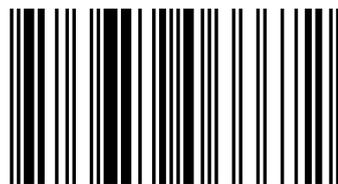


Maíz, Danza y Rebelión

La presente investigación, tiene como escenario de estudio a dos comunidades norandinas kichwas: El Topo Grande y La Calera, que de forma tradicional “ganan la plaza” (en el Parque Central de Cotacachi). La celebración de Inti Raymi¹ durante el incario, era la ceremonia más importante de los cuatro festivales celebrados en el Cusco (De la Vega Garcilaso, 1616). Duraba varios días, iniciaba con un ayuno general y concluía con grandes bailes, cantos y sacrificios. El último Inti Raymi con la presencia del emperador inca fue realizado en 1535, pocos meses después de la muerte del Inca Ataw-Wallpak. En la práctica de este ritual ancestral, las dos comunidades geográficas representan el escenario simbólico espacial andino: hanan y urin en cuyo contexto giran dos mitades complementarias (los de arriba y los de abajo). Cada año y durante el solsticio de junio, en la plaza del pueblo se efectúa este ritual guerrero entre los danzantes de las cuadrillas de los sectores de arriba y de abajo. El nivel de “compulsión” que alcanza dicha celebración provoca derramamiento de sangre y ocasionalmente hasta el sacrificio de danzantes.

Raúl Clemente Cevallos

Es de Cotacachi. Realizó estudios en Empresas Turísticas en PUCE del Ecuador, es PAA por la Universidad Técnica Particular de Loja, Antropólogo Aplicado de la Universidad Politécnica Salesiana, Lingüista y Educador Bilingüe por la Universidad Estatal de Cuenca y Maestro en Antropología Social por FLACSO.



978-3-659-06667-2

editorial académica española

Maíz, Danza y Rebelión



Raúl Clemente Cevallos

Maíz, Danza y Rebelión

La Toma de la Plaza en Inti Raymi,
Cotacachi-Ecuador

Cevallos

Raúl Clemente Cevallos

Maíz, Danza y Rebelión

Raúl Clemente Cevallos

Maíz, Danza y Rebelión

**La Toma de la Plaza en Inti Raymi, Cotacachi-
Ecuador**

Editorial Académica Española

Impressum / Aviso legal

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek: La Deutsche Nationalbibliothek clasifica esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en internet en <http://dnb.d-nb.de>.

Todos los nombres de marcas y nombres de productos mencionados en este libro están sujetos a la protección de marca comercial, marca registrada o patentes y son marcas comerciales o marcas comerciales registradas de sus respectivos propietarios. La reproducción en esta obra de nombres de marcas, nombres de productos, nombres comunes, nombres comerciales, descripciones de productos, etc., incluso sin una indicación particular, de ninguna manera debe interpretarse como que estos nombres pueden ser considerados sin limitaciones en materia de marcas y legislación de protección de marcas y, por lo tanto, ser utilizados por cualquier persona.

Coverbild / Imagen de portada: www.ingimage.com

Verlag / Editorial:

Editorial Académica Española

ist ein Imprint der / es una marca de

AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Alemania

Email / Correo Electrónico: info@eae-publishing.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Publicado en: consulte la última página

ISBN: 978-3-659-06667-2

Copyright / Propiedad literaria © 2013 AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Todos los derechos reservados. Saarbrücken 2013

MAÍZ, DANZA Y REBELIÓN

Inti Raymi en Cotacachi

Raúl Clemente Cevallos

MAÍZ, DANZA Y REBELIÓN

Inti Raymi en Cotacachi



Raúl Clemente Cevallos

2012

*A mi esposa Mauri y a mis hijas: Conchita,
Ma. Fernanda y Michelle*

INDICE

Índice

Introducción	9
--------------------	---

CAPÍTULO I

La zona de estudio: Cotacachiy dos comunidades Kichwas.

1.1. Sumario histórico	21
1.2. Los primeros registrados	22
1.3. El espacio cantonal	23
1.4. El escenario de las comunidades exploradas.....	26
1.5. Organización y estructura socio-económica.....	30
1.6. Organización socio-política	35
1.7. La fiesta de Inti Raymi.....	36
1.7.1. El “sinchik” andino.....	38
1.7.2. La fuerza telúrica.....	39
1.8. El lenguaje en las correrías y el culto al agua.....	39

CAPÍTULO II

La cosmovisión Andina

2.1. La marca en el espacio andino	46
2.2. La marca en el tiempo andino	52
2.3. La “chakana” o cruz andina	54
2.4. Los equinoccios y solsticios.....	45

CAPÍTULO III

Relaciones de género

3.1. La mujer kichwa.....	57
3.2. Las manifestaciones tradicionales	57
3.3. El teatro de Inti Raymi	61
3.4. Las mujeres en la fiesta.....	63
3.5. Inversión de roles.....	64
3.6. Las mujeres “ganan” la plaza	68
3.7. Las del “centro” y las de la “periferia”.....	69
3.8. Protestar para fortalecer la identidad	76

3.9. Roles de género	77
3.9.1. Relaciones de género	80
3.9.2. Mujeres: conocimiento y tradición.....	81
3.9.3. El género como categoría gramatical de la lengua kichwa.....	82
3.9. La espiritualidad indígena	83

CAPÍTULO IV

Maíz y danza

4.1. Inti Raymi: desde la época de los Incas	87
4.2. La noche de vísperas	89
4.3. El fuego, símbolo sagrado	91
4.4. Liturgia solar	92
4.5. El maíz	95
4.5.1. Técnicas para conservar el maíz.....	96
4.5.2 La chicha de maíz	98
4.6. La danza indígena	99
4.6.1. La danza: chakita churay	100
4.6.2. La danza en el patio de la casa	102
4.7. Dar, recibir y devolver	103
4.8. La inversión de voces, es una forma de ocultar la identidad	105
4.9. Los músicos en el centro del círculo de la danza guerrera.....	108
4.10. Una eufonía onomatopéyica y el adverbio cuantitativo del kichwa	112
4.11. Binariedad comunitaria.....	114
4.12. Movimiento corporal y destreza lingüística.....	116
4.13. Culto en el agua	118
4.14. Expulsión de energías	122

CAPÍTULO V

Hatun Pucha: “El día de la rebelión”

5.1. “La plaza ganada”	125
5.2. Los rukus (rukukuna) o cabecillas	128
5.3. Desde las comunidades hacia la plaza	131
5.4. Desde “Turuku” hacia el centro del pueblo.....	134
5.5. Hanan y Urin hacia el “centro” del pueblo.....	134
5. 6. La Danza Guerrera (La Rebelión Simbólica en la Plaza)	143

5.7. “Guangudos” y “mochos”	143
5.8. Escenario Intercultural	145
5.9. Un intento de mediación	146
5.10. Antes y ahora.....	147
5.11. Análisis Lingüístico	148
CONCLUSIONES	153
BIBLIOGRAFÍA	159



Cabecillas o rukukuna de El Topo



Cabecillas o tushukkuna de La Calera

INTRODUCCIÓN

La presente investigación, tiene como escenario de estudio a dos comunidades norandinas kichwas: El Topo Grande y La Calera, que de forma tradicional “ganan la plaza” (en el Parque Central de Cotacachi). La celebración de *Inti Raymi*¹ durante el incario, era la ceremonia más importante de los cuatro festivales celebrados en el Cusco (De la Vega Garcilaso, 1616).

Duraba varios días, iniciaba con un ayuno general y concluía con grandes bailes, cantos y sacrificios. El último *Inti Raymi* con la presencia del emperador inca fue realizado en 1535, pocos meses después de la muerte del Inca Ataw-Wallpak. En la práctica de este ritual ancestral, las dos comunidades geográficas representan el escenario simbólico espacial andino: *hanan* y *urin* en cuyo contexto giran dos mitades complementarias (los de arriba y los de abajo).

Cada año y durante el solsticio de junio, en la *plaza del pueblo* se efectúa este ritual guerrero entre los danzantes de las cuadrillas de los sectores de arriba y de abajo. El nivel de “compulsión” que alcanza dicha celebración provoca derramamiento de sangre y ocasionalmente hasta el sacrificio de danzantes.

La danza guerrera está fuertemente ligada a los ritos de la fertilidad y religiosidad andina en cuya representación, subyace la oposición entre las mitades masculina y femenina de la cosmovisión kichwa.

1 Inti Raymi: sobreviene del *quechua peruano*, fiesta del Sol. Que era una antigua ceremonia religiosa andina en honor al Inti Apunchik (Dios Sol) , que se realizaba cada solsticio de invierno en los Andes.

El autor, tanto como protagonista de la *fiesta de Inti Raymi*² y como observador participante de la investigación, de forma particular distingue a la toma de la plaza desde estos escenarios:

- a) Que el “ritual guerrero” en su conjunto se correlaciona con los levantamientos, donde se involucra lo simbólico a la acción política del movimiento indígena.
- b) Que en la noche de vísperas del *hatun* puncha o día principal de *Inti Raymi*, el culto o ritual en el agua es el prefacio inexcusable de los runas para actuar y bailar en el patio de la casa y en la plaza del pueblo, de forma tal, que se descargan de energías para iniciar un tiempo nuevo y diferente.
- c) Que en el espacio geográfico privado (patios de las casas), la danza permite establecer un conjunto de ceremonias, donde el ayllu comunitario manifiesta la práctica de la reciprocidad al tenor del intercambio permanente de comida y bebida de maíz.

Con la presente investigación, se aborda el estudio de la fiesta desde sus propias formas indígenas, valorando su dimensión cosmogónica que hacen posible la materialización de una *nueva lectura* de esta celebración andina, que más que disgregar entre opositores, convoca a indios y mestizos para ganar la plaza en un franco proceso de construcción intercultural.

2 La fiesta de *Inti Raymi* se celebra desde el 23 de junio hasta el 01 de julio de cada año. Los días 24 y 25 de junio, 29 y 30 de junio. Aproximadamente desde el medio día, los comuneros agrupados como danzantes, se desplazan desde las comunidades rurales hacia la plaza del pueblo para protagonizar el ritual de la toma de la plaza. Después del ritual guerrero, cuando cae la tarde retornan a sus lugares comunitarios para continuar danzando hasta que sus cuerpos resistan. El 1 de julio, es el día dedicado a las mujeres, quienes también se toman la plaza.

El autor desentraña los cánticos ritualizados en kichwa. Desde ese contexto llega a ejemplificar y examinar la estructura y la variante lingüística del habla y el dialecto de los de *arriba* y de los de *abajo*, cuya declaración académica ni históricamente ha sido abordada desde el punto de vista indígena.

Durante el ritual o culto en el agua o *armay chishi*, hay una estructura intelectual profunda que transforma la organización del discurso excepcional de los danzantes, porque se ajusta al nuevo “poder de influencia” o nuevo estado emocional permitido por fuerzas sobrenaturales del territorio sacralizado (manantial y/o vertiente de agua).

En el ritual denominado *armay chishi*, al instalarse en ese nuevo territorio sacralizado, los danzantes lo transforman simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía, “no pueden hacerlo suyo dicho territorio si no lo crean de nuevo, es decir si no lo consagran” (Elíade, 1992).

Al situarse en ese lugar ya consagrado, ese poder de influencia de los danzantes solo es posible gracias a esa comunicación recurrente con las fuerzas sobrenaturales. Entonces, la liminaridad aparece como un principio del poder excesivo o poder de influencia que conduce al trance.

En esta transición liminar, los danzantes o *sinchik tukushkakuna* se abastecen de una particularidad paradisiaca necesaria para **ganar la plaza**. En el *armay chishi*, que es una función simbólica ineludible del ritual se permite el ingreso hacia el mundo de los dioses. Entonces el “sinchik andino”, traducido como fuerza sobrenatural suministra esa particularidad divina para invertir el perfil “racional” de los runas danzantes. Dicha inversión por fuerzas extrañas se alojan en su cuerpo prodigándoles energía necesaria y requerida para disputar la plaza.

Asimismo, en el tratamiento del tema de la mujer indígena, se da paso a la visibilización de esta como nueva actora social, quien

irrumpe el *statu quo* establecido en una sociedad estructuralmente conservadora.

Adicionalmente, se destaca el discurso de género que toma fuerza en Cotacachi con la presencia de diferentes organismos externos asentados a partir de 1996, cuya fecha se relaciona con el ingreso de Auki Tituaña al gobierno local, aunque dicha alocución ya había tomado cuerpo en la conformación de las organizaciones indígenas de la localidad.

De la participación de la mujer indígena en el ritual se resalta a *las cabecillas*, porque invierten el orden para construir nuevos significados, como una manera de no aceptar la masculinidad indígena. El tema de género y desarrollo indígena, hay que tratarlo con discernimiento, pese a que las colectividades cooperantes concluyen que hay que tratar de cambiar la posición de las mujeres indígenas frente a la de los hombres a fin de incrementar la equidad.

Inti Raymi es para los *runas*³, un tiempo considerado sagrado y profano, ya que este lubrica el fin y el inicio de un tiempo disímil en el cual se abarca otro período para enamorar, infringir, fecundar, gastar energías y medir fuerzas. También es el tiempo para expulsar energías acumuladas y reordenar el caos interior acumulado para iniciar otro momento y una forma de vida diferentes.

En tal sentido, ganar la plaza, es tomar el poder simbólico y político, en que la misma “danza guerrera” y la emisión de los cánticos denodados durante la toma de la plaza; dentro del imaginario colectivo permiten vaciarla de los contenidos dados por el poder, aquellos del control, de la vigilancia, del castigo y de la represión para construir en un tiempo breve un espacio propio en que se ejerce y se otorga a sus actores una importancia que no la tienen en el resto del año (Dávalos, 2004).

3 Genérico de persona, ser humano en la cosmovisión kichwa.

La celebración de *Inti Raymi* utiliza las condiciones culturales e identitarias como una forma que es oposicional y de correspondencia entre el santoral católico y el calendario agroecológico andino, en cuyo sincretismo religioso se estaría celebrando la llegada de la cosecha, la veneración al *Inti Tayta*, a *San Juan*, a *San Pedro* y a *Santa Lucía*. El imaginario simbólico de lo sagrado está en el centro de la plaza, por lo tanto, el parque es un centro figurado en el cual las mitades reafirman su identidad arrebatando un fragmento del tiempo histórico.

El *leitmotiv* de la presente investigación emergió a partir de la disconformidad con *los sesgos de confirmación* impuestos por ciertos colonizadores del hábito intelectual indígena, cuando describen e interpretan la simbología indígena. Con el tratamiento de *Inti Raymi* en su conjunto, el autor expresa que en ninguno de los capítulos ha zanjado sus reflexiones académicas. Estima que no lo estarán mientras coexista como investigador y actor social de esta ceremonia. Así podrá volver y construir argumentos cuantas veces lo exijan sus propias dudas y aciertos⁴. De modo que, el conjunto de conclusiones, no es sino una comedia contribución a la elucidación inacabada de la fiesta de *Inti Raymi*.

En la construcción del presente trabajo de investigación, confiesa que tropezó con dificultades, quizás por estar acostumbrado a formar parte como actor y no como investigador. En las últimas celebraciones, se esfuerza por actuar como observador convencido en el fortalecimiento de la identidad de los pueblos andinos y originarios del Ecuador. También manifiesta que no fue fácil menguar esta coyuntura, cuya situación ahogaba la relación con sus entrañables *mashis*.

La información acumulada tiene un mérito importante que es la de haber sido recolectada en el contexto significativo donde se efectúa la fiesta a partir de la cosmovisión kichwa, donde hay un

4 La investigación se inició en el año 2003 y las modificaciones se han realizado hasta diciembre de 2011.

profundo significado ritual y allí no solo se expresa lo estrictamente espiritual, económico sino también lo político-ideológico, incluyendo la simbólica rebelión (ganar la plaza) dentro de una atmósfera densa y ritualizada mediante un permanente conflicto y alianzas de los *ayllus*. Desde esta panorámica nos encontramos en realidad con datos de primera mano alcanzados por medio de la observación participante y del desempeño como uno de los *sinchik tukushka* o cabecilla.

A partir de lo expuesto, el autor vislumbra a la fiesta de San Juan, San Pedro y Santa Lucía, hoy registrada como *Inti Raymi*, en una pantalla por donde se contempla una parte de la realidad de la sociedad andina. Con esta premisa presume que el ritual guerrero en su conjunto se correlaciona con los levantamientos, donde se involucra lo simbólico a la acción política del movimiento indígena.

La ceremonia de *Inti Raymi* se contextualiza a partir de la noche de vísperas en cuyo escenario el *armay chishi* o culto al agua es el prefacio inexcusable para actuar y danzar en el patio de la casa y en la plaza del pueblo, donde se produce una cadena sintagmática de ejercicios lingüísticos al compás sincronizado entre la comida y la chicha o bebida de maíz.

Con esta explicación se ha reorganizado metodológicamente a las preguntas establecidas en la presente investigación:

- ¿De qué manera, la participación de la mujer indígena en *Inti Raymi* desafía o resignifica el *statu quo* establecido por el *ayllu* indígena?
- ¿Cómo se consagra el “centro” y el “espacio conquistado” y cuál es la correspondencia entre el agua, el maíz y los danzantes. Y qué aspectos, expone o encubre la danza guerrera durante el ritual para ganar la plaza?
- ¿Qué dispositivos lingüísticos y simbólicos, alegan y conectan los rituales del conjunto ceremonial en *Inti Raymi*?

Se ha debatido sobre el tema de la presente investigación, desde el punto de vista de significativos personajes indígenas hasta la constatación del ritual en sus diferentes fases: el intercambio de comida y bebida de maíz por medio de sus diferentes niveles de reciprocidad, la noche de vísperas y la danza intracomunitaria, el fuego y la deflagración de lo imperfecto, el culto al agua para limpiar el alma y vigorizar el cuerpo, el baile en el patio de la casa y la danza guerrera para ganar la plaza.

Para responder al objetivo central de la investigación, se ha sistematizado la interpretación de la fiesta de *Inti Raymi* por medio de los ejercicios lingüísticos o cánticos ritualizados con la visión de los diferentes actores del “hanan/ urin: arriba/ abajo”, cuya clasificación espacial se halla dispuesta en un conjunto ceremonial de lo que Lévi-Strauss denomina “discriminaciones binarias”.

La investigación está dividida en siete capítulos: el primero, mediante el estudio introductorio; el segundo, da cuenta sobre la zona de estudio: Cotacachi y dos comunidades kichwas; el tercero, incorpora los dispositivos de la cosmovisión andina; el cuarto, enfoca las relaciones de género; el quinto, expone el valor simbólico del maíz y la danza; el sexto, se refiere al *hatun puncha* o “día de la rebelión” en el cual se reproduce el ritual de la danza guerrera para ganar la plaza del pueblo. Y finalmente, se aborda en el séptimo capítulo, las conclusiones yuxtapuestas que ofrece la presente investigación.

