los órganos del cuerpo y daños provocados por la maldad, son atendidas por los sabios. *“También curamos la maldad, así como se hace una operación, así mismo nosotros chupamos con la boca la suciedad, la maldad que lleva en el cuerpo, después de eso damos medicina natural y así desaparece el dolor que tiene el paciente. Cuando hay un caso de maldad, le digo que ese es su mal y le explico cómo le vamos a curar”*, afirma.

Enfermedad y maldad, esa es la clasificación de las patologías que, desde el saber de los yachac, afectan al cuerpo humano. Muchos de los sanadores trabajan con la medicina occidental. Antonio señala que, ante cualquier problema relacionado con heridas del cuerpo, los sanadores envían al afectado a un hospital para que reciba el tratamiento; igual cosa sucede si existen casos de tumores, patologías que requieren el diagnóstico y tratamiento de la medicina occidental.

“Se trabaja con los hospitales, a veces de allá mandan a nosotros, y otras veces nosotros decimos que ciertas cosas hacen los doctores. A veces vienen con dolor de la barriga, de las piernas y no sale a nada en los análisis químicos, entonces nosotros le vemos y decimos, tal hombre o mujer está haciendo mal”, esa es otra de las experiencias de los yachac.

Las limpias, los brebajes y más tratamientos

El tratamiento de sanación incluye limpias y bebidas. Las limpias son a veces las primeras acciones a realizar en favor del paciente. El tratamiento contempla de dos a tres limpias, de acuerdo a cómo el cuerpo responda. Si el cuerpo está pesado hay que aliviar esa pesadez con al menos dos limpias.

Hay ocasiones en las cuales, los chamanes entregan amuletos que son las contras para las energías negativas.

Las bebidas se suministran luego del diagnóstico. Generalmente son jarabes preparados por los mismos chamanes. La prescripción para ingerir la pócima es labor del curandero, quien especifica la dosis y recomienda en ocasiones tomarlas con aguas aromáticas.

Las plantas para preparar los jarabes son diversas, hay miles, cada una con una función. Son plantas cuyas propiedades ya fueron usadas por los ancestros, taitas, abuelo, padres y que se enseñan a las nuevas generaciones de yachacs. *“Tenemos plantas para cada enfermedad: aquí tengo las plantas para la diabetes, para el mal de los nervios y para tantas enfermedades”,* especificaba Antonio.

En dos litros de agua se pone una porción de uña de gato. Por 20 minutos se deja hervir. Después de este tiempo hay retirar del fuego y añadir seis gotas de sangre de drago y listo; esa bebida se usa para controlar la diabetes y se debe tomar tres vasos por día, así es como el sanador explica una de sus recetas.

En la mesa del consultorio del chamán nunca faltan las muestras de plantas, tal como una farmacéutica lo haría con sus muestras médicas. Así, en fundas plásticas estaban hojas verdes de “surupanga”, que se emplea en las limpias y es una especie propia de la selva. Junto a la

“surupanga” reposaba la zaragoza, que para ellos tiene un olor especial y se usa para sanar males del estómago.

Hay plantas que vienen de árboles parecidos al bejuco. Otra de las variedades que exponía el sabio era el “chuiryuyu”, aplicada para hacer bebidas medicinales que combaten la hinchazón del estómago, hinchazón que muchas veces provoca un malestar profundo.

Dentro de la botica natural no faltó el matico oriental que sirve, a decir del chamán, para todo. *“Esto crece como mala hierba. La hoja de matico tiene un lindo olor, es el matico oriental y ayuda a todo, con esto se hace el agua de matico”*.

Formación de un sabio

Shiguango es un curandero, cuyo oficio asimiló de sus padres, abuelos y de algunos maestros. De ellos aprendió las técnicas para tomar la ayahuasca. Cuando era pequeño, lo primero que le hicieron fue la prueba del tabaco, eso fue de expirar por la boca y soltar el humo por la nariz. *“Hacen tomar tabaco fuerte”*, dijo.

Luego le enseñaron como poner las manos en la cabeza para trabajar con la energía. Ese paso exige saber poner la mano en la boca, porque es el que transmite fuerza. Los entrenamientos son varios y entre ellos se incluye un baño a las cinco de la mañana para tomar la energía del agua. El sanador tiene un don, nosotros nos encerramos y cada quien conoce de la materia.

La formación de los chamanes incluye una dieta que contempla no comer ají, comida caliente, es decir, llevar una dieta especial, porque el proceso para ser un sabio, un verdadero sabio, es muy largo.

Los yachac, en su mayoría, llevan coronas de plumas y collares. Los dos elementos son parte de la identidad y, además, tienen una función de sanación. Del cuello de Antonio Shiguango colgaba un grueso collar hecho con dientes de bujeo, un animal de la Amazonía parecido a un tigre. Esos dientes blancos y alargados similares a los colmillos sirven para atraer los buenos negocios.

También incluyen, como parte de sus adornos, las semillas de calmito, que es una pepa grande. Las pepas rojas negras que provienen de la planta de chucumuyu y los canutos delgados de guadua.

“A la hora de hacer un collar, todos sus elementos tienen que confluír en la energía. La pepa roja es un bloqueador y da energía al sanador. La guadua igual. Cuando hacemos nuestro trabajo nos cargamos de energía y soplamos para nuestra defensa”, especifica el sanador.

COMO LLEGARON LOS SARAGURO A ZAMORA CHINCHIPE (I)

Un joven de pelo largo y estatura baja estaba como un activo participante de un ritual. Manuel Cartuche se llamaba el muchacho. Él decía pertenecer a la dinastía de los primeros saraguros que llegaron a Zamora Chinchipe, hace muchos años, más de 20 o 30 quizás.

El veinteañero, nativo de Zamora, quien creció en un ambiente más mestizo que indígena saraguro, conserva la identidad de sus padres, de sus abuelos, y al compartir con amigos de su misma etnia que se asientan en Zamora reforzó esa identidad.

“Convivir con gente de Saraguro, compartir esas tradiciones y momentos con familia y amigos, me han enseñado que hay que buscar el equilibrio con uno mismo para una tranquilidad espiritual”, señala.

La llegada de los Saraguros

¿Cómo llegaron los Saraguros a poblar en un gran número en Zamora Chinchipe, especialmente en el cantón Yacuambi? Esa es una inquietud que siempre aflora, más aún, cuando se escucha que hay más saraguros en Zamora que en el cantón lojano del mismo nombre.

Hay varias versiones que surgen desde la oralidad de los inmigrantes de la serranía. Unos dicen que esta etnia llegó a ese espacio más o menos hace 55 años.

Los datos históricos extraídos de los archivos dan cuenta que, en 1850 un grupo de colonos descubrieron las ruinas de la primera fundación española de Zamora. Así mismo añaden que la colonización también ingresó desde la provincia del Azuay hacia el cantón Yacuambi; a donde llegaron los saraguros, procedentes de la provincia de Loja y unos pocos mestizos más.

Zamora es una de las provincias del sur ecuatoriano donde se nota una gran relación intercultural, caracterizada por la presencia de algunas nacionalidades; cinco específicamente: afro, shuar, mestizos, puruháes y los más numerosos, los originarios de Saraguro.

El origen de la presencia de hombres y mujeres de vestimenta blanca— negra, con sombrero blanco—negro; tiene algunos testimonios, unos muy históricos que incluso remiten a esas épocas en las cuales se dieron las guerras de independencia.

La historia de los soldaditos

Los mayores saragueros, los abuelos que siempre cargaban relatos fantásticos y reales, contaban que: en los tiempos de la independencia, por allá por los primeros años del siglo XIX, esto es 1810, 20 o 30, en los correteos que dejaban los enfrentamientos guerreros para lograr la ansiada independencia, había mucho movimiento militar, y todos los hombres caminaban por las tierras de Saraguro.

Eran soldados que tenían la ruta de Quito, pasaban por Cuenca, llegaban a la hoy frontera entre Ecuador y Perú, porque su destino final era Lima. En esos tiempos, y por un largo período, era bonito para los nativos de las zonas saber que venían los soldaditos.

La gente de los alrededores del camino tenía mucho aprecio a los soldaditos, era un motivo de alegría saber que ellos llegarán. Con el paso del tiempo, los soldaditos cambiaron de comportamiento, de actitud y empezaron a portarse mal. Se volvieron malos, sanguinarios, se robaban los caballos, el ganado y, lo más triste, se llevaban a los jóvenes.

Tanto era el temor que, cuando la gente oía la novedad por la llegaban los soldaditos, los pobladores de Saraguro, de San Lucas, mayores especialmente, preparaban una fiesta para recibirlos, porque eso era un acontecimiento. Más, cuando los soldaditos cambiaron de conducta, en vez de recibirlos, los mayores mandaban a esconder el ganado, los caballos, a los jóvenes, porque los reclutaban y los trataban mal.

En esa odisea de esconder el ganado, dicen los dueños de la tradición oral que se llevaban a las reses para dejarlas detrás de la montaña oriental. La ruta no lo hacían por el camino del inca o camino real, porque era el mismo que usaban los españoles, los soldados, en la colonia y en todos los tiempos; ellos, los de Saraguro, se fueron por la montaña que limita entre la Sierra con el Oriente. Elevaciones que se situaban en lo que hoy es Nabón.

“Cuando se escuchaba la novedad de los soldados, se cogían los mejores caballos, ganados y con los muchachos mandaban a la montaña a esconderles, y ahí se quedaban por un tiempo hasta que

pasen los soldados, cuando ya pasaban los iban a buscar y a traer”, dicen los testimonios de los ancestros.

El relato añade que, los hombres y mujeres iban a ver el ganado después de dos o tres meses. Cuando llegaban al sitio donde inicialmente dejaron las reses, ya no las encontraban, los animales se desplazaban más al oriente, atravesaban la montaña y estaban ya en la Amazonía.

Siguiendo las huellas de los cascos del ganado llegaron entonces los Saraguros a Yacuambi especialmente.

Cuando encontraron una geografía verde, bondadosa y productiva, a esos hombres y mujeres de la serranía les gustó el espacio y decidieron quedarse, de esa manera y con el paso de los años, la presencia de los Saraguros se expandió más, hasta hoy tener un gran número de pobladores y de varias generaciones.

La presencia por la cascarilla

Se dice que antes de la llegada de la gente de Saraguro, a Zamora Chinchipe ya llegaron los españoles y mestizos. Estos grupos humanos arribaron con una finalidad: explotar la cascarilla.

Yacuambi (hoy cantón de Zamora Chinchipe) había sido conocido por quienes andaban detrás de la cascarilla, planta no explotada por los nativos shuar, porque en esa geografía no había enfermedades para curar con esa planta.



La ritualidad de sanación del pueblo Saraguro se mantiene en los espacios donde fijan residencia.

Mantienen convicción y lenguaje

Hasta ahora no se conoce una fecha específica cuando llegaron los saraguros a Zamora. Se dice que poco a poco se asentaron las familias, empezaron a trabajar y dieron forma a sus fincas, eso fue ya en el siglo XX, y actuaron así porque encontraron tierras productivas para el cultivo del ganado, más no para la agricultura.

El último censo de población y vivienda realizado en el 2010 da cuenta que, en la provincia de Zamora Chinchipe, los saraguros tienen un índice de 10.000 pobladores.

Un estudio poblacional realizado por el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador, CODENPE, a inicios del nuevo milenio, determinó que en Zamora viven más saraguros que en el mismo cantón lojano de Saraguro. *“Siempre fue así y de seguro que ha sido así”*, dice el prefecto Salvador Quishpe.

La presencia en gran número de miembros de esta nacionalidad en el sur—oriente ecuatoriano tiene dos efectos culturales: por una parte,

mantienen su convicción, cultura, lengua y saberes; y por otra es inevitable un proceso de aculturación.

La percepción de los saraguros, en lo que respecta a su cultura, es que la gente tiene claro que son saraguros, más allá que si se lleva sombrero o no, hay mucha gente en Zamora que no lleva su ropa, su indumentaria, pero tiene clara su identidad; sabe que es un saraguro.

Zamora es una tierra donde fácilmente se encuentran a los miembros de las dinastías Sarango, Gualán, Guamán, familias que tienen raíces del pueblo Saraguro; muchas veces no visten su ropa tradicional, pero están ahí propagando su cultura e identidad, porque para ellos no hay distancias físicas ni geográficas, todo es parte del mismo territorio.

“Antes se pensaba que los saraguros estaban sólo en Saraguro (como ciudad) San Lucas, San Pablo de Tenta, que son las localidades donde se emplazaba esta etnia. A raíz de su llegada a Yacuambi, si bien es cierto en el mapa geopolítico nacional Loja y Zamora Chinchipe son dos provincias ajenas; pero en la cosmovisión nuestra no hay tal cosa, es el mismo territorio, es el territorio de los saraguros, que es uno solo”, afirma, uno de los miembros de esta nacionalidad.

Manuel Cartuche, joven saraguro, nativo de Zamora, vuelve a escena, e insiste en lo importante que es mantener la identidad en un espacio geográfico diverso al original. El estudiante universitario, hijo de profesores, dice que con la presencia de miembros de su etnia original se crearon escuelas en Zamora, y es allí donde sus padres hicieron su vida y formaron su familia.

“Hay otras familias que llegaron y se quedaron, esos también son parte de la gente saragura porque descienden de quienes años atrás llegaron a la provincia y se quedaron”, asevera el muchacho, para quien el ritual en la cascada siguiendo los patrones de la ceremonia andina es muy familiar, porque siempre se lo hace siguiendo pasos que dejaron los mayores.

DE TIERRA NEGRA Y PIEDRA SE VISTE LA RUTA DEL HIELO

Para llegar a la Comunidad Cuatro Esquinas, parroquia San Andrés del cantón Guano, hay que tomar el bus de la cooperativa Cóndor. Desde la terminal inter—cantonal de Riobamba, cada hora sale la unidad de color verde. El automotor cruza el sector de los moteles y se desvía por la antigua carretera de García Moreno (Riobamba—Guaranda).

A lo largo del camino se encuentran pequeños caseríos; Sígsgipamba, que se caracteriza por sus llanuras verdes, hileras de árboles de eucaliptos, cultivos de alfalfa y maíz. Basacón tiene una geografía similar, con el verdor de la quinua y la alfalfa; pero tiene algo especial, en su centro parroquial se erige la iglesia con fachada de piedra de río y cúpulas rojas.

“*Antes el camino era de piedra*”, decía Luis, el chofer de la unidad que a una velocidad de 50 kilómetros por hora hizo 20 minutos de Riobamba a Cuatro Esquinas. El Bus en realidad llega hasta San Rafael, la última parada. Son 45 minutos de ruta.

Cuando se llega a las Cuatro Esquinas, un letrero porta la imagen de Baltazar Ushca, el “*Ultimo Hielero del Chimborazo*”. El letrero se ubica justo en el inicio de la Ruta de los Hieleros, ahí en la esquina de la estación del bus. Ese es el inicio del camino que conduce hasta las faldas del Chimborazo, ese lugar desde donde los hieleros ahora y antaño caminan para extirpar del Taita Chimborazo cubos de hielo de 70 libras de peso, para venderlos en Riobamba en el Mercado la Merced.

El movimiento en el sector empieza muy temprano. Niños y niñas van para la escuela, los hombre y mujeres alistan sus rebaños para salir al pasto y cargan sus azadones para a las labores agrícolas. La gente se moviliza a pie, en carro, pero sobre todo en motos y motonetas. En medio del bramido de los toros, el balar de las ovejas, el ladrido de los perros y el trinar de las aves andinas se escucha el sonido de los motores de 80, 125 o 250 centímetros cúbicos de esas motos y motonetas.

La baja temperatura obliga a muchos de los hombres a llevar su poncho rojo, propio de las comunidades indígenas de Chimborazo, mientras las mujeres lucen sus clásicos anacos negros sujetos con fajas y cubiertas el dorso con los rebozos. Esta es la vestimenta que

conservan desde hace siglos y así como mantienen su vestimenta también lo hacen con el idioma quichua.

En Pulingui vive Baltazar Uscha

Cuando se llega a Cuatro Esquinas, es imposible para muchos visitantes y turistas pasar de ella sin preguntar por Baltazar, el nombre más famoso por ser del último hielero. Si les es posible, los turistas lo visitan, sobre todo ahora que está enfermo con su pierna, quienes quieren conocerlo van a su casa que se ubica en una loma allá en el barrio de Pulingui, a unos 500 metros del centro de Cuatro Esquinas.

En esa colina están: la pequeña casa de ladrillo de Carmita Ushca y Juan Gregorio (hija y yerno) y a unos metros de ella la casa de Baltazar. Desde esa pequeña cumbre, Carmita y su esposo identifican a los visitantes, agitan las manos y dicen *“aquí estamos”*.

Es imposible perderse en esta corta ruta. Por las faldas de esa colina pasa la vía férrea. Los largos rieles del camino para el tren cortan las rocas y por esos durmientes de la Cemento Chimborazo se desplaza ese tren. Para los comuneros de San Andrés es costumbre ver y oír a esa inmensa serpiente roja de hierro.

En el centro mismo de Cuatro Esquinas hay dos tiendas donde se venden productos de primera necesidad, pero también panelas, aguas y cosas que los caminantes necesitan para emprender la ruta. Más adentro hay una tienda que ofrece el servicio de internet, cuatro computadores disponen para quienes quieran acceder al servicio, allí hay tarjetas de recargas a celulares, porque si algo no falta en Cuatro Esquinas y hasta el mismo espacio del hielo, son las señales de comunicación celular. Las tiendas venden además granadillas, manzanas y caramelos, que son fuentes de energía para los caminantes.

La ruta de tierra negra

La Ruta de los Hieleros es de tierra negra, bien negra. Cuando la caminata inicia en la mañana, el caminante se encuentra con indígenas provenientes de la cultura puruhá que toman sus rebaños

de 20 a 40 ovejas, los burros, un perro, unos cuantos ganados y se dirigen camino arriba hasta los pastos.

El quichua se oye por todos los rincones, para saludar al vecino, para el diálogo entre caminantes y para arrear a los borregos que arrastran cuerdas de caucho, son más durables que las sogas de plástico o cabuya.

Para los expertos caminantes llegar desde Cuatro Esquinas al hielo es cuestión de dos horas de subida y dos de bajada, siguiendo el ritmo del paso de los burros que son parte del viaje. A medida que se nota la altura de la montaña se siente el cambio del clima, el viento es cada vez más intenso y el frío también.

El pajonal empieza a tomarse el suelo. Cuanto más se acerca a las alturas, el panorama enseña las montañas de las partes bajas cubiertas con mantos vegetales, como si fueran retazos de alfombras de diversos colores. La tierra negra que está lista para cultivarse. Hileras verdes con hileras negras que son el brote de las semillas. Extensiones doradas enseñan el trigo y la cebada que empieza a madurar o los extensos campos verdes de papas, mellocos.

Las pajas se agobian por el viento, el paisaje es verde y beige por el color de las pajas, a menudo que se asciende asoman las piedras. Una vez superado el primer refugio, empieza la inmensa hilera zigzagueada de piedra que es la ruta principal para llegar a la mina de hielo del Chimborazo.



Juan Gegrorio, yerno de Baltazar Uzhca en la ruta del hielero, allá en el Chimborazo.

Los cambios del Taita Chimborazo

Segundo Acón, un poblador de Sanjaspamba, toma su moto para llegar al sitio donde está el ganado. El hombre de 39 años cuenta que antes Sanjaspamba era una gran hacienda que daba hasta el sitio donde empieza el ascenso de la Ruta del Hielo. Con el paso de los años esa extensión de tierras pasó a manos de diferentes dueños.

En sus 38 años de vida ha sido testigo de algunos cambios en el clima y comportamiento del cerro, del Taita Chimborazo a quien lo veneran y lo respetan. *“Antes llovía mucho, ahora no, las lluvias son escasas, hay veces que no llueve, está seco y en este último año la gente se desesperó. También hemos visto el deshielo del Chimborazo. Cuando era niño, el Chimborazo estaba blanco, hasta las faldas sabían estar con nieve; pero en estos 30 años ya se ve solo la punta con hielo, abajo casi ya no hay nada”*, eso dice Segundo.

Un fenómeno contemporáneo para los indígenas de estas zonas son los deshielos y con ellos los deslaves. A tan solo diez minutos de su

propiedad se encuentra una quebrada que se profundizó hace unos dos meses por un deshielo

Sanjaspamba es un punto por donde los caminantes de la Ruta del Hielo tienen que pasar. Es una comunidad no muy pequeña, Segundo dice que allí habitan cerca de cien familias. En estos sectores el aporte de las mujeres es elevado, ellas se dedican a la crianza de animales y las labores agrícolas. Los hombres, en algunos casos, migran a la ciudad de Riobamba a buscar trabajo en la construcción. Mientras las féminas se dedican a cultivar la tierra y a responsabilizarse por el alimento de la familia.

La geografía de estas comunidades que están en las faldas del Chimborazo es tan colorida como la cultura misma de los indígenas de la provincia del mismo nombre, que son parte del pueblo Puruhá y se caracteriza por contar con una diversidad de subgrupos como: Cachas, Coltas, Lictos, Guamotis.

En Cuatro Esquinas cada aspecto cultural de pueblo llama la atención. Todos conocen al hielero Baltazar Uscha. Los conductores dicen *“Ahí está el Chimborazo”*, mientras mantienen la mirada fija hacia adelante y pilotean el automotor. Los conductores hablan en quichua con la gente de su comunidad y español con los turistas y mestizos. La Ruta del Hielo es una actividad que les permite difundir su cultura a través de su trabajo.

Yo soy el último hielero conocido en el mundo

Baltazar Uzhca es de esos hombres que hacen historia en su pueblo. En su natal provincia Chimborazo todos conocen a *“El Último Hielero del Chimborazo”*, que se ha convertido en el ícono de esa parte del Ecuador.

Uzhca es un indígena de la etnia Puruhá. Habla el español y con sus coterráneos de la parroquia San Andrés del cantón Guano, habla quichua. *“Ñuca kichwa rrima ñuka llakta”*. *“Yo mismo hablar quichua, con mi yerno y amigo oímos como han sabido hablar y oyendo se aprendió”*, asevera el hombre que conserva su poncho, que es parte de la vestimenta ancestral de su pueblo.

Baltazar es una historia andante, un testimonio vivo de lo que fue y es,

ser un hielero. Con una sonrisa en su rostro reseña su vida de ruterero, de las andadas que por más de 57 años ha emprendido desde Cuatro Esquinas, su sector, a la mina del hielo en el Taita Chimborazo.

En el documental *“The Last Ice Merchant”* del norteamericano Sandy Patch se ve como el viento, que sopla a 5.000 metros de altura donde se ubica su mina de hielo, juega con el poncho rojo el Baltazar. Al ritmo de cada golpe del pico en el hielo su cuerpo se mueve. Baltazar es un experto en moldear un gran bloque del cual sacará dos cubos casi perfectos de hielo para llevarlos al Riobamba, capital de la provincia de Chimborazo.

Caminar cuatro horas de subida desde su casa a la mina y dos horas de regreso, no es difícil para el hombre de 72 años, que en estos días extraña la montaña. Baltazar no puede subir por ahora al Chimborazo, el viernes después de carnaval mientras cumplía la tarea, el bloque de hielo le lesionó la pierna. *“En 15 días me quitan el hielo”*, dice, y con ansias espera ese momento para una vez más coger sus burros y acarrear el agua blanca sólida que extrae de una de las montañas más elevadas del planeta.

El Último Hielero es un hombre que conoce los secretos de la tierra negra de las faldas del Chimborazo. Esa hazaña de perseverar en un oficio casi extinguido lo llevó a ser reconocido a nivel mundial. Hace cuatro años se fue a Estados Unidos para la presentación del documental de Patch. Estuvo en Manhattan, en Miami, en Nueva York. Fascinado cuenta Baltazar por esas rutas emprendidas en las urbes más espesas del país del norte. En una entrevista *“El Último Hielero del Chimborazo”*, cuenta sus historias, sus anécdotas, su vida.



Baltazar Uzhca, él último hielero. Un oficio que aprendió de su padre.

Usted es muy conocido en Riobamba

Yo soy el último hielero conocido en el mundo.

¿Cuántos años tiene?

Tengo 72, trabajo desde los 15 años, son 57 trabajando en el hielo. Antes andábamos a diario porque pedían bastante y eso porque no había hielo de fábrica, el pedido era mucho, no había refrigeradoras. Diario sabían coger, íbamos a Riobamba caminando de casa en casa para entregar. Me acuerdo que había negociantes para llevar camiones grandes, llenos, así hacían los negociantes, decían que llevan a Guaranda, a Chimbo, a Guayaquil, Ambato, era bastante lo que llevaban.

¿Desde cuándo empezó a trabajar en la mina de hielo?

Desde los quince años, desde guambrito.

¿Quién le llevó?

Mi papi que era un hielero, yo trabajaba con papi, con mami, con mi hermano. Con bastantes burritos trabajábamos, a veces en un solo día hacíamos dos viajes. Para hacer los dos viajes salíamos madrugadito, a eso de las cuatro o cinco de la mañana, había que salir brevecito.

¿Su papá le enseñó la mina?

De mi papi aprendí ese trabajo. Mi papi trabajaba en ese hielo, y ese trabajo es la herencia. Mis abuelos no dicen que fue hielero.

¿Cuánto costaba en ese tiempo cada cubo de hielo?

De lo que me acuerdo en ese tiempo el cubo costaba tres sures y hasta cinco sures, porque el vaso de fresco valía cinco reales (50 centavos de sures) y hasta un sures.

¿Cuántos hieleros había cuando era joven?

Cuando era joven había bastantes hieleros, eran de la comuna de Moya, de Cuatro Esquinas, de Tahuallá, había bastantes hieleros y andábamos a diario.

¿Siempre tuvo a los burros para cargar el hielo?

Yo andaba solo con burritos. Antes teníamos de seis a siete burros. Mi hermano y mi papi también tenían burros.

¿Y su hermano es hielero?

Yo trabajaba con mi hermano antes, el mismo tiene una fábrica de hielo y por eso no pide, él mismo hace hielo y ya no pide.

¿El hielo antes estaba más abajo?

El blanquito que se ve, eso es hielo suave no más y no se acaba nunca, porque debajo de la tierra el hielo está creciendo también. Antes el hielo blanquito sabía llegar hasta aquí. Ahora como el tiempo ha cambiado ya no hay nieve suave. Antes había bastante incluso aquí caía nieve suave que sabía tapar el camino y ya no avanzábamos a traer el hielo duro que estaba bajo la tierra.

¿Cómo era el camino cuando usted estaba joven?

Un camino chiquito para un hombre y un burro. Había caminos de lado a lado.

¿Y si se encontraban los hieleros unos de subida y otros de bajada?

Teníamos que esperar hasta que pasen.

¿Era un trabajo de hombres y mujeres?

Antes andaban marido y mujer, por eso mi mamita en la montaña de Chimborazo, en esa tierra llucho pies andaba, y nosotros andábamos con alpargatas. Antes era más frío y era más bravo el Taita Chimborazo, de día sabía caer helada, el viento fuerte, ahora como el tiempo ha cambiado ya no hay el frío como antes. El Taita Chimborazo era más bravo. Mi burrito murió en la mina con frío, en medio del hielo y eso porque mucho frío había.

¿Cómo hacían para que no les afecte el frío?

Nosotros andábamos con dos pantalones y sobre ellos un zamarro de borrego y las alpargatas, así mismo nos arropábamos con dos chompas, nos poníamos una bufanda, un gorro con un sombrero. Ahora no hay tanto frío, antes el viento cargaba el frío.

¿Se ha lastimado los pies, las manos o cualquier parte del cuerpo?

Destapando la tierra está el hielo, me he lastimado poquito, no bastante, nunca me ha pasado un accidente grande, todo el año caminábamos y nunca pasó nada, ahora es la primera vez.

¿Había que elevar una oración a Dios, al Taita Chimborazo?

Sí, había que pedir al Taita Chimborazo que permita entrar en él, había una oración para él, esa oración nos pasábamos entre amigos y

decíamos “*Perdónanos Taita Diosito*”.

¿Por qué dejaron algunos el oficio de hielero?

Hieleros antiguo ya están mayores, ya murieron. Algunos jóvenes no se enseñan por el frío. Nunca acostumbramos guantes, siempre trabajamos así. Mi hermano cuando encontraba el frío de medio camino regresaba y sin hielo, eso hacía cada rato. Yo solo regresaba cuando ya tenía el hielo, siempre regresamos con hielo.

¿El hielo no está a la superficie?

Hay que trabajar para sacar el hielo duro que es el hielo propio. Por eso trabajamos con barra, pico, hacha, lampa. Lampa para botar la tierra, el hacha para cuadrar el bloque de hielo. Nosotros picamos haciendo canales casi de lado a lado de la pared del hielo y luego le damos con barra.

¿Bajo la tierra está muy duro?

Está duro, al picar se siente lo duro que es. Un bloque grande dura de ocho a 15 días y no diluye, porque ese es el hielo natural.

¿El hielo del Chimborazo tiene otro sabor?

La gente me pide que sea hielo del Chimborazo. El hielo de la refrigeradora no es igual al hielo del Chimborazo, éste hielo es natural, que está debajo de la tierra y es el hielo propio y no se parece en nada al de la refrigeradora. El hielo de fábrica cuando no teníamos para trabajar, fuimos a comprar en el mercado.

¿Quién le enseñó a elaborar los cordones de paja?

