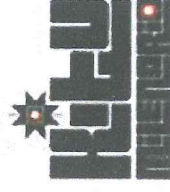


Ochoa, Galarza, Pauta, Duchi, Alulema, Mansutti,
Corral, Pomavilla, Macas,
Velasco, Cevallos

Compilación y coautoría
DIEGO VELASCO ANDRADE

Kinti Editores/
Wapundilik Milenario/Kitu Milenario



Mayo 2021

Mes de la Cruz del sur Andina

CREDITOS

WAPUNDILIK MILENARIO

Es una publicación de Kinti Editores, un proyecto de edición comunitaria y alterna de los colectivos Kitu milenario & Wapundilik Milenario.

Autores: Roberto Ochoa Dávila, Wladimir Galarza Ordóñez, Diana Pauta Ortíz, Antonio Duchi Zaruma, Rafael Alulema, Alexander Mansutti-Rodríguez, Rosalina Corral, Senaida Pomavilla, José Luis Macas, Diego Velasco Andrade, Ángel Cevallos Blak

Compilación y coordinación general: Diego Velasco Andrade

Diseño y concepto editorial: Rosana Corral

Corrección de textos: DVA/APB

Foto portada: Roberto Ochoa

Pieza: Botija de cerámica, Cultura Tacalshapa, período de integración 800 d.C - 1530 d. C.

Colección: Museo de sitio "Manuel Agustín Landívar", Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

Lectores externos: Dr. Freddie Paredes Avilés y MSc. Alfredo Pérez Bermúdez, Facultad de Arquitectura y Urbanismo FAU y Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad Central del Ecuador, UCE, Quito.

ISBN Obra independiente: 978-9942-40-218-9

Kinti Editores-Quito Ecuador

Mayo 2021, Mes de la Cruz del Sur Chakana Andina

CONTENIDO

HACIA LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO TIEMPO LUNAR
EN *WAPUNDILIK* MILENARIO

PRESENTACIÓN

Por Diego Velasco Andrade, coautor compilador
UCE, Universidad Central del Ecuador, Quito

LA *PACHAMAMA*: UNA DECOLONIALIDAD EPISTÉMICA,
HACIA UNA EDUCACIÓN INCLUSIVA: La *Chakana* como
elemento pedagógico de-colonial principal.

Por Roberto Ochoa Dávila.

MOVILIDAD, DOMINIO, RESIDENCIA Y RITUALIDAD EN
EL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO *WAMANI DE CHIDELEK*
(PAREDONES DE MOLLETURO)

Por Wladimir Galarza Ordóñez

Lenguajes Sonoros en la Fiesta del Lalay

Por Diana Patricia Pauta Ortíz

Antonio Duchi Zaruma

Rafael Alulema

Alexander Mansutti-Rodríguez

Grupo de Investigación e Interculturalidad, Diversidad Cultural
Lingüística y Formación de Nuevas Ciudadanías

UNAE, Chuquipata

El lenguaje secreto de los textiles: La faja Kanári

Por Rosana Corral y Senaida Pomavilla

Grupo de Investigación “Tierra” UNAE, Chuquipata

**Recorrido Equinoccial – Intyshayakllipllayñan
Yanantinkuypacha**

Proyecto artístico de tiempo-espacio específico y su relación con la
Cosmo – conciencia andina, para la XIV Bienal de Cuenca

Por José Luis Macas

Pontificia Universidad Católica de Quito, PUCE

**A la búsqueda de una simbólica ancestral en la
Wapundilik Milenaria**

Por Diego Velasco Andrade y Ángel Cevallos Blak

Proyecto GAIA & Kintiñan, 2021

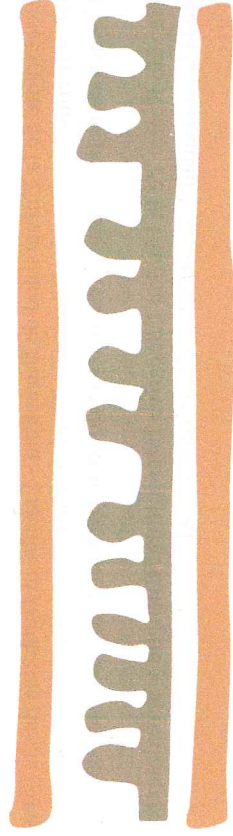


LENGUAJES SONOROS EN LA FIESTA DEL LALAY

PATRICIA PAUTA ORTÍZ
ANTONIO DUCHI ZARUMA
RAFAEL ALULEMA PICHASACA
ALEXANDER MANSUTTI-RODRÍGUEZ

UNAE, Grupo de Investigación en Interculturalización,
Diversidad Cultural y Lingüística y Formación
de Nuevas Ciudadanías

Instituto Quilloac



PATRICIA PAUTA ORTÍZ

Es docente investigadora titular de la Universidad Nacional de Educación (UNAE). Fue docente fundadora en 2014-2016 de la Universidad de las Artes (U. Artes). Actualmente es Directora de la Carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades en la UNAE. Desde el 2003 hasta el 2014 fue profesora de Cultura Musical Andina, Literatura Andina e Historia de Latinoamérica, en el Centro de Estudios Interamericano (CEDEI).

Estudió Música en el Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca. Es licenciada en Ciencias de la Educación, mención en Musicología por la Universidad del Azuay (UDA). Magister en Pedagogía e Investigación Musical por la Universidad de Cuenca. Doctora en Música, título otorgado por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA).

Desde el 2000 hasta la fecha se dedica al estudio de las artes en la cultura andina. Trabajó en el INPC con el registro del patrimonio cultural inmaterial (2008). Es miembro de grupos de investigación que llevan adelante proyectos de investigación, en vínculo con varias comunidades indígenas del Azuay y Cañar. Es autora de libros, capítulos y diversos artículos publicados en varias revistas dedicadas a las temáticas de su especialidad.

ANTONIO DUCHI ZARUMA

Con formación en Educación Primaria Intercultural Bilingüe, es Licenciado en Ciencias de la Educación, con especialización de Educación Intercultural Bilingüe Mención Lengua y Cultura. Magister en Ciencias Sociales con Mención en Estudios Étnicos, por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO.

Doctorante de la Universidad de Barcelona - España en Didáctica de las Ciencias, las Lenguas y las Artes. De experiencia laboral como docente en Educación General Básica y en Bachillerato, es también profesor pasante de la Universidad de Cuenca en el programa de Formación docente para los pueblos y nacionalidades.

Ha sido Rector de la Unidad Educativa Intercultural Bilingüe y actualmente se desempeña como Docente – Investigador de la Universidad Nacional de Educación – UNAE.