Si bien, la confrontación de los grupos entre sí, es para ejercer poder y control en la plaza. Esto permite que ciertos estudios converjan en disertaciones del poder por considerar la existencia de conflictos internos y que hayan subsistido generacionalmente como una interacción social de grupos étnicos (indios y mestizos).

El nivel “compulsivo” que se manifiesta en la práctica del ritual de los comuneros de El Topo y La Calera, convierten a esta “danza guerrera” en el hecho principal del conjunto de rituales efectuados en la plaza. Aunque la actuación de los vigilantes de la policía nacio-

nal a pretexto de garantizar la seguridad y el orden públicos provoca violencia por su nivel de acometimiento, ya que estos se oponen en actitud de guerra con proyectiles de bombas lacrimógenas con cualquiera de las cuadrillas del territorio de *arriba* o de *abajo*.

Los cánticos ritualizados, a veces intraducibles por su compleja disposición en su conjunto, se correlacionan con el movimiento corporal y coreográfico para emitir antifonas que se asemejan a gemidos instintivos (sonidos velarizados y nasalizados) que parecen recrear el gozo y que al danzar en forma cóncava y convexa exponen una alharquera seductora como una forma de asimilación y rechazo al propio acto sexual con las actividades agrarias, lo que tiende a instaurar la fertilidad y la abundancia propias del tiempo agro festivo andino.

También hay ejercicios lingüísticos que probablemente contribuyen a una forma más densa de expresar una representación de resistencia, porque se canta, ponderando la emisión de sonidos glotalizados y nasalizados. Dicha articulación de sonidos permite conformar emisiones fonológicas turbulentas que denotan fiereza, gala y apostura.

La estructura y la variante lingüística del habla de los de *arriba* y de los de *abajo*, connota ciertas especificaciones en la interpretación de un mismo rito, cuya especificación no ha sido abordada desde el punto de vista indígena, creando solo conveniencias porque se acostumbra a filtrar solo aquello que interesa. Es decir, contextos anteriores sobre el estudio de *Inti Raymi*, generalmente se han caracterizado por atiborrarse de *sesgos*.

Los ejercicios lingüísticos son prefacios del ritual teatralizado, donde los actores o danzantes gritan, gimen, murmuran, cantan y silban con dirección hacia el adversario como señal de provocación. Estos silbidos toman cuerpo con el consumo de abundante chicha fresca o añeja hecha de maíz: “Ya que esta concede el espectro necesario para pasar de un estado hacia otro y transformarse y entrar en trance, cuyo momento es propicio para vivir el ritual, fuera de la racionalidad” (García, 1982: 313).

Ubicar la celebración de la fiesta y particularmente la danza guerrera en el marco de su campo significativo, exige la descripción desde la estructura y las propiedades de este. Por ello, se valora el aporte representativo de los actores y entrevistados de los sectores en oposición. Cada actor examina la celebración desde su propio ángulo particular. Es decir desde su propio universo interpretativo.

Las interpretaciones que no se basen en una traducción de los símbolos utilizados por los propios actores resulta sospechosa y en esta trama los ejercicios lingüísticos cantados ritualmente también sirven para demostrar particularidades, procedencias y hasta relaciones sociales.

Hay que categorizar a la dicción lingüística kichwa. A decir de los actores de *arriba*, es auténtica y pura, no obstante la frecuencia del uso lingüístico de la lengua kichwa de los de *abajo* es una variante o simplemente un dialecto.

El ritual con el agua, tradicionalmente permite “limpiar el alma y el cuerpo” en la noche de vísperas y anterior al *hatun puncha* o “gran día” de celebración para Ganar la Plaza. Este trance liminar transforma el tono, la intensidad y el volumen de la voz; así como la fluidez y estructuración del discurso excepcional de los “danzantes”, porque hay un estado o poder de influencia generado por el *sinchik* que actúa como fuerza concedida por la *pachamama* hacia los runas.

Esto es una forma de demostrar que espíritus numinosos de la madre naturaleza se alojarán en el cuerpo del *runa*, para prodigarles energía y masculinidad a los danzantes. El agua no es como pretende ilustrar occidente: un recurso inorgánico de necesidad para la vida. Según la cosmovisión andina, el agua es más que eso, el agua es un ser vivo, que además genera vida.

Los más ancianos están convencidos que el agua da animación al Universo, por lo tanto tienen la misma función que la sangre que corre por el cuerpo viviente. El espacio donde nace el agua es

considerada una *waka*, por lo tanto ese territorio alcanza tal nivel de consagración y se convierte en un personaje sobrenatural que alcanza poder y reparte condescendencias mientras el *runa* perpetra el ritual para limpiar el alma, en cuya dinámica se genera una franca relación representativa.

La dimensión simbólica de la danza guerrera durante el ritual para ganar la plaza, se celebra en Cotacachi con la participación de diferentes grupos indígenas y últimamente con la adhesión de jóvenes mestizos, en cierta forma se presenta como un escenario de cohesión social y de división entre comunidades en la medida que genera un sentido de pertenencia y de grupo hacia los individuos que comparten una serie de prácticas y creencias.

La fiesta de *Inti Raymi* conduce de un modo abierto a la focalización de valores que no son solamente indígenas, sino mestizos, en que su cronología es una *sucesión cósmica*, directamente relacionada con la divinidad solar y con las acciones que llevan a la conjunción o disyunción con la madre naturaleza que se encuadran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas (catárticos, ayunos, desahogos de pecados, derroche de la nueva cosecha, etc.) y de la regeneración periódica de la vida.

En la plaza, en que se efectúa la danza guerrera, hay una comunidad “vencedora” y una “vencida”. Esta última no podrá ingresar a la plaza mientras la comunidad triunfadora celebre su victoria mediante un conjunto de actos hieráticos como el propio pandemónium de la danza, cuyo axioma se refleja a través del ulular de caracoles, silbidos de sus danzantes, cánticos al unísono y movimientos corporalmente espectaculares. Para los vencidos, su agravio ansiará cobrarse el próximo año venidero en la misma plaza, como una forma de recuperar su afectación en vendetta pública.

Según la concepción indígena, restaurar el tiempo primordial es volver a su inicio en que el tiempo concéntrico. En su interior, se produce una permanente repetición de la cosmogonía que ins-

taura la necesidad de una regeneración periódica que presupone una creación nueva, una disolución del pasado que personifica el restablecimiento en un nuevo nacimiento por medio de la expulsión de las energías. Allí se oficia una liturgia por medio de la confrontación entre dos grupos humanos que pertenecen a diferentes pisos ecológicos.

De los entrevistados, se escucha esta sentencia: “La pelea para ganar la plaza en la fiesta de *Inti Raymi*, sirve para medir fuerzas y gastar las energías acumuladas durante todo el año”. Allí están presentes los opuestos que son adversarios y no enemigos que disputan un territorio imaginario y revelan la focalización de energías adquiridas en la noche de purificación, en la cual además se estableció un pacto con la madre naturaleza que es encarnada prodigiosamente en forma de un “toro” o de un “duende”. Entonces se establece la visibilización y trascendencia del ritual.

No se concibe la resignificación de la fiesta de *San Juan* por la de *Inti Raymi*, sin antes ver el surgimiento de una operación simbólica con profundo carácter ideológico que fecundan nuevos actores. Esta fiesta que entrelaza un complejo de rituales masculinos, ahora da paso a la imagen de la mujer indígena, como nueva actora social.

A partir de ello, se ubica su participación familiar, social e histórica en igualdad de condiciones representativas que los hombres, así, la misma concepción de masculinidad si acaso no fuera un privilegio de estos, no deja de ser un conjunto de prácticas y símbolos que también ha sido recreado por mujeres indígenas, no solamente en la fiesta sino en los diferentes contextos de la cotidianidad.

La fiesta también exterioriza expresiones consideradas como rituales de inversión. Así, por ejemplo se dice que en las noches de *Inti Raymi*, todo puede pasar y todo se hace allí. Y como señala una mujer: “San Juan es el tiempo en que los hombres ya no son maridos” (Kaarhus, 1989: 252).

Esta forma de ritualizar la fiesta se expresa mediante, el baile y las formas de inversión conectadas a hombres con mujeres y/o vice-

versa. Las mitades *hanan* y *urin*, efectúan peleas rituales, escenificadas en la danza guerrera, en cuyo pasaje se llega a derramar sangre y ocasionalmente hasta se produce el sacrificio de sus danzantes. Este acto ceremonial que está fuertemente ligado a los ritos de la fertilidad, es la representación de la oposición entre las mitades masculina y femenina: “Las mitades son rivales únicamente durante el ritual, tiempo después, sus miembros siguen siendo amigos” (Moya 1995).

La diversidad de productos comestibles y bebibles del maíz, son procesados de forma exquisita y consagrada, por eso se bebe con un goce y un placer que se esboza en los músculos faciales, como sostiene el propio Aníbal Buitrón en una de sus descripciones sobre la fiesta.

El uso de la bebida tiene sentido ritual y concede la condición necesaria para pasar de un estado hacia otro y transformarse para entrar en trance, cuyo momento es propicio para vivir el ritual, fuera de la racionalidad. El maíz, además propicia un contexto sexuado, la bebida dulce y fermentada es de uso masculino, y los derivados de sal, son de manipulación masculina y femenina.

Durante la investigación, también se interpreta escenas del movimiento orgánico o cinético que articula la motricidad corporal, los movimientos cóncavos y convexos y la destreza lingüística de los danzantes.

Asimismo, en el transcurso de la investigación también se hurga la figura de los “cabecillas” o *rukukuna*, los cuales ejecutan y despliegan preceptivas para ejercer el derecho de imponer y salvaguardar la vida de sus colaboradores.

1

LA ZONA DE ESTUDIO: COTACACHI Y DOS COMUNIDADES KICHWAS.

1.1 Sumario histórico

El cantón Cotacachi se erigió el 06 de julio de 1861. Está asentado al norte de la República del Ecuador. Tiene una superficie de 1.809 km², es el cantón más extenso de la Provincia de Imbabura; posee una topografía muy variada, encontrándose alturas que van desde los 4.939 m en la zona andina, hasta los 200 m sobre el nivel del mar en la zona subtropical.

Su población aproximada es de 40.000 habitantes y está conformada por tres grupos étnicos: mestizos, indígenas y negros. Su diversidad geográfica y cultural le ha convertido en uno de las principales atracciones turísticas del Ecuador, donde se distingue la producción y comercialización manufacturera y artesanal de cuero (Plan de Desarrollo de Cotacachi, 2002: 13).

Cotacachi fue bautizado por los Caras, como [Kotakz is], palabra que asignaban a pueblos diversos y tribus que con anterioridad se habían establecido en sus inmediaciones (Guzmán, 1972: 8), de modo que esta antroponimia evidencia la diversidad lingüística y cultural preexistente antes de la presencia inca en territorio imbabureño.

Fide, Guzmán aunque diferente a la posición de Jijón y Caamaño: los incas transformaron la palabra [Kotakz is] en Cotacachi. El cognado lingüístico */Kotacachi/* sobreviene posiblemente de los incas, los coayquier, los pastos o de los propios caranquis o quizás de una cultura más antigua y absolutamente desconocida (Ibíd. 9).

1.2 Los primeros registrados

La población de Cotacachi, situada en las estribaciones del volcán de su mismo nombre, es una de las más antiguas de la región y ya existía antes de la llegada de los Incas. Con el advenimiento de los conquistadores y sobre ese asentamiento indígena, Pedro de la Peña segundo Obispo principal de Quito por autorización del Rey Felipe de España se encarga de instituir públicamente a Cotacachi, en cuyo pueblo habitaban ya cientos de indígenas. De la Peña, llevó a cabo su fundación española y tiempo después pasó a formar parte del Corregimiento de Otavalo.

Durante la Colonia y en época de la independencia la población fue ocupando importancia regional, por lo que fue cantonizada de acuerdo con la Ley de División Territorial de Colombia del 25 de junio de 1824, expedida por el Gral. Francisco de Paula Santander. Posteriormente, instaurada la República del Ecuador, su cantonización fue ratificada durante el primer gobierno de García Moreno, por la Ley de División Territorial dictada por la Convención Nacional el 29 de mayo de 1861, que fue aprobada por el ejecutivo el 06 de julio del mismo año. La ciudad fue destruida totalmente por el violento terremoto que azotó la provincia de Imbabura el 16 de agosto de 1868.

Los primeros doctrineros fueron religiosos y sacerdotes seculares. Los religiosos franciscanos se hicieron cargo de la doctrina y, como conocedores de la lengua kichwa, predicaban y catequizaban a los indígenas en la doctrina cristiana: sacristanes y maestros de capilla eran indígenas rentados con el dinero del erario, según ordenanza del Corregimiento de Otavalo (06 de noviembre de 1612) por orden del Visitador General de Indios, Diego Zorrilla. (Ibíd.:19).

La doctrina cristiana floreció con todo esplendor con los doctrineros franciscanos. Años después, la imposición doctrinaria cayó en tal estado de ruina, atraso y anomia por su excedida extorsión de custodias religiosas. Esta situación provocó un alzamiento indí-

gena en Cotacachi, en el año de 1777: “Se levantaron los indígenas de manera particular las cacicas, quemaron varias casas, pendieron a las autoridades religiosas y a varios de ellos fueron decapitados” (Moreno, 1985:157).

Las informaciones tempranas obtenidas, afirman que las insurrecciones se realizaban entre cánticos y danzas, con abundante comida y bebida de maíz. Las ceremonias rituales y levantamientos se los ejecutaban en tiempos de equinoccios y solsticios: “Que a su vez eran referencias especiales para poder calendarizar y programar el tiempo” (Garzón, 2004: 41).

Las fiestas andinas en cierta medida tienen un paralelismo con las insubordinaciones indígenas, ya que al ejecutarse en tiempos hieráticos de la cultura kichwa, como equinoccios y solsticios parecen arreglar el telón de fondo de las insurrecciones.

1.3 El espacio cantonal

Las familias españolas que constituyeron Cotacachi por los años de 1740, construyeron sus casas y demás predios, consagrando vistosos jardines y se entregaron a la confección de artículos de cuero y de tejidos. Los blancos ocupaban a los indios en teñir lanas e hilos; hilar, urdir y tejer; curtir y procesar cueros de ganado vacuno y ovino, se volvió una forma de vida en ese entonces (Guzmán, 1961).

De modo que es bastante añeja la tradición de textil y artesanal en Cotacachi. De allí surge el auge textil y artesanal de la época. De los obrajes se exportaban a Colombia: tejidos de jergas, bayetas y frazadas que eran muy estimadas y se expendían con grandes utilidades. En dichos obrajes, los indígenas trabajaban en calidad de siervos o gañanes, que terminaban su existencia, endeudados y sin recuperar su libertad.

En los orígenes históricos de la organización indígena, descubrimos la existencia de los *llaktakuna*, pequeños poblados andinos

dirigidos por un miembro destacado del grupo, el Señor Étnico⁵. Las alianzas entre los diversos curacazgos [kurakakuna]⁶ conducen a la organización de los señoríos étnicos, que son tempranamente alcanzados por la expansión del imperio inca en su afán político unificador sin alterar sus estructuras económicas y sociales.

Desde finales del siglo XVII y principalmente en el siglo XVIII, se produce un significativo traspaso de las tierras indígenas a los españoles por medio de ventas, herencias (vía matrimonio) o por usurpación directa. Dicha dinámica, trasciende en la descomposición del modelo de producción comunitaria. No obstante, las tierras ya dejan de pertenecer a los indígenas y su producción pasa a depender de la hacienda y ese sistema se mantiene hasta 1960 (Martínez, 2002: 27).

A partir de ese proceso histórico, los comuneros de El Topo y La Calera, se diferencian presentando evoluciones distintas que se conservan hasta la actualidad; según su localización con el sistema de haciendas. Por lo tanto, se clasifican como comunidades libres, vinculadas al mercado de trabajo, si bien son antiguos núcleo poblacionales, no se escapan de la parcelación considerable, debido al crecimiento poblacional:

Cotacachi es una zona donde la reforma agraria del año 1964 no tuvo mayor significación y el sistema hacendal no fue tocado sino muy marginalmente. De esta forma, al menos en la zona andina, las haciendas se modernizaron conservando en sus manos las mejores tierras; mientras las comunidades indígenas se minifundizaban

5 Denominación utilizada por Frank Salomón, para distinguirlo de gobernantes quienes no fueron reconocidos como miembros del propio grupo. Este término es equivalente al de kuraka, “cacique” y “principal” dentro de la terminología colonial.

6 Escritura fonética utilizada según normas lingüísticas de la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe-DINEIB- en cuyo alfabeto unificado existen 18 fonemas. Los 3 fonemas vocálicos son: /a, i, u/; y los 15 fonemas consonánticos son: [ch, h, k, l, ll, m, n, ñ, p, r, s, sh, t, w, y]

aún más. A excepción de una sola demanda de expropiación de la hacienda Tunibamba iniciada en 1983, sorprendentemente no han existido mayores conflictos entre comunidades y haciendas” (Ibíd. 28).

En las comunidades kichwas mencionadas y en las demás que conforman el Cantón Cotacachi, el proceso de transición entre la comunidad de hacienda a la actual comunidad libre, data desde los años 30 del siglo pasado, por ejemplo, El Topo Grande y Turuku se desprenden jurídicamente como comunidades libres el 12 mayo de 1938, aprobadas por el Ministerio de Previsión Social, tan solo meses después de la expedición de la Ley de Comunas en 1937.

En la actualidad, las comunidades indígenas de Cotacachi poca o ninguna relación laboral mantienen con las haciendas locales, pero sí con las del valle del Chota y de la zona de Intag. A dichas zonas, se dirigen estacionalmente los miembros en calidad de zafreros y jornaleros agrícolas, durante los meses de marzo a junio de cada año.

Además, estas comunidades libres con propiedad comunal, tampoco mantienen relaciones directas con la iglesia; lo que evidencia la ausencia de conventos y casas parroquiales. La efímera presencia de monjas y diáconos no han trascendido la posición natural de los indígenas que, en todo caso, son practicantes católicos.

La mayoría de los comuneros poseen minifundios menores a una hectárea, con escasas excepciones en El Topo, donde hay familias que poseen hasta tres y cuatro hectáreas. También cuentan con propiedad comunal. La producción de sus minifundios se destina al consumo familiar, y en muy pocos casos alcanza a cubrir los requerimientos para su comercialización en el mercado.

La Calera y El Topo sobrepasan las 250 familias cada una y muestran una población relativamente joven, entre 25 a 50 años, con una alta presencia infantil y escasos ancianos. Existen diferentes grupos de afinidad determinados por relaciones de

parentesco, descendencia y vecindad, sobre los que se estructuran los mecanismos de reproducción económica y social.