Yo vi a un compañero antiguo que había sabido trabajar con la paja, entonces vi que con una mano jalaba y con otra daba la vuelta y hacía la cuerda, con esa cuerda de paja trabajamos, amarramos el bloque, para sujetar un bloque yo uso tres cuerdas.

¿Siempre llevan un fiambre?

Yo andaba llevando tostado de habas y maíz. También machica de mano hecha con cebada y mezclada con panela, eso hacíamos antes moliendo en una piedra. Ya en la casa comíamos arroz de cebada que también molíamos, morocho, quinua. Ahora la comida ha cambiado, antes con los mayores comíamos colada de máchica con nabos, con coles.

¿Para qué no duela la cabeza que se tomaba?

Para que no del soroche, hay que tomar un poquito de pájaro azul.

¿Usted no le tiene miedo a la altura?

Ya todo el año trabajando en la altura, Taita Chimborazo cuida a mí y no me pasa nada, ahora es la primera vez que me pasó esto.

¿Antes bajaban mucho hielo?

Antes sí, con un compañero bajamos bastante hielo, con unos amigos llegábamos a grupos de 15 a 20, con bastantes burritos andábamos. Esa era la forma de trabajar.

Usted tiene una mina definida

Ahí mismo tengo la mina siempre el hielo está ahí.

¿Ahora cuántos viajes hace?

Antes andábamos diariamente porque a diario la gente cogía el hielo allá en Riobamba. Ahora andamos dos días no más, los jueves y los viernes.

¿Cuántos hijos tiene?

Tengo tres hijas y un hijo. Mi hija sabía acompañar, Carmita, ella era mi compañera. Mi hijo no enseñaba por frío y ahora ya tiene otro trabajo.

¿A más de traer hielo sembraba productos?

Cuando no íbamos al Chimborazo a traer hielo, sembramos parcelas de papas, matas de habas, cebada, quinua, ocas, mellocos, así vivíamos. Cuando diosito me da, vendemos, sino para la comida no más. Antes sabía coger lancha o granizada y eso dañaba la siembra.

¿Llegan los turistas?

Para que vamos a quejarnos, si vienen. Me fui a Estados Unidos con mi hija, ya son casi cuatro años. Un amigo de Urbina me invitó, nos fuimos en Avión. Estados Unidos es muy grande, casa grande, parque grande, ojo no avanza a ver. Ocho días estuve, bonito pasamos, vayamos a Manhatan, Miami o Nueva York, andábamos paseando y conociendo.

¿Usted no le tiene miedo al Chimborazo, así esté bravo?

No le tengo miedo. Yo en invierno o verano salgo, Cuando llega el día de salir al Chimborazo llueva o no llueva salgo, me voy. A mí no me da

mucho frío, yo estoy trabajando y ya estamos con calor.

¿Cuándo se arma el bloque de hielo no hay frío?

Cuando se sienta o está parado mucho frío me da, pero trabajando uno está con calor.

¿Cuánto tiempo se demora ahora para llegar al Chimborazo?

Cuatro horas la subida y dos horas la bajada. Seis horas de trabajo. Andaba con tres burros y traemos seis bloques en un solo día.

¿Fue a la escuela?

Mi papi no ha sabido gustar poner en la escuela, por eso somos atrasados. Mis hijos se fueron a la escuela.

¿Su esposa le acompañó?

Yo no la llevaba nunca, solo en la casa con animalitos, en la casita, ella trabajaba en la casa, cuidando, así era ella.

¿Se sana y vuelve al Chimborazo?

De aquí a quince días esos yesos van a sacar, todavía faltan quince días para abrir el yeso que pusieron.

¿Qué le paso en su pie?

El viernes cuando ya pasó carnaval salimos y dimos a un bloque grande con la barra, cuando se fue cayendo y estando corriendo me golpeó el pie, se dio contra mi pierna, pero no lo hizo de punta.

¿Esta es su vocación?

Cuando yo me sane iré a la montaña otra vez, porque ese es mi trabajo. Ahora voy a trabajar con mucho cuidado.

LAS FLORES NATIVAS ANDINAS ADORNAN LOS ANACOS DE LAS PURUHÁES

Las flores de ñachag (*bidens andicola triplinervia* en el mundo científico) pintan de amarillo algunos espacios de los andes ecuatorianos, especialmente en la zona de Palmira y el camino que lleva a Guamote.

La ñachag, según los biólogos, es nativa y endémica de zonas andinas, crecen en los lugares donde haya mucha materia orgánica. El color amarillo encendido de sus siete pétalos es lo que resalta entre el verde de los pastos. A estas flores, la gente le atribuye cualidades diuréticas y laxantes.

Los ancestros y los sabios abuelos, aún presentes en las comunidades, lo usan para curar la ictericia en los recién nacidos, las afecciones hepáticas e incluso la hepatitis. Las ñachag se cosechan en junio y julio, es una flor de aroma suave, fresco y se dice que posee una consistencia cremosa muy delicada al gusto.

El color y belleza de las ñachag no sólo se quedan en el campo. Los tejedores de Bishut y San Miguel de Pomachaca, de Palmira, en Chimborazo, toman el color y forma de la ñachag para plasmarlo en los anacos, rebozos y blusas de las mujeres puruháes de esa comunidad.

Es imposible que los diseñadores y quienes confeccionan estas prendas, propias de la comunidad, no tomen como referentes para sus obras las cualidades estéticas de las plantas andinas y a través de los hilos plasmarlas en los filos de los anacos y rebozos.

El tejedor—diseñador y transportista

La tela, materia prima para la confección de estas prendas femeninas, se vuelven un lienzo en la cual Alberto Daquilema plasma las iconografías, usando hilos de diversas cromáticas. Una vez que termina el trabajo, más que una prenda de vestir tiene una obra de arte.

Alberto es tejedor y transportista. Su taller y casa se ubican en San Francisco de Bishut, tierra de tejedores de ponchos y bayetas. El oficio de tejedor lo aprendió cuando niño por impulso de su madre, tejedora

también, quien pagó un profesor para que le enseñe a dar forma a las bayetas, ponchos, fajas.

El hombre, que decidió estudiar diseño textil en el Instituto Tecnológico Manuel Naula Sagñay y graduarse para hacer de ello su profesión, aprendió a tejer en un telar rudimentario, con los hilos de lana de borrego que las hilanderas obtenían con el huango y el huso. Pero no solo aprendió a tejer, también aprendió a tinturar la lana. Otrora había que tejer y teñir las bayetas, para luego confeccionar los anacos con ellas.

Décadas atrás, las mujeres de Palmira, Guamote y otras comunidades vestían anacos de lana de borrego. Para dar forma a ese anaco era necesario que el tejido sea muy fino. 15 días tomaba a los tejedores lograr una sábana que luego se convertiría en la larga prenda femenina que cubría desde la cintura a los pies.



Los diseñadores textiles trabajan de la mano con los saberes de los tejedores tradicionales.

Con el paso de los años, esta técnica de confección disminuyó, casi ha desaparecido. Ahora los anacos se hacen con telas industriales. Las jóvenes no usan los anacos de lana, es más fácil trabajar en anacos de tela.

“Yo conservo el conocimiento ancestral, tuve afán de estudiar sobre prendas de vestir con modelos tradicionales y de ahora; por eso me gradué y sigo mi profesión. Ya tengo nuevos diseños en colores y prendas masculinas y femeninas, ropa para interiores y exteriores”, afirma Alberto, quien en la mañana toma su camioneta doble cabina para brindar el servicio de transporte desde Guamote a diferentes comunidades; y en la tarde se dedica de lleno a su taller junto con su esposa.

Los colores en las prendas

La artesanía textil en San Miguel de Pomachaca ha dado un giro. Si bien la identidad de los Puruháes no se pierde, las formas de elaborar los atuendos pasan por algunas transformaciones. Antes, los anacos se bordaban a mano, ahora con el avance de la tecnología, los motivos naturales o de simbologías de la cultura se diseñan y se pasan a la computadora donde se programa a una máquina bordadora que, en cuestión de minutos, da forma a los motivos de decoración de los anacos.

El diseño de las flores y sus colores se mantienen, pero se han sumado otros. En San Miguel, las mujeres prefieren prendas de colores amarillos y tomate, por eso el amarillo de la flor de ñachag no falta. Para el diseño y tonos de las hojas se toma como referente la hoja de chilca.

El tono púrpura de las flores de chocho y de las papas está entre los colores y figuras apetecidas. *“Aquí usan más el ucunchi, que es el anaco interior, y yo bordo eso. Nosotros diseñamos con las flores de la naturaleza, la ñachac, la papasisa, (flor de papa), hacemos eso porque las mujeres se identifican con esos colores. Mi visión es mantener siempre nuestra cultura e identidad indígenas; sé que a los mestizos les gusta, pero yo trabajo para los indígenas”,* afirma Alberto.

Los bordados entre las nacionalidades de nuestro país son diferentes, así dice el diseñador. Para él, los cañaris bordan motivos diferentes a los puruháes, estos últimos escogen los tonos más llamativos como el amarillo, tomate, verde fosforescente, el rosado y azul marino; colores más usados.

La diferencia no solo se da con otras nacionalidades, sino dentro de las mismas comunidades de Chimborazo. Por ejemplo, las de Colta no usan amarillo, tomate, ni verde fosforescente, como si lo hacen las mujeres de Palmira que escogen para sus blusas y rebozos, los verdes y rosados, tonos que combinan bien con el anaco azul marino y negro. Incluso las fajas tienen colores específicos: tomate, amarillo, verde botella, verde sangre, negro o azul.

Así como las mujeres mantienen sus colores y modelos; los trajes de los hombres descendientes de los puruháes tienen cambios; ellos usan pantalones azules, ponchos rojos, que son propios de la zona, camisetas y bufandas blancas. Los ponchos tienen diversas cromáticas, hay unos de color caramelo y tienen un color en el lado externo y otro en el lado interno.

Un tejedor de muchos años

Antes de llegar a San Miguel de Pomachaca, la calle principal se divide en dos y forma una Y. Justo en ese punto está la casa de Narciso Sisalima, un veterano tejedor, que instaló un telar inmenso en su casa y en el cual da forma a ponchos y bayetas.

El autor de ese telar hecho de finos maderos es ya finadito. *“Asís Daquilema, que ya está muerto, sabía hacer estos telares; él también era tejedor, pero ya se fue”*, dice Narciso, el hombre que con tan solo 25 años aprendió el oficio. Lo aprendió solo viendo como lo hacía su cuñado. A él nadie le enseñó a tejer, su auto—formación le permitió tener una forma de trabajo.

Todas las mañanas Narciso se pone un zamarro de lana de borrego y se sienta entre los maderos del telar. Los pies y las manos se mueven con total sincronía a la hora de dar forma a la prenda. Para eso, el tejedor coloca con total prolijidad los hilos en los travesaños. *“Los hilos se ponen en el liso, también se usa el paine que ayuda a dar forma,*

esas dos cosas son necesarias para tejer bayetas y para los ponchos”, añade.

El hilo de orlón que lo compra en Riobamba es la materia prima para sus tejidos. Los miércoles y sábado son para comprar los hilos. Tejer un poncho es mejor que tejer una bayeta. Al poncho lo teje llano mientras la bayeta es más delgada y fina, por ende, exige más trabajo.

Los ponchos de Narciso son llanos, no tienen figuras. Hace ponchos rayados dependiendo de la comunidad de donde venga el pedido. *“Las rayas en los ponchos dependen de las comunas, porque es allá donde usan ese estilo de prenda”*, dice el hombre, que teje dos ponchos por día, según el tamaño.

Narciso se sienta muy temprano a trabajar en el telar. Al medio día sale a atender y vigilar a sus animalitos en el campo. Mientras él teje ponchos, sus hijas tejen fajas en otro telar, esas fajas son trabajosas porque tienen figuras. Algunos de los nietos ponen atención para aprender el oficio, pero ya no les llama la atención porque se dedican a estudiar.

“Yo nací en San Miguel, aquí tengo mi casa, había otros tejedores en Bishut. Aquí arribita hay otro tejedor que teje ponchos, bayetas y borda. Yo más vendo ponchos a otras comunidades de Riobamba, no vendo en Guamote porque allá están otros vendedores. Ahí no entramos, solo compran los tejidos y bayetas bordadas que hacen allá mismo”, asevera el viejo tejedor.

LA PRIMERA SALA DEL MUSEO SALASACA

La enorme escultura de un hombre de poncho negro, pantalón beige, sombrero de falda grande, descalzo y tocando el tambor, ubicada en la plaza principal, indica que se llegó a Salasaca, nacionalidad indígena de la provincia de Tungurahua, asentada a 25 minutos de Ambato.

La parroquia del cantón Pelileo se extiende a lo largo de la vía principal que conduce a la región oriental y se caracteriza porque mantiene la lengua, saberes, formas de vida y costumbres que, a decir de ellos, de los salasaca, lo heredaron de los mayores.

A primera vista, se nota que es un pueblo próspero. La presencia de varias oficinas de cooperativas de ahorro y crédito matizan el ambiente urbano que desde hace más de dos décadas se fusiona con el mundo rural donde están los campos de maíz y sobresalen los árboles de capulíes, típicos de esta tierra.

Las tres civilizaciones

“El pueblo salasaca es el resultado de la unión de tres culturas”, eso dice Franklin Caballero, director del Museo dedicado a mostrar la esencia de su nacionalidad. Para él y su gente, los salasacas son producto de la unión de civilizaciones como los panzaleos, puruháes e incas; son hijos de tres dinastías juntas.

En la época precolombina no había salasacas y para profundizar en su origen, Franklin y demás actores culturales de su comunidad escudriñan en libros, testimonios y otras fuentes de información hasta dar con el significado de la palabra salasaca. “*Dicen que salasaca es reciente, que el nombre fue puesto en la época de la colonia española*”, advierte Franklin.

El museo es una edificación grande de tres pisos. Una construcción moderna donde se adecuan tres salas de exposición. Es un museo etnográfico por excelencia, y se ha levantado hace más o menos cinco años. Caballero es de esos hombres que arriesgan todo y se valió de los testimonios y cosas que le contó su tía abuela —una anciana de 125 años que se alimentaba de chaguarmishki y quinua, y que murió en el 2014— para recrear el ambiente histórico y contemporáneo de su comunidad.

Si los salasacas provienen de tres culturas prehispánicas, el espacio museístico aborda desde esas tres miradas a la nacionalidad. Por eso muestra los instrumentos musicales, los atuendos, los productos que allí se cultivan, su relación con el trabajo del tejido, las tareas agrícolas, las fiestas, la arquitectura y su convivencia con el entorno natural, con los volcanes. Pues desde ese pueblo es fácil ver la punta fina, a veces blanquecina de la mama Tungurahua.



En el Museo Salasaca, Franklin Caballero recrea la cosmovisión y forma de vida de esta nacionalidad.

Objetos de identidad andina

La primera sala, en la primera planta, es un lugar donde se instala una mesa con libros que hablan de los pueblos andinos de América; estos se matizan con artesanías y muestras de vestimenta contemporánea de tendencia salasaca.

En esa misma planta están como tres telares de madera donde se recrea el arte de tejer la materia prima para las prendas de la comunidad. La sala se matiza con una amplia gama de fotografías,

todas alusivas a la vida del pueblo, a las costumbres, a la cultura festiva y a los roles que cumplen hombres y mujeres.

La idea principal de este proyecto es mostrar, y con la mayor fidelidad posible, las características del pueblo; por eso, en un lienzo hecho de estera cuelgan dos cordeles llenos de mazorcas; maíz negro y rojo arriba; y maíz blanco debajo. *“Tenemos la agricultura también, sembramos y producimos el maíz negro para sacar la harina morada, ingrediente principal de la colada morada”*, especifica el actor cultural.

El maíz y demás alimentos

El maíz y más granos maduros que se cultivan en la zona son los alimentos principales de la etnia. Al pie de la estera yace una alfombra roja con los símbolos de la chacana, y una alfombra blanca como un camino; sobre ellos reposan cuencos de barro con maíz rojo, especie que se usa para hacer la chicha de jora, fréjoles maduros, maíz blanco, lentejas, máchica de cebada, etc.

Esos cuencos muestran un alimento que sólo los salasacas saben hacer: la harina de maíz blanco y la lenteja, con las cuales se preparan varios platos. Según sus saberes, dicen que los incas conocieron más de 45 clases de maíz y más de tres mil variedades de papa; y claro, las papas ya germinadas, con semillas, forman parte de ese altar, haciendo juego con los chumbis o fajas, las ollas y cántaros de barro.

Ahí mismo exponen la harina de maíz cauca o a medio cocinar; ese es almidón traído por los panzaleos que sirve para elaborar apetitosos, alimenticios y medicinales platos. Para hacer la harina de maíz cauca, hay que pre—cocer al maíz blanco, dejar secar, moler y una vez hecho polvo se pueden hacer sopas o un bolón de maíz.

Una quipa, una alforja y una wiphala son elementos infaltables en esta especie de altar, esos elementos entran en juego con la pequeña escultura de un jefe *Apu*, una deidad que dentro de los salasacas es un personaje importante lleno de sabiduría. Ellos mantienen que ese *Apu* también llegó con la cultura panzaleo.

Ese altar de productos refleja dos cosas: por una parte, el alimento de los salasacas, que para ellos es sinónimo de salud y sabiduría. A su decir, la comida natural evita enfermedades como la próstata, el

cáncer, males que en su cultura nunca existieron; pero en los últimos años ya están dentro de la comunidad porque la gente consume alimentos que ofrece la modernidad, “*comida que contamina*”, dicen. Por otra parte, el altar enseña cómo se practicaba el trueque, una cualidad propia del pueblo que dominó el sistema de comercio a través del intercambio. “*Imagínate, en la época de los capulíes nosotros sabemos ir llevando capulí al Oriente, a la Costa, al sur de la Sierra, al norte y a todos lados. Aquí hay muchos capulíes y creemos que otras personas tienen que probar nuestro capulí*”, así afirma un salasaca.

Los personajes de la fiesta de los caporales

El hombre y mujer de esa nacionalidad tienen su representación en este altar. A su derecha están tres maniqués que personifican a tres personajes típicos de la fiesta de carnaval de la comunidad, y que comúnmente salen en febrero. Estas imágenes enseñan al “*capitán de la fiesta*”; un hombre de pantalón y camisa blanca, poncho negro, banda lacre en el cuello y un gorro conífero que ciñe en su cabeza, forrado de espejos y con cintas en la punta.

“*Rayto o mochico*”, así se denomina ese personaje que tiene mucho simbolismo, sobre todo su gorro cuyos espejos enseñan como los ancianos de antaño colocaban oro en esos atuendos; más cuando los españoles llegaron intercambiaron sus espejos por ese oro.

El mochico está junto al “*caporal*” y a la “*ñuñu*”. El *caporal* es el jefe, un personaje que manda al grupo y quien organiza las fiestas. El *ñuñu* es la mujer del caporal; pero no se trata de una mujer, sino de un hombre vestido de mujer.

Los *ñuñus* nacieron en la época de la colonia. Los jóvenes varones salasacas de entonces eran reclutados por los blancos para trabajar en las minas, en las haciendas y para ir a las guerras; ahí terminaban los salasacas. Entonces, como una forma de escapar del reclutamiento, muchos hombres se disfrazaban de mujer para que no les capturen. Estos personajes femeninos nunca faltan en la fiesta de los *caporales*, o sea en la fiesta del carnaval.

Para no dejar incompleta esta imagen de la fiesta, el museo enseña a los afros que llegaron al pueblo salasaca junto con los colonos. Duro era para los indígenas ver en su territorio a los hombres blancos y a los hombres afros que llegaron como esclavos; *“fue traumático para los antepasados”* dice el investigador.

En la fiesta de los *caporales*, los salasacas hacen el papel de los afros, se pintan las manos, la cara e imitan lo que a los hombres de piel oscura les caracteriza; por ejemplo, su alegría y los piropos que lanzan a las mujeres. Encarnar a una cultura diferente no es difícil, porque al igual que los indígenas, los afros sufrieron la misma situación de explotación y segregación.

La primera sala es una vista panorámica de una parte de la cultura; es la antesala de lo que en la segunda y tercera sala sigue. Así como un capítulo de un libro, cada sala cuenta una parte de la historia y formas de vida de los salasacas.

EN CACHA PELIGRAN LAS EXPRESIONES ORIGINARIAS DE SU CULTURA

El monumento de *Shiry Cacha* está en el centro del poblado. Es una escultura inmensa que muestra a un hombre de cabellos largos con un cintillo de plumas en la nuca. El hombre, un héroe indígena, por cierto, tiene su dorso desnudo y una capa roja le cubre parte de su cuerpo, así mismo un atuendo blanco se ciñe desde la cintura hasta las rodillas. Esta es una representación idealizada de lo que fue *Shiry Cacha*, el mítico cacique indígena que menciona el padre Juan de Velasco. “*No estoy muy de acuerdo con el monumento, no creo que en la sierra Cacha Shiry haya estado con el dorso desnudo, nos vendieron mal la idea*”, afirma José Ganán, presidente del GAD Parroquial, para quien Cacha — “el valle de las delicias”— fue la tierra donde se asentaban los Shirys eso dice la historia, pero el terremoto de 1640 llevó todo a la ruina y se terminó.

La idea de hacer un monumento a la estirpe de los Shiry es buena, pero para el líder de la comunidad la concepción está mal direccionada, porque es imposible que en la sierra centro, con la temperatura propia de la zona hayan existido hombres semidesnudos, afirma el presidente de la Junta Parroquial.

“Somos los indios Cachas/ los indios más valientes/ somos los descendientes de “Cacha” el Gran Señor; nuestro rey/ que combatió demostrando el valor”, así reza la primera estrofa del himno escrito por Marcial Salas.

Modesto Arrieta, el mentalizador de la parroquialización es el autor de “*Canto del Triunfo*”, otra melodía hecha para la comunidad. En sus versos el sacerdote exclamó: “*Ya no queremos gemidos de bocina y rondador/ porque el indio de la sierra de Cacha resucitó/ Rompimos la dependencia, amamos la libertad;/ no queremos las migajas de esa mesa del patrón/*”.

Esos son los himnos que se mantienen vivos en las zonas de Amula Shiguiquis, Amula Casaloma, Amula Grande, Rayoloma, Cruzada Hualiquiz, Cacha Chuyuc, Cacha Obraje, Cauñag, Cachaton San Francisco, Gaubuc, Huagshi, Lemapamba, Machangara, Pucara Quinche, San Miguel de Quera, San Pedro, San Antonio de Murogallo, San Antonio de Bashug, San Antonio de Shilpala, Verdepamba, anejos de Cacha, aglutinadas en la Federación de Pueblos Indígenas de la Nación Puruhá Cacha, FECAIPAG.



En Cacha aún prevalecen los tejedores de poncho, ellos aplican fórmulas ancestrales

Las organizaciones políticas y religiosas

Cacha es netamente puruhá, “así nos caracterizamos y nos identificamos”, dice la gente, pero aparte de la FECAIPAC hay otras organizaciones de orden religioso como la Pastoral Indígena de la parroquia, regida, por decirlo así, por la iglesia católica con los catequistas; y las Iglesias Unidas, que abarca a todas las iglesias evangélicas de la parroquia.

Años atrás, la población de Cacha era mayoritariamente católica. El mentalizador de la parroquialización fue el párroco Arrieta. Es en las últimas dos décadas que las organizaciones evangélicas empiezan a ganar espacio y, como dice el líder parroquial, nadie está en contra de eso. Lo que se pretende dentro de la comunidad es que la religión no marque las diferencias, ni se ponga en el plano de la discusión, la idea es vivir fraternalmente, muy independiente de las creencias y cultos que tenga la gente.

El Peligro que la cultura originaria se extinga

La presencia de estas dos confesiones religiosas, católica y evangélica, han provocado en parte la ausencia de las expresiones de la cultura popular de Cacha marcadas por su danza y su música. Hay quienes consideran que estas expresiones milenarias que se manifestaban hasta no hace mucho están en peligro de perderse, porque el saber ancestral está en los pocos ancianos que aún viven en las comunidades.

“La danza con el pingullo y los bombos está desapareciendo. El baile original de Cacha no es con música mestiza como el sanjuanito o pasacalle, el baile de Cacha es el “chimbuzo”, las melodías se entonan con bocinas y pingullos, mientras el rondador suena solo en carnaval”, esa es la versión de las autoridades de la parroquia.

Hay una pretensión cultural dentro de los organismos de gobierno local de impulsar a los jóvenes el aprender y heredar la música y danza originaria, porque de no hacerlo significará el exterminio de esas expresiones originarias. *“En unos 15 años no tendremos nada y eso es una pérdida cultural, porque Cacha se caracteriza por el baile autóctono”,* asevera Ganán.

La gente dice que hay pocos ancianos y no pasan de seis los que tocan esta música, por eso el plan que tienen en carpeta los líderes comunitarios es instruir a los pobladores a través de las asambleas y visitas a las comunidades; es decir, socializando un poco se rescatarían estas manifestaciones culturales de la parroquia.

Las celebraciones del culto católico

Cacha tenía muchas fiestas religiosas, su gente veneraba a diversidad patronos. Las mayores manifestaciones de cultura y tradición se daban en noviembre y carnaval. El carnaval o *Pawcar Raymi* —como ellos lo identifican— es una de las tradiciones que aún se mantienen.

En el carnaval la manifestación más grande es el *Alajahuan*, una celebración netamente católica que se realiza el jueves de carnaval, cuando los comuneros se disfrazan y cantan en quichua melodías de la temporada, además juegan al gallo enterrado. Es de ver a las bandas y como las fiesteras bailan, muchos regresan a las comunidades a seguir con la celebración.

Llegado el tiempo de cuaresma, quienes mantienen el rito católico realizan algunas expresiones de fe donde se nota el sincretismo religioso. Por ejemplo, en el Domingo de Ramos se realizan un intercambio de comidas típicas entre vecinos. Ya en la Semana Mayor la gente asiste a la misa del gallo y realizan la procesión.

Un ritual que todavía prevalece es el simulacro de cosecha de cebada como en la antigüedad, eso la gente lo ejecuta después de la Semana Santa. En el Día de la Madre, hay quienes juegan el palo encebado, ollas encantadas, gallo enterrado.

La fiesta del *Inti Raymi* o de la cosecha y agradecimiento por los frutos no es tan difundida, pero la gente trabaja en ello para propagar los rituales andinos que son propios de los pueblos andinos. Durante la cosecha las personas de Cacha todavía practican el "*jawai*" que es un canto que nace de las comunidades.

En el Día de los Difuntos o finados, los pobladores visitan el cementerio, llevan a sus seres queridos colada morada, pan y en ocasiones papas con carne. Hay familias que no han perdido la costumbre de efectuar el intercambio de comida típica entre vecinas.

Cuando llega Navidad es común ver aún el Pase del Niño y en fines de año jóvenes y adultos se disfrazan de viejos y elaboran monigotes. Todas estas ritualidades están vinculadas con el culto católico.

Los matrimonios en la comunidad son verdaderas ceremonias donde se expresa la cultura. Todavía quedan los entusiastas que durante la boda practican el "*siriche*", que es dar de comer el rabo de perro con mote y chicha a los novios. Mientras que cuando alguien fallece, durante el duelo se hacen juegos como el sapo y hueso para que los acompañantes se distraigan y no se duerman.

La población de Cacha es quichua hablante. "*Nacimos hablando el quichua*", manifiesta la gente y para mantener vigente la lengua originaria se trabaja especialmente en las escuelas y colegios con asignaturas que están dentro de la malla curricular y que tiene que ver con el idioma quichua y la cultura del pueblo de Cacha.

LOS SUEÑOS DE JULIO TRANSFORMARON TIGUA

Era temprano, no más de las siete de la mañana. El frío del páramo no era intenso. Ese sábado había sol, cielo azul, pocas nubes en los picos de las montañas. Desde el bus se divisaban los cultivos de papas, algunas parcelas pintadas de amarillo con las flores de los nabos, y cerca de la carretera estaban los cultivos de cebollas verdes. Así es el camino a Tigua.

Una hora tomó el viaje desde Latacunga hasta Tigua, pasando por Pujilí. A lo largo de la carretera se asientan pequeñas comunidades. En un día despejado se ve como la cumbre del Chimborazo se impone blanca y gigante sobre la cordillera. También se ve al Tungurahua y por cierto al Cotopaxi. La gente que viaja a diario sabe el nombre de las elevaciones, ellos se vuelven guías de los neo—visitantes.

Por las ventanas se divisan y entre el pajonal, las chozas de barro con cubiertas de paja. Son pequeñas y se notan que están abandonadas; pues no emiten el humo típico de la vivienda de las alturas de los Andes, tampoco están mantenidas; son parte de un paisaje que engendra —con algo de nostalgia— lo que antes fue.

“Ya mismo llegamos a Tigua, allá donde pintan los cuadros. Tigua pertenece al sector de Turupata”, dice William, un joven oriundo de Zumbahua. Y no es difícil perderse en el camino a Tigua, un poblado que se ubica al filo de la vía que lleva a Quevedo, a la Maná, allá a la provincia de Manabí. Los choferes y oficiales de los buses conocen el poblado por su aspecto más preponderante; el arte que se anuncia al borde de la carretera.

Tigua es grande en su extensión geográfica; pero el lugar donde se asienta la aldea es chica. Las casas blancas grises de construcción moderna, están a las faldas del Amina, un sitio sagrado, donde la comunidad y el sacerdote hacen un rito católico, especialmente cuando las lluvias escasean. *“La cumbre del Amina es sagrada”,* dice la gente del pueblo, de ese pueblo que vive cerca del Paletinga, otro de los cerros míticos y legendarios.