RAFAEL ALULEMA PICHASACA

Es un profesional cañari especializado en Pedagogía, egresado de la Universidad Estatal de Bolívar con el título de “Licenciado en Ciencias de la Educación, mención en educación y cultura andina”. Obtuvo posteriormente una Maestría en “Salud con enfoque de ecosistemas”, en la Universidad del Azuay, para finalmente lograr un doctorado en la Universidad Andina Simón Bolívar en: Salud, Ambiente y Sociedad.

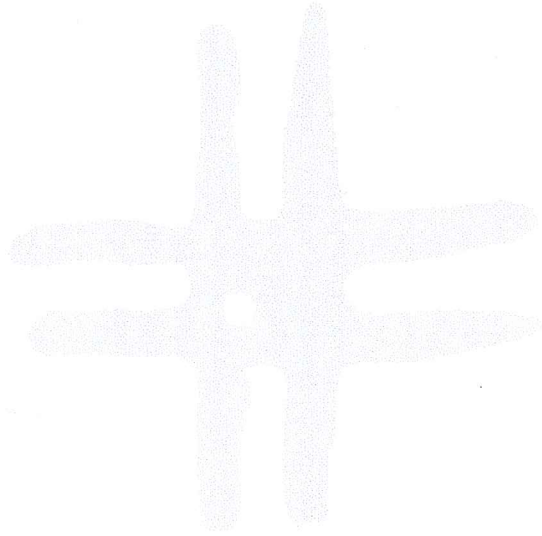
Desde 1998 es docente del Instituto Superior Pedagógico “Quilloac” Bilingüe Intercultural. Ha sido ponente en eventos académicos y cuenta con artículos en revistas indexadas. Además, es investigador externo del grupo de investigación institucional UNAE: “Interculturalización, Diversidad Cultural y Lingüística y Formación de Nuevas Ciudadanías”.

ALEXANDER MANSUTTI-RODRÍGUEZ

Antropólogo Social egresado en 1978 de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México. Luego en 1981, hace su maestría en el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas y en el 2002 su Doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

Ha realizado etnologías con campesinos de los Andes venezolanos durante los últimos 40 años, en especial entre los indígenas de las tierras bajas en Venezuela. Es fundador de un centro de investigaciones antropológicas, trabajando con y por los indígenas venezolanos, por la garantía de sus derechos. Cuenta con más de 80 publicaciones.

Desde abril de 2016 es profesor-investigador de la Universidad Nacional de Educación UNAE, en donde colabora con el equipo de Diana Patricia Pauta Ortiz, destacada etnomusicóloga ecuatoriana, con quien es coautor, del texto compilado en esta publicación.



Lenguajes sonoros en la fiesta del *Lalay*

RESUMEN

El pueblo cañari expresa sus prácticas culturales en los rituales ceremoniales de su calendario agrícola. Uno de los más relevantes es el del Pawkar Raymi, conocido como la Fiesta del Lalay. Esta celebración ocurre en el equinoccio de marzo, primer mes del año agrícola, como parte de un ciclo que se expresa en una estética, dominada por la música que relaciona a diversos seres que habitan los cuatro universos de la cosmovisión cañari. Desde la etnomusicología se analizan los símbolos y las relaciones que establece esta celebración.

Este análisis se nutre del trabajo etnográfico realizado durante los años 2018-2019. La observación fue participativa, con entrevistas a informantes comuneros. Además, se efectuó el registro audiovisual de los rituales realizados en sitios y “lugares sagrados”. Los lenguajes artísticos construyen representaciones de las realidades sociales, que tributan a comprender el paisaje social y cultural en el que habitan los individuos (Efland, 2004).

PALABRAS CLAVE: Lenguajes sonoros, festividad, Pawkar Raymi, cañari, rit

INTRODUCCIÓN

El territorio hoy ocupado por los cañaris estuvo poblado desde hace 2000 años por una sociedad agro alfarera cuyos miembros, los Narrío Temprano (Collier y Murra, 2007) se considera, fueron sus ancestros. Aproximadamente, seis décadas antes del contacto con los europeos, los cañaris fueron sometidos por los Incas, proceso durante el cual su identidad es configurada por la hibridación entre su cultura y la de los Incas (Garzón, 2012). Su pervivencia, ante procesos de colonización avanzados por sociedades poderosas durante los últimos 540 años, es resultado de la fortaleza de su cultura y de la sabiduría y creatividad de su lucha y resistencia, atributos que se manifiestan cíclicamente en cada ritual.

Es en este marco festivo, en donde los lenguajes artísticos se articulan en una estética relacional, entendida de acuerdo con Bourriaud (2006: 34-35), como “[...] una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el encuentro entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro.” entre los actores, que transitan los cuatro universos que constituyen al mundo, según la tetrapartición cañari - concepción propia de la cosmovisión andina - debido a que comparte con ella los principios que la fundamentan: relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad (Estermann, 1998).

Las creencias de los cañaris son dualistas, hechos estos que se dan cuando dos elementos de su sociedad se complementan. También son animistas (Descola, 2012) lo que se expresa cuando los elementos del cosmos solo se diferencian en su aspecto físico, pues todos comparten las prácticas culturales que son parte de la cosmovivencia de los seres humanos. Esta concepción está presente constantemente en la creación y desarrollo artístico. Su espiritualidad está ligada a entidades y fuerzas invisibles que no son vistas en la cotidianidad, más sin embargo, ejercen influencia sobre sus expresiones.

Los cañaris habitan un mundo fractal (Langdon, 2015) compuesto por cuatro dimensiones: el mundo de arriba, el de adentro, el de aquí y el de la sabiduría cósmica. Estas formas de pensamiento y creencia, las podemos comprender en sus prácticas rituales, que es el espacio social que representa esos sistemas simbólicos, utilizados por los comuneros cañaris a través de los lenguajes artísticos para reivindicar sus recursos expresivos, relacionados con su entorno, legado ancestral que es transmitido de forma vivencial de una generación a otra.

El estudio que realizamos considera, tanto al contenido simbólico expresado en el desarrollo de las artes vivas que ocurren en La Fiesta del Lalay, como a los elementos conceptuales, formales y técnicos musicales, que dan sentido a las expresiones artísticas. Ellos funcionan como un sistema de signos portadores de valores

informativos, comprendidos por la sociedad cañari actual, yuxtapuestos a los del Carnaval, fiesta que proviene de la matriz cultural occidental. En el transcurrir del tiempo el Carnaval se ha visto influenciado regionalmente por ritos y fiestas ancestrales, que en forma sincrética se aprecian en las regiones donde hoy se practica la cultura kichwa cañari.