1.4 El escenario de las comunidades exploradas

El Topo está ubicado desde los 2.500 a 3200 sobre n/m y al occidente de Cotacachi en las faldas del volcán que lleva su nombre, asentado en un declive volcánico gradual y caracterizada por exponer un piso totalmente irregular; está separada de la cabecera cantonal por un camino empedrado de aproximadamente cinco kilómetros de distancia.

La Calera se registra al oriente de Cotacachi, de cuyo poblado está separada por una carretera de segundo orden, otrora principal nexo de comunicación entre la cabecera cantonal y Otavalo. Está adjudicada sobre un piso aproximado de 2.450 m sobre el nivel del mar. La primera comunidad, por su ubicación en los flancos andinos de la cordillera occidental, presenta temperaturas frías entre 12° y 15° centígrados, variando ostensiblemente en los meses de agosto y septiembre por la presencia de los vientos helados nacientes en el norte, mientras La Calera presenta un clima primaveral entre 16° y 22° centígrados.

La erosión de la primera comunidad obedece a simple vista a la irregularidad ofrecida por su piso ecológico; durante las temporadas invernales, las lluvias arrasan asiduamente la sedimentación provocando el nacimiento de un suelo de canchagua, que requiere de un esfuerzo mayor de recuperación a través de la fertilización orgánica, útil en el cultivo principalmente de maíz, fréjol, habas, papas y lentejas. En tanto, la segunda comunidad, con un clima diferente, descansa sobre un piso regular apto para la agricultura de subsistencia en que se cultiva principalmente: maíz, fréjol, habas, papas y variedad de hortalizas.

La educación en la vida comunitaria constituye la base de la transmisión de: normas sociales y códigos morales, tradiciones y valores comunitarios impartidos generacionalmente de padres a hijos. La presencia de la institución escolar no representa la cohe-

sión con las nuevas instituciones no tradicionales creadas como por ejemplo: clubes deportivos, grupos de danza y de música, asociación de jóvenes, de mujeres, etc., por no considerar las características propias de la cultura respectiva.

Ante la respuesta de algunos entrevistados que vacilaron en aceptar el significativo mejoramiento de la calidad educativa, se considera que hace falta mayor articulación de los docentes hacia su propia tarea académica que a su vez es exigida por los padres de familia. Sin embargo de sus buenas intenciones, en los centros escolares comunitarios no se señalan nuevas perspectivas para focalizar las necesidades del desarrollo comunitario.

En cuanto a la vivienda, aún preserva ciertos vestigios arquitectónicos auténticamente andinos: bohíos con paredes de bahareque y cubiertas de paja, ahora reemplazadas por la estructura de limatón o cubierta de tejas con cuatro caídas, donde existe una particularidad imperceptible en el espacio principal de acceso a la casa, cuyo frente se ubica hacia el oriente

En la actualidad, las paredes de las viviendas son de ladrillo y/o bloque de cemento y en las dos comunidades se asemejan los espacios ambientales que obedecen a una forma rectangular de construcción. La observación, permite inferir que la media en la dimensión de la casa indígena es de aproximadamente 10 m de longitud por 6 m de ancho. Allí se sitúa un dormitorio general y un fogón o *tullpa* y un largo espacio que hace de antecámara para los visitantes. Las modernas construcciones de vivienda existentes, constan de planos arquitectónicos con las comodidades y acabados modernos adecuados por su propia mano de obra.

La red eléctrica, cubre totalmente las expectativas comunitarias, con la cual se ha iluminada hasta las canchas deportivas y las principales vías de acceso comunitario. El sistema de comunicación más usual es la televisión, seguido por la radio. La capacidad laboral ha permitido la adquisición de la variedad de electrodomésticos, vehículos modernos, computadoras y teléfonos celulares para uso personal y familiar.

Los servicios de asistencia médica debido a la exigua asistencia de servicios básicos de infraestructura médica en las comunidades indígenas los comuneros acuden al hospital de la urbe. Los comuneros han logrado resistir el grave problema de enfermedades por medio de la práctica de la medicina tradicional netamente preventiva que es articulada por los *yachaks* y comadronas. “Ellos modulan la vida de los indígenas bajo los principios médicos y mágicos de la cosmogonía andina, ahora respaldados por las corrientes bioenergéticas que se basan en el reconocimiento del magnetismo y la bioenergía” (Rodríguez, 1996: 23).

Los conocimientos sobre la medicina natural superan la barrera del bien y se constata que los padecimientos físicos se estructuran en la mente y son superados con la aplicación sincronizada de bebidas naturales compuestas por hierbas de la zona y con la aplicación gradual del consumo de *trago bendito*⁷, realizan limpiezas de enfermedades.

Las padecimientos y sus agentes desencadenantes y curativos son parte integrante de la cultura indígena. En la cosmogonía kichwa existe un *supay*⁸, quien crea las tribulaciones o las condiciones que lo colapsan y los impulsos que lo llevan a las caídas o quebrantos de salud.

El diablo cristiano difiere del andino porque este último no es maligno, no obstante, siendo contraparte del creador, actúa en sentido opuesto y complementario buscando el equilibrio de los seres en desequilibrio.

En el mundo kichwa existen espíritus malignos que son capaces de controlar o llevarse el alma de una persona, produciéndose la enfermedad. En cuyo desenlace o desequilibrio, los *yachakkuna*

7 Licor de aguardiente de 45° etílicos, al que ritualmente se le agrega agua bendecida por sacerdotes de iglesias católicas.

8 Espíritu mítico conocido como el “diablo”, la circunstancia le hace maligno o benigno.

recurren a los espíritus benignos, que intervienen durante la limpieza de la enfermedad.

Este acontecimiento cultural permite comprender que, según la cosmogonía indígena, la salud está fuertemente cohesionada, ya que al mantenerse o restablecerse el paciente, se produce la homeostasis biopsíquico-social (restablecimiento de lo anterior) o el equilibrio entre el hombre, la naturaleza y el cosmos (Rodríguez, 1996).

El mismo proceso vital ofrece formas en las determinantes biológicas y culturales de restablecer la salud y el equilibrio en una dialéctica recreadora y transformadora de la realidad. En la *pakcha* (territorio consagrado) vive el *sinchik*⁹ quien se conecta con los “fies-teros” por medio de una ofrenda denominada, “mediano”¹⁰.

Para ampliar este escenario, se describe un pasaje del día 29 de junio del año 2004, mientras se descansa después de ganar la plaza con varios cabecillas de El Topo. Se escuchó lo siguiente:

Kunanka manchanayta kallirakunataka kallpachirkanchik, ñawis [manachu] ñukanchipak sinchikka sumaktami makanakuyipikka yanaparka. Chaymanta kunansi [kunanka] ñukanchikmari kanchik karahu”¹¹

La relación con las fuerzas telúricas de la naturaleza ofrece un escudo que impermeabiliza el dolor y fortalece el ímpetu festivo

9 Es la fuerza sobrenatural, anónima e impersonal que se manifiesta a través del poder físico, espiritual, o de cualquier otro tipo, en objetos y personas. s la fuerza sobrenatural, anónima e impersonal que se manifiesta a través del poder físico, espiritual, o de cualquier otro tipo, en objetos y personas.

10 Consiste en un recipiente o jícara de mote, papas aderezadas con maní, un gallo, una gallina y un cuy. Adicionalmente se agrega frutas, pan y cigarrillos.

11 Hoy, a los de la Calera de una vez por todas les hicimos correr, [¿no es verdad?] Nuestro dueño o jefe del poder, nos ayudó muchísimo en la pelea. Por eso [ahora] nosotros mismos somos, carajo (Trad. del autor).

tanto para los de *arriba* como para los *abajo* en la toma de la plaza. Esta protección invisible se vislumbra al contactarse con las fuerzas extrañas en la noche de vísperas, donde los danzantes se sitúan en el umbral que une la madre naturaleza y el espíritu del agua. Para los de El Topo, el espíritu del agua tiene la forma de un duende¹² y para los de La Calera, tiene la forma de un toro.

La interpretación de los diferentes aspectos y segmentos de los entrevistados dan cuenta de lo señalado:

Nos convertimos cuando nos bañarnos, entonces adquirimos poder para resistir bailando y para pelear en la plaza. El *sinchik*, o sea el duendecito nos da la fuerza para transformarnos y de esta manera logramos vencer a los contrarios, por eso nos bañamos en el Río Yanayaku o Río Negro.¹³

Nosotros nos bañamos en el Yurak Yaku o Río Blanco. Allí vive nuestro jefecito. Él es un toro, éste nos da la fuerza para transformarnos durante la toma de la plaza. Si la ofrenda es más generosa, también él es, muy generoso.¹⁴

1.5 Organización y estructura socio-económica

Según informaciones de los entrevistados, se consideran hijos de comunidades libres: “aún se conservan el intercambio de bienes y

12 Según Alberto Anrango, el duende que es dueño del Río Yanayaku, es un ser mítico muy hermoso, con sombrero muy grande, al estilo de los charros mexicanos; pequeñito de estatura, utiliza botas, es muy alegre, seductor de las mujeres solteras. También utiliza botas y cuando no le ofrecen el mediano, les castiga con enfermedades a los bailarines de la fiesta. Les hace débiles y por lo tanto perdedores en el ritual de la toma de la plaza (Entrevista a la comunidad kichwa de Turuku, mayo de 2004).

13 Entrevista Anrango Alberto.

14 Entrevista a Maigua Alfonso de La Calera, mayo de 2004.

servicios articulados por los diferentes niveles de reciprocidad simétrica, asimétrica y generalizada” (Alberti-Mayer, 1974:15-21).

Este principio característico de economías no monetarizadas se recrean dentro del escenario universal socio-antropológico. Dicha normativa se representa en la triple condición del *don universal*, *dar*, *recibir* y *devolver*, sobre la que se recrean las relaciones sociales de los *ayllus*; parafraseando a Fernando García: “Podemos declarar que estas normativas han permitido fortalecer a las relaciones endogámicas internas lo cual robustecen los comportamientos de cohesión comunitaria” (Taller de Antropología Cultural, FLACSO: 2004).

Si bien los comuneros, particularmente los de El Topo, se ven obligados a conseguir ingresos alternativos como obreros de la construcción en calidad de albañiles y ayudantes en unidades empresariales ubicadas en las diferentes cabeceras cantonales de la provincia de Imbabura, prefieren hacerlo permanentemente en Quito, porque los ingresos son significativamente mejores:

Apenas termina la Semana Santa, adultos y *wampritos*¹⁵ comienzan a entonar los churos –caracol gigante de mar–. Ellos anuncian la llegada de la fiesta que oficialmente inicia la media noche del 23 de junio [día de la víspera] con la celebración del culto al agua [armay chishi].

A partir de entonces, todas las noches, los niños y los jóvenes ensayan el baile, el *llullu taki*¹⁶, que consiste en casi dos meses de preparación. Mientras unos adultos migran como asalariados a las haciendas agroindustriales del valle del Chota que son productoras de caña de azúcar y de cierta variedad de cereales, otros se alistan como jornaleros de la construcción en los polos del desarrollo del país.

Las mujeres solteras se orientan con la misma dirección en busca de trabajo, preferentemente en calidad de domésticas, de cuya

15 Se refiere a los adolescentes. En kichwa se denomina: *wamprakuna*

16 Baile de acoplamiento o calentamiento del baile (Trad. del autor).

actividad se ahorra lo necesario para sostener la fiesta. Las amas de casa asumen un mayor compromiso con las actividades asignadas mientras están ausentes los jefes de hogar.

Ellas se encargan de levantar la cosecha, de seleccionar las semillas, de cortar lana a las ovejas, del abastecimiento de la leña y de la hierba para los cuyes y chanchos, de preparar la jora o maíz fermentado para la elaboración de la bebida conocida como chicha. En este lapso, todo se planifica y todos cumplen un rol establecido por herencia familiar. En tanto el jefe de hogar retornará una semana antes de iniciar la víspera de la fiesta.

Entonces el jefe de familia aprovisionará de aguardiente, panela, tubérculos y otros productos adquiridos en el mercado del pueblo. En todo caso, junto a la esposa alistará y adecuará el atuendo típico para el disfraz requerido en la danza; para ello, tendrá un poco menos de una semana para prepararse con los jóvenes y niños que ya han bailado por casi dos meses.

No obstante la mayor parte de la población comunitaria, de El Topo se dedica al cultivo en sus propias tierras, crianza de ganado porcino, lanar, caprino, aves y otros animales menores, etc., es decir, únicamente para consumo interno y eventualmente para la comercialización y de manera complementaria se ven obligados a vender su fuerza de trabajo como una mercancía y a comprar productos de primera necesidad, que no alcanza a cubrir con su exígua producción campesina.

Las instituciones económicas tradicionales, cumplen un significativo papel en la vida de las comunidades. Por ejemplo, la reciprocidad comunitaria es concebida como el intercambio de bienes y servicios para el cumplimiento de determinadas actividades; la complementariedad como un dispositivo de la reciprocidad al producirse el intercambio por la diferencia de bienes y servicios que puede ofrecer cada comunero (Castelnuovo y Creamer, 1987).

La “minga” (*minka*)¹⁷ es una forma de representar lo que se sostiene a través de la preparación de la tierra, siembra y cosecha, como un componente de participación y cohesión comunitaria que se resiste fehacientemente ante la amenazante presencia de las relaciones salariales, la mercantilización de los diferentes aspectos de la economía rural, el crecimiento de manifestaciones no colectivas, la escasez de tierras comunales o la inutilización del cultivo intensivo.

Desde el contexto migratorio, los procesos de cambio institucional o de los estilos de vida en un gran número de los indígenas de las zonas en estudio, tanto hombres en calidad de jornaleros, como mujeres en calidad de domésticas, han desarrollado una serie de estrategias que les permiten resistir manteniendo sus propias tradiciones. El proceso de penetración capitalista, aunque no ha logrado fracturar institucionalmente a la organización comunitaria, deteriora las relaciones estables de los indígenas en las urbes.

Las repercusiones de las fracturas institucionales en los grupos de estudio, dependen de las posibilidades de elaborar mecanismos de resistencia cultural que les permiten adaptarse a cambios sin perder sus propias tradiciones, hacer frente y sobrellevar los efectos desestructurantes que implican las fracturas institucionales producidos por situaciones de cambio cultural

Los grupos de afinidad se mantienen y funcionan eficientemente por medio de una red de movilidad social que permite a los miembros de la familia o amigos que migraron anteriormente a conseguir trabajo y compartir su residencia con los jóvenes que se trasladan a Quito y otros centros o polos de desarrollo.

17 La DINEIB en 1999 inicia un proceso de normalización de la lengua kichwa, entonces el grafema “g”= [g] es considerado un alófono o variante del fonema /k/; por lo tanto, el lexema “minga” se escribirá /minka/ como singular y /minkakuna/ como plural, que significa trabajo comunitario.

Los emigrantes dejan la comunidad apenas logran terminar la escuela, aunque es curioso manifestar que estos ya se han familiarizado con los centros urbanos, por cuanto viven permanentemente un proceso de preparación previa por las visitas contempladas en fiestas y otros actos sociales ponderables en la capital del Ecuador.

Por información de varios entrevistados, los emigrantes tienden a situarse en sectores periféricos de Quito: Comité del Pueblo, Colinas del Norte, San Carlos, El Inca, Carapungo, Llano Chico y Llano Grande, La Bota, etc.

Pese a que no todos los miembros de las zonas en estudio demuestran en distintas formas su resistencia a relaciones sociales y prácticas ideológicas que atentan contra su propia identidad. Usualmente, ciertas familias indígenas que son las más genuinas representantes de las tradiciones y costumbres indígenas, por medio de su tenacidad cultural conservada en la “gran ciudad”, adaptan y transforman sus propias tradiciones para dar nuevas respuestas, pero siempre mantienen o redimen su dignidad como grupos culturales singulares.

Las mujeres evidencian su abierto y firme deseo de *volver a la tierra*. Sin embargo aquellas que no emigran, antes y durante el proceso de migración de sus esposos, asumen la responsabilidad total de la familia, se encargan de las labores agrícolas y domésticas y de la educación de los hijos, de allí su importancia en el mantenimiento y transmisión de las tradiciones indígenas.

En las dos comunidades de estudio, el fraccionamiento de la tierra, el crecimiento de la población, la limitación en el acceso de los recursos de la hacienda, el continuo contacto con los sectores urbanos y la demanda creciente de mano de obra asalariada para el desarrollo del sector agroindustrial y el de las construcciones ha facilitando el movimiento migratorio.

El fenómeno de la migración que se produce no sólo en las dos comunidades, varía según la estructura y situación económica

de cada núcleo familiar y del grupo de afinidad, así como de la demanda externa de trabajo y sus posibilidades de acceso. En la actualidad, la situación económica ha mejorado ostensiblemente en los comuneros, más aún en los de La Calera que con frecuencia se desplazan hacia Europa y Norteamérica.

Este fenómeno migratorio estacional, es localizado entre los meses de marzo, abril, mayo y junio como un espacio propicio y anterior a la fiesta de *Inti Raymi*; que coincide en el espacio cíclico entre el apareamiento de la flor en el maíz y los inicios de la cosecha.

1.6 Organización socio-política

En las comunidades kichwas, los gobiernos comunitarios actuales son instancias de poder político y han sido tallados según herencia colonial española y se distinguen diferentes fuerzas comunitarias:

Las relaciones de parentesco real y ritual son dominantes; entendiéndose por parentesco al sistema organizado en función de estatus y roles; es decir, de disposiciones sociales y conducta prescrita que incluyen derechos y obligaciones que se regulan por categorías denominativas y resulta de la herencia biológica, del matrimonio o bien de fenómenos sociales particulares, generalmente de significado religioso o legal; lo que produce relaciones entre los miembros que participan de tal sistema, dentro de un todo organizado. (Castelnuovo y Creamer, 1987).

En las comunidades andinas, existen grupos de afinidad determinados por relaciones de parentesco, descendencia y vecindad sobre los que se estructuran los elementos de reproducción económica. Mantienen la cohesión e identidad étnica y legitiman el poder de sus representantes políticos. La familia es extensa, integrada por los abuelos, hijos biológicos e hijos adoptivos, nietos y nietas.

El sistema organizado en función de estatus y roles ha sufrido procesos de adaptación a las normas y funciones del sistema occidental dominante que se traduce en el cambio de determinadas

normas de herencia, descendencia y sucesión. El sistema de tradición oral es reemplazado restrictivamente por el sistema normativo escrito. La sucesión de cargos políticos y sociales en la actualidad empiezan a ser ocupadas por mujeres de forma manifiesta.