El paisaje sonoro y silencioso

El sol de noviembre se tomaba las cumbres y paredes de las montañas, también las hoyadas donde borregos y ganado ya pastaban. El silencio del pequeño pueblo se interrumpía por el paso de los automotores grandes y pequeños. Cuando los carros no circulan se oye el viento del pajonal, el cantar de los gallos, el balar de las ovejas, al ganado vacuno y hasta el ladrido de los perros.

Tigua es un lugar que rompe todos los esquemas de los pueblos andinos del país. Es un paraje donde la agricultura es uno de los ejes de desarrollo; pero la actividad agrícola pasó a un segundo plano, porque desde hace 40 años, el motor económico del sector es el arte de pintar y esculpir máscaras.

En grandes carteles o anuncios se presenta el arte de Tigua. Junto a la carretera están las grandes tiendas—galerías. Ninguna obedece a un estudio museológico o museográfico, más bien, son galpones en cuyas paredes se cuelgan cuadros de pequeño, mediano y gran formato. Las vitrinas exhiben postales y pequeñas pinturas hechas sobre cartulina.

En las mesas alargadas reposan los mini cuadros, acompañados de cucharas de palo, bateas y otros utensilios pintados de múltiples colores; también se encuentran mesas repletas de máscaras pequeñas y en los pilares están las grandes alegorías.

Pero eso no es todo. Las tiendas —galerías expenden ropa, prendas como ponchos, chales, gorras, bufandas, blusas bordadas a mano, algunos estilos de ropa de montaña y piezas con tendencia de moda hippie.



Julio Toaquiza, el iniciador con toda una trayectoria de arte en pintura en Tigua, Latacunga.

El creador del arte de Tigua

Antes que el aclare el día y cuando los pájaros empiezan el rezo, Julio Toaquiza deja la cama y arranca su jornada. Julio es un hombre de campo y de arte. Cuando se le busca, desde el fondo de su corral se oye una voz que responde: *“Quién es, estoy aquí, venga no más”*.

Sus manos desenvuelven las sogas de las ovejas. En sábado, esta tarea la hace muy en la mañana, porque a las 09:00, el pintor tiene que ir a la feria de Zumbahua a comprar comida. Papitas, habitas, alverjas y tantas cosas que antes daba la tierra, pero ahora no.

Con las ovejas tras él, Julio sigue la carretera y llega al sitio donde permanecerá el día, ya sea en las faldas del Amina o en una empinada ladera. Es un espacio lleno de estiércol de ovejas y de burros. Pedazos pequeños de hierro hacen de estacas. En cada varilla sujeta dos ovejas, cuando ha terminado esa tarea regresa a casa, desayuna, coge su bolsa y se marcha a Zumbahua que queda a diez minutos de Tigua

Su esposa se encarga de las labores de la casa. Ellos se comunican con dos lenguas; el español para entender y atender a los visitantes; y el quichua, lengua madre de sus ancestros, que la usan para establecer diálogos entre los miembros de la comunidad.

Julio Toaquiza es el primer pintor de Tigua. Hace 40 años empezó con el arte de pintar sobre cuero de borrego. Un gran letrero blanco de letras azules—rojas anuncia en español e inglés su centro. *“Bienvenidos a la Galería de Artes y Artesanías del primer pintor de Tigua, maestro Julio Toaquiza”*, dice la pancarta.

Antes de pintor, Julio era músico, tocaba el tambor en una de las bandas de su pueblo. Dos cosas definieron el traspaso de músico a pintor. Primero, dos sueños que luego se plasmaron en imágenes de sus primeras obras; y segundo, el encuentro con Olga Fish, ella le empujó a pintar, cuando esta actividad no estaba ni siquiera en sus planes de vida.

“En el campo no conocíamos nada de pintura, aquí antes no había artistas”, recuerda Julio, el dueño de los sueños que cambiaron su destino y el de varios habitantes de este pueblo, gente que aprendió a pintar y optó por abandonar su tierra, su gente, su cultura y ahora vive en la capital.

Los sueños de Julio

¿Cuáles fueron los sueños de Julio? El primero ocurrió una noche, después de las 00:00, cuando en sueños el hombre vio a su esposa con el sígsig y el huso hilando lana de borrego, hilo que luego servía para hacer ponchos.

En el segundo sueño, Julio se veía nadando en el río de Baños; de pronto, un señor llegó y le dijo: ¿qué está haciendo aquí? Por favor salga, el río es sagrado, no se bañe; levante la cabeza y vea como la gente baja con palo y machete. Entonces Julio miró hacia arriba y vio que la gente bajaba y se iba contra él. El hombre del sueño le dijo: vamos, le tomó de las manos, le sacó del río, se abrazaron y volaron.

Julio nunca supo quién fue el hombre de los sueños, pero decidió plasmar sobre la membrana de su tambor, hecha de cuero de borrego,

lo que había visto en esos sueños. Tintas y anilinas con las que se tenían ponchos, bayetas y fajas, dieron color a sus paisajes oníricos, así nació lo que hoy es su razón de vivir y el sustento de muchos.

Si de algo está seguro, el primer pintor que hoy rebasa los 70 años de edad, es que el sueño no era solo para él, lo dejaron para todos los de Tigua y los ha compartido. Tanto éxito tuvo su forma de arte que luego enseñó a su hermano, a sus hijos, a los vecinos. *“Más de 300 personas de Zumbahua, de Quilotoa, de Tigua aprendieron y se fueron botando sus tierras, sus casas; ahora viven por Quito, Otavalo, Latacunga, Ambato; aprendieron a pintar cuadros y se fueron, pero el pintor que inició con esto nació en Tigua”,* asevera Julio.

Nunca fue a la escuela

Cuando Julio plasmó la primera obra tenía 24 años y ya estaba casado. El hombre, nunca fue a la escuela, decidió ser pintor, pero jamás abandonar su Tigua. *“Si hubiera terminado la escuela, por lo menos me habría ido a otro mundo, hubiese ido a conocer otros lugares”,* dice el artista que gusta de los colores vivos porque se ven bien en un cuadro.

Las obras por él plasmadas tienen como cualidad las texturas y los tonos vivos de la vestimenta de la gente, que siempre son pintadas para darles el toque real. Además, en todos sus cuadros está el Cotopaxi, el símbolo de su provincia.

La práctica hizo al maestro. Sus primeros cuadros, esos con los que experimentó y aprendió a pintar eran, —como el mismo artista lo expresa— *“chamba, chamba”,* es decir, no tan finos en el trazo. Con el tiempo aprendió a dibujar y dar color a las obras donde retrataba los paisajes de su pueblo, las fiestas, los sembradíos, los matrimonios, su agricultura; todo eso y más porque su paisaje es único, tiene quebradas, quebradillas, montañas.

“Esta es mi tierra, no puedo abandonarla. Los señores del Banco Central y la Casa de la Cultura venían a visitar y decían: Julio por favor usted tiene que mantener su trabajo; usted nació en Tigua y su pintura también. Aquí tiene que trabajar en su comunidad y no abandonar”, recuerda.

EL AMBIENTE ARTÍSTICO DE SAN ANTONIO DE IBARRA

Es martes en la mañana. Las vacaciones veraniegas en la serranía ecuatoriana hacen de las ciudades un ambiente como más tranquilo. Ibarra está que quema. Caliente, cálida, así como siempre, así es la Ciudad Blanca.

La autopista que es como la puerta de ingreso deja en plena entrada a San Antonio, esa parroquia tan famosa en el país y el mundo, por sus esculturas en madera. San Antonio es pintoresca e histórica, allí nacieron Luis y Daniel Reyes, los precursores de ese arte que hoy lo caracteriza.

Es martes en la mañana y por las calles adoquinadas de San Antonio no hay mucha gente. Tampoco hay muchos vehículos circulando. Pasan las horas y el sol se hace presente con más fuerza. Lo que sí se puede ver en esos momentos, es a la gente dentro de sus talleres y de sus almacenes, todos trabajando, esculpiendo u ofertando productos que dejan a muchos visitantes con la boca abierta.

La plaza Heliodoro Ayala está casi vacía. Sólo colosas esculturas se acompañan entre sí. Ese parque grande es casi nuevo. La gente señala que no tendrá más de cinco años, porque allí se erigía un estadio. Es notorio que esa plaza es una especie de monumento que tributa a los artesanos, artistas escultores de la madera.

San Antonio como parroquia tiene algunos parques y entre ellos el Francisco Calderón, donde unos maestros trabajan. También tiene unas casas patrimoniales de antaño y edificaciones modernas. Caminar por esas silenciosas calles de adoquín en un martes de mañana, es observar los muchos puntos de venta de figuras exquisitas, por decirlo así, a los sentidos de la vista.

Los almacenes y sus productos

Almacenes de esculturas, de muebles tallados y con diseños más modernos, marcan la actividad económica del lugar. Ese trabajo se combina con el arte bidimensional y tridimensional en madera. A lo largo de la calle 27 de noviembre están dos tiendas de "Arte Colonial". En los ventanales de la primera enseñan esculturas de San Miguel

Arcángel. Son de diversos tamaños. San Miguel se distingue por la espada que eleva con su mano derecha y sus alas doradas.

En el otro almacén se ven mesas donde reposan obras de tendencia diversa. Allí se descubre como la naturaleza de la madera, la imaginación de hombres y mujeres transforman la creación de la naturaleza, pues la belleza lo puede todo y en San Antonio de Ibarra eso está presente.

Las calles vacías del martes en la mañana permiten ver de cerca la iglesia marrón—blanca con sus dos torres y cruces que casi se conectan con el cielo. Y más allá, en el Parque Francisco Calderón está la Asociación con Discapacidad Solidaridad San Antonio, sus estantes exhiben y venden artesanías en madera y otros materiales.

Toda esa cuadra es de tiendas y más tiendas. Mientras en la esquina, quienes cruzan el Francisco Calderón —que a propósito tiene palmeras— se encuentran con la mirada de Daniel Reyes. Su rostro se pintó en las paredes del cerramiento del Instituto Superior Tecnológico de Artes Plásticas que lleva su nombre.

Los talleres y sus letreros

Son las puertas de madera antiguas las que muchas veces conectan con espacios interiores que huelen a astillas de nogal y cedro, maderas nobles para el tallado.

Esas puertas que conducen a los patios o cuartos donde se instalan los talleres tienen en la parte posterior letreros que anuncian sus servicios. “Manos Libres: Galería Taller”, “Antonio Ipiales: Escultor”, “Taller de Fernando Potosí: Arte y Artesanías. Escultura, Restauración, Policromía, Dorado en oro y plata (plateado)”, así dicen esos letreros que ofrecen la elaboración de retablos, altares, diseños y otros servicios.

Es de ver como en estos talleres la gente se sienta y mientras conversa con clientes y amigos, pintan las obras, con las gubias van puliendo cada detalle. Hay lugares donde se ven esculturas inmensas, más grandes que sus autores, otras son medianas y pequeñas, pero todas tienen alma de madero.

En la Junta Parroquial, la información sobre la comunidad de San Antonio es poca. El material de promoción turístico no está disponible en la oficina del GAD Parroquial. Una secretaria dice que eso es cosa de la Biblioteca que queda a dos cuadras.

En la biblioteca tampoco existen afiches o programas de difusión; uno de sus funcionarios argumenta que elaboran un censo de artesanos y la información que se requiere de la parroquia se la puede encontrar en la web institucional.

La biblioteca es un espacio de lectura, pero en los corredores de la casa donde se ubica, se ven grandes obras de arte con los personajes del nacimiento, María, el Niño Jesús y José. Detrás de ellos el ángel, el buey. También están los tres reyes magos. Las figuras son tan reales y el brillo de la madera se vuelve intenso con la luz del sol.



En San Antonio de Ibarra el apego y trabajo en la escultura de madera inicia en las últimas décadas del siglo XIX.

Historia de la tradición artística

El origen y el interés por las artes en San Antonio datan de las últimas décadas del XIX, cuando el país se hallaba empeñado en fomentar el cultivo de las artes plásticas. La obra de García Moreno fue el puntal más importante para retomar la tradición de la antigua Escuela Quiteña. Estas acciones cumplidas por la administración garciana, motivaron el desarrollo del arte en otras provincias, así ocurrió en Imbabura.

Y fue Daniel Reyes, quien demostró en la segunda mitad del siglo XIX las cualidades innatas para la escultura desde temprana edad. Su primer contacto con el arte lo tomó con el maestro Javier Miranda, quien trabaja en Ibarra en la reparación de varias imágenes destruidas por el último terremoto.

Posteriormente, Reyes ingresó al taller de Carrillo, cuya especialidad era el arte religioso. El aprendizaje de Daniel se efectuó en Quito y luego de varios meses de estadía en esta ciudad regresó a su tierra natal para establecer un Liceo Artístico con la ayuda de su hermano Luis.

Las esculturas de la plaza Heliodoro Ayala

La plaza Heliodoro Ayala es como un museo abierto, una muestra del talento de su gente. Allí están grandes obras, unas que se ubicaron en el 2013 y otras en el 2015. Son esculturas que resaltan el color de la madera y las simbologías.

Hay unas que tienen iconografías religiosas católicas, otras costumbristas y no faltan aquellas más conceptuales y minimalistas. Son cosas propuestas que están como vigilantes y se acompañan de dos grandes esculturas coloridas que representan a un colibrí.

El movimiento en el Heliodoro Ayala disminuyó en estos días, una vez que el III Salón Nacional de Escultura Religiosa terminó. Las majestuosas obras participantes se retiraban del salón circular de la Asociación Interprofesional de Artesanos de San Antonio de Ibarra quedó vacío.

El salón recogió tantas obras esculpidas en madera y algunas fusionadas con metal, como los crucifijos, por ejemplo. Tres hombres

sacaban con total cuidado las piezas, las ubicaban en el balde de una camioneta y las transportaban a otro lugar de destino.

Y es que en San Antonio de Ibarra esculpir la madera en grandes y pequeños formatos es una tradición que también se hereda de padres a hijos. José Potosí, Presidente de la Asociación de Artesanos San Antonio de Padua, señala que en la localidad existen tres asociaciones reconocidas: la que él la preside, Las Asociación de Artesanos y la Asociación Tanya Huarmi, cada una se integra con profesionales de la rama.

Así mismo explica que en San Antonio se conforman cinco agrupaciones más de artesanos. Por lo que se prevé que al menos unos 1.000 hábiles constructores de obras de arte tienen sus talleres y almacenes en el sector. Así es San Antonio, donde los talleres parecen en silencio, pero en verdad, las manos de los artistas y artesanos están creando y dando forma a obras que prevalecen en el tiempo.

LAS FIESTAS QUE SE HEREDARON DE LOS
ANTEPASADOS Y NO SON RELIGIOSAS—
CATÓLICAS

PUNTIATZIL, EL SITIO SAGRADO DE LOS CAYAMBIS

La bandera cuadriculada de los pueblos indígenas de América flameaba con el viento que soplaba en la meseta de Puntiatzil, sitio sagrado de la cultura Cayambi.

Los colores de la *whipala* se iluminaban con el sol del mediodía. Mientras la bandera —que muy en la mañana fue colocada en el sitio sagrado— flameaba, poco a poco la meseta verde empezó a llenarse de indígenas y mestizos que, el 29 de junio, en el día de San Pedro, rinden tributo al *Taita Inti*, al Padre Sol; es decir, mientras el mundo católico tributa al encargado de las llaves del cielo; los indígenas festejan el *Inti Raymi*.

Miles de comparsas se dieron cita en Puntiatzil, la capital de los Cayambis. Antes de llegar al espacio para el ritual, los bailarines y músicos recorrieron el centro histórico de Cayambe y por una vía empinada llegaron al sitio sagrado.

Era de ver a los aruchicos, las chinucas, el diablo huma, al payaso y varios bailarines que, haciendo rondas, tocaban la guitarra, un teclado apoyado con el soplo y los pingullos. Eran hombres, que llegaron desde el campo, vestidos con zamarros y bailaron sin parar.

El sitio sagrado de Puntiatzil

Puntiatzil es una atalaya. Desde esa meseta se ve toda la ciudad. Allí, los ancestros realizaban sus rituales y fiestas. Ahora los cayambes retoman esas celebraciones como una forma de mantener sus costumbres e identidad y proyectarlas para las nuevas generaciones. *“Esta es la Fiesta del Sol que celebramos en la Mitad del Mundo como pueblo Cayambi, aquí en la provincia de Pichincha. Este día tributamos a través de la música”*, eso decía el animador a través de los alto parlantes.

La Confederación del Pueblo Cayambi, que congrega a 135 comunidades, considera al *Inti Raymi* como la fiesta mayor, la fiesta de los pueblos milenarios. Para ellos no se trata de una coincidencia con el rito católico de homenaje a San Pedro, sino que la colonización española ha reemplazado a la fiesta andina de la cosecha por el tributo

al apóstol; así dijo Agustín Cachipuembo, Presidente de la Confederación Cayambe.

El afán de los cayambis es retomar las celebraciones ancestrales el *Inti Raymi* el 21 de junio. Respetando las celebraciones de San Pedro, realizar la ritualidad de agradecimiento al *Taita Inti* y la Pachamama por los frutos brindados, por la semilla, por los alimentos, por la diversidad de cultura y la biodiversidad que aún se mantiene en el pueblo.

Las frutas, las semillas, las flores no faltan en la ritualidad de los cayambis, tampoco falta el agua, la chicha y el anciano o yachac que difunde el significado, la razón y valor de la celebración de tributo al Sol con el agua, el aire y el humo que sale de ese fuego. Cada componente de la ritualidad tiene un fin de agradecimiento por la energía que brinda el sol para producir los campos.

El tributo con el baile

Bailar en círculo con el sonido de las guitarras tiene un significado especial en la cultura del pueblo cayambi, es la representación del movimiento de traslación de la tierra al rededor del sol.

La presencia de los personajes como las chinucas y diablo huma también tiene sus significados. Así los 12 cachos del diablo huma es la representación de los doce meses del año. Las dos caras del personaje también tienen su razón de ser; la una mira hacia el sur por donde se oculta el sol y la otra mira al norte por donde sale el sol.

Esos dos símbolos tienen su importancia porque llevan a los pobladores a convivir bien con los apus y los espíritus. Además, significan el poderío, el tiempo y la diversidad de saberes que tiene la comunidad y la ritualidad que para ellos es importante en la existencia.

En la reflexión que Cachipuembo hace a lo que fue la conquista del viejo mundo, no deja de lado el dolor que sufrieron los pueblos originarios ante el saqueo de su riqueza y sus saberes. *“Estamos conscientes de la importancia del espacio donde estamos, este es el sitio adecuado, aquí se fortalece la vida, adquirimos la energía para volver a nuestros campos para sembrar nuestras semillas, para*

trabajar con nuestros animalitos, por eso bailamos y festejamos”, así dice el líder de la Confederación del Pueblo Cayambe.

La fiesta del *Inti Raymi* —que los pueblos lo realizan aprovechando la gran concentración que se da por el tributo a San Pedro— congrega a indígenas y según los líderes a un 3% de población mestiza, quienes, a decir de los comuneros, han folclorizado la fiesta del *Inti Raymi*. Para ellos el folclor está presente porque los participantes mestizos usan el atuendo cayambi solo en fiestas, circunstancia que contradice al principio de tributo que los indígenas realizan en honor al *Inti*.

“Folclorizar es imitar y ponerme el atuendo cuando quiero. Cuando soy indígena me pongo mi camisa por siempre, rescato mi forma de vida, mi lengua e identidad y veo que es necesario tener esa sabiduría para transmitir a nuestros hijos”, manifiesta el dirigente.



En la Fiesta del Sol o Inti Raymi, los aruchicos exponen su vestimenta, su danza.

Puntiatzil donde se planificaba el calendario agrícola

Puntiatzil es un término que, según los indígenas cayambis, se deriva del maya y de la lengua tsáfiki, que es la lengua de los Tsáchilas.

César Pilataxi, representante de los apus o sabios que lideran, que toman la iniciativa, los que promueven el desarrollo, afirma que Puntiatzil fue el lugar sagrado de planificación y organización de los ciclos agrícolas con relación al movimiento de traslación de la tierra. Fue en Puntiatzil donde los ancestros cayambis desarrollaron la planificación de los trabajos en la tierra.

Para seguir con esa histórica forma de vida, los indígenas realizan hasta ahora el *Inti Raymi*. Es allá en *Puntiatzil* donde la comunidad se junta y en unión de todos festeja la fiesta mayor, en ella expresan el agradecimiento al sol por la energía que posibilita la fotosíntesis de las plantas.

La celebración de junio tiene varios objetivos, pero hay uno especial, el relacionarse de manera armónica con la naturaleza que los rodea, por eso invocan a los espíritus de los ancestros, a la enseñanza de lucha que dejaron Dolores Cacuango, Tránsito Amaguaña, Rubén Rodríguez, quienes arriesgaron su vida por la liberación del pueblo.

Esa lucha por la liberación cultural no ha terminado en esas comunidades de Cayambe, y es durante las celebraciones cuando salen a flote las aspiraciones sociales, políticas, culturales de los comuneros.

Y es que, en junio, en Puntiatzil, los cayambis reciben a los hermanos de otras nacionalidades como los Quito—Cara, los Puruháes, Panzaleos y otras nacionalidades que comparten un mismo sentimiento y objetivo.

La meseta del sitio sagrado resultó pequeña para los miles de devotos a San Pedro y devotos del *Taita Inti* que se dieron cita para bailar. Cuando las comunidades cayambis llegan al sitio de celebración con su comparsa de aruchicos, chinucas, diablos humas, hacen su presentación al frente del escenario. A plena luz del día suenan los churos hechos con cuerno de res.

Ese es el momento para que las chinucas canten sus coplas, los aruchicos entonen las guitarras, acordeones, pingullos; es el momento

para que el diablo huma salte y golpee el suelo con su chicote de pata de cabra. Mientras todo eso sucede, la bandera cuadriculada con los colores de la wiphala flamea y flamea.

En ese sitio no falta la chicha. Los indígenas llevan baldes de la tradicional y ancestral bebida para brindar a los personajes de la comparsa durante el desfile y una vez que llegan al sitio sagrado.

Poco a poco llegaban las princesas o ñustas, las bandas de pueblo. La tarde se tornaba intensa. En Puntiatzil había tanta gente, tanta comida, tanto color y mientras pasaban las horas por Cayambe seguían desfilando las comparsas, todas se dirigían al sitio sagrado para festejar al Padre Sol, a San Pedro, a las divinidades y deidades originarias y aquellas que vinieron con la conquista.

LA ORACIÓN AL TAITA INTI A FAVOR DE LOS NECESITADOS

Una mujer cantaba el himno nacional del Ecuador en kichwa. *“Ñuka llakta kantami napanchik/ Kuyaywan, kuyaywan/ Kanka tukuy shunkuwan kushikuy/ Ñuka kuyay intita yallinmi /Waranka, warankata kushikuy...”* *“Salve, oh Patria, mil veces Oh Patria/ Gloria a ti/ Ya tu pecho rebosa/ Gozo y paz, y tu frente radiosa...”*

La mujer se colocó en una de las cuatro puertas de la chacana o cruz andina. En la puerta del fuego específicamente. Su voz ronca pero fuerte se escuchaba en todo el parque, para ella cantar el himno nacional era motivo de júbilo y que mejor que en su idioma original ancestral.

La chacana es un símbolo que nunca falta en las celebraciones especiales. Las mujeres son las encargadas de trazarla. El ojo de las féminas es tan efectivo que no necesitan trazar líneas con lápiz alguno para lograr cuadrados perfectos hechos con flores y granos maduros.

LAS SIETE FRANJAS DE LA CHACANA

Sobre el adoquinado del parque central del cantón Nabón, allí se plasmó la cruz andina. Era una cruz inmensa que tenía siete líneas o siete franjas, todas de colores diferentes y trazados con elementos distintos. La primera, que era la más vistosa, se estampaba con pétalos blancos, rosados y rojos de rosas. La segunda línea de color amarilla, se conformaba con el maíz morocho, el maíz dorado propio de la región andina.

La tercera fila se hizo de fréjol negro, este color le dio un matiz especial a la figura. Después de esta línea venía otra hecha con poroto bola amarillento, esos productos le hicieron cromática a la cruz andina. La quinta línea era delgada y conformada por maíces blancos, la chima, que dice la gente. La sexta fila de la chacana tenía un color verde oliva, propio de las lentejas. La última fila, la séptima, estaba hecha de trigo maduro.

De esta manera, la cruz andina mostraba la riqueza de la tierra, además de las líneas de granos maduros y rosas, en la parte interior tenía filas hechas de papas y los guineos formaban parte de las simbologías; esa es una de las formas como la gente enseñaba el apego a la divinidad.



La chacana toma forma con productos de la tierra, frutas, maíz, y flores, más los elementos de agua, fuego, aire y tierra.

Las cuatro puertas y la fuerza de la naturaleza

La chacana de los nabonenses tenía algunas peculiaridades. Cada una de las cuatro puertas representaba a una de las cuatro fuerzas: la puerta del fuego tenía el incienso encendido que emanaba el humo aromático. El incienso se acompañaba con algunas piedras, alcohol macerado y plantas medicinales.

La puerta que simbolizaba la tierra tenía verduras, unas lechugas de repollo grande que simbolizaban la bondad de la *pachamama*, no faltaron las plantas medicinales, un cuenco de tierra y otro con maíz.

La tercera puerta del ritual era del agua. Allí, en botellas, estaba el agua medicinal y en un pozuelo de barro el agua cristaliza, esa agua que para las comunidades es como la sangre de la tierra. La última y cuarta puerta llevaba el símbolo del aire. Sobre una manta azul reposaba el palo de lluvia y unos potos muy ancestrales y propios de las culturas kichwas del sur del país.

Pero esta chacana si era diferente a las demás, en el centro de la misma, las mujeres plasmaron un sol y sobre éste tendieron un pañuelo con muchos panes. El sol era dorado y rojo. El círculo se conformó con pétalos rojos y alrededor de ellos maíz amarillo. Al centro mismo del sol se ubicaron dos chamburos que hacían de los ojos, la nariz se logró con una mazorca morada y la boca con maíz blanco.

Los rayos estaban hechos de maíz grueso, rayos dorados de maíz dorado y rayos blancos con maíz blanco y algunos granos morados.

Para el ritual todo tenía que estar listo, porque la ceremonia empieza con el persignado. *“Caisanta, cruz santa tukuy miye kunamanta, quishpi chiguay hatun dios yayacpa churipa espíritu santo shuntupi chasna cachón”*. *“Allípunsha mamita allpa/ allípunsha taita inti, allipunsha inti paz y amor, allipunsha tukuykaypi mashicuna, ñañito”*, ese fue el primer persignado, que a la vez fue un saludo a las habitantes de las ciudades, parroquias, comunidades y público presente.

Así es como la anciana, sabia, de esas mujeres que mantienen y propagan la cultura del kichwa hablante, saludaba a la muchedumbre que hacía el ruedo junto a la chacana. *“Esto es la vida, la alegría, esto es la energía de las montañas, de los cerros de las lagunas”*, eso expresaba, por su parte, un taita mestizo, conocedor de los saberes ancestrales.

Y es que un ritual de esta naturaleza tiene algunos afanes, dos en específico: tributar a las divinidades andinas y agradecer a la *pachamama* y al *taita inti* por la vida. Pero también son espacios de reflexión, porque las ceremonias ancestrales implican volver nuevamente a la naturaleza, y esa es una idea preponderante, hacer conciencia ya que mucha gente apasionada por la tecnología la aprovecha de mala manera, se alimenta mal y al final, como dice el taita, *“estamos siendo comercializados”*.

La naturaleza es la vida y en ese sentido se encaminó el ritual que en Nabón las comunidades indígenas y mestizas realizaron con motivo de la celebración de un aniversario más de la declaratoria de Patrimonio Cultural del Ecuador.

VOLVER LA MIRADA A LA MADRE NATURALEZA

“Unir, volver nuevamente a la pachamama, a la madre naturaleza”, ese es otro de los principios que mueve la ritualidad ancestral en la contemporaneidad, teniendo como eje los fundamentos andinos de la existencia como el *ama llulla* que es, “no mentir”; el *ama shua*, que es no robar; el *ama killa*, que es un reto a no tener miedo; y el *ama manchay*, que es “estar siempre adelante”, esto es no ser ocioso, trabajar, porque los antiguos enseñaron que el trabajo es sagrado.

Taitas y mamas dirigen la ceremonia, y siempre lo hacen en dos lenguas; la originaria kichwa, que es la que ellos hablan; y la que llegó con la conquista, la lengua castellana. *“Tuku kumanta kaytu ta mantapi, allipunsha nishpamakani”,* son las frases sagradas del rezo andino. *“Les rogamos a las hermanas y hermanos, a las autoridades para que formen parte del rezo”,* eso explicaba el taita cañari de la Fundación Jambyhuasi.

Rescatar las ceremonias de los antepasados, el rezo de los abuelos, están entre las finalidades de la ceremonia. *“Shinashpa mukaita mamakuna ñucanchita ñaupá taita kunata, ñaupá...”*, algo así se expresaba el taita cañari de poncho rojo, sombrero, camisa blanca y pantalón negro. Un taita que alentó a entrar en armonía con la divinidad.

Todos los taitas que forman parte de la ceremonia explican que cada paso a dar dentro del ritual se lo hacen a nombre de la madre tierra, del padre sol, de la mama luna y de los sagrados cerritos.