METODOLOGÍA

En este artículo de investigación nos hemos propuesto analizar desde la etnomusicología los símbolos y las relaciones que facilitan los lenguajes musicales en el Pawkar Raymi. Esta fiesta se celebra en el seno de las comunidades cañaris. Su principio de vida comunitaria Ayllu permite que el comunero viva en constante interacción tanto con los miembros de su comunidad como con los demás seres del cosmos, donde las prácticas rituales y en ellas, las artísticas, expresan y permiten la interrelación de los seres de los universos que forman parte de su mundo.

La recolección de datos sobre el Pawkar, incluidas las tomas audiovisuales de los lenguajes artísticos y las fotografías de los actores principales durante las prácticas celebrativas, se efectuó en diferentes tiempos, entre los años 2018 y 2019. Una fuente primordial de información que permitió resolver dudas, caracterizar las prácticas y validar la información de campo, provino de entrevistas a informantes claves sobre las dos fases de la fiesta: una fase previa de preparación y una fase de ejecución.

La fase previa acontece durante un año, período en el cual los comuneros realizan los preparativos que tributan a la fiesta. Entre ellos encontramos faenas agrícolas que involucran la recolección de frutos y el almacenamiento de los alimentos con los que preparan la comida y la chicha –bebida– conocida como yamur o hurra –tipo de maíz germinado– para la familia, los comuneros, los personajes relevantes de la fiesta y demás participantes. Durante esta fase, los comuneros taytas y mamas, dedican su tiempo a confeccionar, arreglar y adornar la indumentaria típica, con diseños y atuendos propios, que usarán los personajes de la Fiesta del Lalay. También es tiempo en el cual elaboran o reparan los instrumentos musicales.

La otra fase es durante la fiesta, en donde se desarrolla una serie de rituales, como el dedicado a la Allpamama –Madre Tierra–, en el cual el yachak –sabio comunero– realiza invocaciones dirigidas al centro de la Madre Tierra, toma plantas medicinales y realiza la limpieza, entonando cantos para purificarla, le ofrece chicha a la Allpamama, la sahúma con el aliento del fuego sagrado, que lo enciende con el propósito de recibir al Nuevo Año Agrícola. También la sopla con agua y le canta textos de gratitud. En esta fase, la recolección de datos se realizó en los centros ceremoniales de San Rafael y el de Cerro Narrío, así como también en la waka sagrada de los cerros Mama Shizhu, Tayta Chabar y Zhirbu Gallo.

Tanto este trabajo de campo, en los procesos de preparación en los espacios culturales mencionados, como el análisis y depuración de los datos, fueron orientados por la recolección de indicadores que permitieran demostrar que la música debe ser entendida como parte y consecuencia de la cultura (Cámara de Landa, 2003). Desde esta óptica, la visión musicológica que se adopta asume como prioritario el análisis del contexto en el que ocurre “el hecho musical”, puesto que la música es un hecho cultural imbricado con otros elementos culturales. En otras palabras –asumimos la perspectiva holística de la Etnomusicología- que se refiere al análisis de la significación, uso y función de la música y sus elementos en una cultura determinada. En este marco, resultan evidentes las relaciones que se pueden establecer entre las prácticas musicales y los diversos ámbitos de la vida social como: la espiritualidad, etnicidad y las creencias.

Las líneas que se emplean en esta investigación se basan en las teorías y métodos de la Antropología moderna, las cuales integran dentro de sus procedimientos, el estudio del rol de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social; tendencia que rige la orientación de la Etnomusicología (Nettl, 1964).

Para comprender la función de la música en el contexto sociocultural de la Fiesta del Equinoccio de Primavera, se investigaron los elementos musicales asociados a los extra-musicales, tomando los

instrumentos descriptivos y analíticos de la Antropología Simbólica para identificar los significados de los símbolos usados (Turner, 1980) y establecer cómo se asocian, para dar sentido a esta forma de comunicación tangible e intangible en el contexto de la ritualidad y la fiesta. Desde la Antropología Sociocultural nos referimos a los sistemas conceptuales y organizacionales que ordenan la lógica de la creación, adaptación y re-exposición de las prácticas artísticas en el contexto sociocultural estudiado. Esta interacción intra-disciplinar nos permitió tener una visión holística de las manifestaciones estéticas cañaris en La Fiesta del Lalay: una fiesta religiosa. Al permitimos comprender los códigos éticos de un pueblo, nos faculta a identificar tanto su intensidad como su grado de complejidad. Así nos aproximamos a los aspectos esenciales de la cultura (Moya, 1995).

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

EL LUGAR DEL *PAWKAR RAYMI* EN EL CICLO FESTIVO

El pueblo cañari basa su sustento en la producción agropecuaria. Para un correcto uso de sus técnicas ha desarrollado saberes y conocimientos ligados a la astronomía y su relación con el accionar en su entorno natural, de cuya conjunción desarrollaron un calendario agrícola que marca los ciclos asociados tanto a la siembra como a la cosecha. Estos están marcados por cuatro momentos del

ciclo anual: dos solsticios y dos equinoccios, en los que se celebran en cada uno, una fiesta -raymi-. En total, cuatro grandes fiestas al año, una de ellas en el equinoccio de marzo, época de floración-Sisay Pacha-. A esta fiesta se le conoce como el Pawkar Raymi, conocida también como La Fiesta del Lalay, debido a su naturaleza regida por el canto, o Fiesta de las Flores. Es una celebración compleja de tradición prehispánica, en la que confluyen varios rituales, mientras se permite que los comuneros cañaris enlacen, a través de la música, las relaciones con los seres multi-naturales (García López, 2015) que cohabitan su mundo fractal, regido por un sistema de intercambio y reciprocidad.

RITUALES EN EL PAWKAR RAYMI

El Pawkar Raymi es un ritual de rituales. En la víspera de la ceremonia principal, ocurre un ritual propiciatorio, dirigido a los elementos vitales: el agua, la tierra, el fuego y el aliento, en el cerro de Shiziu, centro ceremonial de la comunidad de San Rafael, antiguo observatorio astral reconocido como sitio sagrado (Solano, Com. Pers). Estos elementos vitales resaltan en esta época del támara mañay pacha. (Guaman Poma de Ayala, 1980).

Cada uno de los elementos evocados en estas prácticas rituales porta un significado y se conjuga con códigos sonoros, canciones, ritmos y movimientos, así: la tierra se purifica con el sonido de las hojas que porta el yachak, lo que permite que quede lista para

recibir a la semilla. El agua que también es bendecida, permite la germinación y producción de los alimentos; este elemento está representado por el sonido agudo del pinkullu –flauta-, código sonoro que sollicita la presencia de la lluvia. El fuego que se santifica en este ritual con las esencias y aromas naturales, es el que propicia la energía, se lo asocia a la luz del sol tan necesaria en la producción agrícola; este elemento está representado por los sonidos del tambor, que sollicitan con su ritmo la presencia del astro durante todo el ciclo agrario.