La organización política está íntimamente ligada al ejercicio de cargos tradicionales, cuya función sobrevive como instancia para articular íntimamente al grupo. A la vez, se constituye en estrategias que han permitido mantener su forma de vida tradicional. La modalidad de asamblea para elegir el cabildo o gobierno comunitario tiene vigencia, es legalizada con el sello del jefe político del cantón Cotacachi y un representante de la organización de indígena de segundo grado. En un libro de actas comunitarias y bajo juramento de ley, posesionan al nuevo gobierno comunitario, durante los primeros días de enero de cada año. Las dignidades se conforman, desde el presidente, vicepresidente, tesorero, secretario, síndico y demás responsables de comisiones.

1.7. La fiesta de Inti Raymi

El *Inti Raymi*, que es un conjunto ceremonial ancestral y que rompe la cotidianidad¹⁸, es la fiesta de agradecimiento al padre sol (*inti tayta*) y a la madre tierra (*pacha mama*) por las cosechas permitidas. El Sol ha sido reverenciado tradicionalmente desde los antepasados como una deidad y se lo consagra por permitir la fecundación, el crecimiento y la maduración de los alimentos.

Las comunidades andinas, celebran sus tradiciones como una forma sacramental, en cuyo escenario la historia del pasado con-

18 Cuyo culmen y síntesis [...] en la fiesta religiosa, es la manifestación de su fe, danzada, vivida hondamente, en la que, por unos días, el orden primigenio del Hana y Hura [Hanan y Urin = Arriba y Abajo] se ha recobrado, ellos son [bailadores de la fiesta] el centro de atención, dueños del pueblo, de la plaza, de las calles y del templo, dan órdenes, organizan, deciden... Es una fiesta de la ruptura de la cotidianidad, es la fiesta de la irrupción de la pacificidad (Watchel, N., citado en Rueda 1982: 55).

tinúa en el presente. La fiesta de *Inti Raymi* es una muestra de esa continuidad histórica. Este conjunto ceremonial de origen incaico se realiza en las comunidades indígenas con motivo del solsticio del 21 de junio y tiene una significación trascendente para quienes la practican. Por alguna razón de carácter espiritual, estas fiestas coinciden con las celebraciones de San Pedro, San Pablo y Santa Lucía impuestas por los religiosos católicos durante la conquista y la colonia.

La espiritualidad andina formó una cultura moral altamente desarrollada y diversificada por cada región antes y durante la época de los incas. Por lo tanto, esta práctica se fundamentaba en la equidad vital, donde todo tenía una forma de vida: el viento, la lluvia, el fuego, las piedras, los cerros, las fuentes de agua, las estrellas, la luna, el sol, el arco iris, el trueno y el relámpago y otras formas de manifestación de la naturaleza.

Estas formas de vida, constituyen familias unidas por las leyes de la naturaleza y los principios divinos universales. Dicha espiritualidad remonta sus orígenes al *wiñay* marca (Saraza Barriga, 2008).

Las prácticas sagradas durante la época colonial, fueron opacadas y consideradas como idolatría por la creencia cristiana a su llegada con los españoles a la región andina. Fue entonces, necesario ocultar dichos rituales de la ceremonia espiritual en los mitos, leyendas y cuentos de lenguaje cifrado.

Sin duda la iglesia con un claro fin catequizador asentó la fiesta de San Juan en las celebraciones del *Inti Raymi*: "(...) y se dio una codificación paralela de fenómenos históricos disímiles, pero estructuralmente homólogos –San Juan e *Inti Raymi*, ambos ritos solares–, por dominantes y dominados" (Guerrero, 1991: 133).

Los continuadores e imitadores de estas ceremonias sagradas corrieron el riesgo de ser considerados como hechiceros, magos, chamanes por parte de los invasores. Entonces la homilía cristiana se superpone y se inicia la degeneración del culto solar. Lo que fue

sagrado se profanó, se degeneró y se despreció con tal arremetió que fue imposible detenerlo.

En la actualidad, se ha restaurado la tradición de los milenarios *yachaks*. Según sus preceptos, la ceremonia solar es el vínculo vital que une al runa con el cosmos y toda forma de vida material y espiritual. Así, el *inti tayta* sigue siendo el símbolo viviente de la divinidad universal y *Wirakucha* es el vitalizador y fundamento del universo andino.

1.7.1 El “*sinchik*” andino

La cultura kichwa tiene una particular forma de concebir el cosmos, en ese contexto por algo se asemejan a los incas, que eran animistas. Ellos creían que todas las cosas que los rodeaban poseían una *propiedad divina*. Para transformarse en un *sinchik tukushka* como se diría actualmente, había que realizar un ejercicio simbólico en el agua y aplicar el sistema de dones con el *sinchik* en un territorio determinado, que alcanza el grado de consagración si existe agua de por medio.

Si se refiere al *sinchik tukushka* o cabecilla se hace necesario recurrir al *mana* que la antropología utiliza como vocablo universal, cuyo significado es traducido como fuerza sobrenatural, revelado mediante un cambio del poder físico y espiritual.

Esta cualidad es trascendente en el desempeño de los cabecillas de grupos. Por lo tanto, el *sinchik tukushka* se conecta universalmente con el *mana* de los maoríes-melanesios, con *el orenda* de los iroqueses, con *el manitu* de los algonquinos, con *el udah* de los pigmeos o con *el arunquilha* de los australianos, etc. Esta fuerza sobrenatural impermeabiliza al danzante y le propicia prestigio social y honor comunitario.

Robert H. Codrington fue uno de los primeros en analizar su significado. Según él, *el mana* aparece como un *poder de influencia*

vinculado a personas y cosas que es transmitido por los espíritus. El antropólogo francés Marcel Mauss concluyó que *el mana* es también una acción, una cualidad y un estado, y además es el origen de lo sagrado y del poder mágico. Para Claude Lévi-Strauss, *el mana* es una forma de pensamiento universal, reflejo de la actitud del hombre frente a lo desconocido.

1.7.2 La fuerza telúrica

La cultura andina, está bruñida de misticismo y de sacralidad. Por tanto, en la unión de la fuerza telúrica y cósmica, encuentra a un ser vivo proveniente de sus capas magnéticas subterráneas. Otrora, los runas danzaban descalzos para descargar energías sobre la *allpa mama* para colisionar con las fuerzas telúricas.

Con respecto a la energía que el cosmos emite desde el espacio, junto a los astros, la energía cósmica, según algunos entrevistados, se absorbe por el “chackra coronario”, ubicado en lo alto del cráneo, como lo dirían los hermanos bolivianos. Como en el caso anterior, se concibe como la luz y la energía que penetran por la cabeza.

Es conocido, que la plaza central del pueblo, fue un antiguo asentamiento humano preinca, en el cual despuntaba un gigantesco menhir con fines ceremoniales. En cuyo patio hay propiedades bioenergéticas que influyen sobre el carácter de la gente.

1.8 El lenguaje en las correrías y el culto al agua

Después de los actos ceremoniales realizados en las *pakchas*, saltos de agua o manantiales de su respectiva jurisdicción. Los danzantes o *sinchik tukushkakuna* hacen gala de su nuevo *poder de influencia* o *nuevo estado* –como lo dirían Codrington y Mauss respectivamente–, entre el jolgorio y al unísono con cánticos que se alistan por medio de las correrías para visitar de casa en casa en sus propias comunidades. Allí danzan y con expresiones onomatopéyicas remozadas por el culto ofrecido al agua, forjan nuevos y

extraños códigos o ejercicios lingüísticos que son formas simbólicas de comunicación con los espíritus de los ancestros.

Los códigos lingüísticos mediante el nuevo poder de influencia están repletos de significaciones y son emitidos en lengua kichwa. El conocimiento de esta lengua permite interpretar la representación de los elementos simbólicos presentes en la fiesta. Los cánticos rituales a veces intraducibles, más complejos aún si se desconoce su estructura morfológica, semántica y dialectal del kichwa¹⁹, pueden inutilizarse por impericia contextual de onomatopeyas, neologismos, arcaísmos y abundantes casos de formas lingüísticas de refonetización de la lengua castellana como producto de la evidente relación intercultural.

La estructura lingüística y particularmente los dialectos de los de *arriba* y de los de *abajo*, connota ciertas especificaciones en la interpretación de un mismo rito, para generar oposiciones gramaticales. Este conjunto lingüístico ritualizado en la fiesta no ha sido abordado desde la cosmovisión indígena; lo cual ha generado variaciones de la realidad en investigadores no indígenas, ante la inexperiencia del contexto lingüístico kichwa y sus diferencias dialectales existentes en la zona de estudio.

Los actos rituales comunicativos emitidos por los danzantes, son preludios escénicos de estos rituales. A través de ellos se grita, se gime, se murmura, se canta y se silba²⁰ hacia el adversario como señal de provocación. Así, en cada esquina de la plaza, los grupos

19 La lengua quechua es una lengua aglutinante y el dialecto kichwa ecuatoriano por su complejidad presenta 70 morfemas con significados diversos, por lo tanto es una lengua aglutinante y estructuralmente compleja.

20 La acción de silbar por parte de los tushukkuna o bailarines cuando realizan las correrías en el parque (escenario simbólico para ganar la plaza), es el momento más temido por los contrarios. Cuando silban al unísono, los actores de arriba y de abajo, llegan al clímax propicio para la confrontación.

opuestos bailan en círculo, vitoreando cánticos de guerra que estremecen los sentidos con el ulular atronador de los caracoles.

En la plaza, todo se vuelve incontrolable, donde la propensión a caer en ciertos estados anímicos, estados reverentes, solemnes o devotos es infinita (Clifford Geertz, 1997). El poder de influencia o nuevo estado de *ánimo como escudo numinoso*, está presente en los danzantes en el instante mismo de la confrontación con los adversarios, donde no hay una sola motivación que se pueda llamar piedad con el contrincante, por lo general en este momento se produce un pandemonium escénico en la multitud. Los silbidos que son sincronizados con el movimiento corporal y el zapateo estrepitoso, son advertencias que permiten entrar en trance.

Aunque una cosa es observar a la gente que ejecuta estos gestos estilizados y que cantan las tonadillas de las celebraciones rituales y otra muy distinta es comprender adecuadamente qué significan para ellos tales movimientos y palabras. Entonces, si cabezillas y bailarines entran en trance, están prestos para enfrentarse y se precipitan contra los adversarios, inutilizando todo aquello que se interponga.

La interpretación “racional” del significado para ganar la plaza, demanda la comprensión del contexto lingüístico kichwa de los emisores y receptores, en que hay pasajes densos, expresados por medios de códigos sutiles imperceptibles para un participante no indígena. La inversión donde los danzantes, al disfrazarse con las prendas de la clase dominante, invierten roles y se apropian de los signos de la cultura oficial.

Allí, se imponen disposiciones coreográficas y cánticos por medio de voces graves y agudas expresadas en lengua materna, en tal caso, posiblemente están asumiendo una jerarquía solapada y hasta sexualmente invertida [voces agudas]. “El mundo ritual es una esfera de oposiciones y uniones, de realces e integraciones, de acentuaciones e inhibiciones de elementos” (Da Matta, 1997: 88).

2

LA COSMOVISIÓN ANDINA

El baile es una forma de devoción de quienes la practican, es un conjunto de ritmos en compás binario compuesto por varias secciones que se repiten melodiosamente. Los brazos y tronco se reverencian ante su devoción. La cadera gira y desgira en movimientos circulares que son antepuestos por una marcha pertinaz de zapateos frontales mientras se avanza y laterales, cuando se gira.

Los hálitos de las capas freáticas de la madre tierra parecen revelan las intangibles zonas geopatógenas que a su vez parecen trascender intensamente sobre el cuerpo y la mente de los *tushukkuna*. La danza guerrera es la respuesta que alcanzan los runas por efecto telúrico que la madre tierra ofrece, ante semejante contacto cadencioso.

Los pies toman la energía del espacio hierático de la madre tierra advirtiendo el derroche del arresto y la dignidad de un danzante indígena. Al tenor de lo expuesto surge una primera interrogante: ¿No será que la fuerza de los danzantes, alcanza un grado coercitivo, porque en este tiempo hierático, su propio cuerpo se transforma en un catalizador de energías telúricas?

En estos días especiales del año, hay fuerzas extrañas que nuestra madre naturaleza nos concede por medio del contacto que realizamos en las vertientes o manantiales de aguas” (Maigua Alfonso 2004).

Con la información obtenida de los diferentes actores sociales de *Inti Raymi*, también se ha logrado contrastar con aquellas que

han sido consideradas informaciones más tempranas²¹, cuyas referencias permiten extender el horizonte de la exploración académica. Así por ejemplo, se da inicio desde las sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito desde comienzos del siglo XVIII hasta los levantamientos indígenas de la CONAIE en 1990 y los años siguientes. Tómese en cuenta que, las insurrecciones señalan sin ambigüedad el centro como campo de importancia y sus destrezas consisten en embestidas desde la periferia hacia la sede simbólica del centro o urbe.

Este espectro social y emblemático es plenamente contrastable con aquello que sucede en la mayoría de centros poblados urbanos andinos, en que se presume históricamente, se construían grandes templos precolombinos que gozaban de una particularidad religiosa. La toma del patio, enunciada desde el plano del lenguaje corporal y de los ejercicios lingüísticos siempre han denotado beligerancia y compulsión encubierta.

Las *jitanjáforas* y cánticos a ratos alcanzan descripciones intraducibles por su grado de catarsis colectiva, que representa regocijo, pundonor y purificación, en las cuales el lenguaje ritual se produce al operar ciertos usos lingüísticos en espacios y tiempos particulares.

Con este axioma, las *jitanjáforas* en su sentido primario y esencial hacen, actúan, producen significados y significantes. De modo que el poder o la fuerza de las palabras mágicas en la cual creen los danzantes, es de naturaleza representativa y propia de su cosmovisión.

21 Informaciones del visitante inglés D. Hassaurek entre 1861 y 1865; del Padre José de Acosta a inicios del siglo XVII, etc., entre los contemporáneos: Aníbal Buitrón, Ruth Moya, Marco Vinicio Rueda, Tania Mendizábal, Andrés Guerrero, Fernando García Serrano, Emilia Ferraro, Enma Cervone, etc.

La danza recreada por medio de rituales se correlaciona históricamente con los conocidos tinkuys²² celebrados en Perú y Bolivia. Desde este contenido, los mismos levantamientos representarían los comportamientos sociales que encontramos en las fiestas del callejón interandino.

La interpretación de la similitud cultural propia de los pueblos indígenas de los andes, tiene conexiones con raíces históricas en torno a la misma forma de representar el poder y la violencia. Las fiestas andinas tienen una raíz común y registran espacios territoriales, ya que en la forma que desencadenan las dos ceremonias, tanto el *Inti Raymi* como el Tinkuy tienen conexiones similares, el uno del mundo kichwa y el otro del aymara. Así, denotan un significante que representa encuentro y medición de fuerza.

La codificación paralela de fenómenos reales disímiles y estructuralmente homólogos (San Juan e Inti Raymi, ambos ritos solares) como lo sostiene Andrés Guerrero, consiente ampliar el escenario de las relaciones históricas que se dieron entre dominantes y dominados. “Y como en ese espectro, los andinos adoptaron ciertas estrategias de resistencias utilizando los mismos dispositivos y prácticas culturales de los dominantes. Así se fundieron significados, símbolos y rituales indígenas con aquellos que permeaban de las prácticas ibéricas y católicas” (Guerrero 1991: 132).

El 21 de junio no es un día como los demás, la naturaleza y el hombre se disponen a celebrar una fiesta. Está cargada de poder y magia, fuerzas extrañas y deidades de la naturaleza andan sueltas por el agro. Los agricultores dan gracias por las cosechas logradas y permitidas, y por disponer de más horas para cumplir con sus tareas y entregarse al regocijo.

22 Encuentro tradicional o danza de ambiente guerrero que significa: indígenas “frente a frente” con el mismo motivo de comparar fuerza, derramar sangre, para solicitar abundancia y fertilidad de la tierra.

Con fogatas y ritos de fuego de toda clase se iniciaban en la víspera del verano andino para simbolizar el poder del sol y ayudarlo a renovar su energía. En tiempos posteriores se encendían fogatas en las cimas de las montañas, a lo largo de los riachuelos, en la mitad de las calles y al frente de las casas.

Todo empezó hace cerca de cinco mil años, cuando nuestros antepasados tan amigos de observar las estrellas, se dieron cuenta que en determinada época del año, el Sol se movía desde una posición perpendicular sobre el Trópico de Capricornio, hasta una posición perpendicular sobre el trópico de Cáncer. A estos días extremos en la posición del Sol, se les llamó solsticios de invierno y verano, los cuales ocurren los días diciembre 21 y junio 21 respectivamente (Guayasamín, 1996).

2.1. LA MARCA EN EL ESPACIO ANDINO

A través del mundo andino existen muestras de una organización dual del espacio, cuya importancia política, económica, social y simbólica fue trascendente en la cultura incaica. Aunque existen vestigios, donde se señala que la bipartición, tomaba como indicadores geográficos y sexuados de esta división territorial a las cordilleras tanto oriental como occidental: la primera representaba al *macho* y la segunda a la *hembra*. “Esta división en mitades, con referencia al espacio, llevaba adscrita una jerarquización arriba/abajo que se manifestaba en las actividades públicas y ceremoniales” (Ares Queija 1988: 74).

Esta división en mitades se mantuvo durante la colonia, cada una con su jefe (primera persona, segunda persona), con la precedencia en cuestiones protocolarias del jefe de *hanansaya* sobre el de *urinsaya*, sentándose a la derecha en funciones públicas y en asientos más elevados. Considérese que a decir de estudiosos de la cultura andina, “las sayas” existen en el mundo de los indígenas andinos con nombres distintos, significando siempre parte alta y parte baja (Ares, *Ibíd.*).

El noveno Inka Rey *Pachakutik*, conocido como el reformador del *tawantinsuyo*, desde su capital el Cusco, exigió el culto al Sol, el cual después de vencer a los *chankas* peruanos, reconfiguró la capital del imperio en *hanan* y *urin*, y a partir de la bipartición territorial se institucionalizó el chinchay, el anti, el *kunti* y el *kulla suyú* (los cuatro sectores geográficos).

En la cosmovisión andina sigue viva la concepción de dualidad, allí todo gira en torno a dos mitades complementarias –lo de arriba y lo de abajo– lo masculino y lo femenino. En este contexto, “la naturaleza también es sexuada, existen cerros machos y cerros hembras” (Garzón 2004: 43).