OTRO SANTIGUADO KICHWA

El santiguado kichwa con el nombre de las divinidades andinas es diverso al santiguado católico. Antes, cientos de años atrás, el signarse era así: la mano en la frente e invocar: “*taita inti, pachamama, mama yaguar, taita huayra, ñuca shimi*”; así santiguaban los taitas, y eso nunca se tiene que cambiar ni perder. De esa forma se saludaba al taita Inti.

Luego hay que pararse al frente de taita inti que da claridad, gloria, espíritu y abrigo, a él se le implora diciendo: “*Jatun taita intilla, sumay mana camba kunuyta, kayma karashcangui, taita intilla kamba ray chaisumaimana...*”, este rezo se eleva porque el padre sol da energía positiva y salud a los hombres y mujeres, quienes tienen que coger con su espíritu y corazón los rayos para poder curarse.

“*Sagrados y poderosos cerritos, poderosas piedritas*”, ellas también entran en el ritual. Y eso, porque el celebrante y sus seguidores giran los cuatro puntos cardinales. Así, hacia el norte, el saludo es para el taita Chimborazo, Cotopaxi, Tres Cruces, Buerán, Culebrillas, Shungumarca, Paredones, Cojitambo, Turi y todos los sitios sagrados que están en el norte; así mismo se saluda a los hermanos y hermanas que están en el norte del continente, a los que han inmigrado, a ellos se llega con la fuerza del taita inti, para que les de las energías positivas, el calor fuerte.

Así mismo es como se pide por quienes están en las clínicas, hospitales y cárceles; a los que están marginados en los pueblos y calles, por ello se reza para que tengan alimentación, salud, cobijo y los rayos del sol sanen sus males.

Después del norte viene el sur: poderoso sagrados cerritos del sur, de allá del Perú; “*el cerro monumental del Cuzco, que de fuerza y viento para nosotros*”; a él se invoca la fuerza para las autoridades, hombres y mujeres, para que ellos siembren en su mente, la fuerza y el trabajo.

Un tercer giro que se da hacia la costa, donde están las lagunas grandes, en este espacio, la petición se extiende a favor de los hermanos que están caídos, derrotados, llenos de tragedia; a los que sufrieron los embates del terremoto, por ellos se pidió al padre sol, a la madre tierra y la *mama killa*, para que les de fuerza, valor y salud.

La mirada también va al centro para ver al *Pachacamac*, quien está mirando a sus hijos, dando fuerza y ánimos. Cada ser, cada planta, cada animal, por el Pachacamac está alumbrado, de esa forma son las plegarias ancestrales, oraciones que han pasado por años, de generación en generación y aún se conservan.

GUARANDA Y SU CARNAVAL INTERCULTURAL PARA FESTEJAR EL PAWCAR RAYMI

“Con la una se anochece, con la una se anochece, con la otra se amanece, con la otra se amanece, ha llegado el carnaval (...). A mi lindo carnaval, a mi lindo carnaval, tres días debo pasar, tres días debo pasar, ha llegado el carnaval (...). A la jama kuyurita, A la jama kuyurita ñuca samarina yura, ñuca samarina yura, ñuca sari carnaval”.

La fiesta del Carnaval de Guaranda en la provincia de Bolívar, que también es la fiesta del *Pawcar Raymi* en el mundo ancestral andino, no tendría esa alegría desbordante sin las coplas populares que la gente canta en los desfiles por las calles, durante los tres días de celebraciones.

“Nosotros somos carnavaleros de nacimiento, cantamos desde cuando nacemos, aprendemos de nuestra madre y nuestro padre que nos cantan cuando niños”, eso dicen los artistas de la copla, quienes ya tienen por costumbre preparar un gran repertorio de versos que una vez entonados dan rienda suelta al humor y la ironía.

Un tambor con dos baquetas, una guitarra, un acordeón y la flauta se ensamblan con las voces de hombres y mujeres, mientras ellos cantan; las dos negras, personajes de mujeres representadas por hombres, bailan con tal fuerza y alegría que no se cansan. Saltan, se dan las vueltas, se toman toda la pista necesaria pero no declinan ni por un momento su energía y alegría.

Las coplas las protagonistas

Los conjuntos de cantantes de coplas poco a poco toman protagonismo porque las comparsas bailan al ritmo de los versos rimados que se entonan al son de la famosa tonada “Carnaval de Guaranda”. Esos versos son burlescos irónicos y suenan bien cuando se ensamblan con voces e instrumentos.

Las coplas se cantan de acuerdo a como ellos recuerdan, hay veces que los vocalistas e instrumentistas se olvidan por momentos los versos, que generalmente siempre terminan en rima, y para no perder la continuidad cantan otros que están en la memoria de todos los integrantes de ese conjunto.

De tres semanas a un mes toma ensayar las coplas, la interpretación con los instrumentos de cuerdas, percusión y viento, y eso, porque no puede fallar la versatilidad que les permitirá no quedarse en silencio ni quietos por un momento durante todo el desfile de la comparsa.

Cantar no es cuestión de tener la mejor voz, es cuestión de hacerlo con alegría y entrega para que la gente se divierta. Cada año, Rosa Lanchimba que vienen desde el norte de Quito prepara para el carnaval de Guaranda coplas diferentes. Sus versos cantan a la vida, a la naturaleza, al amor, en especial para la juventud que se enamora. Rosa dice que las últimas son coplas enamorables.

Hay coplas que se ajustan a la tonada del “Carnaval de Guaranda” y otras que se cantan con ritmos más cercanos a otros géneros artísticos ecuatorianos. Guitarra en mano, Rosa dirige a su conjunto musical y coristas. Al unísono cantan: *“Ay clavelito colorado picaflor, hay de la mata te escogí picaflor/ Ay clavelito colorado picaflor, hay de la mata te escogí picaflor/ Ay la mata quedó llorando picaflor/ Ay así lloro yo por ti ay picaflor”*, así es uno de los versos más sonados, sin duda cada palabra de esta copla es una exaltación al amor.

Los hombres de Lagucoto tienen una peculiar forma de cantar sus coplas; primero, visten su traje tradicional que se compone de pantalón negro, camisa blanca, un poncho rojo y un sombrero adornado con bombas de colores. En carnaval sus rostros tienen harina blanca, eso muestra que están de fiesta y que es importante tomar otra apariencia.

Cada uno de los seis integrantes de esta comunidad toca un instrumento y todos ponen la voz. De sus cuerdas bucales se escucharon: *“El cariño de los hombres, el cariño de los hombres/ es como del gallinazo, es como del gallinazo/ ha llegado el carnavaaaal/... primero come las piernas, primero come las piernas/ y el resto ya no hace caso, y el resto ya no hace caso/ ha llegado el carnaval”*.



Hombres y mujeres de las comunidades de Guaranda festejan el carnaval, uno de los más grandes de Ecuador.

Composiciones antiguas y modernas

Las coplas son inspiraciones de todos los que forman el conjunto, algunos versos son antiguos, aprendieron de los mayores y otros son modernos, se ingeniaron desde lo que ellos viven para demostrar su creatividad en este arte popular. *“Los de Quito son de lana/ los de Ambato de algodón/ nosotros los guarandeños ladrones del corazón/ y que viva el carnaval”*, esa es una copla antigua que da cualidades a los hombres de ciertas regiones de la sierra norte ecuatoriana.

Amigos y familiares del barrio o de la comunidad planifican con algún tiempo de antelación la participación en la fiesta del carnaval. Determinan la vestimenta y el repertorio a entonarse y dejan listo el tambor, la guitarra bien afinada y el acordeón que no pueden faltar.

La ciudad y su fisonomía carnalera

Las coplas y sus intérpretes son uno de los tantos componentes que tiene el Carnaval Intercultural de Guaranda. Durante cuatro días, el paisaje urbano de la ciudad se transforma, las guirnaldas de papeles con los colores de la bandera guarandeña se cuelgan de balcón a balcón a lo largo de las calles por donde pasan los desfiles.

Y es que las formas de adornar las fachas de los edificios patrimoniales de esa urbe son diversas. En las paredes de la casa verde, donde según dice la placa nació el coronel Manuel de Echendía en 1783, en las calles García Moreno y Convención de 1884, se colocaron algunas alegorías carnavaleras.

Eran unas cuantas máscaras y otros componentes multicolores que de cierta forma anunciaban que por allí pasaría el desfile del carnaval intercultural, del *Pawcar Raymi*, denominado así porque los protagonistas de ese desfile fueron y serán siempre hombres y mujeres de las comunidades indígenas de la provincia de Bolívar.

Muy en la mañana, los vendedores, que llegaron a probar suerte en el negocio, aprovechando el Carnaval de Guaranda, se concentraban en la Plaza Roja. Unos instalaban los negocios de comida, otros de bebidas, pero si algo sorprendió, fue el panorama amarillo matizado por jvas de botellas de cerveza. Impresionaba la cantidad de bebida que tenían los comerciantes como existencia.

Era un día de sol, con un cielo despejado que permitía ver desde la ciudad la cúspide blanca y brillante del Chimborazo. A las 07:00 un solo carro alegórico estaba en la avenida General Enríquez, cercana a la Terminal Terrestre, el punto de partida del recorrido. Desde las 08:00 el panorama cambió, los carros alegóricos de las diversas organizaciones y comunidades rurales e indígenas de la provincia de Bolívar empezaron a ubicarse.

Junto a los vehículos estaba la gente que vestía atuendos tradicionales de las etnias y culturas de la serranía ecuatoriana. Llegaron la gente de Vinchoa, de Quindío, de Pimbalo, de Casipamba, de Gotagua y de otras comunidades que están cerca de la ciudad y algunas faldas de las montañas que rodean Guaranda.

Las comunidades y su identidad

Cada comunidad se esmeraba por presentar lo mejor de su fiesta. Sus carros cargaban altos parlantes de más de 5.000 vatios de potencia. De ellos salía la música, melodías creadas por la gente de Ecuador que hablaban del carnaval, música que para muchos de sus bailarines eran autóctonas, tienen muchos años y las compusieron los abuelos.

Era de ver a los de Vinchoa como presentaron las costumbres de su pueblo, esas cosas que dejaron sus ancestros, sus antepasados. Ellos llegaron con la música tradicional indígena creada por los abuelos de la comunidad, los hombres llevaban un poncho rojo y las mujeres anacos negros y blusas grandes, *“son trajes de las comunidades de Guaranda”*, decían.

De Quindío las más elegantes fueron las mujeres. Llevaban un sombrero de lana blanco con cintas de colores, una pachalli, que no es otra cosa que un rebozo; debajo de éste una blusa que se combinó con la pollera confeccionada con el tejido de lana de borrego hecho en telar. Diez mujeres y diez hombres de poncho rojo presentaron danzas autóctonas que ensayaron por una semana, así lo dijo María Chimbo.

El carro alegórico de Quindío tenía algo especial, se adornaba con flores de plantas alimenticias y medicinales, porque para ellos el rito del *Pawcar Raymi* tiene un significado de sanación, eso les enseñaron sus antecesores. Además, en esa comunidad las flores son un símbolo de la abundancia que esta época ofrece la madre tierra. Un matiz diverso dio las flores de las matas de habas, mellocos, maíz, *“con ello se festeja el Paucar Raymi”*, señalaba Segundo Chaca.

Cobijándose bajo el sombrero con un poncho que elevaba la temperatura en su cuerpo, así estaba el Taita Carnaval que llegó desde Casipamba. En la fiesta él era la máxima autoridad. Entre sus manos cargaba un charango para hacer música del carnaval campesino muy propia de ellos.

El hombre ya pintaba algunas canas y unos cuantos surcos se le dibujaban en la piel de su rostro; ese aspecto era básico en él, porque para ser un Taita Carnaval de Casipamba, hay que tener mínimo 50 años de edad, que haya trajinado al menos medio siglo por la vida. Tomaremos un traguito y bailaremos en carnaval, sentenció.

LA CAMINATA DEL CARNAVAL

Alzó la bandera, tal como cuando la alzaba en el momento que empezó el desfile de las comparsas. El asta era tan grande, que desde lejos se veía como el estandarte guiaba a una muchedumbre fiestera. El hombre con máscara de mono era el abanderado. Un hombre de estatura pequeña, pero de paso ligero.

En el carnaval había muchas cosas. Suscal es de esos pueblos que en los días de fiesta saca todo lo que tiene de su identidad cultural. Su gente se congrega, viste coloridos atuendos, toma sus tambores, las mujeres arman las mesas comunitarias, todo eso salió a flote en el último *Lalay Raymi*.

El *Lalay Raymi* es una de las cuatro fiestas del calendario andino. Los pueblos cañaris lo llamaron así, pero en el Abya Yala (el orbe andino) se lo conoce como el *Pawcar Raymi* y es el momento de agradecimiento a la tierra en la época frutos tiernos.

Bajo un inmenso techo soportado por gruesas columnas de metal se reunieron los carnavaleros de Suscal. Allí comieron, conversaron, hablaron de su cultura, se concentraron para en conjunto salir a recorrer las nueve comunidades que año tras año son parte del circuito carnavalesco.

Le mesa ceremonial

En carnaval, las comunidades cañaris preparan la mesa ceremonial, que es una mesa grande repleta de alimentos. La mesa ceremonial está para quienes lleguen, esa es una forma de mantener la convicción del compartir, que es propio de los pueblos de los andes ecuatorianos; y en esa onda se mantiene el GAD Intercultural de Suscal para fortalecer los principios milenarios.

“Estamos recreando esa mesa ceremonial que se ofrenda a los “apus”, a los espíritus”, para que ellos den suerte y energía positiva a todo el ayllu, a todos los pueblos”, eso dijo Magdalena Guamán, de la Dirección de Cultura.

Un payaso, lo llamaron payasito antropológico, estaba entre la multitud. Nariz roja, rostro inocente, vestimenta alegórica hecha con textiles cañaris; así estaba ese payaso, un personaje sin palabras, su

lenguaje era el movimiento, la sonrisa, la mirada fija al espectador. Un payaso jugueteón pero muy ritual. Ese personaje se robó las miradas, los aplausos, luego de su función todos salieron a caminar.

De a poco el espacio de la primera concentración quedó vacío y algunas calles empinadas de Suscal se llenaron de gente. La Panamericana, con dirección a occidente, fue la arteria a donde todos llegaron y desde ahí emprendieron la procesión festiva.

El día les resultaba corto, nueve comunidades esperaban por los fiesteros que, atravesando montañas, quebradas, llanuras, ríos, cumplían la meta y matizaban el ambiente carnavalero. Cada comunidad recibió a los caminantes con la mesa ceremonial, que fue la muestra de agradecimiento a los visitantes, de la reciprocidad que es forma de vida de los pueblos cañaris.

Caminar y caminar. El alcalde estaba adelante con el tambor en mano, a su derecha el bocinero y una tamborilera más. El abanderado cubierto con su wiphala no soltaba la delantera.

Hacía frío, el invierno de febrero se sentía en todas partes. Acequias llenas de agua, prados verdes, cerros revestidos de vegetación espesa, así estaba el paisaje. En febrero el sol es medio caprichoso, las nubes se toman el firmamento y la tierra. Esas nubes visibles pero intangibles cubrían como un manto algunos espacios de la geografía.



El “Lalay Raymi” propio de la gente de Cañar es una fiesta de caminata, comida y compartimiento.

Con destino a Kulla Uco

Caminar y caminar con destino a Kulla Uco, la primera comunidad del circuito cercana al centro cantonal. Carioca por los aires caían como puntos blancos en los grandes y coloridos sombreros de cuero y teñían de rosado o azul los sombreros de lana blanco. La carioca parecía un granizo con aroma, se posaba por instantes en las lligllas de las mujeres, en los ponchos de los hombres.

Era una procesión llena de color. Ponchos rojos o de franjas multicolores; polleras rosadas, anaranjadas, rojas; rebozos negros. Lejos de Suscal, a un kilómetro quizá, se abandonó el asfalto para seguir cuesta arriba por una terrosa calle que llevaba a Kulla Uco.

El abanderado se escoltaba de tres chiquillos. El alcalde venía atrás y con él la gente que reía, jugaba, compraba espumas carnavaleras a un motociclista, que vio en la fiesta la oportunidad de vender mercadería de la fecha.

“Kulla Uco queda lejos, falta al menos una media hora”, decía un chiquillo, que no sentía el cansancio de la caminata ni del subir la empinada calle que llevaba al primer poblado del circuito de visitas del carnaval.

De paso en paso se acercaba la meta. El hombre de la máscara de mono se llama Emanuel Sumba, síndico y secretario de Kulla Uco, comunidad que fundó la Unión de Organizaciones Indígenas y Campesinas de Suscal, UNOICS, y una de las primeras que consiguió tener un colegio intercultural.

Cuando el caminante no quiere seguir la calle, puede tomar chaquiñanes, cruzar quebradas y llanuras y en cuestión de minutos llegar de Suscal a Kulla Uco o viceversa.

Sonaban las membranas de los tambores, los pasos por la vía eran lentos. Con el sol ausente y ambiente fresco se sentía el cansancio. Cuanto esfuerzo hasta llegar a la carretera que es como una meseta.

Los habitantes de Kulla Uco tienen algunos proyectos en mente, pero hay uno de interés general; convertir a la zona en un espacio de eco—turismo aprovechando algunos recursos naturales como ríos, montañas y lagunas.

“Nunca hemos querido ser explotados, porque esta zona que hoy es Suscal ha sido explotada por terratenientes. Aquí habían haciendas y nuestros padres y abuelos trabajaban como huasipungo, nunca tuvieron beneficio”, eso dice Emanuel.

Inocencio Loja es el líder de la comunidad. La convicción del dirigente es: *“nunca declinar en la lucha por sus derechos”*. El trabajo realizado por años les permitió acceder a espacios de acción política—administrativa y hoy algunos líderes son parte de las autoridades del cantón.

Comunidad de kichwa hablantes

Kulla Uco era una comunidad que años atrás tenía cerca de 400 habitantes. Los dirigentes estiman que hoy es una de las más grandes del cantón, con aproximadamente 700 ciudadanos dedicados a la agricultura, ganadería y asociaciones de pequeños productores que

comercializan directamente sus productos en el mercado, para evitar los intermediarios.

La actividad agrícola es el eje productivo de la zona, a eso se suman algunas actividades ancestrales como el tejido de lana, tarea femenina que se ha perdido en un 70%. Dos factores influyen para este fenómeno: la disminución en la crianza de borregos, y la migración de su gente al exterior. Emanuel cree que mínimo el 50% de sus habitantes se fueron a Estados Unidos.

La migración trajo cosas buenas a Kulla Uco. Hay quienes al volver reforzaron su identidad, hablan kichwa, mantienen su vestimenta y son dirigentes. Además, han vuelto a la agricultura, compraron sus carros y dan servicio de transporte. Vale decir que Kulla Uco es un espacio donde el 98% de su gente, adultos, jóvenes y niños hablan kichwa y español también.

“Somos 100% cañaris, aquí no viven mestizos, los terratenientes ya se fueron. Sembramos cebada, trigo, pero el suelo se erosiona y se vuelve difícil trabajar. Eso también llevó a la gente a dedicarse a la ganadería”, esa es otra de las realidades que Emanuel Sumba apunta de su comunidad.

La comunidad y el ambiente de carnaval

Por la carretera lodosa se llegó al centro de la comunidad, un espacio pequeño pero que en tiempos del carnaval se llena con la gente. El ruido del agua que corría por las acequias, las pisadas que retumbaban en los charcos, el viento que soplaban desde las alturas, se fusionaban con los sonidos de aquellos tambores pequeños y un poco de música que se oía de lejos.

En carnaval el frío no importa. Desde los balcones de la casa cercana a la plaza central, niños y jóvenes lanzaban agua ya sea con baldes, cacerolas o también una que otra bomba. Risas y más risas emitían cuando empapaban a los transeúntes.

A los alrededores de la estrecha y curvada vía estaba la gente esperando al alcalde Ángel Guamán y a los invitados, para de inmediato compartir los momentos de fiesta.

Emanuel, quien para contar sobre lo rica que es su comunidad se sacó la máscara, pero una vez más tuvo que ponerse la alegoría del rostro de mono peludo, y dijo: *“más luego seguimos, piden que me ponga el disfraz”*. Así que alzó la asta, flameó la bandera y caminaba de prisa, de esa manera anunciaba que los carnavaleros llegaban, que la fiesta empezaba.

Cuando la caminata terminó, ya en la tarde, los carnavaleros volvieron a la plaza con techo, allí presentaron sus danzas, esas expresiones originales de ellos y que solo se presentan en la fiesta del *Lalay Raymi*.

EL CARNAVAL DE KULLA UCO

Eran las 11:00. Desde muy temprano las mujeres y hombres de Kulla Uco se dedicaron a instalar la mesa ceremonial. Horas les tomó extender sobre una mesa de unos seis metros de largo todos los alimentos que donaba la gente. La mesa era un festín de color y de sabor.

Cuando los invitados llegaron los del recibimiento estaban listos. Había hombres disfrazados de Taita Carnaval, había jóvenes que en la onda del mundo contemporáneo llevaban la camiseta de la selección de fútbol del Ecuador que lo complementaban con el sombrero grande, de falda muy grande que cubría del páramo como un paraguas.

Kulla Uco es ese pueblo próspero donde su síndico Emanuel Sumba resaltó el trabajo de la gente. Y claro, como muestra de ello tienen un coliseo o un gran escenario cubierto donde desarrollan las sesiones con la gente, los encuentros deportivos y claro las fiestas del carnaval.

Cuando se llega es de oír a todos, hombres mujeres, niños, jóvenes, ancianos, adultos hablar en kichwa, ese es el lenguaje con el que se comunican dentro de su territorio.

Sonaban mini—tambores, pero el retumbar de sus pequeñas membranas se perdieron en el momento en el alto parlante emanaba las canciones del carnaval, sobre todo ese himno del carnaval ecuatoriano que se titula “Carnaval de Guaranda”, famosa tonada que marca el ritmo de esta fiesta.

En la comunidad cercana de Suscal se siente el gusto por la música y la danza. Allí se juntaban tres formas de poner ritmo. La de los tambores, la del alto parlante y una tercera que se entonaba con guitarras. Cada artista no sólo ponía los acordes, bailaba al son de ellos.

Uno de los guitarristas se llamaba Lucas Castro, poncho rojo, pantalón negro, sin sombrero, pero con polvo blanco en la cara arengaba a los presentes a bailar en carnaval. *“Buenos días, bienvenido a nuestra comuna Kulla Uco, todos los años, es una costumbre para encontrar a nuestro Taita Carnaval y Mama Carnaval, presentar la comidita, alguna cosita que incluye chichita, traguito y un baile con nuestros instrumentos musicales como son los pinkullos. ¡Viva el Carnaval!”*, eso

decía el hombre. Tanta gente había que la plaza cubierta quedó pequeña. Comuneros e invitados estaban alrededor de la mesa ceremonial.

La Mama Carnaval

Pero hubo algo colorido que llamó la atención: la presencia de las “Mama Carnaval”. Mujeres que, para mostrar la importancia del papel femenino en el desarrollo de la gente, enseñan las destrezas en el baile, la organización, la atención a los invitados.

Las Mamas Carnaval son ancianas, adultas y jovencitas. Todas pueden serlo, porque cada una de ellas recibe de las abuelas o madres los saberes de los ancestros. Las mamas bailaban, los hombres también. No faltaron quienes por el juego se pintaron el rostro de negro. El hollín daba otra fisonomía a los jugadores.

En la comunidad cercana a Suscal, con habitantes cañaris de cepa, es típico en carnaval la actuación de la Mama Carnaval. Al igual que los hombres, ellas se ponen un sombrero grande, muy grande, hecho del cuero de la vaca y bordado con hilos que chorrean en todo el alrededor de la falda. Da la impresión que el sombrero de ellas es más colorido. En Killa Uco el Taita Carnaval sale con la Mama Carnaval, para ellos es importante el entender la dualidad hombre–mujer, aspecto que se manifiesta con preponderancia durante la fiesta del carnaval, que un encuentro con para niños y para mayores, es decir para todos.

El sombrero entra en juego con el colorido atuendo femenino. Las Mama Carnaval son meticulosas en su traje. Llevan dos polleras de colores intensos, rojas, rosadas, amarillas anaranjadas, siempre combinan estos dos colores. La pollera exterior como siempre se recoge en la parte delantera y enseña la elegancia y bordado de la primera pollera.

Las blusas son generalmente blancas, pero también las hay celestes y rosas, todas con bordado abundantes de colores intensos. El atuendo de la Mama Carnaval tiene un distintivo especial: la lliglla, que generalmente es una especie de rebozo de seda de vivos colores. Algunas llevaban lliglla negra con franjas de muchos colores. Otras

prefirieron el celeste con estampados de flores, y no faltaron las que prefirieron un rosado.

Entre las bailarinas estaba María, una anciana. Ella se embelesa cuando habla del traje que luce. *“Nosotros acostumbramos así, pollera de mano, camisa bordada, y eso usamos porque nosotros tenemos mucha cultura y no debe perderse nunca. Cada año vamos a despertar esto que es nuestro. Aunque quieran que se pierda no se va a perder nuestra comida, nuestra comida, todo lo que acostumbramos, porque somos indígenas”*, expresó.

Cómo el tocar la caja o tambor no es atribución del género masculino; cada una de las Mamas llevó consigo un pequeño tambor. Con la mano izquierda sostienen la caja y con la derecha toman la baqueta y lo percuten, al son que ellas quieran, bailan entre mujeres y con los hombres también.



La “Mama Carnaval” es el personaje de la fiesta de carnaval de Kulla Uco, ella baila, canta, toca el tambor.

María Agustina Rojas no paraba de bailar. Con cada movimiento los hilos que pendían del filo de su sombrero se movían. Esos hilos cubrían su rostro. María es una mujer joven. Los preparativos para la gran concentración empezaron hace 15 días, en su caso. Desde inicios de febrero sedan las primeras reuniones, porque para ellas ser Mama y Taita Carnaval, es parte de la cultura indígena.

María Suquilanda Castro no le teme a nadie. Es una mujer espontánea. Para ella presentar la gastronomía es enseñar de donde vienen, quienes son. Junto a la sabia anciana y dirigente estaba la joven María Loja, para ella ser parte de esta fiesta del Lalay Raymi tiene una misión especial, mantener las costumbres y ponerlas a consideración de los demás.

Cada una de las muchachas afirma que muchas cosas que hoy las hacen aprenden de los abuelos, de los mayores, de sus padres. En Kulla Uco Suscal, muchas mujeres no compran ni alquilan el atuendo de la Mama Carnaval, ellas lo tienen porque se compone con prendas propias de una fiesta.

La Joven María Loja es una activista por la identidad cañari. Ella sabe tejer, sabe hilar, pocas son las que ahora incursionan en esta tarea. Activar la cultura es enseñar esos aspectos vivenciales a cada una de las generaciones. *“Ellas, las ancianas, nos ayudan y nosotras les ayudamos a ellas”*, esa es la versión.

Abundancia en la mesa ceremonial

La mesa ceremonial de los habitantes de Kulla Uco era impresionante. Al medio, como el principal estaba un cántaro lleno de chicha. Su color negro—marrón se combinaba con los grandes girasoles rosados— blancos geranios y alelís. A la derecha del cántaro estaban canastos con yucas cocinadas, habas, papas doradas, ají de pepa; papas donde reposaban los cuyes que se cubrían con hojas de achira. También había pan, miel de higos y queso.

Al centro, delante del cántaro estaban las carnes. Pollos, cuyes, fritadas, sancochos, mote, tostado, algunas humitas, y como para matizar el sabor y el color un cesto de frutas; duraznos, granadillas, guineos, manzanas. *“Sírvese, pasen todos a comer”*, eso decía la gente,

que veía como a la izquierda del cántaro había más carnes, más papas, más mote. Había chachis o chiviles, cuanta habilidad y saberes de las féminas expresada en la comida tradicional carnavalera de la cultura cañari.

“Hay maravilla de comida: carne de cuy, chancho; además de mote chicha, pan. A Dios gracias, aquí tenemos productos de la Sierra y de la Costa, todo preparado en nuestras casas, por nuestras mujercitas. Benditas las mujercitas, benditas las familias. Dios les pague porque encontraron con cariño, con amor, porque así ha sido y el recibir al Taita Carnaval”, ese fue el testimonio de José, un hombre que no falla a estas citas con las costumbres de su gente.

Muy pocos hombres llevaron un traguito que brindaban a los presentes y era efectivo para soportar el frío. Mientras ellos servían el canelazo, otras mujeres repartían la chicha. Había mucho que comer. En la medida que se come también se baila.

La visita terminó. El alcalde Ángel Guamán y su gente continuó con la caminata hacia las ocho comunidades restantes, y con cada una de ellas compartir la “mesa ceremonial”. El día resultaba corto para tan ajetreado encuentro, porque todo eso forma parte del *Lalay Raymi* o *Pawcar Raymi*.

ALGUNAS FIESTAS RELIGIOSAS MESTIZAS
PRESENTES EN LA REGIÓN ANDINA DEL
ECUADOR

LAS COPLAS Y DANZAS EN LA VÍSPERA DE SAN PEDRO

Un diablo huma saca el churo hecho con cacho de res y lo sopla con tal fuerza, que el sonido se expande por todo el espacio. Ese es el llamado para la fiesta, para que los danzantes armen sus comparsas, los músicos saquen sus pingullos, guitarras y acordeones; la gente salga a las calles y sean parte de la víspera a la gran fiesta de San Pedro de Cayambe.