A estos se suman el ritual del Pukara, espacio de enfrentamientos rituales, en donde el elemento clave es la sangre- propiciadora de la fecundidad- y que consiste en ofrendar a la Allpamama la energía humana a través de esta acción recíproca: dar algo de sangre a la tierra, para recibir buenas cosechas.

Los Pukarakuna, en la actualidad, son representaciones simbólicas más que prácticas efectivas, que consisten en batallas rituales denominadas Tinku -encuentro- que ocurren entre grupos de diferentes pisos ecológicos; los del hanan -los de arriba- y los del urin -los de abajo-. Este ritual se inicia con el lanzamiento de frutas, que en el pasado se efectuaba con la suni waraka -honda larga- arma que consiste en una cuerda larga de cabuya o cola de animal, en cuya punta se encuentra una concha marina o panela –dulce sólido de caña-. Este último elemento cumple una doble función alternativa: si se encuentra a un enemigo los comuneros atacan con esta honda,

si encuentran a un amigo le brindan un pedazo. Al aproximarse los contrincantes, se enfrentaban con las kutu waraka -honda corta- (Solano, com. pers. 2019). El propósito de este enfrentamiento es derramar sangre, a la que se considera como una ofrenda que garantizará la calidad y cantidad de la producción agrícola.

Otro ritual que se efectúa es el Recorrido (Músicos Ñukanchik Kawsay, com. pers). El Tayta Carnaval, para llegar a estas localidades donde se desarrolla la fiesta del Pawkar Raymi, realiza una larga travesía que dura un año, seis meses por tierra y seis meses por agua. Durante el trayecto, él, que es un urkuyaya, establece relaciones con los urkuyayakuna, habitantes de las dimensiones del Uku Pacha- mundo de adentro- Kay Pacha -mundo del aquí-, Hana Pacha -mundo de arriba- y el Hawa pacha -mundo de la sabiduría y la espiritualidad-. Para los indígenas cañaris los territorios simbólicos son tan esenciales como los físicos, debido a que aquellos son expresión de estos, y estos son proyección de aquellos (Escobar, 2012).

Los urkuyayakuna son seres míticos de los cerros. La relación que establece el Tayta Carnaval con los urkuyayakuna dependerá de las montañas sagradas o waka por donde recorren. En el caso del ritual que presenciemos, observamos que las relaciones se establecieron con Charón, el Buerán, y Mama Zhinzhuna. A estos cerros se les considera wakakuna o las wankakuna, es decir, espacios y receptáculos liminales y sagrados consignados a los espíritus o a las

deidades omnipotentes y omnipresentes para proteger y beneficiar a las comunidades andinas. Las wakakuna son la metáfora de seres poderosos que en ellas son y entre ellas reproducen las relaciones propias de los humanos, pero también representan puertas que se abren para permitir el acceso a las grandes ciudades de oro que en su interior se encuentran o para dejar salir a los urkuyayakuna extraordinarios, como el Tayta Carnaval, cuando salga a hacer su travesía.

Según el relato de los ancianos, el Tayta Carnaval llega bajando, desde las wakakuna más altas, con la primera neblina y llovizna, fenómenos naturales abundantes durante el tiempo de esta fiesta. (Mama Josefina, com. pers.). Su presencia se hace sentir por los sonidos de sus instrumentos, su caja y el pinkullu, que se escuchan por las quebradas y los cerros. El Tayta Carnaval viene acompañado de otro personaje mítico denominado el Yarkay o Chiki, representación personificada en el Cuaresmero, quien trae la austeridad y el hambre, a diferencia del Tayta Carnaval que trae en su piksha -bolso- abundante alimento, y sobre todo los buenos augurios, mismos que se representan en la caja y el pinkullu de oro.

El Yarkay o Chiki no trae un distintivo, llega despeinado y harapiento, tampoco lleva kukayu -fiambre- y si lleva, es nabo con machika -harina de cebada-. Estos dos personajes, alfa y omega aparentemente opuestos, muestran el otro principio cosmogónico

que es la complementariedad (Esterman, 1998) revelada en el Tayta Carnaval por la abundancia y en el Yarkay por la carestía, categorías que regulan el desequilibrio.

Durante el recorrido son los paseadores-comuneros con atuendos que representan al Tayta Carnaval-, quienes visitan tantas casas de los comuneros como les sea posible. En ellas tienen el compromiso de compartir la piksha con dulces, maicena, panela, con la familia que lo recibe y que a su vez ha preparado alguna variedad de alimentos.

En este campo de la reciprocidad, los taytas deben cantar las canciones y coplas que les son solicitadas por la familia a la que visitan. Este repertorio tiene temas alusivos al ciclo vital y otras al ciclo agrícola. Según los taytas, es importante tener el don del canto, también el del ritmo y el oído para poder escuchar e interpretar la caja y el pinkullu. Cuando los taytas visitan, además de brindar sus canciones en coplas, comparten con todos los asistentes el alimento y la bebida que los wasi tupak -dueños de casa- brindan. A su vez, en contraprestación, el tayta paseador comparte su kukayyu-fiambre- con el dueño de casa, y en algunas ocasiones a su enamorada. El encuentro de las partes y el ejercicio de reciprocidad generalizada que allí ocurre, constituyen el momento más especial de recreación mítica y de reivindicación de su valor cultural, expresados en símbolos y mensajes compartidos tradicionalmente, como los cantos y las dádivas.

LOS ACTORES SOCIALES EN EL PAWKAR RAYMI Y LA GEOGRAFÍA SAGRADA

Los personajes principales en esta fiesta son: el urkuyaya conocido también como Pukarero, Warakero o Tayta Carnaval, cuya representación equivale a una de las caras del pensamiento dual andino, representada por la abundancia, que se complementa con la del Cuaresmero, quién representa la pobreza, la austeridad y el descuido (Figura 1).



IMAGEN 1: Taytas Carnaval y el Cuaresmero con cajas Kañaris.

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

El personaje más colorido de la celebración ritual es el Tayta Carnaval, que es la personificación del urkuyaya. Según cuentan los ancianos, el urkuyaya, antes de transformarse en el Tayta Carnaval,

es un personaje que mide pocos centímetros de alto y dicen los comuneros que es de textura gruesa, jovial, seductor y tenaz ante la adversidad, gusta de grandes comidas y banquetes, deambula por las montañas y vive en una gran ciudad de oro que se encuentra en el corazón de la serranía.