En esta misma secuencia, acudimos al estructuralismo lévi-strussiano que no pretende la explicación de las relaciones, los temas y las conexiones entre los aspectos de la cultura, sino su descubrimiento a partir de ello cree que las características mentales universales sienten la necesidad de clasificar e imponer el orden sobre aspectos de la naturaleza y sobre la relación de las personas entre las personas. Entonces, un aspecto universal de la clasificación es la oposición o el contraste, aunque muchos fenómenos son continuos en lugar de separados o inconexos. La mente, dada su necesidad de imponer orden, los trata como si fueran más diferentes de lo que son.

Precisamente, uno de los medios más comunes de clasificación es mediante la utilización de oposiciones binarias: Dios y el diablo, blanco y negro, macho y hembra, bueno y malo, frío y caliente, arriba y abajo, etc. Las mitades *hanan* y *urin*, plausiblemente pueden estar reflejando una necesidad de convertir diferencias de grado en diferencias de clase como lo sostiene el propio Levi-Strauss.

Los indígenas, subdividen tácitamente el tiempo en dos fracciones: el uno macho y el otro hembra, donde el fragmento espacial macho está representado por el sector de arriba y el sector de abajo por la hembra.

Para la cosmovisión cristiana-occidental, el norte está asociado hacia arriba y el sur hacia abajo. Para la cosmovisión kichwa, es implícitamente lo contrario. El norte cristiano es el sur andino y el sur cristiano es el norte andino, cuya semblante es desentendida desde el escenario escolar y por otra parte: “El fortalecimiento de los valores culturales propios de las comunidades ha sufrido un notable deterioro a causa de la imposición de seudovalores introducidos a través del propio sistema educativo” (Moseib 1993: 10).

Por lo expuesto, dicho acto estaría fuertemente ligado a los ritos de la abundancia y “las luchas serían una representación de la oposición entre las mitades masculina y femenina” (Turner 1968: 29). Y “el derramamiento de sangre, el de la fecundación” (Moya 1995). Lo que demuestra que la misma ejecución de la danza guerrera en la confrontación de los contrarios, pone de manifiesto el aspecto unificador del rito.

En el modelo de organización *hanan-urin*, parece no existir reprensiones a la herencia cultural que los indígenas serranos del Ecuador recibieron de los incas, conociendo que la historia cultural particularmente norandina es tan antigua y singular como la de los propios incas.

Según, María Rostworowski, numerosas fuentes históricas señalan una división dual en el liderazgo de los señoríos étnicos locales de la región central y sur de los Andes. Existen escasas fuentes que mencionan este dualismo en la región norte, entonces la división de una unidad en “alto” y “bajo” a diferentes niveles indudablemente tiene una fuerte influencia inca.

Ampliando la discusión *hanan/urin*, tampoco se desconoce el aporte de Frank Salomón, quien sostiene: “(...) la elaboración de sistemas binarios a nivel comunitario, en términos de oposición *hanan/hurin*, fue un principio surandino firmemente respaldado por los incas y su presencia se puede interpretar como la huella más significativa en el norte ecuatoriano” (Salomón 1983: 258).

Los administradores incas tenían como norma la igualdad formal entre los sistemas de gobierno a nivel local y a nivel imperial (Kaarhus Randi 1989: 87). Los Incas, al igual que en el Cuzco, trazaron una línea que atravesaba el centro de Quito y dividieron la región en *hanan-saya* y *hurin-saya*. Había solamente una diferencia en el Cuzco *hanan* que se situaba al norte y *urin* al sur.

En tanto, Quito *hanan* quedaba al sur y *hurin* al norte (Kaarhus Ídem.) Dicho modelo cultural aún subsiste en el actual espacio norandino del Ecuador.

La representación de *hanan/urin* o arriba/abajo, pese a los quinientos años de coloniaje, sigue conservándose. Su significado prehispánico como lo señalan los diferentes autores, ha subsistido tomando raíces coloniales en el mundo de los blancos, criollos y mestizos, hasta perpetuarse en el mundo andino de los kichwas.

En la cultura kichwa la división dual es el principio organizador y fundamental, cuyo precepto puede manifestarse en diferentes niveles, donde se destaca el fundamento para la división dual. Desde el contexto mitológico inca, quienes acreditan dicho origen desde una pareja, desdoblada en hombre-mujer.

Moya, sostiene que la danza guerrera, sería un ritual sancionador y propiciatorio al mismo tiempo y posterior a la fiesta, la comunidad “perdedora” deberá soportar los desastres que provocará la madre naturaleza, mientras la “trionfadora” disfrutará de una bonanza agrícola (Moya, 1995).

Para el caso de estudio, en el escenario simbólico de la plaza se enfrentan tradicionalmente los topos y los caleras: a los primeros se agrupan los danzantes de las comunidades de Turuku, Morochos, Tunibamba, Perafán, El Cercado, Iltaquí. A los de La Calera se juntan: San Martín, Quitugo, Anrabí, Azaya, El Batán y San Ignacio.

Para disfrazarse, habitualmente “los topos” se identifican con vestimentas y atuendos de color blanco. A ello se debe el denominativo de “los palomos” como se les conoce.

Inversamente, “los calera” se identifican con indumentarias de color oscuro y son reconocidos como “los kachipukrukuna”²³. En una pregunta de la entrevista establecida a Alfonso Maigua, sobre la predominancia del color negro y de su relación de feminidad con La Calera, este reaccionó raudamente y en aquel momento su respuesta fue culminante:

Ellos (...) son las mujeres, [los topos], ellos son mochos [de cabellera corta al estilo mestizo, sin trenza] nosotros somos bien hombres, ellos son maricas, ellos se juntan con los mishus²⁴ para bailar. Los mishus provocan la pelean, si ellos [mishus] no silbaran ni gritaran, no hubiera peleas.

En esta respuesta con una cierta inflexión parca, se evidencia el desacuerdo indígena con la proposición de los colores asociados a la masculinidad y la feminidad. En tal sentido estamos convencidos que hay que tener cuidado para apreciar posiciones teóricas que, lejos de contribuir al establecimiento de una concepción cultural, más bien pueden herir susceptibilidades de sus propios actores.

La asignación de la “tesis de los colores”, asociados a la masculinidad, y a la feminidad es una tesis inacabada, el mismo color blanco queda en vacilaciones, si se entiende que las comunidades masculinas representadas por este matiz, curiosamente están asen-

23 Según Alfonso Maigua, kachipukru significa: *cóncavo de sal*, se denomina así, porque hace muchos años vino un hombre mestizo a vivir en La Calera, era vendedor de sal y bailaba con nosotros, era un gran peleador, todos le admiraban y le decían el kachipukru (Entrevista realizada en mayo de 2004).

24 Del léxico kichwa, usualmente utilizado como una forma despectiva a las personas mestizas.

tadas en un volcán que espacialmente es considerado “hembra”, cual es la Mama Cotacachi.

En esta misma dirección, la idea oculta de los conflictos interétnicos, defendida por algunos sectores de la localidad, presentan relaciones interétnicas, en las cuales tanto los pobladores del centro (mestizos) y los de la periferia [indígenas con trenza] evidencian las relaciones asimétricas aún persistentes.

Aunque hay quienes sostienen que el escenario social de la última década ha logrado superar las hendiduras históricas con la adhesión de las y los jóvenes mestizos en las fiestas indígenas y particularmente durante la danza guerrera en la plaza.

Es curioso el tono sobrio de Maigua, tal vez su razón radica en que la comunidad de El Topo ubicada en las faldas del volcán Cotacachi, cuyo cerro de acuerdo a la mitología kichwa es considerado mujer, mama o warmi. El dilema se genera porque el *tono blanco* está asociado al macho; este color blanco es símbolo de identidad de los topos en cuanto a vestimenta se refiere:

Desde antes, los de arriba y los de abajo, siempre se han identificado por el color de la vestimenta que se utiliza para bailar y llegar a la plaza. Los palomos de color blanco y los kachipukru de color negro se enfrentaban para gastar las energías en un ritual propio de masculinidad, se prohibía las patadas, así como tomarse de la chimba-trenza, se peleaba entre los capitanes o “rukus”²⁵ era un enfrentamiento de hombre a hombre, y cuando alguien era desplomado, entonces se terminaba la pelea. Las mujeres no bailaban disfrazadas, porque el zamarro o pantalón de chivo que se ponían los rukus, no podían prestar a las mujeres, por ser una

25 Los capitanes, cabecillas o rukus [rukukuna], se eligen en asambleas comunitarias, son aquellos que alcanzan el nivel de ciudadanía comunitaria, deberán tener una gran fortaleza física, por lo tanto se valora conjuntamente tanto la madurez y la juventud, además de poseer una buena posición social y económica.

prenda de exclusivo uso masculino. A los *mishus* no les permitíamos bailar, porque solo sabían provocar y silbar y en el rato de pelear se salían huyendo. Mire, la pelea era sólo para los capitanes o *rukus*, ahora todos pelean en la plaza, hasta los chapas o policías están peleando y lanzando bombas con mucho gas...y desde que ellos se metieron en el ritual, todo se complica. Los *wamprás* o jóvenes no son como éramos nosotros, ahora imitan a los mismos chapas y también salen a pelear con piedras, garrotes y hasta con armas. En nuestros tiempos bailábamos bien bonito y peleábamos con las manos y no con los pies, como ahora. Mire, por eso hasta las mujeres nos querían mucho más: punta *pachapi makarik runakuna nikkarka, alli kashpaka, kari karpika, maki maki kushunchik*²⁶.

2.2. La marca en el tiempo andino

Para los adultos mayores, el tiempo histórico es mejor que el presente. La cultura andina, que es la cultura de un mundo dinámico y vivificante, late al ritmo de los ciclos cósmicos y de los ciclos telúricos que es el ritmo de la vida, por lo tanto el tiempo es cíclico. Las ceremonias del calendario ritual andino son momentos de articulación espiritual con tales ciclos en los que no se repite un “arquetipo” sino que se sintoniza la situación peculiar.

En los Andes, el clima, que es la manera de mostrarse de los ciclos cósmicos y telúricos, es sumamente variable e irregular. Esto condiciona una diferencia importante con el mito del eterno retorno y con el modelo del tiempo circular. En este contexto, hay una renovación anual de los ritos, de articulación espiritual o de correlación íntima entre todos los componentes del mundo vivo, que se armoniza con el estado correspondiente del clima.

26 En tiempos anteriores, los hombres peleadores sabían decir, si eres suficientemente hombre, entonces enfrentémonos mano a mano. Entrevista realizada a Alfonso Maigua en marzo de 2004 (Trad. del autor).

El tiempo andino no es el tiempo lineal e irreversible del occidente moderno, que se inicia cuando Jehová Dios creó el universo y se terminará con el fin del mundo, en el cual perennemente se suprime al pasado para vivir en el futuro. En el universo andino existen mundos simultáneos, paralelos y comunicados entre sí, en los cuales se reconoce la vida y la comunicación entre las entidades naturales y espirituales.

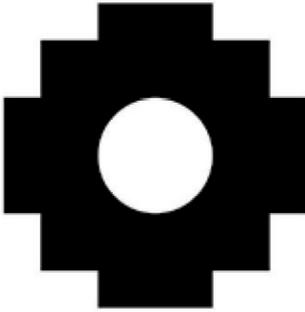
El tiempo anterior ñawpa es lo que va a venir [aquello que da la vuelta]. El tiempo posterior es *hipa*, el que viene después. Así se repite la historia, el tiempo andino es cíclico diferente al tiempo occidental que es lineal. Por lo tanto, la cosmovisión es la concepción e imagen del mundo de los pueblos, mediante la cual perciben e interpretan su entorno natural y cultural.

La binariedad andina que connota ciertas especificaciones en la interpretación de un mismo rito genera oposiciones. Recuérdese que el mismo uso lingüístico de la lengua kichwa al ser ritualizado en la fiesta no es abordado desde la cosmovisión indígena; lo cual forja permanentes sesgos teóricos en investigadores no indígenas.

En esta derivación, es pertinente la reflexión que hace el peruano Palomino Flores, quien sostiene que: “La cultura humana se basa en la distinción del cuerpo entre derecha e izquierda, un proceso que es paralelo a la organización de la realidad externa en base a una dicotomía equivalente” (Palomino 1984: 109).

Sin embargo, si la derecha y la izquierda pasan los límites de nuestro cuerpo, lo hacen para abrazar el universo, para conformar *un solo ser*. Allí, según la cosmovisión andina, las mitades se buscan, se lastiman, se separan y se unen, sobremanera en un acto de catarsis colectiva que sabe a ritual, se gastan energías para empezar una nueva vida en un tiempo diferente.

2.3. La “chakana” o cruz andina



El vocablo *chakana* se refiere al concepto de “escalera”. El símbolo en sí es una gradilla de cuatro aristas. La etimología de la palabra “chakana” nace de las voces quechuas *chaka* (puente, unión) y *hanan* (alto, arriba, grande). Por lo tanto, es una forma geométrica resultante de la observación astronómica. Las formas típicas utilizadas por artesanos andinos encierran las relaciones geométricas marcadas por la *chakana*.

La cosmovisión está principalmente ligada a la cosmografía, que es la descripción del cosmos, en este caso correspondiente al cielo del hemisferio austral, cuyo eje visual y simbólico lo marca la constelación de la cruz del sur, denominada *chakana* en la antigüedad y cuyo nombre se aplica a la cruz escalonada andina, símbolo del ordenador o Wiracocha.

Si la *chakana* o *chaka hanan* significa el puente a lo alto, tiene una doble referencia. Es la denominación quechua [del Perú] de la constelación de la Cruz del Sur, que es el símbolo básico y origen a su cosmovisión, por su proporcionalidad y carácter cosmogónico.

Las cuatro fiestas andinas más importantes del calendario agroecológico kichwa, se contextualizan a partir de la alineación de la cruz andina o *chakana*, que marca el cambio de estaciones, cuyo

contexto espacial, históricamente estaba asociado al *macho* y a la *hembra* como género andino.

El calendario luni-solar, es la guía del sistema de medida del tiempo para las necesidades de la vida, y ésta se dividía en días, meses y años. Las divisiones del calendario para efectos de cálculo temporal se articulaban a partir de los movimientos de la Tierra y las apariciones regulares del Sol y la Luna. De modo que, un día es el tiempo medio necesario para una rotación de la Tierra sobre su propio eje, en cambio la medición de un año se basa en una rotación de la Tierra alrededor del Sol y se llama año estacional, tropical o solar.

2.4. Los equinoccios y solsticios

El equinoccio, es un fenómeno natural, cuando los rayos solares caen en forma vertical en el Ecuador y cuando el día es similar que la noche en el planeta Tierra. Ambos hemisferios reciben casi la misma cantidad de luz y la longitud del día es igual a la noche en todo el planeta.

Para el caso del Ecuador, el equinoccio del 20 de marzo, marca el inicio del año nuevo o el *mushuk nina*, dicho tiempo se dedicaba a la ñusta o princesa del incario; el del 22 de septiembre que marca el inicio de la fiesta de la *Kulla Raymi*, estaba dedicada a la mamacha, madre luna o esposa del Inka Rey; el solsticio del 20 de diciembre, marca el inicio del *Kapak Raymi* o fiesta del sapan o Inca Rey; el 21 de junio, es la celebración de *wilca cuti* (wilka kutik) el retorno del sol o *Inti Raymi* o fiesta de las cosechas, donde se enaltecía al príncipe como el futuro rey del incario.

En cambio, el solsticio es un fenómeno natural, cuando se presenta el Sol en uno de los trópicos, esto sucede del 21 al 22 de junio y del 22 al 23 de diciembre. El solsticio de junio sucede porque la inclinación de la rotación de la Tierra en relación con la órbita que realiza alrededor del Sol, la Tierra realiza una **órbita** completa de un año de 365 días.

El eje de la rotación de la Tierra no es perpendicular a su órbita solar, pero se inclina con un ángulo de 23°, 27°. En función de la posición orbital de la Tierra, el hemisferio norte o el hemisferio sur apuntará al Sol, recibiendo más radiación solar directa. Los incas, buscaron eternamente y se atrevieron a sostener que “el día del sol recto”, el momento de mayor luminiscencia solar, era el fin del mundo. Dicho fenómeno natural lo evidenciaron en Puntziachil-Cayambe, a inicios del siglo XVI, fecha que coincide con el ocaso del tawantinsuyu (Guayasamín, 1996).

La práctica astronómica preinca siempre estuvo ligada a su génesis *cultural*, debido a la necesidad de este conocimiento para la actividad agrícola y de domesticación de la naturaleza. Su presencia en la historia andina es apreciable, mas aún si se encuentra representada en el paradigmático personaje de los cetros del imaginario milenario andino, que entre los testimonios logrados por las investigaciones arqueó-astronómicas son relevantes, entre otros, los observatorios y alineamientos intersolsticiales y estelares, los calendarios iconográficos y de sombras, los fechados angulares y los espejos astronómicos, como artefactos de una práctica social y ritual permanente de reconocimiento de la ciclicidad del tiempo y el espacio andinos (Cit. Guayasamín *Ibíd.*).

3

RELACIONES DE GÉNERO

3.1. La mujer kichwa

En este capítulo, se analiza la participación de la mujer indígena, en cuya intervención se examina las relaciones de género, dicho contenido social es una lectura asistida por las instituciones locales cooperantes. Pese a la oposición encubierta de ciertos sectores tradicionales de las comunidades indígenas, se destaca el cambio en las relaciones de género de la sociedad rural. Dicha mudanza tiene un antecedente preliminar que dio inicio con la participación de mujeres indígenas en los movimientos indígenas.

En el contexto de los pueblos indígenas, también se hace necesario correlacionar una fecha histórica, cuando considerar el levantamiento de 1990 como el momento perceptible más importante; así como el más palpable de la visibilización de la mujer indígena como actora étnica local y nacional; allí es cuando se fortalece el proceso organizativo local y se da paso formidable desde una visión campesina local hacia una visión étnica nacional. Desde este escenario es evidente la tarea desarrollista de las ONG, el gobierno local y las organizaciones indígenas en el impacto de la nueva lectura social de las relaciones de género.

3.2. Las manifestaciones tradicionales

Para los más ancianos, considerados como conservadores de sus tradiciones era impensable siquiera hurgar las modernas relaciones de género. Quienes irrumpían este espectro tradicional, según la práctica indígena, eran tildados como individuos de mal augurio, por lo tanto riesgosos para los intereses comunitarios.

En las comunidades rurales el encubrimiento de ciertas relaciones asimétricas encontró subterfugios para precaver la naturaleza masculina que pervive entre su mundo. Este nivel de relación social, si bien para unos cohesiona fuertemente las relaciones de género, para otros constriñe tenazmente a la mujer. Para el discurso de los y las dirigentes indígenas en Cotacachi el nivel de estas relaciones son integrales y ecuánimes.