En un carro escalera del Cuerpo de Bomberos del cantón Pichincha, tres bomberos flamean las banderas; amarillo, azul y rojo de nuestra patria va al medio, a la derecha se ubica el estandarte de la institución y a la izquierda la bandera del cantón Cayambe.

Detrás del carro desfila la muchedumbre devota de Pedro —el apóstol a quien Jesús dijo: *“sobre esta piedra edificaré mi iglesia”*—. Los feligreses llevan velas y faroles. Los monaguillos de rojo y blanco preceden a los ocho hombres, bomberos también, que cargan al Santo Patrono en andas. Bomberos y Patrono visten de rojo.

En la tarde del 28 de junio, Cayambe vive la procesión. Desde el sector de Río Blanco hasta el Parque Central 23 de julio, la gente emprende una pequeña caminata. San Pedro es el protagonista de esta fiesta, sus devotos le cantan, le acompañan, le baila al son de una banda de pueblo o de un ensamble de guitarras.

Detrás de la procesión que se ilumina con las velas, están las comparsas con sus aruchicos, chinucas, payasos y dos Diablo Huma bailan sin parar. Es el baile cayambeño con músicas creadas para la ocasión, melodías que las hicieron los ancianos del cantón y que hoy se fusionan con nuevas creaciones.

La comparsa está llena de color. Ese Diablo Huma con su corona de 12 cachos toca y toca el churo y no deja de bailar, con saltos, pasos largos, rodeando a las chinacas. El Diablo Huma no está vacío, lleva en sus manos un chicote hecho con pata de venado y un cordón grueso tejido con cuero. Este personaje siempre toma la delantera, porque, así como lleva el chicote, algunas veces también carga la bandera, la flamea y revela de donde vienen él y su gente.

Las comparsas y sus personajes

Las comparsas de víspera son muy coloridas. Una camisa blanca o negra bordada con hilos dorados, un zamarro de cuero de borrego blanco, café o negro, la máscara de dos caras, una trasera y otra delantera, la faja que cubre y sujeta la cintura, las alpargatas son la elegancia del Diablo Huma.

Junto a él, y en el mismo ruedo, bailan las “*chinucas*”. Ellas son elegantes, visten dos polleras de finos plisados, una interna y otra externa, con un ancho bordado de hilo dorado que relucen con la luz de las lámparas. Cuando bailan, las chinucas se dan la media vuelta y la vuelta entera, en ese instante, los colores: rojo—amarillo, verde—púrpura, negro—amarillo, fucsia—azul se funden.

La pollera no va sola se combina con la blusa blanca de mangas acampanadas y bordadas; ésta a la vez se cubre con la fachalina, un chal de colores intensos como de las polleras. Los pisoteos duros al asfalto con las alpargatas marcan el paso. El sombrero de paño y los collares que cubren el cuello es parte de la elegancia de la chinuca. Algunas de ellas, incluso, llevan como parte del atuendo un pañuelo de espejos en la cabeza.

Las *chinucas* son niñas, jóvenes, adultas y ancianas. Todas bailan al ritmo de las cuerdas y vientos, que tocan gracias a su destreza artística los “*aruchicos*”, esos hombres que se visten de zamarro, camisa bordada de colores fuertes y brillosos, pañuelos de sedas grandes que les cubren el pecho y la espalda hasta la cintura.

Lo más llamativo de ellos es el sombrero pequeño multicolor, del cual penden muchas cintas de colores. Todos llevan una máscara de metal que es la imagen de un hombre blanco de ojos azules, labios y mejillas rosadas.

Los aruchicos son los personajes identitarios de Cayambe y su mayor destreza es ser músicos. No hay música sin aruchicos, ellos se adueñan de las guitarras, con cinco, siete o diez personas arman un conjunto, todos sincronizan los acordes para que las chinucas con voz fina entonen esos versos.

Cuando llega la noche de víspera de San Pedro a lo lejos ya se oyen las voces guturales femeninas y algunas masculinas cantando canciones

especialmente para las Rositas, para los amores y los desamores. *“Cuando nace la cebada Rosita/ nace hojita por hojita Rosita/Así nació nuestro amor ay Rosita/ palabra por palabrita ay Rosita”*.



El “Diablo Huma” en la Fiesta de San Pedro de Cayambe se rodea de otros personajes, las chinucas por ejemplo.

Comparsas con muchos años y varias generaciones

Las comparsas que con su baile y canto rinden tributo a San Pedro tienen varios años, muchas de ellas sobrepasan el medio siglo, porque se fundaron con los abuelos que pasaron esta tradición a los hijos y ellos a la vez a sus hijos. Jari—Jari, es una de ellas, tienen más 35 años de participar y para este año decidieron cambiar su atuendo. Renovaron su camisa blanca por la camisa negra, le pusieron espejos en el sombrero para hacerlos más luminosos.

Ya son más de cinco atuendos que han creado en estas tres décadas, hay algunos que tienen ponchos, otros que tienen chaquetas, chalecos, panelones e infinidad de camisas. En las mujeres, la vestimenta con blusas polleras, fachalines, siguen en vigencia con

algunas novedades en iconografías y bordados. Así cuenta Carlos González, director de Jari—Jari, del sector de Juan Montalvo.

Los “Yana Ñahui” de Cayambe se integra con más de 50 actores, jóvenes de entre 16 y 33 años de edad que hacen de bailarines y músicos (aruchicos, chinucas, Diablo Huma). *“Ellos bailan la música de Cayambe, tocan la guitarra, charango, violín, bombos y pingullos”*, así dice Enma Amanta, la coordinadora del grupo.

EL ritmo de la copla

“De aquí viene y aquí llega mi vida/ ay aquí está la cayambeña mi vida/ zapateando duro, duro, mi vida/ Ay sacando polvo del suelo mi vida”.

Casi todas las coplas tienen el mismo ritmo que es el ritmo de la cayambeña. Esta es una de las formas de expresión ancestral y tradicional musical que sobrevive. Hay quienes consideran que esta forma de alabanza al patrono San Pedro estaba perdiéndose, hoy el afán por mantenerla es mayor.

“Viva Cayambe”, “Viva San Pedro”, así gritan los devotos e integrantes de los conjuntos de danza. Bailar es sudar la gota gorda. Son varias horas de ir por la calle haciendo movimientos al ritmo de la música, de bailar desde Río Blanco hasta el Hospital. *“Es una tradición bailar aquí en Cayambe el 28 de junio en la noche, se lo hace en honor a San Perdrito”*, expresa Adriana Méndez.

La noche termina con la quema de los castillos. Hacia el cielo y en honor a quien tiene sus llaves, se dirigen los cohetes, las luces de colores, la música de la banda de pueblo y de las guitarras, todo eso se suma a la alegría y tributo de los fieles devotos de San Pedro, que luego de la procesión reposa en la Iglesia Matriz de Cayambe.

La identidad de Cayambe

Ante los ojos del mundo, Cayambe tiene su propia identidad, la que se ha configurado a través de su prehistoria, los hechos heroicos de sus primitivos habitantes, sus numerosos vestigios arqueológicos, su riqueza folclórica y todo el bagaje artístico cultural que expresan sus nativos.

A esa identidad territorial y cultural se añade su espacio geográfico. Denominado como “Valle del Sol en la Mitad del Mundo”, es el lugar donde se ubica el Cerro Blanco, con sus 5.790 metros sobre el nivel del mar. Ese es el único nevado que se levanta sobre el círculo máximo de la tierra.

La identidad de Cayambe marca todo lo relacionado con la fiesta del Sol. De ese sol que con sus cualidades y características es parte de la identidad nacional, que hacen diferentes a los ecuatorianos respecto a los demás.

Situado entre los hemisferios Norte y Sur, ya que por ahí cruza la Línea Equinoccial o Ecuatorial (0° 0' 0") en la Región Interandina, Cayambe fue el asiento de los cayambis, cultura milenaria del norte de nuestro país.

LA FIESTA DEL MARCANTAITA EN SARAGURO

El 23 de diciembre llegaron a las 00:00, o doce de la noche —como la gente denomina esa hora— a la casa del marcantaita. Eran hombres y mujeres; entre jóvenes, niños y adultos. Y es que a esa hora empezó el baño de purificación, un paso importante antes de comenzar las celebraciones en honor al Niño Dios en la época de Navidad.

El baño no consiste en meterse bajo la ducha. El baño —que para los miembros de las comunidades de Saraguro es un acto de purificación— consistió en mojar la cabeza de los asistentes y acompañantes a la fiesta del Niño Jesús, que el marcantaita junto a la marcanmama, denominados así porque amarcan al Divino Niño, realizan desde el 22 hasta el 26 del último mes del año.

A las tres de la mañana terminó ese baño. Una vez que todos se purificaron, el marcantaita y su esposa, ofrecieron a los asistentes café con pan, y a las 03:30, él y todos los asistentes empezaron la caminata hasta el templo mayor del cantón, y así abrir la fiesta en honor del Divino Niño.

Esta caminata o procesión tenía algunas cualidades, pero dos especialmente; contó con la participación de más de 30 personas entre niños, jóvenes y adultos, que llevaban atuendos de los más de seis personajes típicos y ancestrales de esta temporada, allá en Saraguro; son tres advocaciones al Niño las que se veneran, y entre ellas al Niño Grande, que es el más importante en la celebración.

En medio de la oscuridad y la fría madrugada, los feligreses, el marcantaita y la marcanmama, como los protagonistas; su hijo con el distintivo de un pañuelo especial que le otorga cierto reconocimiento, avanzaron por la vía lastrada. Los dos actores principales de la fiesta testaban vacíos y eso, porque al regreso a casa tenían que hacerlo con el Niño Jesús en brazos.

Dos horas y medio tomó a la gente llegar al templo mayor de San Francisco de Saraguro. A las 06:00, cuando el sol todavía no alumbraba del todo, cuando el día empezó a nacer, la gente llegó a la misa, la primera que se celebraba en esta temporada.

A las 07:00 la eucaristía en honor a las tres advocaciones del Niño Jesús terminó. Los tres marcantaitas y tres marcanmamas, rodeados

de sus personajes o juguetes —como lo dicen— devotos y acompañantes al Niño Grande, que es el Niño Mayor; el Niño de Aurora del Medio Día; y al Niño de la Aurora de la Media Noche, tomaron sus imágenes y emprendieron ruta hasta las comunidades donde proceden.



Los “ajas”, los “wiki”. Los “sarahuis” son parte de la comparsa de la fiesta del Marcantaita.

La caminata de regreso

Era muy temprano, aún prevalecía el frío de la mañana. Abriendo paso entre los carros que circulaban por el centro de Saraguro, el marcantaita del Niño Grande, el más grande, el que se vela en la casa de quien encabeza el tributo, emprendió el trayecto con el niño en sus brazos.

Junto a él iba su esposa vestida con un atuendo propio de la mujer de Saraguro; su hijo que cubría su espalda un pañuelo de seda rosado; una mujer que portaba la cruz alta de plata, denominada “guion” y más féminas que entre sus manos tenían cirios grandes encendidos.

Junto al Niño estaban todos los juguetes o personajes propios de la fiesta. Las *sarawis*, niñas que vestían de falda azul al estilo anaco, blusa blanca y un pañuelo o lliclla del mismo color de su falda que cubría la espalda. Además, en su cabeza tenían una especie de pequeñas coronas de flores sujetadas con un cintillo. Delante de las niñas estaban los *sarahuis*, niños que al igual que las pequeñas caminan junto a la sagrada imagen. Los acompañantes más chiquitos se encargan de cantar villancicos a lo largo del camino.

El color de sus trajes se funde con la alegría de la fiesta. En medio de la procesión estaban los paileros, adolescentes o jóvenes que llevan un mini tambor y tocan. También estaba un león, un oso con un par de bastones rojo—amarillo.

Ellos compartían escenario con los *Ajas*, representaciones de seres andinos mitológicos, espirituales, de los Saraguro. Los *Ajas* son las figuras más grandes de este desfile; llevan un traje hecho de musgos. El atuendo es inmenso y espeso, cubre todo el cuerpo del hombre que lo luce. Los *Ajas* son los más alegres, expertos en bailar, el rostro de quien se viste con este atuendo casi no se ve.

Otros hombres de trajes coloridos estaban por todas partes. Imposible que en semejante manifestación ellos desapercibidos. Son los “*wikis*”, una especie de deidades multicolores que bailan en la fiesta del Niño, seres fabulosos que tienen como misión no dejarse ver el rostro, por eso cubren su cabeza con una máscara de tela.

El *wiki* tiene cachos, unos dicen que es una especie de diablo; otros dicen que es un ser cómico, lleno de alegría y pone el espíritu festivo. “*Wikiiiiiiiis*”, así van gritando estos seres a lo largo de todo el trayecto. El *wiki* generalmente viste una camisa de cinco colores: púrpura, azul, amarilla, roja, verde. También hay *wikis* que lucen trajes con dos a tres colores y lo combinan con botas de caucho de color amarillo. La elegancia depende del gusto que tenga quien encarna al *wiki*, los colores representan la belleza de la naturaleza.

Tomando la delantera, encabezando el desfile, estaban los gigantes, alegorías de hombres grandes portadas por niños. Los gigantes estaban hechos con chaquetas, guantes y la cabeza de un muñeco grande. Algunos usaban gorras, otros llevaban sombrero. Esos gigantes tienen una base conífera forrada de tela blanca o negra, por

donde el niño portador inserta su cuerpo, deja un espacio para la cara; y así bailar con tremendo muñeco sobre sus hombros.

Todos los “juguetes”, —alegorías de personajes— tienen como misión acompañar al marcantaita durante la fiesta y dirigirse a la casa del mismo, bailando y bailando durante todo el camino en los días de procesión.

Cinco días de fiesta

Cuando llega Navidad, Saraguro se prepara para esta celebración que se mantiene vigente por cinco días. La gente de las comunidades ya sabe que del 22 al 26 de diciembre hay que participar de los diversos actos festivos y religiosos en la iglesia de San Francisco y en la casa de los marcantaita.

El bullicio de los pitos, el grito de los “wiiiiikiiii”, el sonido del tambor ensamblado con el violín, las pequeñas percusiones de los paileros, anuncian que la peregrinación hacia la casa del marcantaita empezó y avanza por la vía. En principio, la gente que participa de la misma no es muy numerosa, a lo largo del camino se suman más devotos.

Los personajes abren paso por la vía principal. Los vehículos paran para que los bailarines y feligreses sigan su trayecto. Cada imagen del Divino Niño tiene su comparsa. Los bailes son los mismos porque, como decía uno de los participantes, estas danzas son ancestrales y se practicaban desde hace siglos, y para llegar a ser un personaje de esta fiesta religiosa hay que prepararse desde pequeño. Así es la costumbre del pueblo.

La música no dejaba de sonar. Algunos conductores entregaban a los personajes una colaboración para la fiesta. Los *Ajas*, los *wikis*, el león, y el oso son los encargados de presentar el espectáculo de danza, movimiento y salto.

A paso lento avanzaba Luis González —el marcantaita de este año— un hombre Saraguro radicado en Zamora Chinchipe que hace diez años, en el 2006, solicitó desempeñarse como el principal de la fiesta en honor al Niño Grande durante la Navidad 2016. Toda la gente que lo seguía tenía como meta llegar a Oñakapa, comunidad de donde

proviene González, ubicada a nueve kilómetros del centro del cantón Saraguro, en Loja.

La petición para ser un marcantaita se hace con muchos años de antelación. La fe intensa y profunda al Niño Dios por parte de los devotos, hace que sean muchos los interesados en tributar a Jesús recién nacido, desde el conocimiento y sentimiento ancestral del pueblo de Saraguro.

“La festividad de Navidad es una de las expresiones más fuertes del cantón Saraguro y del país. Una celebración como ésta no la hacen en ninguna parte del Ecuador. Esta fiesta de tributo al Niño Dios es tan grande e importante como lo es el Inti raymi o Pawcar raymi que hacen los otavalos y otras fiestas que tienen los pueblos del Ecuador. La Fiesta del Niño de los saraguros es única”, dice Juan González, estudiante de ingeniería y activista de la cultura de su pueblo.

Para la gente esta forma de conmemoración ha prevalecido y prevalecerá. Por eso, desde el 22 de diciembre los personajes “juguetes” ya se dan cita en la casa del marcantaita para planificar como desarrollar cada uno de los números a presentar, entre esas danzas, compartimientos del pan y la llegada de los devotos y amigos del marcantaita.

La mañana avanzaba, del cielo se retiraron todas las nubes. Bajo un firmamento azul, la gente se dirigía por la carretera mayor hasta el desvío que llevaba a Oñakapak. Por esa angosta arteria gris y amarillenta todos los personajes bailaban, en todo momento compartían alegrías y caramelos.

LOS MÚSICOS PARA LA FIESTA DEL NIÑO EN LA CASA DEL MARCANTAITA

El Niño de la Aurora se fue para Tambopamba. Hasta *Ñamarín*, las dos comparsas siguieron la misma ruta; desde allí, cada quien cogió su camino. Las dos comparsas bailaban al ritmo del tambor y del violín. La fuerza de los músicos era tal que entre pieza y pieza había muy poco tiempo de descanso.

El sonido agudo de las cuatro cuerdas ejecutado con el arco del violín se ensamblaba con la voz un poco grave del tambor. En esta fiesta el músico también cumple las veces de un animador. Antes de entonar cualquier melodía eleva una plegaria a Dios y a la Pachamama, para que *“ellos nos ayuden”*, según dice desde su conocimiento de saberes sagrados.

“Es bonito saber cómo estamos pasando y es lindo ver estas cosas de nuestra cultura”, decía el violinista. Para él, cada símbolo, baile, color de traje se basa en los conocimientos ancestrales. Por eso no hay nada mejor que durante la fiesta del Divino Niño y en la casa del marcantaita se toquen los *chaipishcas*, género musical originario de la nacionalidad Saraguro.

Cada frase que extendía el músico e instructor de la danza tenía una carga de pensamiento andino; para su pueblo es importante valorar sus costumbres y expresiones, y eso, porque los aspectos presentes en la fiesta responden al esfuerzo que hacen los hombres y mujeres de la comunidad para preparar y enseñar a los personajes o “juguetes” que nunca faltan en la fiesta.

Villancicos y música tradicional ecuatoriana

El ritmo casi ceremonial y alegre reina en el desfile. Desde que los devotos salen del templo hasta la llegada a la sede de la fiesta, la música no para. Los géneros que allí se interpretan van desde los tradicionales sonidos ecuatorianos combinados con algunos villancicos. *“No sé Niño hermoso”*; *“En brazos de una doncella”*, *“Ya viene el Niñito”*, suenan angelicales porque salen de las cuerdas bucales infantiles de los y las sarahuis.

“Yo soy el violinista, yo hago el violín y mi compañero hace el bombo, él hace la segundo porque tiene un toque más clásico. Yo soy músico

de oído. Estas cosas aprendí desde muy muchacho porque me gusta mucho la música. Para uno ser maestro músico hay que pasar por varias cosas, yo fui un bailarín como los wikis, cinco años de wiki estuve en las fiestas, ahora voy por los 18 años de músico”, decía el violinista durante un pequeño receso a su actividad, mientras recorría el empinado camino.

El músico es un líder, es el que guía y siempre están en cada momento de la fiesta de Navidad. En la fiesta del Niño se baila al ritmo de la ejecución instrumental que hacen dos hombres; el uno con las cuerdas y el otro desde la percusión.

Juan Zhunaula el músico

Hablar con los ejecutores de las melodías en esa ancestral fiesta religiosa es interesante. Juan Zhunaula es músico de oído; nunca acudió a un conservatorio, pero su destreza es tal que toca el violín y el acordeón; es un artista que se especializó en géneros propios para los bailes de los personajes propios de su tierra en la Navidad.

Son más de 25 años compartiendo el arte. Sus orígenes se remontan a su niñez, esto es hace más de 40 años, cuando fue pailero y aprendió de su maestro, un veterano músico de su comunidad, las técnicas del baile. Después de eso se dedicó a practicar solo la danza ancestral de su cultura, y ahora, cuando su existencia pasa el medio siglo, se ha convertido en un maestro de los ajas, los *wikis*, los *sarahuis*, el oso, el león.

Cada año, el dúo de músicos prepara el repertorio que ya es común escuchar en la fiesta del Niño. En esta música no entra el acordeón. En la memoria de los artistas está el ritmo de cada uno de los personajes. Así, el *wiki* baila siguiendo la armonía del sanjuanito interpretado con el violín.

Los ajas bailan el sonido de la música de fila, del *ringri nanay* (“la oreja y el dolor” en español), tonos que son compartidos para la danza de los wikis. El *ringri nanay* tiene un sonido alegre, ligero, su música sale desde el violín.

Estos dos géneros de música son muy antiguos y todos los años las comparsas los bailan durante las concentraciones que organizan los

tres marcantaitas, de los tres niños a quienes rinden culto en diciembre. Pero la fiesta de Navidad tiene otros géneros, algunos especiales para que bailen los *sarahuis* hombres y mujeres. Los *sarahuis* hombres se mueven al sonido de las composiciones ancestrales, es de ver como en cada paso mueven la corona grande hecha de plumas de gallina, que llevan en la cabeza.

Las danzas son cuantiosas y una que no pasa desapercibida es el baile de la trenza. En ella, cada sarahui coge una cinta que pende de un poste plantado en el centro del patio y con cada paso los danzantes trenzan el palo. Si bien el acordeón no está presente en estas fiestas; sin embargo, un músico que sabe de su arte también conoce cómo interpretar chaspishcas, sanjuanitos y pasacalles, que son estilos que en algunas ocasiones lo solicitan los jóvenes.

La música sale cara

Hasta hace dos años, todos los diciembre Julio Zhunaula tenía tocadas en Navidad. En este tiempo no se ha dedicado a ser parte de esas celebraciones. Por su experiencia sabe que los servicios de los músicos para la fiesta de los marcantaita son muy altos. *“Dicho así y medio barato, ahora los músicos deben cobrar al menos unos dos mil dólares, por cinco días de tocada, durante las 24 horas”*, eso explica Julio.

El valor es por el trabajo que cumplen, los personajes no tienen uno sino varios bailes, tanto así que el día no avanza para que cada grupo de *wikis*, *ajas*, *sarahuis*, presenten todas las danzas que saben hacer. En esos cinco días, el músico no descansa, pero la presencia de ellos se siente mucho antes de los días de celebración. Con un mes de antelación al 22 de diciembre, el violinista y percusionista del tambor dirigen los ensayos de todos los que llevarán los atuendos, enseñan los pasos a dar y el baile a presentar acorde al personaje a encarnar.

El trabajo de los artistas incluye la animación de la fiesta en el día del *“consho”*, o día en el cual los allegados llegan a consumir la comida que ha sobrado. Esa jornada es intensa, los músicos tocan para que todos bailen. *“En el día del consho todos comen bien, bailan bien y se luego se van”*, dice Ángel Guamán, percusionista del tambor, que junto a

Julio hacen el dúo para sacar como deben ser las melodías ancestrales de Saraguro.



Los músicos tocan el pinkullo, el bombo, el violín, hay un secretismo religioso y cultural.

Las nuevas generaciones de músicos

Los saberes de los músicos ancestrales se pasan de padres a hijos, de suegros a yernos. En estos tiempos hay jóvenes que muestran su interés por aprender a tocar el violín o el bombo y conjugar esos sonidos para las fiestas del Niño en Navidad. Uno de ellos es Ángel Guamán, quien hace cinco integró el grupo *Jatari*, agrupación conocida en Saraguro por sus estilos de melodías andinas.

Ángel tocaba la mandolina o bandolín. El tecnólogo en sistemas sabe leer partituras, tablaturas se ha adentró en la música académica y por eso conoce técnicas de ejecución de instrumentos musicales, y desde hace un año experimenta los ritmos con los cuales bailan los *ajas*, los *wikis*, los *sarahuis*.

La intención de Ángel es aprender los secretos artísticos de su suegro y mantener esos saberes que son parte del patrimonio cultural de su pueblo.

La música tradicional de Saraguro no se hace con partituras, se aprende al oído porque son ritmos autóctonos. Si bien como toda música tiene sus acordes, sus altos y bajos, estas melodías se compaginan con el oído y eso, porque mientras el maestro interpreta la música que acompaña al marcantaita en los bailes y procesiones, el *wiki* puede hacerle bromas, lo que obliga al instrumentista hacer una pausa a su melodía.

El sonido de la melodía autóctona de este pueblo de la provincia de Loja, no cuadran muchas veces con los principios de la música académica. Para lograr un ensamble correcto de violín y tambor, los maestros de la percusión tienen que seguir el ritmo que impone el violín.

Los cinco días de tocada exigen un fuerte trabajo. Julio que ya tiene experiencia de décadas en esto, sabe que cuando la casa del marcantaita está cerca de la casa de los músicos, aprovechan un rato para ir a asearse; cuando es lejos, el marcantaita ofrece agua caliente para que los artistas de las melodías puedan bañarse en el mismo lugar de la fiesta.

Cuando niño, Julio vio cómo eran las fiestas. Algunas veces colaboró como guía. Nunca ha sido un marcantaita porque exige un fuerte desembolso de dinero, pues la fiesta se realiza en los días de Navidad y desde el tres al seis de enero en la fiesta de los Tres Reyes que se ofrece.

LA FIESTA DE SAN PEDRO Y SUS TRANSFORMACIONES CON EL TIEMPO

Al patrono Pedro hay que cambiarle de traje para la fiesta. Hay que sacarle el traje marrón que le pusieron a inicios de junio, para vestirle con la túnica y capa roja—dorada. El rojo junto con el blanco son los colores símbolos del apóstol, cabeza de la iglesia católica.

A inicios de junio, a San Pedro hay que bajarlo de su retablo habitual y ubicarlo en un altar propio para él, allí dentro del altar mayor, para que los fieles le rindan honores. Se lo tiene que adornar con muchas flores, poner candelabros para las velas, lámparas y así dejar listo.

Cayambe sabe desde hace tres siglos como festejar a San Pedro, por eso y durante seis meses, los sacerdotes, el municipio y la parroquia preparan las celebraciones litúrgicas, los recorridos de la imagen, los desfiles y más programas. Es una fiesta majestuosa e histórica. La gente dice que su onomástico coincide con la Fiesta del Sol en la Mitad del Mundo que también se celebra en junio y julio.

El trabajo es arduo, con más de 90 días de antelación se preparan los desfiles, las corridas de toros, la presencia de las coplas y personajes de la fiesta para la entrada y ganada de la plaza, la elección de la reina. El Municipio y la comisión de la pastoral empiezan en febrero a organizar el gran encuentro.

Este año, el terremoto de abril y la crisis económica hicieron que la fiesta tuviera una pequeña inversión de fondos. *“En años anteriores, la fiesta en honor al patrono duraba casi un mes. Este 2016 no hubo elección de reina”*. Eso dice Gloria, que está a cargo del arreglo de la iglesia.

El sincretismo religioso

La fiesta es el escenario para que las bandas de pueblo expongan su talento en la música, como también para que el 29, en la meseta de Puntiatzil, sitio sagrado de los cayambis, la gente celebre al Taita Sol, en el *Inti Raymi*. Los cayambeños saben que, en junio, las culturas precolombinas rendían tributo al sol y con la llegada de los españoles esa fiesta cambió, se reemplazaron por los festejos religioso en honor a San Pedro.

La fiesta es religiosa y alrededor de ella se exhiben las manifestaciones culturales propias del pueblo de Cayambe: la gastronomía, con la variedad de comidas típicas; los juegos pirotécnicos; y el desfile por las calles que visten de colora la ciudad por los atuendos de los personajes que salen a cantar y bailar.

“En las fiestas hay mucha cayambeñidad”, de eso está convencida Inés Carrillo, una cayambeña de 74 años de edad, que desde muy niña vive muy de lado los festejos. Inés es un testimonio andante, en su memoria está la entrada que otrora realizaban los indígenas que trabajan en las haciendas del norte y del sur de Cayambe.

Los fiesteros del norte venían de las haciendas de El Prado, Cajas, Florencia, La Compañía, que eran las grandes haciendas. En la entrada triunfal, los primeros en ingresar eran los patrones en caballos grandes y elegantes. Detrás de ellos venían los mayordomos y finalmente llegaban los indígenas bailando.



Antonio Flores, el vestidor de San Pedro, es todo un personaje, él sabe que traje lleva la imagen en sus días de fiesta.

Del sur venía la gente de Guachalá, Cangahua, Otón, Ascázubi, Juan Montalvo, gente que al igual que los del norte se daban cita para bailar, para participar de esa “entrada, toma o ganada de la plaza”, la máxima demostración de la riqueza cultural espiritual de Cayambe.

Ser parte de la toma era un acontecimiento. Llegaban los indios de Pesillo, Muyurco, Chimba, San Pablo Urco, todos bailaban y lucían sus trajes llenos de colores. Los hombres llegaban con el calzoncillo, como lo decían en aquel tiempo, o pantalón blanco, alpargatas blancas, poncho rojo, tenían diferentes tapados en la cabeza y el sombrero de muchas cintas de colores y espejos. Ellos bailaban al son de la campanilla que era otra parte del atuendo, esas campanillas que se fusionaban con el ritmo de la guitarra y con el toque de la flauta.

“Esa era la vida de ellos. A esas expresiones nosotros le llamábamos el uyayay, decíamos así por el sonido de la canción que escuchaban”, así recuerda Inés, una mujer que por su interés investigó y sabe que los indígenas hacían esto como una forma de festejar lo que trabajaron a lo largo del año entero, por eso salían bailar, a mostrar sus nuevas posturas, ya sea de los padres e hijos.