Su propósito es traer la abundancia a las casas que visita, principio de reciprocidad (Esterman, 1998) que se hace efectivo según la dádiva de los comuneros. En palabras de Mauss (1991) dar, recibir y devolver, es una normativa social que imparte y se comparte.

Para llegar a la fiesta, el Tayta Carnaval sale de su morada con mucha anticipación, va a Roma, espacio de alta significación católica incorporado al mito, y de allí se regresa por un largo trayecto hasta llegar a la waka más alta, de donde desciende de waka en waka haciendo ofrendas y recibiendo dádivas de ellas, hasta llegar a la comunidad donde lo esperan para las festividades. Allí, junto con el Cuaresmero, visita las casas de los comuneros para cantarles las canciones dedicadas a los anfitriones y para disfrutar de la mesa bien servida y adornada. Si al Tayta no le gustare la manera como se presenta alguna casa, sea por estar desordenada, sea por mostrar pobreza o falta de bienestar, el Tayta se retira sin dejar en ese hogar buenos augurios para el año entrante y el que queda es el Cuaresmero quien presagiará malos augurios.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

La organología de la Fiesta del Lalay analiza la estructura de los instrumentos que cumplen un determinado rol y que tienen una función que va más allá del campo rítmico o melódico, instrumentos que son portadores de mensajes y generadores de relaciones. En esta fiesta hemos identificado a la waraka, el pinkullu, el tambor o caja –wankar-, el angarón –flauta- de cóndor o de venado, el guauku –cabeza de venado- y el ruku pinkullu (Figura 2)



IMAGEN 2. Cajas, pinkullo y sonajero en una ofrenda.

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

La caja cañari es un instrumento de percusión, cuya caja de resonancia se elabora de tronco de cabuya, y que está forrada usual-

mente, por un lado, con el cuero de gato y por el otro con cuero de perro. Otra modalidad es que, del lado por donde se percute sea de cuero de borrego, mientras que, por el otro lado, allí donde traspasa la cuerda de cola de caballo que da sonido, se cubre con la vejiga seca del ganado vacuno. Ambos parches de la caja se encuentran sujetos por unos bordes delgados de madera y tensados con soguilla. Este instrumento es percutado con una baqueta pequeña a la que se le denomina balsa, y que es elaborada de madera de cedrón (Aloysia citrodora) o laurel (*Laurus nobilis*), cuya punta tiene una protuberancia semi-redonda natural (Figura 3).



IMAGEN 3. Taytas, Mama y Wawa con sus cajas Kañaris.

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

La caja cañari tiene características humanas; es con ella con quien el personaje vestido de Mama, Wawa o Tayta Carnaval dialoga en forma cantada. Cuentan los taytas y Solano (com.pers.) que “la caja posee alma”, misma que permite que suene bien, por eso cuidan de que los parches no se rompan para que el alma no se escape. A la caja le brindan chicha, es decir, le colocan esta bebida sobre el parche superior y con un percutor le golpean hasta que alcance la sonoridad deseada.

Con esto se logra que el parche adquiera la debida flexibilidad para que genere el sonido típico –según su estética– para esta fiesta. Usualmente en la parte inferior de la caja, posee una, dos y hasta tres cuerdas tensadas que pueden ser de vísceras de animales o fibras elásticas, lo que le permite tener un sonido redoblante por el efecto de la vibración de las cuerdas en el parche cuando el tambor es golpeado por la baqueta en el parche de enfrente.

Estas son labores de mucha demanda de tiempo, debido al trabajo minucioso para preparar los materiales: corte de fibras, secado lijado, que servirán para la estructura de cada instrumento musical. La caja es interpretada por todos los comuneros Taytas, Mamas y Wawas que portan los atuendos que representan al ser mítico Tayta Carnaval. Tanto Bernabé Cobo (1956), Garcilaso de la Vega (1967), Guamán Poma de Ayala (1980) y González Suárez (1980), mencionan en sus crónicas, representaciones y escritos, la interpretación de los tamborcillos por parte de las mujeres indígenas

durante los raymi, práctica instrumental que se mantiene hasta la actualidad.

La particularidad de este membranófono (Pauta, 2015) reside en que su sonoridad dialoga en forma equitativa con la voz cantada de los comuneros que la interpretan. Todos los otros instrumentos musicales que se interpretan en esta fiesta, acompañan a la caja, es decir, la rítmica de la caja cañari y el valor otorgado a ella como instrumento portador de alma, le da supremacía sobre los otros instrumentos, incluso sobre los melódicos como las flautas.

Otro instrumento musical es el pinkullu, una flauta con embocadura pentafónica, se la elabora con el fémur del cóndor o con la cola de wanchacu -variedad de zorrillo-. Tiene categoría de instrumento sagrado (Figura. 4).



IMAGEN 4. Tayta Carnaval con pinkullo de hueso de cóndor

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

Usualmente el Tayta Carnaval lo lleva sobre su pecho y luego de interpretarlo lo guarda bajo su poncho. La sonoridad aguda de este aerófono es propicia para solicitar la lluvia, atraer el agua, elemento crucial de esta temporada; por esta razón este timbre musical es típico de esta fiesta.

El ruku pinkullu, (Figura 5) instrumento musical construido con sada (un tipo de caña vegetal), mide aproximadamente unos 60 cm. de largo, posee embocadura y dos agujeros de obturación. Su sonido de registro grave advierte un carácter áspero que lo relaciona a la confrontación, usualmente interpretado como preámbulo al ritual del Pukara.

La mandíbula de animal es un instrumento de percusión cuya sonoridad se genera al hacer vibrar la mandíbula, golpeándola con



IMAGEN 5. Tayta con el ruku pinkullu y sombrerera de cóndor

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

las manos o el cuerpo del intérprete. Este accionar permite que el sonido sea el resultado de que se muevan y entrecorquen las muelas con el hueso en el cual se encuentran incrustadas. Además, la sonoridad que produce este instrumento es como la de un sonajero, al hacerlo vibrar mediante el movimiento de la mano del instrumentista, lo que le da la categoría de instrumento idiófono. (Coba, 1992)

La waraka es un aerófono zumbador que se acciona al momento de girarlo a manera de honda y al contacto con el aire produce un zumbido continuo y grave; tiene una cuerda de largo alcance y en la punta lleva una concha pesada o una panela. Sirve como arma de enfrentamiento durante el combate del Pukara.