El encubrimiento de las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres indígenas, percibida sobremedida por las dirigentes, hace suponer que al ponderar las relaciones de equidad de género, se estaría ocultando específicamente un “conflicto” que las mujeres indígenas dilatan durante el tiempo de la fiesta de *Inti Raymi*. Según testimonio de un informante, ya venían exhibiendo desde los primeros años del siglo pasado:

Desde que me acuerdo, las mujeres han bailado en San Juan, claro que, unas veces bailaban tapándose el rostro con caretas de malla y otras así no más. Cuando llegaban al parque, bailaban hasta cansarse. También se tomaban unos traguitos y entonces se hacían muy corajudas y llegaban a desafiar a sus maridos (...). Las mujeres indígenas esperan las fiestas de San Juan, para ponerse fuertes, y a pretexto de la fiesta, se aprovechan para reclamar todo. Se nota que cambian totalmente” (Vaca Hugo, 2005).

Desde el escenario moderno, las relaciones entre mujeres y hombres demandan de la implementación de políticas de género por parte de la dirigencia indígena, el gobierno local y los organismos cooperantes.

A continuación, se expone un texto por demás interesante, que por su orientación parece responder a una tesis funcionalista, donde Nieves Cachiguango²⁷, manifiesta que “el desarrollo del ser humano es complementario, en el cual mujer y hombre, conforman un espa-

27 La exdirigente indígena de ECUARUNARI, que es una organización regional de la CONAIE.

cio donde no hay lugar para la rivalidad, por cuanto el hombre y la mujer físicamente diferentes son espiritualmente complementarios” (Cachiguango en Testimonio de la Mujer del Ecuatorunari, 1998).

Sin embargo, la propia Cachiguango, más adelante expone que “la mujer en general pero sobre todo la mujer indígena y campesina, está resurgiendo de una triple marginación: por ser mujer, por ser indígena y por ser pobre, cuya situación es consecuencia de una sociedad segregacionista, machista” (Ibíd. 21).

La sentencia de Cachiguango es reveladora desde el horizonte posmoderno, aunque contrapuesto, si por un lado señala que entre hombre y mujer no hay espacio para la rivalidad, sino para la complementariedad, también contrapone la tesis de la triple marginación de la mujer indígena, como el efecto de una sociedad machista, del cual no se excluye la sociedad indígena.

Desde esta perspectiva, algunos líderes indígenas consideran importante bregar por una redefinición del rol de la mujer y la modificación de su situación histórica, que ha sido respaldada por movimientos sociales principalmente no indígenas. Entonces cabe interrogarse: ¿Si el movimiento étnico, caracterizado por medir fuerzas con el “otro” y avanzar en el espacio impedido del “otro”, seguramente será capaz de reconocer los derechos de las mujeres?

El recorrido de la fiesta de *Inti Raymi* permite imaginar una cierta conducta de connotación política con la participación de la mujer indígena a partir de los años 70 del siglo anterior. Allí se irrumpe físicamente la tradición establecida por los hombres, la conciencia política y el discurso reivindicativo pesan sobremanera en la participación activa de la mujer, como una actora que se atreve a quitarse el “antifaz cultural” para actuar y participar a la usanza de los varones.

Las mujeres indígenas, posteriormente del surgimiento de los movimientos indígenas, hacen uso de elegantes coreografías y por medio del uso del arial o látigo, emprendieron un proceso de subversión del orden. Según la tradición indígena, este látigo más

conocido como fueite, es un cuerpo de poder, su uso masculino posiblemente tiene umbral ibérico.

La elaboración de este cuerpo masculino particulariza su uso; tradicionalmente era confeccionado con órganos reproductores de bueyes, carneros, chivos o porcinos reproductores. Quizás allí radica el uso inhibido para las mujeres, cuya manipulación requiere de una disposición de destrezas de brazos y manos y de ciertos movimientos corporales que a decir de los adultos mayores es legítimamente masculino.

Desde 1990, con los postulados que forja el mismo levantamiento indígena a nivel nacional y a partir de 1996, año que por vez primera Cotacachi alcanza el gobierno local con Auki Tituaña, se instituye y se resignifica el rol y funciones de las mujeres frente a la masculinidad indígena. Si bien dicha masculinidad parece ser una forma cultural idealizada como proyecto personal y colectivo, no deja de ser contradictoria, porque no todos los hombres la practican, no obstante todos se benefician de ella (Gilmore: 1994).

Dentro del calendario de *Inti Raymi*, hay un día dedicado para las mujeres, ellas también gana la plaza. Ese día es conocido como *Warmi Puncha* o “Día de la Mujer”²⁸. Las mujeres indígenas al adoptar su participación en un día del calendario festivo, lo hacen irrumpiendo una danza guerrera y estilizada por hombres. La concepción de masculinidad en la actualidad es un conjunto de prácticas y símbolos que han sido reapropiadas y recreadas por las mujeres, no solamente en la fiesta sino en los diferentes contextos cotidianos.

28 De acuerdo al calendario gregoriano, el Día de Santa Lucía se celebra el 1º de julio; en esta fecha las mujeres indígenas disfrazadas de hombres y los hombres disfrazados de mujeres, protagonizan reyertas simuladas para ganar la plaza.

La participación de las mujeres en esta danza guerrera, nos remite al recuerdo añejo de que por su naturaleza, por sus cualidades y por su rol asignado en la familia y en las comunidades, ellas históricamente protagonizaron grandes gestas, como la del Alzamiento Mayor Indígena en Cotacachi en 1777; “en el cual se levantaron de manera particular las cacicas, quemaron varias casas, pendieron a las autoridades religiosas y a varios de ellos hasta los decapitaron.” (Moreno, 1985:157)

3.3. El teatro de Inti Raymi

Las principales características de las fiestas indígenas tienen carácter religioso y se relacionan con la iniciación de las estaciones del año, en las cuales se revelaba el espíritu alegre y místico de los comuneros. Desde épocas preincas, las fiestas *kichas* han constituido una demostración de gratitud de los pueblos expresados en cultos astronómicos a la tierra o *pachamama*, al cerro tutelar a la “yaku mama” y a los ancestros por las bendiciones y beneficios recibidos que se traducían en las abundantes cosechas obtenidas.

La danza guerrera de forma permanente, ha soportado la presión de ciertos representantes de la Iglesia Católica, lo cuales quemaron deidades, derribaron templos y destruyeron símbolos sagrados; pero no llegaron a acercarse a los componentes religiosos que abrigaban el tejido social y cultural pre y posincaico. “Ante el inminente asedio de extraños, los indígenas descubrieron un refugio donde depositar su patrimonio religioso, su experiencia religiosa” (Andrade Susana 2004: 78).

Así se resignificó las estrategias o formas de vida religiosa, en las cuales los indígenas tomaron ventaja de la distinción que los españoles marcaban entre lo religioso y lo no religioso; y escondieron lo uno para alimentar lo otro. Los cultos públicos se convirtieron en prácticas clandestinas, lo colectivo en individual. “Lo religioso se secularizó o sincretizó y la experiencia cotidiana aumentó su sacralidad” (Ibíd. 79).

De modo que, el sentido de conservar la iconografía mágica-religiosa andina, se convirtió en una coyuntura de sobrevivencia física y espiritual trascendente. No era nada fácil para la época cuando los conquistadores desacreditaban las creencias andinas como interpretaciones inferiores frente a explicaciones superiores, en las cuales además el pensamiento indígena era antedicho como erróneo, antinatural y demoníaco.

A lo largo del callejón interandino, se encontraran deidades escondidas en altares. De la misma manera, los santuarios católicos se construyeron sobre las bases arquitectónicas de templos andinos. El reacondicionamiento fue semejante: “Los andinos se acomodaron a los ritos cristianos y los misioneros a los ritos y creencias indígenas” (Ibíd. 80).

La política general de la religión católica fue incorporar: “El culto a los santos, a la Virgen o a Dios, sobre la base de tradiciones y divinidades paganas; de ahí que sobre un antiguo santuario o adoratorio prehispánico se estableciera en el siglo XVI un culto mariano” (Rostworowski 1988: 29).

Desde Andrés Guerrero, se amplía el escenario de las relaciones históricas que se dieron entre dominantes y dominados; y como en ese espectro los andinos adoptaron ciertas estrategias de resistencias utilizando los mismos dispositivos y prácticas culturales de los dominantes. Entonces desde allí se fundieron significados, símbolos y rituales indígenas con aquellos que permeaban de las prácticas ibéricas y católicas. De esta dinámica surgió una excepcional creación gestual, iconográfica y simbólica nueva; es decir surgió una percepción mental muy particular: San Juan e *Inti Raymi* (Guerrero 1991: 132).

En esta cadena social del surgimiento de un nuevo sincretismo religioso, la reinterpretación de la religión católica bajo el reflejo de la cosmovisión andina consintió que muchas de las creencias andinas resistieran hasta la actualidad. Aunque en ese trayecto temporal, se perdieron muchos signos, pero aparecieron otros nuevos

que se han resignificado y han logrado imbricar dos formas de pensamiento: la andina y la occidental.

3.4. Las mujeres en la fiesta

La implantación religiosa española denegó todo comportamiento de una cosmovisión teocrática en la cual su panteón andino estaba resguardado por dioses tutelares astrales; ulteriormente destruidos como lo comprueba el proceso de la extirpación de idolatrías del siglo XVII.

Pese a que en esa misma época se descubrieron numerosas celebraciones clandestinas, las cuales pusieron en evidencia el escarmiento desatado en dichas campañas. Pese a ello, los indígenas seguían actualizando sus creencias consideradas por quienes buscaban su destrucción como supersticiones y como obras del demonio.

De este modo, *Inti Raymi* se ubicaría en una escala cronológica constante, en la cual el tiempo de la cosecha es el momento más temido pero también el más esperado según el calendario agrícola; quizás con ello se explica la atmósfera apremiante de la fiesta que entre sus complejidades refleja dominación o encubrimiento de resistencia a la dominación.

El tiempo que se acerca a la fiesta siempre está vigente en los kichwas, planifican el presente y se proyectan al pasado. El *Inti Raymi*, articula el pasado atiborrado con el presente esclarecedor. Así, las improntas del tiempo presente sirven únicamente para acumular la reseña del tiempo pasado que conforme se acercan los días de celebración de *Inti Raymi*, toman envergadura como si fuera un punto de ebullición y termina volatilizándose cuando se han saldado las cuentas durante la danza guerrera.

El tiempo de *Inti Raymi* está marcado por la relación entre la madre naturaleza y los seres humanos, por su carácter trascendente el comienzo de la fiesta se lubrica como el inicio de un nuevo año, por lo tanto es un tiempo sagrado y profano, donde se abarca un

nuevo período para enamorar, para infringir, para luchar por la vida con la muerte²⁹.

3.5. Inversión de roles

Las posiciones sociales que se ocupan en lo cotidiano se neutralizan o se invierten. Los bailes son ritos que objetivan el encuentro, no la separación; en que coexiste la conmemoración cósmica como lo indica Roberto Da Mata: “El énfasis está en el encuentro y en la esencia de la sociedad en su vertiente creativa fundamental que siempre se representa mediante lo que se llama popular” (Cit. Da Matta, 2002: 64).

La fiesta posee semblantes o “rituales de inversión” y parafraseando al propio Kaarhus, se dice por ejemplo, que en las noches de estas fiestas “todo puede pasar” y “todo se hace allí”. O como señalara una mujer: “San Juan es el tiempo en que los hombres ya no son maridos” (Kaarhus, 1989: 252).

En la noche de vísperas es tal la algarabía que invade el sentimiento de todos, que no hay tiempo para corregir. Es el momento de actuar y quizás en la presteza de los acontecimientos ulteriores se justificará las faltas cometidas. Según testimonios generosos de entrevistados, en este tiempo de fiestas hasta los santos aprovechan la víspera de este día para trasladarse milagrosamente a otra parte. Así, se encuentra casos de desapariciones bastante enigmáticas. Parecería que en esta noche se abren las puertas interdimensionales, así como los encanta-

29 Durante la fiesta, las mujeres están construyendo un nuevo discurso como proyecto político instituido por medio de rituales sociales, donde se danza, se canta y se seduce reinvertiendo el orden para demostrar que ‘también ellas pueden’. Según la cosmovisión de los compañeros indígenas sujetos de investigación: *el adversario* en la pelea ritualizada es la muerte y con ella no hay que tener compasión ni piedad. Alberto Quilumbaquí, comunero de Santa Bárbara en junio de 2005, expresa lo siguiente: *nosotros peleamos por la vida, por sobrevivir y si no peleamos, la muerte nos vence y nos lleva.*

mientos. En definitiva, la atmósfera se carga de un aliento sobrenatural que impregna cada lugar mágico de las comunidades andinas.

Contando con el Sol y San Juan como componentes básicos de la celebración, en la noche y el amanecer *sanjuaneros* los hombres manipulan diversos instrumentos simbólicos con la finalidad de luchar contra las distintas indisposiciones que perjudican a los humanos, a sus actividades y a sus bienes a lo largo del año.

La transición astral que anuncia diversos cambios en la naturaleza equivale a una ruptura de orden cósmico, propiciador de emergencias del inframundo. La víspera de San Pedro es cual noche de brujas, donde hay entes que pueden provocar numerosos males a los humanos. La noche de víspera de San Pedro, se caracteriza por la multitud de hogueras que iluminan la confusión.

Los comuneros arrojan a la hoguera antes de su encendido pequeños objetos arcaicos y vestuarios vetustos que usualmente se acompañan de conjuros para desvanecer los malos espíritus y las malas energías (Cevallos Concepción, 2009: 01).

Por tradición, tanto las mujeres como los varones tienen una fecha asignada para ganar la plaza. Para las primeras es el primer día de julio y para los otros, durante los días: 24, 25, 29 y 30 de junio de cada año. “Esto corrobora la desigualdad de roles asignados por el mismo calendario, en cuanto a tiempo y asignación onomástica se refiere” (Cevallos Ibíd.).

Tanto mujeres como varones dedican tiempo y espacio a las vísperas. Las mujeres absorben toda la carga de preocupación, angustia y complacencia de parte de sus esposos o novios, los cuales han bailado y danzado por una semana.

Es notoria la asignación de roles si se refiere al nivel privado de los actores. Mientras los varones son atendidos con todo y demás pertrechos requeridos para beber, comer y danzar públicamente.

Las mujeres, con la parsimonia que les caracteriza se encargan de las responsabilidades del hogar, de la alimentación y cuidado de los hijos y de los animales y demás quehaceres domésticos, aunque ello implica multiplicar su ajetreado tiempo.

Así ellas realizan las actividades domésticas, parecería que desdoblaran su fortaleza espiritual más que física. Mientras consumen “dentelladitas” de comida y bebida, se imponen al sueño, a la resaca de noches anteriores. Sin embargo, es tan grande su “deber social”, que han de vencer las frías horas del verano andino para cumplir sus obligaciones.

Durante la noche de vísperas, metafóricamente se abren las puertas que permiten ingresar al conocimiento del futuro y a las dimensiones mágicas de la realidad. Es la noche en que el *sinchik* anda suelto y los campos son bendecidos por la madre naturaleza.

Al día siguiente, muy temprano se prepara para bajar al pueblo. Y en cuanto amanece, estarán listos para adherirse al grupo que apresuradamente se dirige hacia el centro. Entonces cargarán pesadamente en grandes *kipsis*³⁰, la suficiente comida para el cónyuge, hijos y demás danzantes con los cuales se compartirá en forma comunitaria de una improvisada fonda que se convierte en fortín después de la danza guerrera.

(...) más que todo, hay que preparar la comida para el día siguiente, sino quien les brindará comidita. Asimismo, cuando se vuelve hacia las casas, durante la noche también vienen los bailadores a visitarnos y hay que atenderles, sino se van faltando...Otras veces nos pasa lo peor, el marido se queda dormido en el camino y hay que cuidarles a que no les roben el zamarro y si no le cuidamos, dicen que hemos estado bebiendo con otros hombres y por eso nos quieren golpearlos. Siquiera por un día nos corresponde a nosotras,

30 Kipi [Quipe]: del léxico kichwa que significa envoltura que cargan las mujeres indígenas sobre su espalda, allí se lleva alimentos y vituallas. Simboliza bienestar y fortuna. (Cevallos et. al, 1996)

tenemos derecho, pero verá como somos responsables, dejamos todo listo en la casa, todo queda bien ordenadito y así nos vamos tranquilas bailando y bailando hasta la plaza del pueblo (Guaján Virginia, 2004).

A partir de los años noventa, las mujeres sobrellevan cambios significativos dentro de su participación. No es de sorprenderse que ciertos cónyuges extenuados por el baile, aunque inconformes y renuentes a la situación permanezcan al cuidado de la vivienda durante el día de Santa Lucía. Las entrevistas arrojan referencias que permiten explorar otros puntos de vista:

Siempre nos ha gustado bailar, pero nuestros maridos son celosos y a veces no aprueban nuestra participación. Ahora que nos organizamos, reclamamos lo que ellos también hacen...Nosotras también tenemos derechos (...). Antes salíamos a cuidarles en la plaza, ahora ellos también tienen que cuidarnos en nuestro día (Ramos Rosa, 2004).

La participación de las mujeres solteras con su extrovertida actuación, genera cuestionamientos por parte de los varones indígenas. Ellas bailan, anticipan y advierten cualquier sospecha de los adversarios en el momento que giran alrededor de la plaza, en busca del momento propicio para la disputa en la plaza.

Varios proyectos de matrimonios y compromisos formales se han refractado por apresuramientos de los varones, quienes ven amenazados su categoría de prometido. Ocasionalmente, las casaderas generan nuevos compromisos en *Inti Raymi*. La destreza corporal, el arrojo, la intrepidez y la habilidad lingüística del mundo masculino seducen a estas mujeres que por su belleza física e espiritual cautivan a propios y extraños.

Se sospecha que el mismo *zamarro*, objeto de uso y representativo del poder hacendatario es resignificado por los *rukukuna* o cabecillas, como una forma de recrear el poder. La irrupción femenina del uso de esta vestimenta, además del revuelo que causa entre los

varones, encuentra justificaciones inventadas que “quedan sin piso”, con la reivindicación que alcanzan sobre todas las mujeres solteras. Se considera que, son estas últimas las que logran romper estereotipos que la tradición ingenió para proteger los intereses de la masculinidad.

Si bien en tiempos de antes, nuestras viejitas también bailaban, lo hacían con decoro. Ahora, las solteras se disfrazan con zamarros, se ponen sombreros, llevan *banderas*³¹ y quieren desquitarse con cualquiera con tal que sea hombre. Beben igual que los hombres y para colmo se disfrazan con zamarros. En nuestros tiempos, sólo cuando los rukus estaban dormidos, ellas podían tocar los zamarros, porque no queríamos que absorban las malas energías (...). Los hombres que quieren seguir bailando se visten de mujeres y las mujeres también se visten de hombres, algunas de ellas, principalmente las libres [solteras, divorciadas, viudas] se visten con zamarros (Maigua Alfonso, 2004).