En andas, sobre los hombros era llevado San Pedro y en agradecimiento a él se entonaban tonadas, sanjuanitos, pasacalles. Cada año, al medio día del 29 de junio, se cumplía al rededor del parque centra Tres de Noviembre, la entrada masiva y triunfal de los aruchicos, diablo humas y chinucas, todos ellos venían de las comunidades campesinas.

La entrada era como un juego entre los del norte y los del sur de Cayambe. La historia señala que uno de ellos tenía que ganar la plaza. Muchos de los actos que allí se daban desaparecieron con el tiempo. Otrora, la plaza tenía que ser ganada ya sea por los del sur o por los del norte del cantón.

La fiesta era de día y de noche. En la noche sanpedrina que se realizaba el 28 de junio, en las vísperas del gran día, bailaba todo Cayambe hasta las doce de la noche; el 29 era la gran toma y luego de ellos se abría el festival taurino.

La historia religiosa de lo que hoy es Ecuador, dice que en 1580 empezó a festejarse a los diferentes santos y advocaciones de la Virgen María, deidades de la religión católica de los españoles. Así mismo se

instauró el tributo a San Pedro, San Juan, la Virgen del Carmen, Santa Rosa, etc.

Es entonces cuando se empieza a celebrar a San Juan y San Pedro el 24 y 29 de junio, respectivamente. Son en esas celebraciones cuando se instauran la “rama de gallos” y la denominada “entrada”. A partir de 1830, en el proceso republicano del país, se da el nombre de San Pedro de Cayambe, cambiando el nombre a la población de la Pura y Limpia Inmaculada Concepción de Cayambe.

Hoy en día, las llegadas no se han perdido, pero han cambiado el sistema; ya no se quedan en el parque y desde hace 21 años, todos los músicos y bailarines e van a Puntiatzil, a la fiesta del *Inti Raymi*.

La organización religiosa

Carlos Navarrete, párroco, es un activo organizador de la fiesta. La pastoral y el municipio se juntan para armar el programa. El municipio nombra un coordinador que junto al clero conforman un comité para la parte religiosa. Desde hace tres años, por iniciativa de Navarrete, se pide colaboración a las florícolas para arreglar los 14 altares de la iglesia.

A la fiesta le antecede la novena al patrono. En ella participan nueve sacerdotes con instituciones como la Policía Nacional, Cuerpo de Bomberos, Sindicato de Choferes, entre otras. Los sacerdotes se dividen en dos grupos; el encargado de la parte litúrgica y el que brinda a la gente un café con bizcochos.

Todos los días de la novena, los devotos rezan el rosario y luego son parte de la eucaristía. El último día se reúnen todos. En Cayambe no importa cuando cae 28 o 29 de junio, el tributo al patrono es en su día, jamás se traslada la fiesta para el fin de semana.

Después de la gran fiesta, San Pedro empieza el recorrido por las comunidades. Por más que la gente tenga la alegoría del patrono, es la imagen grande del templo mayor la que visita a sus seguidores. De hecho, la parroquia tiene ya un calendario y las comunidades saben cuándo les toca venerar al apóstol Pedro.

Todas las comunidades llevan y traen a San Pedro bailando. A veces hay dos sacerdotes para un fin de semana, entonces unos le llevan el

viernes y lo devuelven el sábado, otros lo llevan el sábado y le devuelven el domingo.

Con el proceso de transformación social que tiene Cayambe en la década de los 60 del siglo pasado, las haciendas empezaron a perder su estructura y actividad productiva. Esa transformación económica y social marcada por la Reforma Agraria también produjeron cambios en la fiesta de San Pedro.

Con esas variantes se estructuró un nuevo esquema de fiesta marcado por la elección y coronación de la reina, el pregón de las fiestas, la ceremonia religiosa en la iglesia matriz, los toros en la plaza dominical, la entrada de las parcialidades indígenas, las verbenas populares en los barrios y las octavas de parroquia de Juan Montalvo.

SALINAS DE GUARANDA: MOMENTOS ANTES DE LA FIESTA DE REYES

Es viernes por la mañana y hace frío. En Guaranda, algunos hablan de la Fiesta de Reyes que desde el jueves se vive en Salinas, esta parroquia del cantón Guaranda, que desde la década del 70 del siglo pasado dio un giro, y ahora se la conoce a nivel del país —y parte del mundo— por sus proyectos de emprendimientos en la elaboración de quesos, confiterías, textiles y otros proyectos guiados y manejados por su gente.

El paisaje que lleva a Salinas es verde. La carretera que atraviesa la cordillera es como un mirador de la geografía donde prima la crianza del ganado. Hay tramos de la vía que siguen la dirección del río Salinas, un río de aguas cristalinas, diáfanas.

Salinas se ubica a 3.500 metros de altura sobre el nivel del mar. Es una parroquia grande conformada por 34 comunidades. Salinas viene de la palabra “sal”, antes de los años 70, las minas de sal eran las fuentes de trabajo más importantes del área. Aún se ven rocas con matices blancos que enseñan lo salino del lugar.

Las culturas precolombinas

La historia dice que antes, en la época precolombina, los *warankas* hacían intercambios o truques de productos, con los *panzaleos*, *puruháes* y otros grupos humanos de la costa especialmente. Los primeros entregaban sal y a cambio recibían dulce y mercancías que satisfacían sus necesidades.

Lo peculiar de este espacio geográfico andino es su variedad climática, con poblados que se ubican a los 4120 metros de altura sobre el nivel del mar, como Yaraucsha; hasta aquellos que se asientan a 1200 metros de altura, es decir son zonas sub—tropicales como Malidiahuan.



En la Fiesta de Reyes de Guaranda se manifiesta la fe, la religiosidad, las costumbres y el patriotismo.

La fiesta más grande

La Fiesta de los Reyes es una de las fiestas más grandes, por no decir la más grande, que tiene esta población de 7.000 habitantes, y la hacen en recordación al viaje de los Reyes Magos a Belén para adorar al Niño Jesús.

Todos los cinco y seis de enero, los habitantes de las 34 comunidades se dan cita en el centro parroquial para participar de un encuentro comunitario, donde prima la misa y luego de ella la recreación con música, comida y presencia de los personajes típicos de ese lugar.

En realidad, los personajes se clasificarían en dos grupos: por una parte, están los bíblicos Baltazar, Gaspar y Melchor, los reyes magos que visitan al Niño en Belén; y por otro están los vasallos, capitán, emperador, que acompañan al rey o reyes, pero tienen rasgos propios de la cultura andina ecuatoriana.

A la fiesta de reyes llega mucha gente, sobre todo el seis de enero que es el día de mayor presencia de personajes, juegos y música. Quienes vienen en las comunidades más lejanas, las asentadas en tierras subtropicales, emprenden el viaje el cuatro o el cinco de enero en la noche; los de poblados más cercanos madrugan y emprenden ruta a pie, en carro y a caballo también.

Personajes y el ambiente de fiesta

Conforme se avanza a Salinas, es de ver cómo algunos reyes caminan por la calzada esperando que un voluntario conductor o una camioneta que da servicio al lugar los lleve hasta el centro parroquial. Es fácil distinguir a un rey, se viste totalmente de rojo y dorado y lleva una corona con oropeles en la cabeza.

También se ven a los capitanes montados a caballo, llevando la bandera en el hombro, acompañado del emperador o de otros compañeros de viaje, esos personajes tienen trajes típicos, el poncho que no obvian, y como es de suponer, lo usan para protegerse del frío característico de esta zona de los andes centrales del Ecuador.

Hay otros reyes que, para tener una buena participación, salen de sus comunidades y en plena vía mayor se ponen a bailar junto con los vasallos y quienes acompañan en una especie de peregrinación. Eso

sí, estas concentraciones de gente llevan al Niño Jesús, porque en honor a él es la fiesta y su deber es llegar a la misa.

Los vasallos son disfrazados juguetones y dentro de esta categoría están alegorías de monos, osos, leones, por citar sólo unos ejemplos, ellos tienen un machete, futeo o chicote en la mano. Uno de estos personajes lleva en una mano un cuy asado y en la otra un cuchillo para cortar ese cuy en pequeños pedazos y brindar a la gente que encuentra en la vía y se dirige a la fiesta.

Cuando se llega a Salinas —en el Día de Reyes— el ambiente es de jolgorio. Las bandas de pueblo están por las calles y en los alrededores de la plaza. El sonido de las trompetas, del bombo y el redoblante deleitan el oído de los fiesteros. Sus ritmos agudos y graves retumban en las paredes de los cerros; del Tablón—Ventanas, que está más al este; del Calvario que está al norte, del Quindimucha y el Tiagua que están hacia el sur.

La gente se concentra en la plaza central y allí espera porque en ella y las calles que le rodean se realiza la fiesta. En la concha acústica se coloca la mesa para la celebración eucarística y a lado derecho el atril donde reposan las lecturas. Una vez que termina la misa, ese lugar también es la tribuna desde donde el animador alienta una parte del desfile.

“Celebrar a los reyes es bien conocido”, eso dice la responsable de la oficina de turismo comunitario. Ella sabe que en fiestas y en cualquier temporada, el turismo llega a Salinas y de Cuenca —según expresa— llegan muchos, muestra de eso es la presencia de estudiantes de periodismo de la Universidad Politécnica Salesiana, que ubican sus equipos para grabar un documental.

José Toalombo un portador de la historia

Entre la multitud fiestera, luciendo una gorra y una casaca azul, está José Toalombo, un hombre de más o menos unos 60 años, vicepresidente de la comuna Matiavi—Salinas que es la comuna más antigua. Como representante de la comunidad, José responde lo que le pregunten. De sus abuelos aprendió que Salinas lleva ese nombre por más de 200 años.

“En esta zona habitaron los warankas, los puruháes, los panzaleos, ellos han sido los primeros vividores aquí. Los habitantes aún conservan parte de esa identidad, es poco, eso más se queda para la historia. Los hombres de poncho rojo son más warankas y panzaleos también”, dice José.

Celebrar a los reyes magos es tradición en Salinas. La gente cuenta como otrora, las fiestas eran muy grandes, más grandes que las de ahora, habían reyes más tradicionales, salían los caciques y sus participantes se adentraban a la historia; ellos decían que los reyes venían desde mucho antes. La presencia de los reyes eran en menor número que ahora, pero estaban mejor organizados.

Así como hubo sus épocas de apogeo de la celebración, también llegó la época de crisis. Recuperar la importancia de esta fiesta y animar a Salinas y todas las comunidades para que vuelvan a celebrar con ímpetu a los reyes, fue labor del padre Antonio Polo, sacerdote salesiano que en la década de los 70 llegó a la comunidad y emprendió un trabajo de cambio total en la población.

El padre Antonio, un joven sacerdote de no más de 33 años, impulsaba a la gente para que salga un rey de cada comunidad y desde entonces así se hacen, esas iniciativas fortalecieron la convivencia. La gente que vivía en la zona del sub—trópico no sabían que era la fiesta de los reyes, nunca participaban; pero desde que se arengó a la participación, ahora ellos no faltan, se preparan para ser parte del rito católico.

En la fiesta de Salinas se ven muchos reyes, todos vestidos de rojo; ellos encarnan a Gaspar, Baltazar y Melchor. De una comunidad llega el Gaspar, de otra el Melchor y de otra el Baltazar, cada rey llega con sus vasallos (servidores), su capitán y su embajador.

El momento que entran a la plaza, ellos se identifican a cuál de los tres representan y hablan para toda la comunidad. En ese rito también se dicen las loas o alabanzas. Mientras el rey habla, los vasallos hacen juegos, defienden a su patrón, cargan tostado, cuyes y carne. En una shigra, llevan trago y regalan a la gente un pequeño canelazo.

Los vasallos también ponen orden, a los que les molestan dan fuate. Estos personajes son históricos, antes ya existían, pero con la llegada

del Padre Antonio Polo desde Italia se reforzó, para que cada vez sean más los participantes jóvenes y adultos.

En enero, el invierno empieza en esa zona. En diciembre, el páramo estaba medio amarillento, con las primeras lluvias la cromática cambió, ahora está verde total, alimentado por la majestuosidad de los pinos y los eucaliptos.

La fiesta de los reyes no es tradición sólo de Salinas, a partir del seis de enero otras comunidades lo harán. Habrá reyes en Mulidiahuan, en Echandía, en Chazojuan, cada una con sus características, lo que si se afirma es que en Salinas empieza y es la más grande.

LA COGIDA DEL TORO UNA DESTREZA DE MUCHA VELOCIDAD

Cuatro botijas reposaban de pie en la esquina de la casa. Dos de ellas tenían la punta inferior clavada en la tierra, de esa manera permanecían firmes. Las otras dos estaban sobre unos pedestales metálicos. Cuatro días permanecieron allí los ancestrales envases de barro cocido muy antiguos. Las botijas son parte de la identidad cañari—inca que muchos pobladores de nuestra ciudad los conservan, los usan, mantienen su significado y razón de ser.

Al aire libre tapadas con atados de tuzas pasaron el día y la noche. Tres de ellas tenían pañuelos blancos que flameaban como banderas y una portaba un pequeño estandarte tricolor.

El día de la víspera llegó. El día de la fiesta también. Tres misas marcaron la ritualidad católica en honor a la Virgen de la Inmaculada; una el jueves, en la casa del prioste; la segunda el viernes, el día de la víspera; y la tercera, el sábado, en el gran encuentro, el día de la fiesta más grande.

La iglesia de Gullanzhapa resulta pequeña para las grandes concentraciones, por eso, el párroco de Tarqui y el síndico, decidieron coordinar con la comunidad los trabajos de ampliación del templo. A través de mingas y colaboraciones, la gente de Gullanzhapa es parte activa del proyecto. Incluso, los migrantes que radican en los Estados Unidos se unieron en ese lugar para en enero de 2017 hacer un gran bingo y lo recaudado invertir en el adecentamiento de la iglesia.

El domingo, la fiesta fue en casa del prioste. Ese día ya no hubo misa, pero la gente se concentró para vivir momentos de compartimiento y amistad; especialmente en la tarde, cuando se dio la gran seguida del toro; que es la representación histórica de lo que antaño se vivía en las grandes haciendas, cuando el toro más grande se escapaba del hato y corría por los pastizales. Entonces; patrón, mayores, mayordomos y peones emprendían la gran cogida de la res.

Al mediodía del domingo, la casa del prioste Manuel Chicaiza estaba aún tranquila. La bandera tricolor seguía flameando en la punta del pedestal que sujetaba los cortinajes y una corona dorada. Unos cuántos familiares descansaban a la sombra de un árbol, ellos decían, a quienes preguntaban sobre el programa, que la seguida será en la tarde, después de las tres.

La gente de las comunidades respeta el tiempo y la puntualidad. Después del medio día, el animador anunciaba el programa de cierre de la fiesta e invitaba a los presentes a participar de la corrida, la gran corrida que incluyó el patio de la casa del prioste, las laderas, los potreros, los caminos y hasta pequeños sembradíos.

A las cuatro de la tarde, la fiesta se encendió. Llegó el patrón en el caballo. Jaime Chicaiza, hacía de potentado hombre. Vestía un saco azul marino, con la una mano sujetaba las riendas del caballo y con la otra sostenía la escopeta. Sobre la espalda cargaba una especie de chicote. El mejor caballo, el más gordo, ese era del patrón; y, al igual que su amo también estaba elegante, su cabeza se adornaba con un lazo rojo y la frente con una visera de cuero y adornos de metal. Dos caballos del patrón: un marrón macho y una yegua blanca.

La música era la protagonista de semejante algarabía. Todas las melodías programadas giraban en torno a esa vida campirana de reses y haciendas. “El toro barroso”, popular bomba ecuatoriana que en distintos ritmos sonaba en el alto parlante. “La vaca loca”, “Ven torito”, canciones del género ecuatoriano más contemporáneo, melodías que comandaban la fiesta.

El toque de la quipa

Cuando la quipa sonó por primera vez, el alto parlante calló. El silbido de la enorme concha blanca que expulsa su sonido entre agudo y grave, gracias a la fuerza de los pulmones, anunció que la *“seguida del toro empezaba”*.

Los personajes estaban listos, cuatro hombres que hacían de toro. Este año fueron cuatro toros, porque se entregaron cuatro botijas, por cada botija hay un voluntario que para la gran apertura de la misma presenta una comparsa. *“El año pasado hubo un solo toro, vino una sola botija”*, decía uno de los fiesteros.

Un segundo personaje que hacía de patrón anunciaba la carrera y cogida. Este hombre vestía de saco negro, camisa azul y pantalón gris. El elegante personaje anunciaba que esta ocasión se perdieron cuatro toros de la hacienda San Rafael: el primer toro se llamaba Carita, el

segundo se llamó “Johnsito”; el tercero tenía como nombre “Jersey” y el cuarto “Errán”.



La cogida del toro es un juego tradicional en la fiesta de la Virgen de la Inmaculada de Gullanzhapa

Los toros eran seguidos por los cuentayos o peones. La primera pareja de cuentayos eran Jesusa junto con José Changoluisa; la otra cuentaya era Fulgencia; ellos presentaron los cuatro toros perdidos en esta fiesta. Toros que según la tradición oral e histórica de la gente se comían los pastos.

“Se viene, se viene, se viene y se viene”, decía el animador cuando el primer “toro”, con las astas en la cabeza, empezó a desplazarse por todo el lugar. El toro no salía solo, detrás de él corrían los cuentayos o cuentayas que son los peones y sus esposas. Todos los participantes de la comparsa eran hombres. Los disfrazados de mujer o peona usaban polleras, blusas, botas de caucho o zapatos. También estaba el cazador con una escopeta, hombres de poncho rojo y un guitarrista.

Haciendo muuuu así corría ese “toro” y sus seguidores atrás. Edgar Merchán se llamaba el primer “toro”. Desde los 15 años, Edgar participa en estas corridas. El baile lo aprendió observando lo que hacían los antiguos. El “toro”, tiene diferentes pasos, no se trata de correr y correr, el toro embiste lo que encuentra en el camino, se rasca la cabeza y las astas en un árbol; rodea las casas donde entra a ver cómo están las cocineras; el juego consiste en no dejarse atrapar.

El traje de toro es sencillo. En su caso usó una camisa bordada de flores, un pantalón negro sujetado la cintura con una faja multicolor. Si Edgar hacía de toro, su hijo hacía de lobo. El chiquillo de ocho años llevaba una máscara del temido lobo. Esta fue su primera vez en semejante baile y corría detrás del “toro”.

Los personajes y sus máscaras

Después salió el segundo toro, el de la máscara, a él también le perseguían los cuentayos, un hombre con alforja y sombrero de vaquero o “cowboy” y tantos otros personajes. Más de 15 formaron la alegre comparsa que deleitaba con sus juegos y travesuras.

El tercer toro venía desde las alturas. Esta comparsa era de tres jóvenes. El personaje de toro tenía camisa blanca y zamarro de cuero de borrego. De seguro era el toro más mañoso, a él le perseguían el mayordomo con poncho rojo y sogas en mano para lacear al ganado, el maroyal, los cuentayos, un joven disfrazado de médico con un estilo punk.

También estaba la partera “mama Dulu”, Jaimito “el rallador”, “la negra Tomasa”, “el patrón”, “tufina, la millonaria”, o la patrona; una mujer elegante, rubia, de vestido corto, escote pronunciado y abrigo; el cuantayo “Toribio millonario”, el “oso negro” que jugaba con todos los buscadores, esos eran los personajes con una destreza única para el baile y la carrera por el pasto.

Esta comparsa tenía un toque especial: las máscaras de los personajes. Caretas que mostraban el aspecto del hombre y la mujer mestiza. Mientras el toro y sus personajes corrían, el animador incitaba a aplaudir a los actores que fueron parte del programa especial que se desarrolló el último día de fiesta en honor a la Inmaculada.

Dos horas demoró la corrida. Cada toro se embalaba por donde podía. A veces, las cuatro comparsas coincidían en el patio de la casa. Mientras eso pasaba, los pañuelos atados a la botija flameaban. Las botijas y la chicha que llevan en su interior representaban la sangre del toro.

La cogida es una representación de la historia que, según la gente mayor, se dio hace años, cuando los hacendados, dueños del ganado tenían un toro grande, y éste se escapaba. La búsqueda de la res duraba muchos días y tras él, siguiendo las pistas salían los peones.

La quipa no dejaba de sonar. Música y quipa daban el toque de andino, reseñaban lo que la gente lleva en la sangre: “La historia y la tradición”. “Patrón dará cogiendo al toro”. “Cuidado, el toro anda bravo”. “Se fue el toro, se fue el toro”. Eso se decía previo a cerrar la gran celebración.

Cuando la presentación terminó se procedió a destapar las botijas y servir la chicha de jora que desde hace días reposaba al ambiente. Con eso la fiesta terminó. Moisés Uguña, el prioste 2017, estaba allí para empezar a trabajar en la gran celebración de la que será el prioste mayor en un año.

¡Que Viva San Juan Bosco!

A las 10:44 la orquesta empezó a entonar la música. “*Édison y los del swing*”, integrada por ocho músicos, entre instrumentistas y vocalistas, cantaban sanjuanitos, bombas y una variedad de músicaailable contemporánea ecuatoriana.

Los alegres sonidos eran el llamado a las más de 150 parejas que integraban una larga comparsa, para hacer el ruedo en la plazoleta y empiecen a bailar y bailar, al son de las melodías tradicionales.

La comparsa fue muy colorida. Había trajes rojos blancos de las cholas cuencanas. A pesar que el sol se cubrió con las nubes y pequeños chubascos querían enfriar la mañana, con la luz de un día un tanto gris resplandecían las lentejuelas de los bordados de las polleras y blusas. Igual cosa pasaba con el brillo de los hilos dorados de los atuendos de mariachis, tanto en sus chaquetas, pantalones, camisas y los sombreros grandes.

A finales de julio se tributa a Juan Bosco

Los hombres y mujeres de esta comparsa saben que el último domingo de julio hay que bailar en honor al patrono San Juan Bosco, imagen venerada por los habitantes de San José de Balzay. El tributo a Don Bosco, en ese sector, no es reciente, tiene más de un siglo. Los ancianos del lugar recuerdan que, cuando niños, La fiesta a San Juan Bosco era infalible en julio, en tiempos de cosechas.

Frente al templo, en una plazoleta cuadrada de cemento, los bailarines hacen una especie de ruta ovalada y por seis horas bailan. Esta comparsa es una especie de hibridación cultural, allí está la expresión de alegría de un pueblo que luce vestimentas de una variedad de personajes de las culturas andinas ecuatorianas y de personajes que llegaron con las series de televisión, con las películas y con el sistema político de la ciudad y país.

La comparsa es una fusión de culturas. No es raro ver a “flash”, bailando con una cayambeña o una chola cuencana. Tampoco ver a “Batman” que se mueve al son del sanjuanito y cuando da la vuelta entera o la media vuelta, su capa choca con el paño de la chola, o la capa de la batichica.

Cada personaje cumple una función, divertir al público que se da cita para tributar al santo patrono y disfrutar de los programas preparados en su honor. Así, la gente disfrutaba de ver al “zorro” con su antifaz, capa y espada levantada”, bailando con otra chola cuencana.

La fiesta es eso, una expresión de fe, de tradición, de cultura de los pueblos y de las dinámicas sociales que se dan con cada época. Eso se explica con la presencia de personajes como: el “burro”, de la famosa película “Shrek”, con el león del “Rey León”.

En este escenario se rompe toda la formalidad de la danza tradicional y de los personajes que en ella participan. Es una vivencia llena de folclor, de representación; es mantener por una parte la tradición de nuestra tierra con las cholas, los cholos, cañaris, saraguros, entro otros; y por otra, la de unir componentes y personajes que crean una especie de ironía, jocosidad, dentro de un ambiente festivo.

Ese estilo de danza no es de ahora. La comparsa en honor a Juan Bosco tiene décadas, es uno de los ingredientes centrales en los programas

de recreación. Las cholos, los cholos, los mexicanos y el oso, nunca faltan; pero a ellos, y en cada época, se suman nuevos personajes con atuendos llamativos y con un papel único, bailar como el protagonista.

Organizar la gran comparsa

Preparar la comparsa toma al menos diez meses. La organización parte por establecer si ese mega desfile la desarrollan con la participación directa de priostes, o si la comunidad de San José de Balzay solicita colaboración, reúne los fondos y solventa los gastos de la presentación.

Este año, diez familias se juntaron como priostes y organizaron la fiesta. Los invitados bailaban al ritmo de: *“Desde que te dejé ay mi Alausí/ te extraño con pasión ay mi Alausí/ tus callecitas lindas mi Alausí/ las recuerdo con dulce frenesí...”*, así con el gusto que deja el sanjuanito “El Cóndor mensajero”.

“Son diez años que colaboramos con el Consejo Pastoral de la parroquia. Nos unimos diez familias, los Albarracín Bueno, Pintado León, Auquilla León, Méndez León, Quito León, y otros” dice Alfonso Pintado, el prioste principal, quien junto a sus allegados trabajó desde inicios del 2016 en el contacto con el guía de la danza, Jacinto Inga, a quien le solicitaron ayuda y se encargue de invitar y coordinar a las parejas que son parte de la danza, la música y la comida.

La orquesta tocó por más de seis horas. 1.000 dólares se invierten en música y amplificación. Cuando el reloj marca las 13:00, es hora de ir a la casa del prioste mayor a comer, cerca de 500 personas degustaron chanco horneado, papas, arroz, chicha de jora, caldo de gallina, gastronomía tradicional. A las 15:00 la danza volvió a la plaza. Jacinto, el coordinador de los bailarines, sopló el pito y con esa señal, los personajes empezaron a bailar al son del *“Yumbito Chumadito”, “Que mala suerte”* y tantas más.

Los bailarines cumplen su rol por dos motivos: por fe, porque saben que hay que rendir tributo a Dios a través de sus santos y discípulos: y porque, les gusta el bailar y revestirse de personajes tradicionales de nuestra cultura y de nuevas culturas. *“La danza es una cosa ancestral,*

la heredamos de nuestros mayores”, dice uno de los personajes que lleva su atuendo de mariachi.



La gente de San José de Balzay se prepara todo el año para a finales de julio tributar a San Juan Bosco.

Jacinto el líder, historia y trayectoria

La comparsa que bailó en San José de Balzay, tiene 45 años de vida, siempre liderada por Jacinto Inga. Los bailarines son de San Miguel de Putuzhi, de Santa María, Bellavista, Buenos Aires de Sayausí. También vienen de San Joaquín. Son más de 50 bailarines fijos de la comparsa, gente que, así como tributa a San Juan Bosco con su danza, igualmente lo hacen en honor a San Pedro, a San Miguel, a San José, en honor de la Virgen del Carmen de Quingeo; y claro, son una comparsa que también baila en Naranjito y en Loja, en honor a la Virgen del Cisne.

Jacinto es el líder. Él guía a la comparsa, pero nunca impone disfraz, eso es decisión de cada participante. “Todo lo hacemos por la virgen, por el santo, con toda devoción nos vamos a donde inviten los priostes”, eso dice Jacinto, que tiene cinco trajes. Para la Virgen del Carmen se

viste de azul, para San Pedro, un traje militar de suboficial, y para San Juan Bosco se viste de mariachi con traje blanco.

Al son de la música, solo hay que coger el compás y bailar, esa es la fórmula de esta comparsa.

¡Que Viva San Juan Bosco! ¿Dónde están los devotos de San Juan Bosco? Así arengaban los músicos y animados por eso, los personajes no descansaron.

Al ritmo de la música y con el viento flameaba la tela negra que sujetaba la hoz que llevaba la guadaña. Esa guadaña con máscara de calavera, túnica negra similar a la de un cucurucho, dejaba ver la cabellera larga y negra hecha con hilos de yute. Teodoro Maldonado tomó este personaje para bailar, lo hizo porque a su parecer hay que cambiar de estilo y las modas. Una guadaña alegre. Teodoro dice que no es muy religioso, pero la muerte o la “pelona” siempre llega para llevarse a quien le toca su hora, de ella nadie se salva, afirma.

Sobre el muro de piedra descansaba Isacc Puin, que vestía de mexicano con chaqueta y pantalón negro—dorado, camisa blanca y sombrero grande. Él baila en honor a San Pedro, San Miguel, San Juan Bosco y al patrono de Punta Corral. Son 18 años en la danza y siempre lo hace por devoción. Cada baile tiene una petición especial de salud y de trabajo. “*Bailar por más de seis horas no deja ningún cansancio*”, dice Puin.

“Yo me llamo el Negro Matamba, que cumple el deseo por una gamba”. Paúl Albarracín se identifica así. El hombre pintó de negro su rostro, tenía un coco en sus manos, se puso una peluca de cabellos rizados, una camisa y pantalón que le dieron el aspecto del “negro matamba”. Con él bailaban dos negras de caderas voluminosas, de vestidos anchos celestes y blancos. Ellos bailaron al ritmo del pasacalle, sanjuanito, tonada, yumbo.

La orquesta tocaba, la gente bailaba, la plaza junto al templo era un escenario de fiesta, de fe, de gusto, de unas ganas incesantes por unir al pueblo en un solo grito: *¡Que Viva San Juan Bosco!*

IDENTIDAD E HISTORIA PRESENTES EN
DIVERSAS MANIFESTACIONES DE
CULTURA ECUATORIANA

BAUDILIO QUISHPE, EL INCA RUNA DE SARAGURO

Baudilio viene de Saraguro. *“Mi nombre es un nombre que no es propio, mi nombre propio es Inca Runa. Claro, en todo el proceso de vida nos pusieron otros nombres que no son nuestros, sino vinieron con la presencia española, pero ahora vamos recuperando nuestros nombres”,* eso dice Baudilio.