APROXIMACIONES ESTÉTICAS A LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DEL PAWUKAR

La vestimenta del urkuyaya, transformado en Tayta Carnaval, consiste en dos kushmas (variedad de poncho) y camisa de color blanco y bordada. Los diseños que la adornan son representaciones gráficas de flores o plantas, símbolos del sol, la luna, o aves como el colibrí o asociadas a la guacamaya –ave mitológica que es parte de la gesta mítica que explica el origen de los cañaris, una vez ocurrido el gran diluvio-. También usa el zamarro (especie de pantalón elaborado con piel de borrego o chivo). Calza ushutas (sandalias de fibra vegetal); y en su cabeza porta una sombrerera (un sombre-

ro gigante de piel rígida de bovino) decorado con cortinas de cintas o cuerdas de colores diversos que, descolgándose de su borde, cubren su rostro. Como parte de su atuendo, porta el pinkullu (flauta de hueso o bambú) y un instrumento idiófono de percusión que consiste en una mandíbula de burro; una caja –tambor pequeño–, una piksha (bolsa de fibra) y la waraka (arma o zumbador).

En este marco de fiesta caracterizado por una colorida indumentaria e instrumentos, los lenguajes artísticos visuales, musicales y coreográficos cumplen un rol protagónico cuya función está relacionada con el contexto en el que lo desarrollan. Así, por ejemplo, tenemos el contexto de las wakakuna –montañas–, el de las casas de los comuneros y el de las procesiones, cuyo recorrido lo realizan al son de los cantos lalay. El Tayta, la Mama o los Wawa Carnaval son acompañados por los comuneros, a quienes se les denomina paseadores y los wasi-tupakkuna o priostes (Alulema, com. pers.).

En contraste con el colorido de los Tayta, la indumentaria del Cuaresmero es sobria y rústica (ver Fig. 1). El Cuaresmero anda forrado en símbolos de pobreza y descuido: camina descalzo, su sombrero es de fibra vegetal de ala corta, la cabellera está descuidada, luce un vestido harapiento, con tela de saco y tejido grueso, y apenas una carterilla que se cuelga al costado. Su atuendo es de un solo color, el beige. Su presencia no es tan frecuente como la del Tayta Carnaval. De hecho, apenas un Cuaresmero pudimos identificar en la procesión de 2019.

Otra particularidad según las narrativas del Tayta Solano, (com. pers.), es que cada año esta fiesta viene impregnada de un carácter particular: si corresponde a la del hijo mayor del Tayta Carnaval el accionar del ritual es como el de los jóvenes: inquieto, impulsivo, revoltoso y sanguinario, con más peleas que durante las fiestas presididas por un Tayta Carnaval maduro.

Cuando la fiesta tiene el carácter de La Mama Carnaval, las mujeres protagonizan la celebración y se festeja durante el pasaje ritual, se consume mayor diversidad de alimentos, se vive con mayor felicidad y las celebraciones se efectúan con mayor tranquilidad, es decir sin enfrentamientos de sangre o pukara. Presidida por el carácter de la mujer, es una fiesta de espíritu femenino.

Cuando la fiesta tiene espíritu de Tayta Carnaval maduro, entonces la fiesta se desarrolla con la mayor cantidad de componentes rituales y recursos.

ANIMISMO CAÑARI Y CREACIONES SHAMÁNICAS

Descola (2012, p. 90) nos refiere respecto al animismo que:

“... los humanos y todas las clases de no humanos tienen materialidades específicas en tanto sus esencias internas idénticas se encarnan en cuerpos con propiedades contrastantes, cuerpos que son frecuentemente

descritos localmente como simples ropajes para subrayar mejor su independencia de las interioridades que lo habitan...".

La actuación de los cañaris en estos eventos, reitera la condición animista que identifica a esta cultura. Ellos generan un campo relacional entre seres de diferentes dimensiones - humanos y no humanos- utilizando los elementos culturales compartidos, como los instrumentos musicales, los naturales y los animales; generando un campo relacional homólogo entre ellos, en donde la riqueza de los símbolos y de los significados es parte fundamental. Agréguese a esto que su organización social es reflejo fiel de la organización social de los humanos. Por ejemplo, asignan género y filiación a las montañas, es decir hay taytas y mamas montañas quienes procrean wawas montañas que se reconocen como su descendencia; también poseen determinados comportamientos y formas de reaccionar como las de los humanos ante las circunstancias, como la ira, la alegría, la reciprocidad, particularidades que con frecuencia se escuchan en los relatos de los comuneros y que se encuentran presentes en los mitos. Como ejemplo dicen que la montaña se abre al paso de los seres de la montaña y entre ellos al Tayta Carnaval, quien entra y sale de ellas a voluntad. Estas mismas montañas se cierran ante la presencia de ciertas personas que tienen la curiosidad de encontrar las riquezas que, como el oro, se encuentran en el interior de estos cerros.

Otra forma de expresión animista, es la valoración de la presencia de la neblina y la lluvia en las wakakuna (Figura 6).

Los comuneros las asumen como acciones de los seres poderosos no humanos que habitan en las wakakuna; que pueden ser muestras de bienvenida a quienes llegan a las alturas durante esta celebración, pero que en otros momentos serían como eventos protectores, que evitan la invasión de foráneos considerados de riesgo.

A los animales también se les otorgan poderes protectores y dadores de beneficios para los comuneros. Así, por ejemplo, dos guacamayas con cara de mujer son los orígenes femeninos de todos los cañaris actuales, luego de que la inundación mítica acabara con los



IMAGEN 6. Taytas y Mama interactuando en la Waka Zhirbu Gallo

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

primeros, excepto dos hermanos. No nos extraña entonces que, en el transcurso de este ritual, los animales están representados como parte de los atuendos de los paseadores –Taytas, Mamas y Wawas Carnaval- quienes salen de sus casas como representantes de sus ayllu, o grupos de filiación que definen la amplitud del grupo familiar como unidad organizativa (Sendón, 2012) y visten zamarró de piel de lobo, de borrego y chivo (los más comunes) o de tigrillo, chaleco de añaz, el pañuelo que cubre los hombros, de piel de gato, la waraka (honda) es de la cola de la lagartija, el pinkullu del fémur del cóndor o de cola de wanchacu (variedad de zorrillo), y la caja de tronco de cabuya, forrada por un lado con el cuero de gato y por el otro con cuero de perro.