Esta situación, hizo que otras mujeres indígenas percibieran de mala forma que ciertas mujeres tomen el zamarro; este es significado de autoridad y arrogancia en el mundo andino. Las mujeres al utilizarse esta prenda salen [se excluyen] de la feminidad y son imaginadas como “karishinas”³². No olvidemos que las mujeres y los hombres tenemos roles, que nos permiten tener derechos y funciones tanto culturales como sociales (Anrango Alberto, 2004).

3.6. Las mujeres “ganan” la plaza

Inti Raymi es el tiempo de licencia y consentimiento general; es el tiempo del encuentro y de la celebración; es el tiempo nuevo o futuro que se conecta con el pasado que se acumula para reordenar y empezar nuevamente. Según la tradición y sin querer erigirlas en

31 Era muy común llevar banderas de diferentes colores en la fiesta, de preferencia se portaba las de color rojo, que de acuerdo al punto de vista indígena se relaciona con el respeto a la madre tierra. Ahora aparecen las wipalas o banderas del arco iris.

32 Karishina: Léxico kichwa que significa mujer con atributos de hombres.

criterio de verdad, los *runas* kichwas, acostumbran a dar un sentido positivo a todo, a partir de su condición de herederos de la cultura.

El tiempo acumulado hasta el día de vísperas del Hatun Puncha o Gran Día, permite representar el tiempo coexistido, este pasado se vuelve activo por su propia presencia cuando incinera lo trillado en la experiencia del futuro inmediato. A la sazón de esta ordenación del tiempo andino, la noche de vísperas se convierte en algarabía y fuego, y se quema lo que no se anhela y toma vida lo que se desea del futuro; en este escenario tangible se articula el pasado existido y el futuro promisorio.

En el momento de la danza, lo que no ha de sorprender es la perfecta igualdad que se da entre los sexos, donde tanto hombres como mujeres se ironizan unos de otros y se intercambian bromas. Las mujeres cantan tonadillas jubilosas y algunas de las cuales parecen acentuar el conflicto entre los géneros, en tanto que otras constituyen lisonjas ponderadas de la unión carnal, donde además se evidencia una virtud para fortalecer la energía corporal y sensual de los danzantes.

3.7. Las del “centro” y las de la “periferia”

Con ansia infinita, cientos de espectadores se disponen a ubicarse entre los graderíos del renovado pretil de la imponente iglesia La Matriz, cuya edificación de estilo clásico despunta ante la contigua casa del gobierno local del pueblo de Cotacachi.

En este espacio central, donde se levanta el poder religioso, político y social se localiza el parque de La Matriz, usualmente reconocido como La Plaza, territorio simbólico que una vez por año es disputado, captado y posicionado por las mujeres indígenas.

Los espectadores asentados en los graderíos del pretil y en los bordes del parque, esperan impacientes el ingreso esplendoroso de las mujeres, el ulular de caracoles permite deducir el acercamiento de las bailarinas, entre tanto los espectadores que en su mayoría son

jóvenes, están listas para adherirse en cualquiera de las cuadrillas de arriba o de abajo.

La burguesía indígena, es decir los del centro de la urbe, aguarda a las “marginadas” rurales, en una posición donde las relaciones sociales se desvanecen y se refuerzan a la vez. El énfasis se asienta en el encuentro, como un momento donde hay un tiempo futuro próximo e inmediato en el que se cohesionan socialmente los elementos diversos y diferentes.

Las comuneras rurales son ansiosamente aguardadas, el nubarrón de polvo que se distingue es señal de que se avecinan. La bulliciosa y estrepitosa presencia de la multitud de las mujeres y de unos cuantos hombres, se puede medir en una cuadra de distancia, que estrechamente aglutinados dan cuenta de la cantidad de participantes. Así aparecen las de El Topo, hacen su ingreso por el lado suroccidental del parque, centenares de personas abarrotan el parque que parece quedar pequeño para recibir a la muchedumbre embravecida.

Así se vislumbra a las cabecillas, —esposas de dirigentes indígenas, estudiantes solteras o mujeres reconocidas socialmente—, aparecen asistiendo la primera fila, quienes custodian tenazmente la vanguardia enfilada de mujeres. Ellas visten con zamarros blancos y levantan simétricamente el látigo o fuate, para desplegar una corriente constante de señales y mensajes que se transmiten a cada paso y en cada instante con una clara solemnidad.

Dichas contraseñas se manifiestan para proteger el hito humano que han logrado enfilarse con sentimiento de mujer, con las manos derechas levantadas y de cuyas muñequillas se sujetan y con dicho instrumento se hace contorsiones circulares y mientras avanzan de frente a la señal de unas de las principales cabecillas (doce mujeres que hacen las veces de capitanes) giran al unísono, en tanto reclinan su cuerpo mirando a sus costados para mantener la simetría de la fila. La correspondencia es importante, esta garantiza

que las cabecillas no están ebrias, de no ser así, su misma presencia provocaría una pifia de la multitud.

En espléndido movimiento corporal y seductor, ellas apuntan a “fuetazos” a aquellos hombres que insinuantes se acercan a la vanguardia. Son los mismos hombres que vestidos de mujeres irrumpen el orden jerárquico y la simetría rítmica impuesta por las mujeres que hacen de cabecillas.

La consonancia de tambores, flautas transversas, armónicas, melódicas, guitarras, entre otros instrumentos interpretados por músicos, no desfigura el jolgorio en el cual se enfatiza la armonía rítmica que combina el movimiento corporal femenino y la expresión lingüística simultánea. El ágil y cadencioso zapateo parece horadar el denso aire que cubre la cuadrilla de danzantes.

Las mujeres logran pronunciar ejercicios lingüísticos librados tanto a partidarios como a sus adversarios de patio. Al grito de arrogancias que amplían el *pandemonium* escénico, pronuncian sonidos onomatopéyicos oclusivos y aspirados ininteligibles, como signo evidente de una histeria colectiva que dan cuenta de un cambio de actitud y comportamiento femenino.

No es que ellas aprovechen del consentimiento que el ritual permite. Al contrario, es que su ímpetu privado es el que se exterioriza en un escenario público, donde los espectadores se convierten en testigos de sus pretensiones expresadas a través un lenguaje corporal y de una cadena fónica desafiante. No se puede negar la connotación voluptuosa de los acuñaientos refonetizados del español y de las alusiones instintivas figuradas, en la que se emplaza al varón como el sujeto del desagravio y no necesariamente a la plaza como categoría simbólica a conquistarse.

Se refiere al mundo masculino indígena como infructuoso que infra contextualizamos. Ellas levantan simétricamente el látigo y despliegan una corriente constante de señales desafiante a quienes hacen

de espectadores, o que demuestra que además de un intento comunicativo hay una cierta descarga de intención emocional hacia lo masculino.

Los cánticos expresan desafíos instintivos a la misma masculinidad, por ello no sorprende que a través de los ejercicios lingüísticos, se colija un cambio de roles, ya que son ellas quienes toman el control escénico de la plaza. Seducen a propios y extraños con sus mímicas que dan cuenta de una elegante y exclusiva manera de actuar en público. Es tan grande su tenacidad femenina expresada en la plaza, que no hay marido, novio o pretendiente que pueda contener su sentido de pertenencia; lo cual hace que su representación femenina sea extraordinariamente soberbia.

Para contextualizar lo que se sostiene recurrimos a ciertos ejercicios lingüísticos que son pronunciados con tanta intensidad, que para efectos de comprensión se reproduce así: [xustastas, xustastas]³³, [taran kulun, taran kulun]³⁴, [xayayay, xayayay]³⁵, [xuis, xuis, xuis]³⁶.

Acuñamientos o refonetizaciones de la lengua española, tales como: [kunan si karahu, xayka mukiti]= ahora sí toma puñete, [haber, kunan makaway karahu]= haber ahora agrádeme, carajo, [warmikuna kunan sí ñawpashpa, ñawpashpa]= siempre adelante, mujeres. Ahora sí, adelante adelante].

Insinuaciones instintivas, como: [ushankicha, ushankicha, manavalli] ¿Sí, podrás?, ¿sí, podrás? incompetente, [ushashpaka, ushashpaka shamuyari]= si has de poder, si has de poder, ven no más, [munakpilla, munakpilla]= cuando se desea no más, cuando

33 Onomatopeya kichwa sin traducción. Su acentuación denotaría regocijo

34 Onomatopeya kichwa que denotaría ruido estrepitoso, semejante a la creciente de un río tumultuoso.

35 Interjección que significaría: gozo, placer y dolor.

36 Onomatopeya que se usa para compararse con la libertad, con el viento, con la brisa.

se desea no más, [kunan mañaway, kunan mañaway]= exígeme ahora, exígeme ahora, [kunan shamuy, kunan shamuy]= ven ahora, ven ahora, [kutin kapari, kutin kapari]= grita otra vez, grita otra vez, [kunan asiyari, kunan asiyari]= ríete ahora, ríete ahora, [kunan karimpash, kunan karimpash]= ¿y ahora qué, y ahora qué?

Los espectadores esperan que la cuadrilla alcance la primera esquina sur-occidental del parque para arremeter sobre esta y para formar un solo grupo humano que configura nuevas coreografías. Los músicos que no están disfrazados de mujeres al tenor de flautas y guitarras imponen el ritmo; y dan vueltas enteras y medias vueltas en una de las esquinas. Así lo hacen aproximadamente por unos diez minutos.

Una de las cabecillas del grupo grita fuertemente e invade el ritmo monótono y circular de la coreografía para deslizarse y para guiar a la muchedumbre hacia otra esquina de la plaza. Así en cada esquina se repite la escena descrita.

De esta manera realizan tres giros de la correría agotadora en la plaza y en ese trayecto, atraviesa otro grupo de otro sector. Las bailarinas vestidas con blusas finamente bordadas y que adornan el pecho con seductores escotes y la cabellera suelta y adornadas con hermosos sombreros. Así, levantan sus brazos de forma vertical y empuñan a los fuetes en señal defensiva y permanente.

Las de arriba con las de abajo, como reproduciendo el ritual masculino, cuando se atraviesan en algún lugar de la plaza, se lanzan frutas, cobrando la forma de un regicidio, un ensayo de agresión ritual que marca la transición de lo privado hacia lo público. Entonces, unas fingen ebriedad absoluta con botellas de licor en mano, exigen a sus compañeras a que beban aguardiente.

Algunas cabecillas no restringen su afán de beber y buscan a ciertos varones que sin estar disfrazados acompañan a sus parejas. La resaca del día anterior hace efecto y rechazan lo que ofrecen las

cabecillas. Ellas hacen uso del fuate y con energía azotan a los pies, invitándoles intransigentemente a beber y bailar.

Es común que ellas induzcan a los varones a que “trabajen para ellas”, entendiéndose que *trabajar es bailar colectivamente*. No sorprende que el rechazo de la bebida ofrecida por las mujeres termine en un altercado con los hombres; por lo tanto se debe aceptar lo que se ofrece. Según ellas: “Se brinda por el día de las mujeres y por el respeto hacia los hombres”.

Escenas maravillosas transcurren en este lapso de descanso; el licor hace mella de la fortaleza física de algunas mujeres, entonces ellas se acercan a un varón de su confianza y lo ciñen con fuerza por el cuello y toman asiento improvisado en cualquier lugar.

La pasividad de ciertos varones es inesperada, las mujeres no paran de hablar, siempre hacen alusión de que “solo por esta vez actúan así”. En aquel momento el gimoteo y el sollozo adornan el diálogo y la expresión corporal interviene en la comunicación oral, en la cual no sólo dicen las palabras sino que es el conjunto de la corporeidad la que se pone de manifiesto y la que en última instancia se pronuncia por la efectividad de lo que se expresa oralmente.

Cada movimiento de la mujer indígena procura servir de intérprete de lo que se dice o de lo que se asume, el afecto y la ternura son elocuentes mientras dura el diálogo espontáneo. Durante el tiempo de descanso, se bebe abundante chicha de jora y exquisita comida hecha de la diversidad del maíz y aderezadas con carnes de cuy, conejo o de aves.

Después de un breve acto ceremonial con bríos católicos, toda la comida del almuerzo comunitario debe consumirse, como una forma de reconocimiento a la habilidad ofrecida por las mujeres. En este paraje, unas recuperan la lucidez y otras acentúan su estado de ebriedad. Así transcurre una hora o tal vez más. De modo que es tiempo de congregarse y salir a la plaza. El ritual se refrenda y entre los espectadores afincados en los graderíos y su entorno.

Así, jóvenes mujeres mestizas, estudiantes, mujeres profesionales y artesanas cotacacheñas, extranjeras y extranjeros se incorporan a cualquiera de los dos bandos, por cuanto el ritmo placentero que se impone, seduce de tal manera que es imposible no bailar.

La segunda entrada a la plaza es más bulliciosa; las cabecillas ingresan imponiendo coerción al grupo: gritan, rechiflan y cantan: [churay karahu, churay karahu]³⁷, [sinchita tullashpa, sinchita tullashpa]³⁸, [mikushka shina, mikushka shina/como si hubieras comido], [karishina, karishina, runa shina, runa shina/ como si fueras varón. Como persona], [tupu shina, tupu shina/como si eres de topo, como si eres de topo], [kunanmantalla, kunanmantalla/de ahorita no más, de ahorita no más], [ñukanchik puralla, ñukanchik puralla/ solo entre nosotritas, no más], [ama wakashpa, ama wakashpa/ sin llorar, sin llorar], [tullashpa tullashpa/apisonando más], [muyushpa muyushpa]³⁹, [kaparishpa kaparishpa/increpando, increpando].

No todas las bailarinas se disfrazan de hombres, aunque las cabecillas no pueden prescindir de esta norma establecida para ellas y entre sí mismas. Invierten el orden, construyen significados como una forma de no aceptar la hegemonía masculina.

Expresan una forma de resistencia, cuando corean los ejercicios lingüísticos mediante pitañas que desmerecen la masculinidad, con onomatopeyas para vigorizarse y con antífonas como una forma “subversiva” para exhortar su justo reconocimiento. Entonces bailan, gritan y silban, desatándose un *pandemonium* en la multitud.

37 “Trabajar pisoneando fuertemente”. Tullana es léxico kichwa, sinónimo de apisonar; los mejores danzarines con las piernas abiertas y ligeramente inclinadas pisonean enérgicamente, balanceando y abriendo sus brazos e imitando onomatopeyas que semejan quejidos, cantan para aplacar la angustia y la emoción (Trad. del autor).

38 Pisoneando fuerte.

39 Girando, girando [se canta así, cuando se danza en las esquinas].

El conjunto de espectadores disfruta del espectáculo, unos aplauden y otros asienten el surgimiento de este nuevo discurso simbólico como el atributo de la nueva representación social de la mujer cotacacheña. Si bien durante la toma de la plaza, el baile asegura el poder simbólico de las mujeres para formular una concepción de autoridad sobre la realidad toda, también asegura el poder de los recursos simbólicos para expresar emociones (Geertz, 2001).

La atracción de los ejercicios lingüísticos contribuye a una forma más densa de expresar una representación de resistencia o reconocimiento, porque se canta con un tono grave y de manera turbulenta: [xem, xem, xemm] [larara, larara, lararam] [xoxoxo, xoxoxo, xoxoxom] [xus, xus, xusm] [up, up, upm] [xum, xum, xumm] [xa, xa, xaam], [xoloxoxo, xoloxoxo, xoloxoxom].

Si se analiza la estructura de cada par de corchetes, notamos que aparecen fonemas consonánticos y vocálicos. Se disponen de un conjunto fonético compuesto por dos, tres y hasta cuatro sonidos, pero curiosamente al final de cada una de ellas, aparece un sonido nasal y que por su punto de articulación tiende a bilabializarse, lo cual denota una emisión de sonidos: “Que reflejan estados de ánimos y emociones, propios de actos rituales y referentes de aquellas frases señaladas que son distinguibles” (Cevallos C, 2009: 06).

Las mujeres que hacen de cabecillas emiten una frase compuesta de dos o tres palabras y lo repiten por dos veces, seguidamente en ronda alborotadora el resto del grupo lo corea; así se produce una especie de diálogo monótono y según se incrementa la agitación del grupo se cantan frases más impetuosas.

3.8. Protestar para fortalecer la identidad

En *Inti Raymi* las mujeres indígenas interactúan dentro de una atmósfera densa como actrices de los rituales de inversión y con ejercicios lingüísticos simbólicamente expresados. La concepción de masculinidad, si acaso no fuera un privilegio de los hombres, no deja

de ser un conjunto de prácticas y símbolos que han sido resignificados no solamente en la fiesta sino también en contextos diferentes.

El caso es bastante discutible, aunque no es efímero sostener que: “Las hegemonías no son eternas y al retroalimentarse evidencian vulnerabilidad” (Muratorio, 1994).

Esto revela una nueva connotación en el mundo de las mujeres indígenas dentro de las representaciones de género. El que las mujeres se vistan de hombres, indica que se adoptan otros roles e identidades. Y si los hombres se visten de mujeres, es porque quieren seguir bailando como lo sostuvo un entrevistado, aunque, sin el temor de ser desconocidos al día siguiente, es una manera de construir una identidad aunque esta sea oculta.

3.9. Roles de género

Antes de presentar el concepto de *género* es conveniente concernirlo con el concepto de *sexo*, para establecer sus mutuas relaciones y diferencias, como punto de partida de este enfoque. “En términos generales, los sexos hembra y macho son categorías biológicas, en tanto que los géneros masculino y femenino son categorías socioculturales. La primera es una categoría determinista y rígida (se nace), mientras que la segunda es una categoría construida socialmente (se aprende) y por tanto está sujeta a cambios” (Ordóñez 2001: 143).

El género, como una categoría nos remite a las características sociales y culturales atribuidas a hombres y mujeres, a partir de sus diferencias biológicas. Por tanto, en la construcción de los géneros inciden varios factores como la tradición, la costumbre y los valores de una comunidad, donde la estructura cultural e ideológica de una sociedad es la que define y da contenido a aquello que es socialmente masculino y femenino.

El concepto de género –masculino y femenino– atañe a las características que social, cultural e históricamente son atribuidas a hombres y mujeres, a partir de sus diferencias biológicas y en la cual,

tanto hombres como mujeres juegan roles diferentes, con derechos y obligaciones distintos en cuanto al acceso y control de recursos.

Así sus diferencias pueden ser articuladas por categorías ideológicas, étnicas, históricas, culturales, económicas, políticas y religiosas. La distinción entre naturaleza y cultura es culminante, ya que los roles asignados a hombres y mujeres y que se reconocen como masculinos o femeninos son construcciones sociales que pueden cambiar.