El taita es un hombre que para las ceremonias lleva su atuendo un pocho café con pintas blancas, pantalón negro corto hasta las pantoriillas, sandalias, un cinturón hecho de cabuyas y en la cabeza una faja, un chumbi lleno de colores vivos e iconografías sagradas dentro de su cultura.

“De Saraguro, soy lojano, nos identificamos con esta provincia y se conoce que es un espacio que vivimos en comunidades, pobladas por indígenas, campesinos y mestizos, nuestra vida está sentada en las comunidades”, esa es otra de las sentencias del taita.

Baudilio nació y vive en la comunidad de Lagunas, espacio desde el cual junto a otros sabios de su nacionalidad han generado algunas cosas propias y nuestras. *“Esta vez he venido invitado (a la Fiesta de la Pachamama) por el Gobierno Provincial y compartir este espacio ceremonial”,* señaló el sabio que revela parte de sus saberes.

Usted es un yachac, los saberes los heredó, aprendió de lo que le enseñaron, ¿cómo llegó a conocer todo esto?

Todos tenemos la sabiduría en nuestro ser y todos la cultivamos en diferentes campos, en el camino de la vida todos nos encontramos con ese camino de la vida. Todos tenemos una herencia en la sabiduría diversa; y en este camino nos hemos encontrado con familia, son mis hermanos, también nos hemos re—encontrado espiritualmente con lo nuestro para compartir con los demás.

¿Cuáles son los pasos a dar para lograr este reencuentro con otros seres?

El paso es único, el camino de la vida, no hay otros pasos diferentes o raros, o pasos extraterrestres, imposibles. Es simplemente recorrer el camino y querer reconocernos, primero empezando con lo que somos.

¿El camino de la vida de un yachac empieza cuando da los primeros pasos físicos del caminar o cuando empiezan a reencontrarse?

El camino de la vida empieza cuando uno nace; o más bien cuando uno se engendra, y desde ahí la diversidad impuesta, lo que hayamos vivido en los primeros años de infancia, luego en la juventud, todo eso son caminos de base para poder ver las diferentes realidades. Entonces ese camino empieza cuando respiramos por primera vez el aire de la naturaleza, y desde ahí es importante ver cómo cada uno busca su identidad; muchos no queremos buscar y queremos esconder la nuestro, ahí es cuando empezamos a esa búsqueda de la realidad y lo nuestro; eso de lo nuestro es descubrir que tengo como pueblo, como cultura, como historia de los ancestros. Por lo tanto, esa ha sido nuestra misión el reencontrarnos y cultivar lo que tenemos, la diversidad que nos caracteriza como una cultura diferente.

¿Cuándo empieza la búsqueda, hay una época de curiosidad?

Lo mío en particular empieza con un choque espiritual, con la religión impuesta, estamos hablando de los años 80. Cuando estaba muy joven y con muchos jóvenes en la comunidad, iniciamos un proceso de reivindicación cultural, este proceso tiene muchos componentes, no puede ser una lucha suelta de contrariar una ideología, sino con un componente cultural, de la riqueza de esa cultura de un pueblo y de la persona, marcada por su idioma, costumbres, cosmovisión, espiritualidad, su forma de alimentarse, por ende, con su gastronomía, su música su danza o la forma de labrar la tierra; todo eso en un contexto. En este camino empezamos a buscar, a fortalecernos y encontrarnos con todo lo diverso que tenemos dentro, y ahí está la parte espiritual, que todos los pueblos tenemos y que buscamos y profundizamos al reencontrarnos con esa sabiduría para fortalecernos de ella.

¿Para fortalecer esa sabiduría hay que entender a la Pachamama, con todo lo que ella tiene, entrega?

Hay que entender la voz de la tierra, la voz del universo. Hay que entender que nosotros somos parte de la *Pachamama*, hay que desechar ese concepto que somos dueños de la tierra, no es así, nosotros somos parte de la tierra, porque ahí nacemos y cuando termina nuestra vida material nos vamos hacia el vientre de la madre

tierra. Somos parte, no somos dueños de esta Madre tierra, ella nos da un espacio para estar aquí mientras caminamos por esta faz.

¿Los yachac decodifican los lenguajes de la tierra, son seres simbólicos por naturaleza?

Obviamente, somos una parte de los tantos seres que tiene esta divina naturaleza, pero tal vez no tan simbólicos, somos una parte esencial en la vida, así como el árbol, una piedra o la arena que vemos, todos ellos tienen una razón, sino hubieran no hubiera razón de estar aquí. Todos somos complementarios, en nuestra cosmovisión, todos somos complementarios, es decir estamos en relación de una cosa con otra, porque todo eso equilibra y todo es dualidad: hombre—mujer, día y noche.

¿Nada está aislado?

Nada está aislado, todo es un conjunto, todo tiene un soporte, si un componente falla, eso es un desequilibrio, que es el desequilibrio de la naturaleza, de la vida y el sistema actual provoca eso.

¿Una ceremonia en la cascada a las cinco de la mañana para adentrarse al espíritu del agua y de la tierra?

Bueno hay que ser parte de ese espíritu y comunicarse con ese espíritu de la vida, de la Pachamama, con ese espíritu de la tierra, del fuego, con el espíritu de todo ese componente que nos da la energía de la vida, hay que comunicarse con la vida, hay que prepararse, tener claridad de lo que queremos hacer y no folclorizar.

¿Cómo evitar el folclorismo, cómo entender esa esencia?

No es una cuestión de encontrarnos aquí, es una cuestión de vida, es un comportamiento. No es un momento, es algo constante, es una lucha permanente y es estar adentro, ahí, para saber hasta dónde asimilar lo que viene de afuera, del sistema globalizado. Entonces esta ceremonia requiere de mucha disciplina, preparación y respeto a la Pachamama, a la Madre tierra, un respeto a lo que se proyecta hacer con esto que es el inicio de una celebración. No es una cuestión de presencia política, sino de vivencia y de realidad, de realmente ofrecer y pedir energía a la Pachamama, para que todo este proceso se convierta en espacios de integración.



Baudilio Quishpe, el “inca runa” de Saraguro, un sabio que preside las celebraciones en la provincia de Zamora.

¿Es una ritualidad para un espacio sagrado?

Todo es sagrado en esta vida. Muchos han satanizado muchas cosas nuestras, esto es un espacio sagrado, porque toda la tierra es sagrada, todas las personas somos sagrados hasta que no concibamos lo contrario.

Una chacana pequeña, con un tambor, rondador, sahumerios, tenía íconos de sol y hachas de piedras ¿Cómo se conforma el altar para este ritual?

Todas las representaciones en la chacana como es el sol, la hachita de piedra, son elementos que recogen la energía de todo el cosmos; ahí en esa muestra es que se simboliza a través de una chacana, que no es una chacana cualquiera, tiene un origen y trabajo especial de personas de seres humanos. Las hachas de piedra tendrán miles de años, ahí se transmite la energía la fuerza, el poder, el posicionamiento, la muestra de que sigue permanente nuestra visión y cosmovisión.

¿Los colores qué simbolizan?

Los colores los simbolizamos, el rojo, con la energía fuerte, con ese color de vida. El azul, siempre ha sido el símbolo del agua, aunque el agua no es azul, pero en la profundidad y en la inmensidad de este elemento como es el agua se transforma en un color más o menos azul.

¿Cuál es la oración que extiende el sabio, mientras está en la ritualidad? ¿Hay una plegaria a la divinidad de la madre tierra?

Hay que orar a la conexión que en ese momento se da con la madre tierra. Uno se conecta con ella y se invita a los demás a conectarnos con el cosmos y adentrarnos en nosotros, es una plegaria, un rezo, una ofrenda, porque hay que pedirle permiso a la Madre Tierra.

¿Antes de entrar a la cascada, hay que sentirse puro?

Obviamente. No es el momento de llegar e iniciar. No, la cascada es un espacio muy importante y especial; tiene una energía, un poder, es un lugar sagrado. El hombre no dice hagamos aquí la ceremonia porque sí, hay una atracción espiritual de fuerza, de energía, de respeto, y aquí está, es un lugar preciso y súper especial, para llegar al momento que me acerco tengo que pedir permiso para entrar. Es como entrar a su casa. Yo no puedo llegar a su casa, entrar y sentarme, entonces hay que pedir el permiso, pero al ingreso para poder entrar, no a la salida; y hay que pedir el espacio y por último agradecer.

¿Qué pasa con el agradecer?

Nos hemos olvidado nosotros este rito del agradecimiento, sólo pedimos, tal vez y en todos los cultos religiosos tal vez solo pedimos y cosas materiales. Pero la materia es una cosa que se consigue, pero se deshace, pero la espiritualidad, la humanidad no se deshace, y si se deshace la memoria queda, los espíritus son perennes, hay una transición espiritual en todos los elementos de la chacana.

¿Por qué el fuego y rociar con el cuerpo es tarea de las mujeres?

La huarmi, la mujer, es la cuidadora del fuego durante toda la vida. Lo simbolizamos en dos sentidos, el primero con el deber de mantener el fuego para preparar la alimentación, visto desde lo material. Antes se tenía la misión de mantener el fuego todo el tiempo, porque no había fósforos y eso servía no solo para preparar sino para abrigo de la

familia y entonces la mujer siempre da abrigo. Y segundo, cuando la mujer es feliz, se releja la felicidad de la comunidad. Ella es la que tiene el poder de tener el fuego y compartir con los demás.

LOS SECRETOS DE LA CHICHA TICTIDO

Las tullpas están negras de tanto soportar el fuego, las brasas y el humo. Las tullpas son las piedras que forman el fogón, y en realidad, parece que esas piedras fueron creadas para eso, pues soportan el calor de la candela por muchos años, quizá hasta más de cien, porque los antiguos, los abuelos de quienes hoy aún las conservan las escogieron para ser la base de las ollas de barro donde se cocían y se cuecen los alimentos.

Esas tullpas que pueden ser una piedra a la izquierda y otra a la derecha unidas por dos fierros y se llaman parrillas, o conformarse con cuatro piedras que al juntarse dejan al centro un espacio para agitar el fuego, son el soporte para cocinar miles de alimentos, pero uno en particular: la chicha tictido, o chicha de maíz germinado remojado y molido, que es propia de lagunas comunidades indígenas y campesinas del sur del Azuay.

El tictido es la mazamorra fermentada o también el caldo que resulta de la cocción de la jora, o maíz germinado molido, que se la toma junto con la harina y afrecho (cáscaras gruesas que quedan del polvo de maíz) antes de hacer la filtración para la chicha. Este es un tipo de chicha que hacían los antiguos, es muy ancestral, exige un largo proceso y en la actualidad son muy pocos los que saben prepararlo, ahora se hacen chichas más sencillas, dicen algunos conocedores.

El ticti o tictido es un proceso que requiere días de preparación. Es el primer paso riguroso a la hora de preparar la chicha de jora. Antes de ponerla a cocinar, las mujeres dejan la jora o maíz germinado que vayan a emplear, por toda una noche en un tanque de agua. Al siguiente día ese maíz se lo machaca en las piedras de moler, que son diferentes a las de la tullpa.

La harina que resulte de la jora hay que ponerla en agua y mover y mover, a eso los indígenas lo llaman el wayrachina; al siguiente día se cierne el agua y la harina húmeda que queda hay que volver a chancarlo, así mismo con una piedra sobre otra piedra; ese paso conocido como el wayrachina se hace al menos por varias veces hasta lograr que la jora deje la esencia requerida para la chicha.

De piedra a piedra, así se muele la jora. Las mujeres que chancan el maíz se arrodillan frente a la piedra y durante dos horas muelen un

galón de maíz germinado y seco. *“No duele la espalda, nosotras ya somos enseñadas como las antiguas mamitas y así mismo enseñamos nuestras hijas”*, explica otra de las preparadoras de chicha.

El cocinado de la chicha

Cuatro galones de jora rinden una tinaja grande de chicha, que tienen un sabor un tanto dulce gracias a las dos panelas que se añaden cuando la chicha ya ha sido cocinada. En los tanques donde reposará se pone manzanilla, planta medicinal que le da un buen sabor a la bebida.

El cernido del polvo cocinado se hace en un cedazo o colador que tiene cuerpo de madera y tamiz de yute, “es mejor que el cernidor plástico”, dicen los expertos. El residuo que de la jora queda se tiene que hacer hervir, una vez que supera este paso hay que sacar y triturar nuevamente para que se haga más delgada; otra vez tiene que volver a la olla y nuevamente hacer hervir.

Todas las aguas en las que hierva la jora se guardan porque al final se juntan todas las aguas, eso se llama y sacar y empezar a eso se llama wishina. Así es como se prepara la chicha que para fermentar solo necesita dos días. Cuando la chicha está lista se la pone en huallos, cántaros o grandes tinajas.



María Lalbay es la dueña de esa receta de la “chicha tictido” propia de Nabón.

Las mujeres de Nabón y de las comunidades adscritas a este cantón son las que en mayor medida mantienen la receta. Las ancianas han enseñado a las jóvenes, para que la costumbre de hacer buena chicha no se pierda, las madres pasan los secretos a las hijas y las hijas aseguran que enseñaran a sus descendientes hombre y mujeres.

Entre estas sabias están María Lalbay y Elvira Palta, ancianas que se toman tres días para hacer una bebida ancestral de buena calidad, agregando panela y poniendo al huallo, cántaro o tinaja sobre un plato de barro. Esta chicha es la bebida succulenta y preferida, que los comuneros de Pucallpa, Zhiña y otras zonas lo sirven en las fiestas comunitarias, en las bodas.

Cuando se conversa con las mujeres sobre el arte de hacer chicha, cada una tiene su forma de preparar. Todas conservan los saberes ancestrales, pero los aplican de diferentes formas. María Luisa Morocho, prepara la ancestral bebida de un modo distinto.

Lo primero que hace es tostar el maíz germinado. En un inmenso plato de barro se pone al menos un galón de jora, se lo lleva a la tullpa, a

fuego lento y con una cuchara de palo o mama cuchara se mueve de tal forma que no se queme, de suceder eso, la jora ya no vale. Tostar la jora toma diez minutos. Culminado este proceso, de inmediato se procede a moler en piedras hasta obtener la harina que se pondrá a cocinar en inmensos tanques.

Para que esta chicha tenga un buen sabor es importante hacerla al menos con cuatro días de antelación a la fiesta. Una vez que la cocción terminó, es importante que la chicha recién hervida se deje enfriar, una vez que a temperatura es baja hay que cernirla y ponerla en cántaros o tinajas y dejar reposar.

“Hice la chicha hace cuatro días con la ayuda de mi hija la Rosita, ella me acompaña para conversar, la receta mami me enseñó desde chiquita y yo enseñé a los hombres la misma receta. Toda la toma chicha”, expresa la mujer orgullosa e sus saberes.

El tiempo de madurar la chicha depende del gusto de quien lo prepara. Algunos dejan reposar en los envases de barro por tres o cuatro días; otros creen que es mejor madurarla por seis días y los más exigentes lo mantienen en el cántaro o tinaja por ocho días, para que esté bien madurita.

Las comunidades y su chicha

Ayaloma y Zhiñapamba son comunidades con un cierto delirio por hacer y probar buena chicha. Aunque pocos kilómetros separan una comunidad de otra, los saberes para hacer chicha a veces cambian entre una y otra, cuando se le pregunta a María Morocho, oriunda de Zhiñapamba, como hace la chicha; ella contesta que su fórmula para la chicha tictido es poner a cocinar la mitad de jora cruda y la otra mitad de jora tostada. Preparar la ancestral medida es en ocasiones la oportunidad para compartir con las comadres, que ayudan en la tarea.

El secreto de una buena chicha no sólo está en su receta, también cuenta el cántaro donde repose. Hay cántaros pequeños, otros más grandes y unos inmensos. Cuando más antiguo es el huallo o cántaro, más sabrosa es la chicha y más pronto madura, eso dice Maura Morocho, quien compra los cántaros en Cuenca o en Nabón. Pero hay casos de gente que conserva el utensilio heredado de sus abuelos,

modelos que ahora no los hay, porque esos eran propuestos por los antiguos.

“Tenemos un cántaro de muchos años, era de mi papá y como mínimo debe tener unos 70 años”, dice Manuel, un hacedor de chicha que heredó el preciado utensilio, lo cuida como una reliquia, porque su plan es dejar de herencia a sus hijos; al igual que las piedras de la tullpa, que heredó de su suegra. A su criterio estas cosas propias de la cocina de antaño ya se usan poco, mientras años atrás eran muy comunes.

La chicha no puede reposar en cualquier lugar, los ancianos decían, aún lo aplican que la tinaja tiene que permanecer en un rincón y bien guardado en un cuarto. Eso es un secreto, porque la chicha es algo delicado, si de la pone en un cuarto caliente, el líquido se hace espeso; mientras en un cuarto muy frío no puede fermentar. La tinaja o cántaro que guarda entre sus entrañas la chicha tiene que asentarse sobre una cama de hierbas, ese es un secreto para que la chicha madure en tres días.

Hacer la jora

La jora es el maíz fermentado y puesto a secar. Los miembros de las comunidades de Nabón remojan el maíz por tres días, luego de ese periodo escurren el agua y le ponen a dormir por unas tres semanas sobre un colchón de alisos y cubiertos con capas de las mismas hojas.

Una vez que al maíz por el efecto de la humedad le han salido patitas, es decir empezó a germinar, se retira del aliso y se pone a secar en esteras especialmente. Una vez seco, el maíz está listo para molerlo y hacer la jora.

LA TAREA DE UN VIEJO TEJEDOR DE PONCHOS

En la casa de un viejo tejedor de ponchos, allá en Cacha Obraje, Riobamba, no falta el telar de cintura, esa herramienta ancestral y tradicional para lograr tejidos artesanales.

El telar está conformado por herramientas tan sencillas y elementales como las pillaguas, utensilios de metal que hacen las veces de agujas; las atambas, que son dos palitos donde se ponen los hilos de lado a lado; las calluas, maderos planos con los que se golpea el tejido, además están el cuchu y el najahua.

En esos telares, considerados los más económicos y elementales, el tejedor que aprendió no solo el oficio sino el conocimiento milenario elabora los ponchos, las bufandas y las fajas conocidas también entre los quichua hablantes como “*chumpis*” o “*chimbapuras*”.

La historia de Francisco

Es viernes en la mañana, el sol se apodera del ambiente de la comunidad de Cacha Obraje, situada a tres kilómetros de la parroquia Cacha, provincia de Chimborazo. En el centro del caserío reina el bullicio de los estudiantes y el rugir del motor de los autobuses que cada quince minutos lleva a la gente desde Riobamba hasta el lugar y viceversa.

Cerca de la Unidad Educativa Shiry Cacha se ubica el telar de Francisco Asqui Pillco, el hombre de aproximadamente 60 años de edad, que por más de cuatro décadas se ha dedicado a hilar fajas y ponchos. Su taller se instala en su casa. Cuando el día está despejado coge su telar de cintura y lo ubica en el patio central de su pequeña casa hecha de adobe, piedra de cangagua y cubierta de teja.

Un árbol de capulí que se erige en medio del patio le brinda sombra. Junto a ese árbol, Margarita Asqui deshila los ovillos de hilo de orlón para que Francisco los ubique en los atambas y realice su tarea de tejer.

Antes de sentarse frente a la gama de hilos con los que dará forma a una bufanda, faja o poncho Francisco cumple labores agrícolas y atiende a sus animales. Él es un hombre de campo y entre sus

prioridades están sus ganados, cerdos, para luego acompañarse de las gallinas, patos, gatos y perros que merodean mientras él teje.

Francisco no habla español, es un quichua hablante por excelencia. El oficio de tejedor lo aprendió en esas épocas cuando Modesto Arrieta, sacerdote de Cacha, impulsó cursos de formación artesanal a los jóvenes del lugar. Eso fue por los años 70 y 80. No sabe específicamente cuándo empezó en el oficio, pero tiene claro que ingresó a esos talleres que se dictaban en la cabecera parroquial cuando tenía 15 años.

“Muchos artesanos llegaron a la población para enseñar a la gente de la zona, de ellos aprendió Francisco. Él puso mucha dedicación porque siempre cree que ha sido importante la artesanía”, dice Margarita, su compañera de trabajo.

Es de ver como a las 08:00, el tejedor apoya su espalda en la parte trasera del telar. Luego con sus dedos, ya rosados por la manipulación de las herramientas, ubica con tal exactitud cada hebra de hilo en las atambas; así mismo usa el chucu, el najahua, el hashi y las calluas, que son las herramientas útiles para los ponchos.

Mientras él va dando forma a la prenda a través del tejido, Margarita, la mujer con quien hace la dupla de tejedores, no para de hilar. Conforme avanza el tejido, Francisco ilustra en su obra las “labores” (imágenes) que desea, entre ellas la Cruz de América.

Son tantas hebras de hilo y de tantos colores, que solo el maestro sabe cómo y dónde ubicarlas hasta darles la función específica en el tejido. El hilo de orlón es más suave, tiempo atrás Francisco y su esposa, quien ya falleció, tejían en lana de borrego.



Francisco Asqui Pillco, de Cacha, es uno de los viejos tejedores de ponchos.

Un poncho por día

La jornada de Francisco en el telar dura cerca de diez horas. Tejer un poncho le toma un día, mientras que una bufanda o faja necesitan de cuatro horas. Cuando el sol empieza a irse por el horizonte y el reloj marca las 18:00, Francisco sabe que es hora de descansar y guardar el telar para atender a sus patos, que se ocultan debajo de un pequeño cuarto hecho de tablas sostenido con palos y que es el lugar donde teje cuando hace frío o llueve.

A Francisco le fascina hablar de su trabajo. De un cuarto donde ha instalado una especie de bodega y cocina saca los ponchos nuevecitos que ha tejido en la semana. Son ponchos azules, rojos, negros, verdes; ponchos que los hombres de Riobamba utilizarán para diferentes actos culturales, sociales, para las fiestas cívicas y hasta para los eventos deportivos.

Cuando llega el sábado, Francisco coge su cargamento de ponchos y se va a venderlos en Riobamba. Cada una de sus prendas hechas en telar de cintura cuesta 45 dólares, las fajas y las bufandas cuestan entre 10 y 15 dólares. El tejedor no vende sus productos en su taller, dice que son obras para entregar a los comerciantes, como también para su hija que los vende en la costa.

“Compran los comerciantes, se hace bajo pedido de las parroquias vecinas, como ya me conocen, ellos vienen. Para tejer un poncho se invierte unos 20 dólares”, dice Francisco, quien compra el hilo el mismo día que sale a entregar sus obras. Las prendas del viejo tejedor tienen diversas simbologías; la chakana o Cruz de América que es la insignia que no puede faltar en la prenda de vestir que caracteriza a su comunidad y las franjas de los colores del arco iris.

Y es que Francisco no solo sabe tejer, sabe hacer telares. Para eso conoce las dimensiones que tienen los maderos con los que da forma a las calluas, atambas, al sig, los cuchus y najahuas. Como el hombre no quiere quedarse en el olvido, su tarea es enseñar a los jóvenes a tejer y hacer telares. Quienes desean aprender van a la casa de Francisco, aprenden las técnicas y una vez que los alumnos perfeccionan, enseñan el arte de tejer en la comunidad de donde provengan.

El telar que se hizo ceniza

Cuando los mayores hablan de cómo se tejía un poncho, en la serranía ecuatoriana, una pequeña nostalgia se apodera del rostro. Tejer un poncho ahora ya no es como antes. Los telares mecánicos aceleran el trabajo, esas máquinas reemplazaron el hilo de lana de borrego, hebra lograda con la habilidad de las mujeres en el manejo del “huso”, por el hilo de orlón.

Pero no todo está perdido, el tejido artesanal en el telar de madera aún se conserva en la mayoría de las regiones andinas del Ecuador, ya sea en Cañar, Chimborazo, Tungurahua y otras provincias. Tejer con hilo de lana de borrego es menor; algunos ancianos dicen que de ciertos telares de madera solo queda el recuerdo, porque muchos se hicieron carbón, terminaron hecho cenizas.

Usar el poncho es una costumbre que prevalece en las comunidades andinas. En Chimborazo se registran una gran variedad de estas prendas, dependiendo del espacio y de la comunidad donde se encuentre; así los coltas, columbes, cachas, pulucates callpis, que son parte de la estirpe puruhá tienen ponchos diferentes entre sí.

Guamote por ejemplo es el cantón donde más diversidad de tejidos y colores se encuentra. Allí el poncho de los mayorazgos es diferente a los ponchos que usan los hombres de otros sectores del mismo cantón. “*En Guamote hay variedad de ponchos y no son los mismos*”, dice Julio César Tenezaca, comunicador social, que viste un poncho rojo para todas las ocasiones especiales.

EL SIMBOLISMO EN EL PONCHO ANDINO ECUATORIANO

Cobija los cuerpos y cuando se choca con el viento se levanta. Es el viento frío su mejor aliado; el viento de los pajonales, el viento de los andes; esa brisa que sopla en las cumbres o en las faldas de los cerros; en los campos o en las ciudades.

Son los hombres quienes cubren su torso y parte de sus brazos y son ellos mismos quienes lo tejen. Son de lana de borrego y de hilo de orlón. Son los ponchos de las nacionalidades andinas ecuatorianas que marcan la identidad de cada comunidad.

Es el poncho rojo el que más flamea. Se dice que cuando los indígenas de Chimborazo se juntan, la provincia de pinta de rojo, de ese rojo similar a la sangre de Rumiñahui, de Atahualpa, de los héroes legendarios, que resistieron en tiempos de la conquista.

Vestir de poncho es un honor para el hombre andino, “es como en el mundo mestizo occidental ponerse un terno con corbata”, eso dicen quienes llevan el atuendo que es parte de su identidad. Hay tantos modelos de ponchos, cada comunidad tiene sus colores, estilos y un poncho para cada ocasión.

Hay ponchos para el uso diario; están las cuzhmas que son cortos, llegan máximo a la cintura y se ciñen al cuerpo. Hay ponchos para los matrimonios, para el duelo; hay ponchos para los líderes, cada prenda tiene sus componentes de imagen.

Es de ver como los hombres llevan la prenda que les cubre del frío. Los de Cañar dejan libre el paso del cuello de la camisa bordada, para que se vean los colores de las flores que llevan bordadas.

Y claro lo mismo sucede con los puños que tienen plasmadas alegorías multicolores de flores, de hojas. Igual ocurre con los ponchos de los chibuleos, indígenas de la provincia de Tungurahua, que así mismo enseñan las mangas de su camisa blanca.

De igual forma podría decirse que pasa con los hombres de Guamote, una comunidad donde se registra, a decir de sus líderes, la mayor variedad de ponchos, pues cada comunidad tiene su estilo. Lo que, sí está claro en ellos, es que ningún poncho se parece a otro, a pesar de ser tejidos en telares de madera y con técnicas similares cada artesano pone su forma, su firma y su estilo.

Pedro Yaguachi, es de Cacha pero vive en la comunidad el Cortijo de la parroquia Quimía. Su poncho es rojo con gruesas franjas negra amarillas que dibujan las chakanas o cruz de América, así es uno de los modelos que se luce en su comunidad, que es parte de la gran nacionalidad de los puruháes. Tejido a mano, una de sus cualidades principales es el quingo o zigzag, que para ellos representa el camino con las curvas.

Si bien el color rojo predomina, es un poncho que se matiza con muchos otros tonos; ahí se pueden ver las franjas verdes que es el verde de las montañas; las blancas que representan lo bueno y lo malo y como el hombre tiene que ser un luchador. El blanco tiene múltiples significados, entre ellos representa las nubes, la neblina que cubre las montañas. La fila azul alude al cielo. Las finas franjas de colores que se unen entre sí simbolizan el arco iris y cada color se relaciona con algún aspecto de la naturaleza.

“La comunidad de Cacha vive de eso de los tejidos. Enseñar lo que significa cada icono y color es cosa de los mayores. Desde tiempo atrás, los abuelos de las comunidades indígenas impartían a los pequeños ese sabe, y eso me quedó aquí en la cabeza”, dice Yaguachi, quien combina su poncho de Cacha con un sombrero verde.



Pedro Yaguachi luce el poncho que es propio de su comunidad allá en Cacha, Riobamba, Chimborazo.

Los Chibuleos

En Tungurahua cada comunidad tiene un estilo de poncho, y dentro de esos están los que se destinan para cada ocasión. Por ejemplo, los Salasaka lucen el poncho negro alargado y en ocasiones especiales usan el poncho blanco. El poncho de los chibuleos es diferente a los Salasaka; y eso, porque según Juan José Lligaló, un veterano y líder de la comunidad chibuleo los salasaka vinieron de Bolivia, no son muy ecuatorianos.

El poncho de José llegaba hasta la cintura y se combinaba con todo el pantalón y camisa blanca. De un color rojo intenso, todo el filo está bordado de blanco y morado. Esta prenda tenía cuatro franjas, dos a la izquierda y dos a la derecha, cada franja es una recreación del arco iris.

Lligaló dice que el arco iris es el que trae la lluvia, el que avisa la lluvia y el verano. Sus antepasados decían que si asoma un arco iris en el cielo es porque lloverá. *“En nuestra tierra está Píllaro, allá hay una caída grande de agua que se llama Cascada inmensa”*, cuando ahí se para el arco iris es porque llueve, eso siempre nuestros abuelos decían”, afirma José.