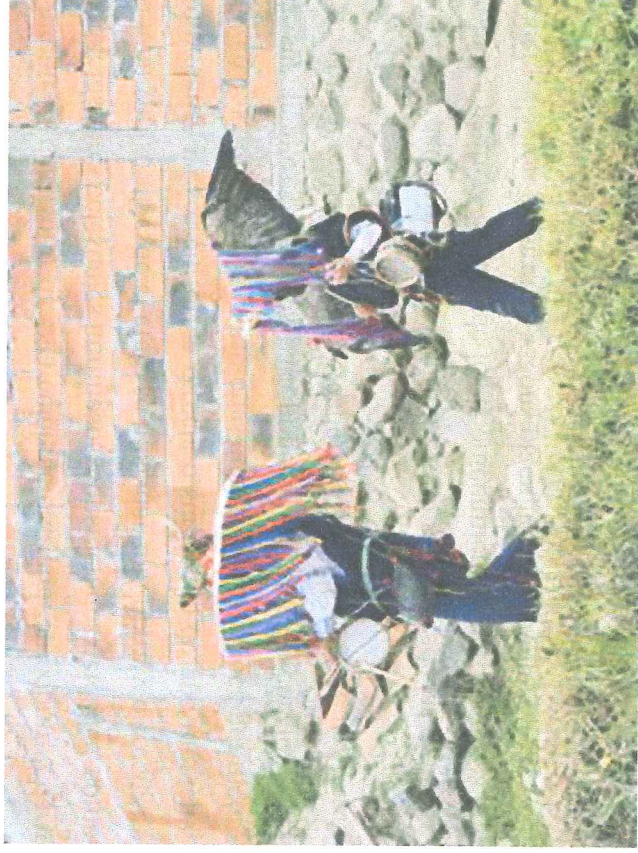


IMAGEN 7. Taytas Carnaval, uno con sombrerera de venado y el otro con sombrerera de cóndor.

Fuente: Patricia Pauta, Cañar 2019

En la sombrerera, podemos encontrar representaciones de cóndores con las alas extendidas y cabezas de venado, entre otros, pero la más comunes son las de cabezas de terneros (Figura 7).

También los instrumentos musicales muestran esta relación con los animales como el pinkullu de cóndor o las cajas que son cubiertas con piel de borrego. Esta alegoría, exquisitamente relacionada con los animales, demuestra el poder de la fuerza espiritual que poseen estos seres al brindar la energía necesaria a los paseadores durante los días que dura la fiesta. Mientras más rara sea la piel del animal que cobija al paseante, mejores dotes y protección recibe el que lo porta. Esta condición da mayor sentido y colorido a la fiesta.

Durante el desarrollo de esta celebración, también cobran vida y poder los seres celestiales luminosos, considerados deidades, como la luna y el sol. Desde el cielo se trasladan a la tierra y ejercen sus actividades ya sea en forma directa o surgiendo de una montaña, lago o cordillera, o por apariciones cuando se les invoca por medio de sus agentes especiales para ponerse en relación con los seres terrestres y realizar su labor creadora (Tello J. C. 1967).

Esta cualidad animista de la cultura, se sustenta desde las crónicas, como constituye el caso de los acontecimientos astronómicos que hacen relación a estrellas y constelaciones en donde se muestran figuras de animales, como la constelación de la llama o del zorro. A otras estrellas se les asocia con signos del zodiaco, a los que se

les otorgan diversos oficios como la crianza, cuidado y sustento; a unos el ganado ovino, a otros a los leones, a otros las serpientes, a otros las plantas etc.

“ ...Decían que tal estrella tenía forma de cordero, porque su oficio era guardar y conservar las ovejas; otra estrella la de león, tal estrella la de serpiente.

Y que convenía que acá en la tierra se hiciesen estatuas o imágenes de aquellas ideas o cosas, según el oficio que tenía cada uno. Y por esta vía comenzaron los ídolos de piedra, de madera, de oro, de plata, etc. ...” (Anónimo, 2008, p. 154)

LENGUAJES SONOROS Y SUS SIGNIFICADOS

A esta fiesta se le conoce también como la Fiesta del Lalay, onomatopeya que enfatiza el carácter cantado de las narrativas que, de generación a generación, dan a conocer el pensamiento cosmogónico de estas comunidades cañaris en cada celebración de este ritual complejo. Visto desde fuera, lo que más impresiona es la colorida narrativa visual creada por la diversidad de atuendos, diseños y colores, en donde las expresiones artísticas representan su legado ancestral. No hay nada ingenuo; todas ellas transmiten valores, emociones, actitudes y creencias (González, 2013). Abarcan la oralidad en la composición de los textos asociados a los mitos, las melodías, los ritmos, la interpretación; también las técnicas de

construcción de los instrumentos musicales, cuyo fin es permitir que se generen las relaciones entre las distintas entidades protagonistas de esta fiesta del equinoccio.

El corpus musical que se desarrolla en esta Fiesta del Pawkar Raymi es un entramado de significados que además de estar atravesado por la dimensión musical en sí, hace presentes otros elementos relacionados a sus formas particulares de entender su complejo universo. De allí la particularidad de los diferentes significados a partir del significante sonoro que es comprendido por los comuneros, quienes los han creado, ejecutado y los perciben de modo singular. Esto se compagina con la afirmación de John Blacking (2006), quien define a la música como sonido humanamente organizado. La música en los rituales adquiere un componente simbólico, importante para comprender la cultura de un pueblo, de donde se deduce el potencial que tiene esta expresión para crear un campo de aproximación y comprensión de la otredad cultural, insumos necesarios y propiciatorios de la interculturalidad, como campo de interacción entre culturas (Cámara de Landa, 2003)

En este complejo ritual, se encuentran los cantos que hacen alusión a distintas temáticas y que son destinados con una determinada función. Así, nos encontramos con cantos y sonoridades instrumentales que el Tayta Carnival realiza durante su recorrido y que anuncian su presencia; otros que se efectúan en el encuentro con las familias a las que visitan: otros durante la estancia en la casa

de los comuneros y que resaltan los atributos y el agradecimiento de las dádivas, y otros que los interpretan al momento de salir de dichas viviendas y que otorgan prosperidad para el nuevo año.

Según las temáticas escuchadas, ellas hacen referencia a los animales con quienes interactúan y dan el nombre a los cantos: Vaca, Toro, Gallo, Cóndor, Mula, otros cantos son dirigidos a la Cuñada, Hermana, La China, La Soltera, La Viuda, La Comadre de Halupata, La Hermana y el Hermano (Solano, com. pers.). Los cantos también explican las relaciones sociales del Ayllu con el Ayllu Llakta (Ochoa Calle, 2008), las relaciones sociales fuera de la comuna y la forma social del recibimiento del Carnavalero en sus hogares con las mesas rituales llenas de alimentos y bebidas que propician el agrado y buen augurio del Tayta Carnaval. Gran parte de los cantos que se interpretan corresponden a los del Pukara y otros a los niveles de racionalidad en el contexto del ciclo agrícola como son: La Ñuka Vida, El Cuybibi, El Papa Santo, La Despedida, El Zhirbu Gallo.