El tejido del poncho para los chibuleos es más apretado; unos se hacen a mano y otros en la máquina. El tejido manual es apretado, el tejido a máquina es más flojo. Los miembros de esta comunidad tenían algunos ponchos: para los matrimonios los hombres usaban un rojo o un azul.

Otro estilo propio de esta cultura era el poncho blanco con rayas negras, tejido con lana de borrego, se lo denominaba el “poncho jerga”. La realidad de esta comunidad en cuanto a su prenda hoy en día es diferente, todos usan poncho rojo, son pocas las hilanderas y los tejedores, los mayores que conocían las técnicas de confección con lana de borrego murieron y con ellos se fueron los saberes. *“Se acabaron hermanita y eso es triste”*, asevera.

El poncho cañari

Las simbologías de los ponchos cañaris son diferentes. Para ellos, el poncho es una vestimenta ancestral y sus modelos son diversos,

dependen del diseño que decidan plasmar los tejedores. Hay ponchos con la imagen de las dos cruces, a un lado está la cruz andina, la chakana; y al otro lado se imprime la imagen de la cruz católica.

Los colores tienen sus significados, el amarillo es la representación de la cosecha, el azul simboliza el agua, el blanco es la paz, armonía y la pureza. El negro es el duelo. Es el color del luto como tradicionalmente se los ha inculcado. Los ponchos en su mayoría son tejidos con hilo de orlón y unos pocos con lana de borrego.

En Cañar, los ponchos tejen los hombres mientras las mujeres hilan. José Guamán es un tejedor de ponchos, sus telares son de cintura y de pedal, es decir mecánico. En el telar de cintura se tejen los ponchos ancestrales y en el de pedal se hacen los modernos.

En la cultura cañari está presente la cuzhma, que mayoritariamente son negras y se sujetan con una faja. La cuzhma es parte del terno de ellos, es decir se confecciona con el mismo material del pantalón. En tiempos pasados, la cuzhma y el pantalón eran del mismo material. “Yo tejo dependiendo el tiempo, el oficio aprendí de mi papá, un anciano que ahora tiene 90 años y sigue tejiendo”, afirma José.

El poncho y la jerarquía

Un poncho diferente, rayado, es el que llevaba Julián Pucha. Era un poncho del territorio puruhá y su diseño se basaba en franjas que se plasmaban en colores azul marino, blanco y rojo casi púrpura.

Ese poncho es de uso especial para los líderes y las personas que tiene un espacio reconocido por la comunidad. Julián es dirigente y para cada encuentro usa su prenda como signo de distinción y jerarquía.

Como en otras comunidades, los colores de esta prenda están cargados de simbolismo: el azul marino tiene que ver con el color de la madre tierra y del agua. El rojo es la sangre de los ancestros y líderes, mientras el blanco es el reflejo del espíritu, del alma, de la armonía que tienen los pueblos desde su cosmovisión.

Este poncho es largo porque los hombres se cubren del frío que llega desde los pajonales. El poncho les cubre del viento y el frío helado de las montañas de los andes ecuatorianos.

SHUNGUMARCA UN SITIO DE HISTORIA CAÑARI

Hay que cruzar la Y que se forma en Zhud, donde el un camino va a la costa y el otro sigue la sierra, (se toma el que camino que sube al norte) para llegar a Shungumarca, en la parroquia General Morales, Socartes, en Cañar. 20 minutos toma el recorrido.

El paisaje que se cruza, especialmente en invierno, es blanco verde. Lo blanco de la nubosidad espesa tapa como un manto la vegetación verde que caracteriza a esta zona andina, fría. La calzada gris es casi invisible por las densas nubes. El amarillo de las luces de los automotores son las mejores guías en la ruta a este sitio.

Una adoquinada vía conduce al parque central, sitio donde también se erige el templo, la sede de la Junta Parroquial y viviendas de construcciones contemporáneas, y todo esto, porque General Morales, es otra de las zonas donde el afán de migrar no estuvo ajeno a su gente, por ende, su desarrollo urbano, que es pequeño, se siente, pero no en mayor extensión.

Los vestigios de Shungumarca

En General Morales está Shungumarca, (“Shunku” que es corazón y “marka” que es comarca, lo que traducido significaría “comarca del corazón”), sitio reconocido por mantener en su geografía restos arqueológicos se origen cañari que forman parte de la riqueza arqueológica de la provincia del Cañar.

Los vestigios se ubican a 600 metros del centro parroquial. Una vía de tierra conduce hasta las llanuras y sitios de cultivo donde permanecen las ruinas. El lodo se apodera del angosto ingreso que lleva a la mayoría de las estructuras que están cubiertas de maleza, kikuyo espeso, alto y vegetación propia de la zona andina.

Lo primero que se divisa en Shungumartca es un montículo de piedras que son parte del testimonio arqueológico, también se ven basamentos de una construcción rectangular y hay que subir una pequeña colina para en la senda encontrar caminos de piedra que forman parte de ese complejo que todavía no tiene un plan de recuperación.

A lo largo de esa geografía están sitios de pasto, algunas cabezas de

ganado y espacios destinados al cultivo, especialmente de maíz. En invierno, la nube es tan espesa que la visibilidad se pierde a pocos metros. Algunos de los dueños de estos terrenos trabajan en el adecentamiento de sus huertas, no es un lugar abandonado, es un espacio agrícola y productivo.

Historia

Según los arqueólogos, Shungumarca fue una especie de principalía regional. Se ubica en una zona intermedia entre la cordillera en la parte alta y la ceja de montaña que es el declive hacia la costa. Un sitio importante de carácter administrativo vinculado con la región fue Shungumarca, pues a él se entroncan una red de caminos en la parte alta y en la parte baja, que conducían a las yungas o valles calientes de la costa.

Se dice que allí pudo concentrarse un centro administrativo muy importante de Cañar, pues hay una infinidad de elementos como el área habitacional administrativa, acueductos, adoratorios, petroglifos y un gran pucará que era un sitio adoratorio, observatorio astronómico y centro defensivo en época del incario.

Mario Garzón, arqueólogo, deduce de sus investigaciones que Shungumarca es un asentamiento cañari por varias razones: el tipo de arquitectura y la forma de las construcciones, el trabajo de la piedra y la cerámica que se encontró ahí y se asoció con Cashaloma y Taclashapa; por esas y otras cosas sostiene que este sitio constituyó una especie de principalía, donde se concentró un importante componente poblacional. Además, añade que Shungumarca se ubica en un límite y tuvo contacto con las culturas del norte, sobre todo Tuncahuan y Puruhá, pues se nota la influencia de las culturas del norte.

Los vestigios allí presentes son rectangulares y elípticos. El trabajo de la piedra no muy tallado, y los ligeros tallados en las partes donde se unían para formar los muros dan cuenta que son cañaris, quienes para acoplar las piedras del muro utilizaron una argamasa rústica que no se parece a la usaron en la arquitectura inca, caracterizada por ser más sobrio y fino en el tallado y almohadillado de la piedra. En Shungumarca hay muros y basamentos de construcciones de una talla no tan perfecta como de los incas.



En Shungumarca, los vestigios están entre el pasto, entre la vegetación, hay una rica reserva en el sector.

No hay gestión para recuperación

Los estudios al complejo de Shungumarca empezaron en 1961 con el padre Arriaga, quien investigó y entregó referencias etnohistóricas. Los componentes de este sitio donde está un adoratorio no se averiguan aún a profundidad, no existe un proyecto de restauración, ni un plan para el manejo de los restos invadidos por la maleza.

El problema de este sitio se agrava por la falta de manejo y delimitación. No tener una normativa conllevó a un crecimiento urbano, intervenciones de canales de riego y construcciones que han atentado a los sitios.

“Está prácticamente abandonado, cuando Galo Ordóñez estuvo al frente de la Comisión del Castillo de Ingapirca se compró cierta extensión de terreno que no ha quedado delimitada y en eso se debe a futuro trabajar”, dice Garzón, para quien uno de los males que soportan los sitios arqueológicos del Cañar es la permanente depredación e intervención del huaquerismo, a pesar de las intenciones del INPC con proyectos del gobierno nacional.

Gestión Parroquial

Al interior del gobierno parroquial de General Morales se analiza el tema de los vestigios de Shungumarca. Norma Castillo, vocal, se refirió a un plan para devolver el valor al sitio, conocido por las localidades cercanas como histórico. *“La Junta Parroquial analiza la posibilidad de volver hacer un sitio arqueológico y un espacio de promoción turística de General Morales”*, afirmó.

General Morales es la tierra de la fiesta del carnaval, el Corpus Cristi, San Pedro y la celebración a la virgen Inmaculada. Un 95% de su población es cañari y el fenómeno de la migración hace que muchos de los jóvenes no conserven la trenza.

El templo se erigió hace más o menos 60 años. El sacerdote Saquicela lideró la construcción de la iglesia. David Lema, Teniente Político, recuerda que los abuelos contaban como se trajeron las piedras de los muros y paredes de Shungumarca para construir la iglesia. *“Fueron grandes, con edificaciones quizá mejor que la misma Ingapirca y era cañari”*, decían los abuelos en General Morales.

A través de mingas, los comuneros llevaron las piedras. Quienes recuerdan este episodio consideran que el 50 o 60% se destruyó, porque esa piedra se trajo en volquetes durante tres semanas para construir la iglesia. Eran piedras que mantenían las construcciones cañaris y lo colocaron donde hoy está la iglesia porque en ese entonces ese lugar era un sitio pantanoso.

Lema señala que en Socarte hay otros vestigios arqueológicos como las Cuevas de Inga potrero en la comunidad de Ramosloma. Caminando por esa zona se ven una especie de túneles y piedras grandes. A sí mismo dice que se planteó al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC, la posibilidad de recuperar Shungumarca pero, como dice Lema, *“lamentablemente se requiere de alta inversión para restaurar. Por ahora hay una propuesta para un plan de trabajo del gobierno parroquial para restaurar ese complejo”*.

Un fenómeno presente en el sitio es la intervención de algunos dueños de los predios cercanos, quienes sacan material. Hace cinco años metieron tractores al lugar y se destruyó una parte, dice Lema, quien afirma que el hecho se notificó a las instituciones pertinentes y no hubo sanción porque es un bien público.

LA HISTORIA DE JULIÁN TUCUMBE, UN MÚSICO LEGENDARIO

“Burun, burun, burun”, rondaba una abeja sobre las flores de la ortiga. Mientras la abeja y 20 compañeras merodeaban esas flores, Julián, un chiquillo de tan solo siete años quería imitar el ritmo, la musicalidad, la armonía de aquellas abejas.

Eso era hace más de siete décadas, como en los años 40 del siglo pasado, cuando Julián era pastor y cuidador de ovejas. En ese entonces, el chico no hablaba español sino quichua, no iba a la escuela porque en la comunidad de Juigua, Pujilí, Cotopaxi no había; entonces al igual que sus abuelos, que hicieron el papel de padres, Julián tenía la misión de trabajar de domingo a domingo en la hacienda, a favor del patrón.

“Julián Tucumbe yo me llamo. Soy el indígena Julián Tucumbe, de los Ayllus que eran de Quito, porque en Cotopaxi estaban los “Alonso Acho”, los Panzaleo, o como los puruhá estaban en Riobamba, los cañaris en Cañar y en la ciudad Tomebamba, todo eso he escrito e investigado”, así dice el indígena de 78 años, que es todo un ícono en Pujilí por sus propuestas musicales andinas y los estudios que realizó en torno al danzate de pujilí y la cultura de su provincia.

El hombre de sombrero blanco bordado con cintas de colores en sus filos, de poncho rojo, camisa y pantalón blanco, de zapatos de caucho y medias café, es un erudito en temas de su cultura y su música; se auto formó durante los más de 40 años que trabajó en la Casa de la Cultura Núcleo de Cotopaxi y en el Banco Central, allá en Quito.

En Pujilí casi todos conocen a Julián. Llegar a su casa no es difícil, un letrero grande que reposa sobre el techo anuncia al “Grupo de Música y Danza Los Tucumbi”. Esa casa, donde hoy Julián descansa después de la jubilación, parece un museo; la bienvenida la da un gran cóndor disecado, junto a esa reliquia algunos instrumentos musicales de viento cuelgan de la pared, unas repisas enseñan los discos que ha grabado durante su trayectoria como músico, y en el otro espacio están las muchas vestimentas de las culturas de Cotopaxi, prendas que se usan en las fiestas.

María Chugchillán, su esposa, siempre está con él. Ella es una mujer de dedos prolijos, pasan todo el tiempo hilando. El huso es el compañero de labores de María una mujer de 80 años y que a más de

hilar se dedica a cantar y bailar. Es deber de ella enseñar el paso de los danzantes y dirigir a los grupos de danza tradicional de su cantón. Todos sus saberes son ancestrales, nadie le enseñó, todo lo aprendió de lo que vio en sus padres, abuelos.

Los orígenes del músico

Julián es instrumentista de viento y creador de muchas melodías. Su música no tiene partituras, se interpreta desde la destreza que tiene para con el pingullo, el rondador y otros. Eso sí siempre deja claro que lo suyo es la música de viento, jamás ha tocado cuerdas ni percusión.

Dura ha sido la vida de Julián. Cuando niño no le fue fácil tener una flauta con la que podría imitar el “burun, burun de las abejas o el silbido del viento”. Con gratitud recuerda aquella tarde cuando pastaba sus borregos y Concepción Sacatoro, tía paterna le dijo “Julián shamuy” —ven Julián— *“corriendo fui y me dijo: guambra en esta flauta aprende a tocar. Ella me regaló, cogiendo esa flauta que contento me dormí”*, así de contento cuenta 70 años después su historia.

Estar con Julián, autor del libro *Maravilloso Cotopaxi*, un relato que es como dice en la presentación, *“una vibración luminosa como una melodía”*, es aprender historia, cultura, radiodifusión, comunicación, danza, identidad, pero sobre todo es aprender música, esa música que le acompaña siempre, esa música que se quedó con él desde el momento que tomó la flauta de Concepción y aprendió a tocar ritmos de las costumbres de su pueblo.



Julián Tucumbe es una leyenda en el cantón Pujilí, allí donde cultivó sus saberes y su música.

La flauta fue el inicio de su carrera, conforme pasaron los años crecía su amor por la música. Se compró un pijuano, una dulzaina, un pingullo, otra flauta, pequeños instrumentos de viento hechos de huesos de pata de un cóndor; y claro, Julián también tocaba el rondador que no era cualquier rondador, sus tubos se hicieron con las plumas del cóndor, eso le hacía un rondador de sonido puro, “identidad pura”, como dice el legendario músico.

“Yo toco 22 instrumentos todos de viento, aquí está la flauta de pata de cóndor porque a mí me encanta ser un músico que tiene instrumentos auténticos”, eso dice Julián, un quichua hablante que se adentró en el castellano a los 16 años de edad, antes no pudo, porque al bolsillo del patrón iba a parar el producto de su trabajo.

Las historias de Julián

El músico tiene historias maravillosas, una alegres otras tristes. Es fascinante escuchar como aprendió música desde la nada, desde la travesura de sus dedos en el pingullo, en las noches allí dentro de la choza y en el día mientras cuidaba el rebaño. Es triste escuchar que a los 17 años se fue por primera vez a la escuela, donde cursó un solo año, el primer grado.

Sí, es triste escuchar como en su comunidad Juigua no había escuela, no había carretera, y cuando adolescente, Julián caminaba 90 minutos para llegar a la escuela de Alpamalag de Achupalla.

Es digo de admiración cuando relata que una vez que aprendió a leer y escribir un poco, empezó a luchar por los derechos de su gente y su comunidad. Fue un joven que se fue contra el patrón, única fórmula que le permitió pedir, agua, escuelas y más servicios que los habitantes de Juigua requerían.

“Gracias al cielo llegó la ley de la Misión Andina que me ayudó en un mes a sacar la escuela, de ahí fundé la comuna, llegué a la Federación de Comunidades Indígenas del Ecuador, ahora es CONAIE, allá en Quito, quienes me reglaron una Ley de la República del Ecuador y viendo eso me peleé con el patrón de la hacienda”, dice.

Fueron esas luchas con gente de Rumicunchi, Alpamalag, San Isidro, su natal Juigia, las que fundaron un cabildo, sacaron estatutos; luchas que fueron reconocidas por Monseñor Mario Ruiz Navas, quien hizo a Julián padrino de la consagración de Latacunga.

Era 1972 cuando se alcanzaron esas conquistas. El afán progresista de Julián y el padrinzago fueron el detonante para el paso del músico al mundo de la radio difusión. Las ondas de la radio del Seminario difundían los mensajes de Julián en quichua, fusionados con su música ejecutada en ese instante. Y fue Monseñor Mario Ruiz quien le impulsó a terminar la formación primaria.

Todavía se agita el pecho de Julián cuando habla de esas oportunidades que la vida le dio porque él se las buscó. *“Era una radio comunitaria y no tenía nada comercial, solo se difundían mensajes para las comunidades andinas”, recuerda.*

Entre esos nombres de hombres y mujeres que son parte de la historia del músico está el de Leonardo Barriga, funcionario de la Casa de la Cultura Núcleo de Cotopaxi, quien lo integró a la radio de la Casa. A Barriga le convenció la destreza de Julián en la interpretación de los instrumentos musicales andinos.

“Es tu música, tu pensamiento, tu arte, esa es la música de nuestra allpa mama tocando con la flauta, rondador, bocina; mientras estás tocando está escuchando el cóndor del páramo, a las aves de tu tierra. Ustedes tienen la costumbre de amarrar a la vaca lechera tras la casa. Por si acaso te invito, ¿No quieres trabajar en mi emisora, como si fuera tu casa; vos mismo prendes transmisor, cuidas, locutas de mañana...”, a todo ese ofrecimiento, era imposible decir no.

Así pasó la vida Julián trabajando por la música de su pueblo. Entre sus gratos amigos está el nombre de Hernán Crespo, con él trabajó por cinco años en el Banco Central del Ecuador, en Quito. Julián es un libro, tiene tantas cosas de contar tantas historias como tanta música también.

DE LA CHICHA HUEVONA SOLO QUEDA ERMELINDA, LA ÚLTIMA QUE SABE PREPARARLA

Un cale (2,5 centavos de sucre) pagaban los clientes a Amalia Peralta Flores por un vaso de chicha huevona. Eso era hace más de 80 años, durante la época de los 20 o 30 del siglo pasado. Pasaba el tiempo y con la carestía de la vida, el costo del vaso de chicha subió a un medio (cinco centavos de sucre).

La chicha huevona se encontraba sólo en una casa de la Colina de Cullca donde vivía Amalia y solo allí se hacía su ancestral bebida, ancestral porque la chicha según los antropólogos fue la bebida de las culturas precolombinas de la serranía ecuatoriana.

En la confluencia de las calles Francisco Tamariz y Yaupi, aún permanece en pie la casa gris donde la cuencana hacía la chicha, con la receta y secretos que le impartió su madre y su abuela, mujeres que nacieron en el siglo XIX. Esa misma receta que años después Amalia heredó a sus hijas Julia y Hermelinda Álvarez Peralta.

“Aquí tomaban la chicha con el huevo, se emborrachaban y se iban. La gente le bautizó a este sector con el nombre de la Chicha Huevona, por ser el sitio donde los consumidores me decían “mama Amalia deme una chicha huevona y mi mamá le daba. Ya no me acuerdo quienes compraban, eran tantos que ya se han muerto, ellos eran de la ciudad y esto era campo”, eso está en la memoria de Hermelinda.

De la dinastía femenina Álvarez Peralta que cultivó esa tradición, solo queda Hermelinda. Julia, quien sabía los secretos más profundos de cómo hacer una buena chicha huevona murió hace cuatro años por una infección al hígado. Hermelinda se acuerda algo y para que no se pierda la ancestral receta decidió confesar los secretos de la chicha huevona, bebida que se considera como un referente de la cultura popular de nuestra ciudad.

Cullca el lugar de la chicha huevona

Clásico era en los cuencanos subir a Cullca para tomar un vaso de chicha con huevo, bebida hecha en base a una receta ancestral, que tiene cientos de años, que ha pasado de generación en generación y es típica de nuestra esta urbe.

Ermelinda ya está en el ocaso de su vida, nació en 1920. Dos finas trenzas cuelgan de su cabeza, una chaqueta gruesa y la pollera roja hasta los pies cubren su delgado cuerpo. Se acompaña de la televisión. Su hijo Juan atiende en el día la tienda que es como el mantener la costumbre de antaño y en la noche trabaja de taxista.

Con voz temblorosa, pero con la clarividencia de su memoria, Ermelinda cuenta como hacía la chicha huevona. Partiendo primero de los secretos para lograr una buena jora, materia prima para una buena chicha, esa chicha sagrada para nuestros antepasados.

Siguiendo los consejos de su madre y abuela, quienes tenían secretos del siglo XIX, la mujer explica que se toman los galones de maíz morocho (amarillo) que se desee y ponerlos remojar por tres días. Después de este tiempo hay que escurrir el agua y tender el maíz sobre una cama hecha con hojas de achira. Se recomienda la achira porque Ermelinda nunca utilizó otras plantas. No importa si el piso donde extiende el maíz es de tierra o cemento, pero recomienda poner una estera y sobre ella ubicar la sábana de hojas.



Ermelinda Álvarez, la última que sabía preparar la chicha huevona.

El maíz debe reposar entre las hojas por 15 días calendarios, hay que fijarse que el viento no llegue al lugar donde yace el maíz. A los 15 días los granos empiezan a germinar y le salen patitas, eso indica que es momento de destapar, retirar la cama de achira y ponerle a secar al sol, al menos unos diez días. Una vez seca la jora se muele y se obtiene la harina que es la base para la chicha.

El maíz morocho que es amarillo da color a la chicha, por eso la mujer explica que por un galón de agua se pone aproximadamente 12 onzas de jora. Así en una paila de ocho galones, lo recomendable son de seis libras de jora. Junto con la jora se pone dos pedazos de unos 30cm de caña de castilla o de caña de azúcar bien lavada, además se pone izhpingo, clavo, pimienta de dulce y se remueve a cada instante porque se puede quemar.

Cocinar la chicha toma más de una hora, una vez que se ha llegado al punto de cocci3n se retira del fuego, hay que esperar que se enfríe para poner en una tinaja. Eso sí, mientras la chicha esté tibia no hay que tapar la tinaja eso la hace babosa. Una vez fría se pone mezcla con un poco de consho (chicha reposada por alg3n tiempo que ayuda a fermentar la fresca), tres panelas grandes amarillas que ayuden al color y sabor.

Como se hace con huevo

Cuando la chicha ya está preparada se la puede preparar con huevo, un recipiente plástico y un molinillo son las herramientas. Para medio balde de chicha hay que batir cuatro huevos, no importa si son de gallina, pavo ganso, pato; lo que importa es que sea huevo, dice Ermelinda.

No se debe usar ni licuadora ni batidora, sino un molinillo grande de madera. Cuando los huevos están bien batidos se les agrega la chicha, un poco de trago —puede ser una o dos copitas— una cerveza y el azúcar. Esta chicha se sirve en ese momento, no es recomendable guardar en la refrigeradora.

“Dicen que emborracha, yo no he tomado mucho pero cuando me tomo una copita me pongo a dormir”, ese es el testimonio de Ermelinda, quien escuchó de sus antepasados que la chicha huevona

combate la debilidad, pero para ella, lo que causa mareo es la chicha que contiene huevo, trago y la cerveza.

La modernidad también llegó a esta forma ancestral de hacer la chicha. En la casa de Ermelinda está el fogón y las ollas de aluminio donde se cuece la jora, las dos pailas y un cántaro grande de barro, con un aro metálico que sujeta el asiento, para que no se rompa cuando se pone la chicha caliente. Pero el cántaro no es el único espacio donde fermenta la chicha, un tanque de plástico bien tapado es el recipiente principal donde reposa la bebida.

La chicha huevona ya no se vende, lo que se encuentra en carnaval es la chicha de jora preparada por una sobrina de Ermelinda. Hay tantos recuerdos en la memoria de la anciana mujer y entre los más presentes está como sus abuelos vendían la chicha en olletas, su madre ya lo hizo en vasos y cuando Amalia murió, un vaso de chicha valía 40 centavos de sucres, cuatro reales.

Otrora llegaban los Cordero a comprar la chicha, también los priostes del Pase del Niño que compraban una paila de chicha para la celebración. Años atrás se vendía chicha huevona y chicha sola todos los días, con el paso de los años se vendía solo los fines de semana, la chicha se acompañaba con unas fritadas, un arroz con papas chauchas y cebollas que eran las especialidades de Julia Álvarez. Hoy la chicha y sin huevo se vende solo en Carnaval.

La chicha huevona es historia, el barrio se mantiene, pero el producto es parte de la memoria de quienes probaron la succulenta bebida.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Á. (1997). *Cultura e identidad cultural: introducción a la Antropología*. Barcelona: Bardenas.
- Alderete, E. (2005). *Conocimiento Indígena y Globalización*. Quito: Abya—Yala.
- Andrade, X. (19 de Febrero de 2016). Antropología Contemporánea y diferencias entre nacionalidad y etnia abordadas por Xavier Andrade. *El Mercurio*, pág. 4.
- Castillo, Guzmán Elizabeth, Guido Guevara Sandra. (2015). La interculturalidad: ¿principio o fin de la utopía? *Revista Colombiana de Educación*, 3.
- Cavalié, F. (2013). www.servindi.org. Obtenido de <http://elmundodenavita.blogspot.com/2013/01/interculturalidad.html>
- Esteman, J. (2001). *Filosofía Andina*. Quito: Abya—Yala.
- García Canclini, N. 1. (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la posmodernidad. En C. Leonela, *Antropología del ciberespacio* (pág. 30). Quito: Abya—Yala.
- Harris, M. (1985). *Antropología Cultural*.
- Inzunza Moraga, A., & Browne, R. (2016). Hacia un periodismo intercultural desoccidentalizado. Medios de comunicación y construcción de identidades. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 237.
- Lull, J. (2000). *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Columbia University Press.
- Meunier, O. (2007). *Approches Interculturelles en Éducation. Étude Comparative internationale*. France: Institut National de Recherche Pédagogique. Service de Veille Scientifique et Technologique. Les Dossiers de la Veille.
- Moya, R. (6 de Diciembre de 2016). La Interculturalidad es un concepto dinámico. *El Mercurio*, pág. 4. Obtenido de <https://issuu.com/elmercuriocuenca/docs/hemeroteca—06—12—2016/12>
- Muyolema, A. (cinco de Abril de 2016). La Interculturalidad como un puente entre sociedades diferentes. *El Mercurio*, pág. 4 B.
- Protzel, J. (2015). Comunicación intercultural: confrontando concepciones y problemas. *Correspondencias & Análisis*, 225.
- Santos, M. (1993). *Espacio, mundo globalizado, post—modernidad*. Sao paulo.

SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES



Brígida San Martín García (Cuenca, 1972) es periodista. Su apego, la radio difusión. Ha trabajado en medios impresos de la ciudad y país y varias emisoras de radio de la ciudad, el país y como corresponsal de Radio Francia Internacional, sede Ecuador. Actualmente se desempeña como cronista cultural de Diario *El Mercurio*, como también responsable de la sección de Interculturalidad. Es autora de algunos artículos científicos sobre comunicación, tecnologías y cultura.



Edgar Vicente Cordero Coellar (Cuenca, 1966) es un periodista con gran trayectoria en el campo de la investigación en sus más de 30 años en el ejercicio profesional, en medios nacionales e internacionales. Catedrático de la Universidad Católica de Cuenca. Ha sido corresponsal de Radio Francia Internacional, sede Ecuador; periodista de Diario *El Comercio*, Gerente de *Telecuenca*; y cronista de varios medios de comunicación radial de la ciudad. Autor de artículos científicos en revistas indexadas.



Lorena Álvarez León (Cuenca, 1979) es periodista con estudios superiores en radiodifusión en Colombia. Se ha desempeñado como productora, locutora y cronista en algunos medios de comunicación de la ciudad, y en los últimos 20 años como especialista en Comunicación y Marketing. Cursa sus estudios de doctorado en Comunicación Social en La Universidad de La Habana Cuba y es autora de artículos científicos.

Este libro *Crónicas Interculturales* de los autores Brígida San Martín, Edgar Cordero y Lorena Álvarez, se confecciona a partir de una recopilación de reportajes sobre diversos aspectos relacionados con las comunidades étnicas ecuatorianas. Estos materiales, publicados de forma independiente por el Diario El Mercurio de Cuenca entre 2015 a 2017, tenían en su origen una vida efímera, muy propia de la producción periodística, para posteriormente reposar en los anaqueles de las hemerotecas clásicas o en los archivos digitales, por tanto, conformaba un legado disperso y reservado a la consulta de investigadores e interesados. De modo que con la publicación de este compendio, que saca a la luz pública la Editorial Centro de Estudios Sociales de América Latina, adquiere ahora un carácter sustancial, compacto y permanente a disposición de la ciudadanía. Ese aspecto constituye, sin lugar a dudas, el primer gran valor a resaltar en esta publicación, al que debemos unir otras cualidades destacadas.

Las aportaciones recogidas en estas crónicas contienen unos rasgos dignos de mención y elogios. Entre ellos sobresale la traza profesional de sus autores, que han sabido imprimir su compromiso y su intencionalidad por indagar y recuperar, desde un perfil antropológico-etnográfico, la memoria e identidad colectiva de los pueblos y sus tradiciones a través de su propia cosmovisión, sin una reinterpretación externa.

95 ANIVERSARIO DIARIO EL MERCURIO

ISBN: 978-9942-8742-9-0