CONCLUSIONES

El *Pawkar Raymi* es una fiesta compleja, un rito de ritos, en el que se presenta una cosmovisión, donde las diferencias culturales entre los humanos y el resto de seres que la pueblan, son apenas formales. En el fondo, todos ellos desarrollan competencias culturales compartidas que les permiten comprenderse y mantener co-

municación entre unos y otros, así como desarrollar relaciones de solidaridad y reciprocidad que fundan la paz de todos.

Siendo que la Fiesta del Equinoccio de primavera celebra el inicio de las lluvias, la floración y el ciclo agrícola anual, es una fiesta abundante en colores y cantos. Esta fiesta convierte a las comunidades cañaris en un mundo de contrastes coloridos. Los árboles y arbustos florecen y el mundo se llena de flores multicolores, mientras los cañaris concentran en sus atuendos tonos diversos y contrastados. No es casual que la vestimenta del Tayta Carnaval sea una explosión de colores diversos, cuidadosamente entrelazados, mientras que aquel que representa la pobreza, el Cuaresmero se representa en un monocolor deshilachado.

Así, el Pawkar convoca, representa y propicia la abundancia, la diversidad y la alegría en un contexto de reciprocidad generalizada, lleno de adornos coloridos, cantos y comida. Sin embargo, también expresa los conflictos propios de sociedades que compiten por un recurso cada vez más escaso como “la tierra de calidad”. La pukara es su expresión, que se ve compensada cuando el derramamiento de sangre que ella genera, se convierte en una dádiva que propicia la fecundidad de Allpamama.

Toda investigación etnomusicológica, siguiendo a Caraveta y Duarte (2018), debe “...atender la diversidad, los múltiples modos

en que los acontecimientos musicales se entrecruzan en tiempo y espacio, debe atender necesariamente los mundos sonoros de los destinatarios de nuestra praxis.” (p. 116). Las sonoridades y el repertorio, que los comuneros cañaris interpretan en cada ritual de esta fiesta, son exclusivos y característicos, puesto que propician un marco de reencuentro con las fuerzas sobrenaturales de sus ancestros kurakas y mallkus, protectores del pueblo. Para Clifford Geertz (2003) el mundo vivido y el mundo imaginado se fusionan en el mito religioso a través de los símbolos.

DECLARACIÓN DE CONFLICTOS DE INTERESES:

Los autores declaran que no existen conflictos de interés en la autoría intelectual y difusión del presente texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (2008) De las costumbres antiguas de los naturales del Perú. Madrid: Editor Albertin, C. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Blacking, J. (2006) ¿Hay música en el hombre? Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bourriaud, N. (2006). El arte relacional. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editores.
- Cámara de Landa, E. (2003) Etnomusicología. Madrid, España: Colección Música Hispana Textos, Manuales.
- Collier, D. & Murra, J. (2007). Reconocimiento y excavaciones en el Austro ecuatoriano. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Descola, P. (2012). Más allá de la cultura y la naturaleza. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Coba, C. (1992) Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador: Quito, Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Cobo, B. (1956) Historia del Nuevo Mundo. Madrid, España: Biblioteca de Autores Españoles. Tomo II, Ediciones Atlas.
- Efland, A. (2004) Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículo. Barcelona, España: Octaedro.
- Escobar. T. (2012) La Belleza de los Otros. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Estermann, J. (1998) *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito, Ecuador: Edic. Abya-Yala.
- García López, M. (2015). *Sonidos del Rafue. Articulación de una comunidad uitoto del Amazonas colombiano a través de la música*. En: Brabec de Mori, B.; Lewy, M; García, M. A. (Eds) *Sudamérica y sus Mundos Audibles*, pp. 137-151. Berlín, Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut
- Garcilaso de la Vega, El Inca (seud) (1967) *Comentarios Reales de los Incas*. Lima, Perú: Editores de Cultura Popular.
- Garzón, M. (2012) *Cañaris del Sur del Ecuador y Mitmaq Cañaris del Perú*. Cañar, Ecuador: (Editorial no identificada)
- Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: GEDISA
- González, J. P. (2013) *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical. Ediciones Buenos Aires.
- González Suárez, F. (1980) *Historia General de la República del Ecuador*. Quito, Ecuador: Imprenta del Clero
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980) *Nueva crónica y buen gobierno*. Vol. 2. Fundación Biblioteca Ayacucho. Recuperado en: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/321/es/text/?open=id3087472> [01/02/2013].
- Langdon, E. (2015). *Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia*. En: Brabec de Mori, B.; Lewy, M; García, M. A. (Eds), *Sudamérica y sus Mundos Audibles*, pp. 39-51. Berlín, Alemania:

Ibero-Amerikanisches Institut

Mauss, M. (1991) *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. En *Sociologie et anthropologie*, pp. 149-279. Paris, Francia: Quadrige-PUF.

Moya, L. del A. (Coord.), 1995, *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador. Pueblos Indígenas y Educación*, Número monográfico, enero-junio N° 33-34, Quito, Ecuador: Proyecto EBI MEC-GTZ / Ediciones Abya-Yala.

Nettl, B. (1984) *Theory and method in ethnomusicology*. New York, EEUU: The Free Press.

Ochoa Calle, M. B. (2008) *Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi Cañari*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Pauta Ortiz, P. (2015) *La Música y las Formas un recorrido por la cosmovisión andina*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.

Sendon, P. (2012) *Estudios de parentesco y organización social en los Andes*. En *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Degregori, Sendón y Sandoval (eds.) pp. 357-410. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos,

Tello, J. C. (1967) – *Páginas Escogidas*, 241p. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid, España: Siglo XXI Editores

Entrevistas

Alfonso ALULEMA, Entrevista realizada en la Comunidad de Quilloac (casa): febrero 2018

Fernando MAYANCELA. Entrevista realizada en Quilloac (minka): 20 febrero 2019

INTEGRANTES DEL GRUPO DE MÚSICA ÑUKANCHIK KAWSAY, autores del video musical “Rosas Sisa” Entrevista realizada en la Comunidad de Quilloac (Instituto Quilloac): febrero de 2019

JOSEFINA, Huarmi Carnaval. Entrevista realizada en la Comunidad Tukayta (Cerro Zhirbu Gallo) marzo 2019

PEDRO PICHIZACA. Entrevista realizada en Quilloac (minka): 20 febrero 2019

PEDRO SOLANO, Entrevista realizada en la Comunidad de Quilloac (casa): febrero 2018

TESTIMONIOS DE LOS COMUNEROS CAÑARIS. Localidad de la TUCAYTA (fiesta común) marzo 2018