Sin embargo, se considera que debe tratarse este tema con sigilo, pese a que existen colectividades nacionales o internacionales que concluyen que es importante tratar de cambiar el *status quo* de las mujeres indígenas frente a la enfoque de los hombres, a fin de incrementar la equidad⁴⁰. Primeramente, debe hacerse un estudio de la cosmovisión de la sociedad en cuestión.

De ahí que, se deduce que, un esfuerzo por más bien intencionado que sea por mejorar la equidad, orientándose en los aspectos materiales y sociales sin que se logre entender la sutileza de la espiritualidad de la mujer indígena, puede ser fácilmente malentendida o malinterpretada como la impregnación de ideas desarrollistas de occidente.

Para hacer operativo el concepto de género, quizás sea mejor razonar desde el “análisis de género”, que comprende el esfuerzo sistemático por documentar y comprender los roles de hombres y mujeres en un determinado contexto. El análisis de género aplicado al contexto indígena es un esfuerzo sistemático por comprender lo que fue antes y lo que es ahora. Y al tomar en cuenta estas diferencias y trasladarlas al momento ritual de la fiesta, quizás se consiga entender que las de *arriba* o las de *abajo* son actoras, con los mismos derechos masculinos.

40 En Cotacachi, se asientan aproximadamente veinte organismos internacionales cooperantes. Ayuda en Acción y Tierra Viva abordan preferentemente el tema de género como política institucional (Informe del Plan de Desarrollo Cantonal de Cotacachi), Edición revisada al 2003.

Los roles de la complementariedad en espacios rituales, políticos y organizativos entrañan ciertos intereses. En el espacio de la cotidianidad está el desafío a construirse, pues allí las mujeres también son actoras activas y no únicamente esposas de los actores. Lo que hace entrever tiempos diferentes para las relaciones de género. El análisis de género, también permite dimensionar una mayor participación de hombres y mujeres en la ejecución y en los beneficios ofrecidos durante esta última década por los proyectos asentados en Cotacachi:

Una vez más la Asamblea de Unidad Cantonal, las Organizaciones Sociales, los Organismos de Cooperación Nacional e Internacional, y el Municipio de Cotacachi-Gobierno local se comprometen sólida y solidariamente para propagar el Plan de Desarrollo de Cotacachi, convencidos que permitirá consolidar el trabajo participativo, planificado, transparente y autogestionario...Varios han sido los eventos (asambleas, talleres, foros) en los que conjuntamente han trabajado autoridades, dirigentes de organizaciones indígenas y campesinas, empresarios, **mujeres y demás actores**; con quienes están interesados en construir un cantón disciplinado, organizado, solidario y productivo⁴¹.

La incorporación de un enfoque de desarrollo con contenidos de género es una tarea en construcción. Las organizaciones indígenas como la administración del gobierno cantonal a través de los organismos cooperantes hacen esfuerzos por internalizar una concepción del desarrollo con contenidos de género.

41 Estos son los organismos cooperantes: (IBIS-Dinamarca, Terra Nouva, Instituto de Estudios Ecuatorianos (IEE), Ayuda Popular Noruega – APN-, Ayuda en Acción, Fundación Tierra Viva, Unión Internacional de Autoridades Locales, Centro de Población y Desarrollo Social (Cepar9), USAID, CRIC de Italia, FEPP, Médicos sin fronteras de España, Makimañachi y Kellow de USA, P-DRI Cotacachi y AECI de España, Fungeres-BID, Modersa-Banco Mundial, Prodepine y DFC-Emelnorte (Plan de Desarrollo del Cantón Cotacachi 2002).

3.9.1. Relaciones de género

El enfoque de género en desarrollo impulsado por las instituciones cooperantes, ha forjado al desarrollo como una construcción social en que se reconoce el papel histórico de la mujer. El problema radica en la existencia de relaciones históricas desiguales, las cuales son fuertemente protegidas por sectores tradicionales de varones y mujeres, lo que impide el desarrollo integral de la mujer indígena.

La categoría de análisis de género ayuda de manera básica a explorar las relaciones existentes entre hombres y mujeres de la zona de estudio, aunque insistentemente se manifiesta a través de los dirigentes políticos, a la categoría social de complementariedad como sinónimo de igualdad entre hombres y mujeres, ya sea en actos de la vida pública o privada.

Para el discurso de ciertos dirigentes el nivel de las relaciones de género son ecuánimes, lo cual parece encubrir lo que manifiestan las mismas mujeres indígenas que no pertenecen a esta clase política al ponderar las relaciones de equidad de género: ¿No será que se está ocultando un conflicto que las mujeres indígenas expresan durante su participación en la fiesta de *Inti Raymi*?

Las contrariedades no necesariamente implican que no exista una reivindicación de la mujer indígena, aunque el grueso de las mujeres demanda el derecho a cambiar las tradiciones que las excluyen. Entonces, allí está la asistencia de la conciencia política insertada por medio de ciertas instituciones cooperantes, que han contribuido en el surgimiento de una nueva conciencia de género, planteada sobre la necesidad de resignificar la tradición bajo nuevos términos sociales.

Cuando se asume el enfoque de género o la perspectiva de género en el contexto indígena y rural, si bien no se trata de hallar soluciones que este enfoque propone, tampoco se intenta modificar las relaciones existentes en las comunidades indígenas.

En suma, quizás conviene establecer acciones más decisivas que beneficien a las mujeres, pero no en forma aislada. Para ello, los proyectos y propuestas deben partir de la identificación de los problemas y necesidades, entre los que hay que destacar los problemas entre géneros para incorporarlos en el conjunto de aspectos que las comunidades indígenas tienen que resolver.

Así se ha afrontado conexiones teóricas y cotidianas que han permitido integrar a la mujer indígena y campesina en el análisis de los saberes y conocimientos tradicionales, para que ellas con sus propuestas sean tomadas en cuenta como actrices que replanteen sus proposiciones. Hay una tendencia a reconocer a las mujeres en los espacios rituales y en el escenario político-organizativo, pero en el escenario cotidiano y privado, aún flotan las dudas.

3.9.2. Mujeres: conocimiento y tradición

El desarrollo debe entenderse desde la construcción sólida para optimizar el capital social, económico, cultural y simbólico de los individuos y la comunidad, cuya optimización significaría la capacidad comunitaria para satisfacer las necesidades físicas, emocionales y creativas. Si se valora las relaciones de género vista desde la misma organización indígena, entonces quizás sea oportuna tomar en cuenta las diferencias del género en los sistemas de conocimiento tradicional, en los cuales las mujeres y hombres puedan tener maneras diferentes de organizar el conocimiento.

El conocimiento de la mujer indígena, siempre se ha constituido en una amalgama de nociones y creencias derivadas de la práctica cotidiana histórica con carácter holístico. En tal razón, ha sido un conocimiento individual y colectivo que se construye y se comparte, no es ágrafo pero responde a la lógica oral, por lo tanto su dominio está restringido en el tiempo y el espacio debido a sus propias peculiaridades. En los diferentes rituales agrícolas para hacer llover tras las siembras, según información de los más ancianos, había varias ideas metafóricas implícitas.

Las evocaciones litúrgicas donde confluyen lo católico y lo pagano con sus danzas patéticas expresaban las contracciones y retorcimientos del parto, después de lo cual esperan la ayuda mágica de la madre naturaleza y de alguna imagen cristiana. Se sospecha que estos movimientos corporales, de alguna manera se trasladan al teatro de la plaza, con cánticos que recrean el dolor, la angustia y el placer.

Las mujeres como expertas conocedoras del tiempo agrícola y de la astronomía, llevaban los rituales de provocación para inducir o suspender la lluvia. Sin embargo, los rituales parecen reemplazarse con evocaciones a efigies católicas. Para el caso de la Calera a María Magdalena, y El Topo a San Pedro, a este último se le despoja de su sombrero para que el Inti Tayta con sus rayos ardientes abrace su *cabecita* y provoque la lluvia.

Lo curioso es que, la imagen cristiana para el primer caso es una mujer y para el segundo es un varón. Allí se correlaciona la idea de que los de La Calera como sector de abajo se relacionan con la mujer; los Topos como parte del sector de arriba se relaciona con el hombre.

3.9.3. El género como categoría gramatical de la lengua kichwa

En la publicación de el Arte de la lengua general de los indios de este Reino del Pirú (Moya, 1995) compuesto por el clérigo Alonso de Huerta y publicada en Lima en 1616 al referirse a la categoría gramatical de género, se expresa que en esta lengua [kichwa] no hay géneros propios, hay cuatro nombres que sirven de géneros masculinos y femeninos, a causa que hay muchos nombres que (de) bajo una terminación significan macho y hembra, como *runa* significa persona, varón o mujer.

“Los nombres que sirven de géneros son *cari*, *huarmi*, *urco* y *china*. *Cari*, sirve para masculino racional, *huarmi* para femenino, *urco* sirve para masculino irracional, y *china* para femenino irracional. Y si se hace uso del morfema pluralizador –kuna– afirmamos

que *caricuna* significa personas varones; *huarmicuna* significa personas mujeres; *carichuri* hijo; *huarmichuri* hija; *carichina* mujer como hombre irracional” (De Huerta 1993: 21).

Lo que se pretende señalar es que las mujeres pueden apropiarse de ciertos rasgos culturales considerados masculinos, por ejemplo: a) *karichina*, que significa mujer como hombre irracional y b) *karishina*, que significa mujer con atributos de hombres. El primer caso es la representación extrema, es la semejanza de lo irracional, cuyo adverbio es utilizado como una categoría para descalificar la conducta de las mujeres solteras, y el segundo caso, es un adverbio prohibitivo y de advertencia aplicada para sentenciar a mujeres casadas.

3.9. La espiritualidad indígena

Tanto hombres como mujeres, cuando danzan se ironizan unos de otros y se intercambian candongas. Para el mundo cognoscitivo de la cultura andina, la mujer estuvo representada en el panteón andino de los pueblos agrarios como prototipo idóneo a ser fecundado y el hombre como fecundador, a la sazón de esta correlación y de esta representación en los cultos de esta naturaleza se daban prácticas sexuales como parte de la ritualidad. (Moya 1995).

Cuando se refiere a temas de la sensualidad de la mujer indígena, se ingresa a un territorio donde su sistema de tabúes establece una frontera social que impide imaginar siquiera los matices que representan su mundo, por lo tanto, para no afectar esa susceptibilidad cultural hay que tratar el tema con sumo cuidado.

En la zona de estudio, la sexualidad desde arcaicos rituales sagrados hasta aquellos que se han acuñado últimamente, siempre han sido tratados como tabúes. Los rituales parecen comunes en las diferentes culturas de este planeta. Empero, el dispositivo habitual que correlaciona a estos ritos en las diferentes culturas indudablemente es el tiempo en que se lo practica, pues el inicio de las estaciones para el mundo de los indígenas es un tiempo sagrado y especial, es decir, el tiempo marca la diferencia.

En este sentido, es interesante la participación que hace Francisca Martín-Cano: “Desde la más remota antigüedad las mujeres practicaban actos sexuales sin varones, orgías sagradas (masturbación) para atenuar a la madre naturaleza, con la mano o con bastones o con esculturas hermafroditas” (Martín-Cano, 2004).

Si bien la presente investigación, no demanda de pormenores determinados sobre la sexualidad, tampoco exime de indagaciones u observaciones que contribuyan a la interpretación de las representaciones, en que la conducta sexual de los individuos durante el tiempo de *Inti Raymi* está fuertemente cohesionada por signos sobrenaturales, donde lo sensual probablemente se convierte en una estrategia para establecer fuertes vínculos y conexiones dentro del grupo y como especial atenuante para liquidar conflictos internos existentes.

Los pretendientes de las mujeres jóvenes no desaprovechan de las noches de algarabía en las comunidades indígenas, para atinar su conquista amorosa que en tiempos ordinarios posiblemente fueron rechazados por escudriñar sentimientos que exigen de incitaciones prodigiosas que solo la fiesta ofrece.

Entre la formalidad sagrada y la informalidad secularizada del tiempo de *Inti Raymi*, se desatan los compromisos, el orden se desordena y el desorden se ordena. La fuerza que imprime el poder de dominio de las mujeres frente a los varones se funda en la asociación a través del acercamiento libidinoso entre parejas que enredan un lenguaje de agresividad y ternura.

En la noche de vísperas se baila dentro de las comunidades y ocasionalmente se atraviesa las fronteras comunitarias, entonces las mujeres mancebas hacen gala de sus mejores vestimentas. En la danza, sus cabellos se agitan con el ritmo que los jóvenes indígenas imponen con modernos instrumentos musicales.

Allí no hay espacio para extenuarse y en coreografías circulares hasta se configura una cadena sinuosa de parejas enamoradas. El

cosquilleo permanente que incriminan los varones a las jovencitas, son preámbulos de la maniobra comunicativa que endosan a sus compañeras con un designio de sensualidad: “Ese signo es representativamente discreto y no deja de ser admirablemente seductor” (Cevallos C. 2009).

Ciertos rituales arcaicos religiosos están basados en la analogía entre la fertilidad de la mujer y la de la madre naturaleza, junto con la creencia de que mediante ciertos ritos mágicos –culto al agua– se podría intervenir en el curso de las fuerzas telúricas, para despertar en la madre naturaleza la bondad y fortaleza requerida durante el baile. La asimilación del acto sexual con el trabajo es frecuente, el lenguaje instintivo utilizado siempre insinúa los primeros contactos seductores entre los *wampras* y las *kuytsas* quienes a decir de los adultos mayores, propician la fertilidad necesaria que las siembras imploran.

4

MAÍZ Y DANZA

4.1. Inti Raymi: desde la época de los Incas

En el transcurso de la presente investigación, se asiste al tiempo de los incas por considerarlos como antecesores de la nacionalidad ecuatoriana, pese a que apenas estuvieron un poco más de medio siglo en nuestro territorio.

La información documentada por cronistas de la época, escasamente dan cuenta de la riqueza cultural e histórica preinca. El *Inti Raymi* se celebra con el fin de adorar el agua, al fuego, la tierra y el sol, que en su conjunto conforman los íconos propiamente amerindios. Posteriormente, esta ceremonia es denominada por los españoles, como la fiesta de “San Juan”. Esta se celebra anualmente, a lo largo del establecimiento de las comunidades andinas.

La razón es honrar la cosecha a través de cantos, ceremonias con fuego, danza y rituales. La tradición de la fiesta no se ha perdido, por el contrario todos los meses de junio de cada año se restablece con más influencia, convocando a centenas de personas que se preparan para este gran acontecimiento. Lo que demuestra que la cultura indígena mantiene activas sus raíces.

El *Inti Raymi* está relacionado con el solsticio de verano y coincide con la época de la maduración de los productos. El *Inti Raymi* es conocido también como la fiesta de la “segunda abundancia”. La primera es en marzo y la tercera en septiembre. A decir de los entrevistados, hace muchos años atrás, las comunidades incas llegaban desde todas las partes, realizando largas travesías, cruzando ríos, montañas y páramos. Lo hacían enfrentándose a las adversidades de

la naturaleza y el objetivo era precisamente concentrarse a orillas del lago Cuicocha para rendir culto al sol.

Los preparativos inician con mucha anterioridad, los capitanes o jefes de cuadrillas de las distintas comunidades participantes se someten a los llamados baños sagrados [culto al agua] en manantiales, vertientes y deltas de ríos.

El objetivo es interiorizar los poderes sobrenaturales del “*sinchik*” con cuya fuerza extraña o poder de influencia se crea o nuevo estado emocional. De modo que según la cosmogonía indígena, la salud está fuertemente cohesionada. Los danzantes al entrar en contacto con el agua provocan una homeostasis biopsíquico-social o el equilibrio entre el hombre, la naturaleza y el cosmos (Rodríguez, 1996).

La relación con las fuerzas telúricas de la naturaleza parece ofrecer un escudo que impermeabiliza el dolor y fortalece el ímpetu festivo tanto para los de *arriba* como para los *abajo* en la *toma de la plaza*. Esta protección invisible se entrevé al contactarse con las fuerzas extrañas de la noche, en que los danzantes en un acto liminar parecen mediar entre la madre naturaleza y el *sinchik* o espíritu del agua.

La cultura andina tiene su particularidad al concebir el mundo, así se cree que todas las cosas que los rodean poseen una “esencia divina”, *sinchik* o el mana que la antropología utiliza como vocablo universal, cuyo significado es traducido como fuerza sobrenatural, manifestado a través del poder físico y espiritual. Esta cualidad indiscutiblemente es trascendente en el desempeño de los jefes, capitanes o cabecillas de grupos. Estas fuerzas sobrenaturales traducidas como un nuevo poder de influencia, son indispensables para ganar la pelea en la toma de la plaza.

Algunos entrevistados manifiestan que, hace unas cinco décadas atrás los comuneros para realizar el culto al agua y para bailar, se trasladaban a la laguna de Cuicocha y manifiestan que San Juan y San Pedro era otra de las imposiciones de la iglesia católica. Al

preguntar, las razones que permitieron imponer la mudanza en el lugar del ritual, se atribuye a que la misma fiesta de *Inti Raymi* fue impuesta como San Juan y San Pedro por la Iglesia Católica. Allí se puede establecer la carga religiosa impuesto a esta, ya que representaba una amenaza para los intereses católicos:

Ante el resplandor del ocaso del día y al ponerse roja la laguna, el cura del pueblo –que no recuerdo el nombre– decía que allí está el infierno y cómo es posible que bailen allí. Se valió de esta ridiculez para obligarnos a bajar y a bailar en Cotacachi, pero no calcularon que nosotros a pretexto de este forzamiento, ahora no bajamos a bailar al pueblo, ahora nos tomamos la plaza del pueblo (...). Las autoridades de Cotacachi no se dan cuenta del cambio que se dio a la fiesta, cuando nuestros yayas empezaron a salir a Cotacachi, empezaron a ponerse zapatos, polainas, pantalón bombacho, pero no botaron la bandera del tawantinsuyu que se ponían en el cuello” (Maigua Alfonso).

De acuerdo a la frecuencia lingüística del kichwa actual, el significado del léxico Cuicocha se traduce como “laguna de cuyes”, pero kuychikucha como lo sostiene el entrevistado, significa: “Laguna donde nace el arco iris”:

Por ignorancia tergiversan a la palabra Kuychikucha, apenas desde 1999 se empezó a recobrar la tradición de bailar allí, esto es una tarea reconstructiva que hace la Unorcac con sus prácticas culturales ancestrales (...). Ni siquiera a través de la muerte y la imposición oficial de otros valores culturales y religiosos han logrado borrar el verdadero significado de la fiesta que era una forma de adorar al Dios Sol, como una forma de agradecimiento por las cosechas manifestadas” (Maigua. Ídem.).

4.2. La noche de vísperas

Las vísperas, marcan el comienzo del *hatun* puncha en *Inti Raymi* y sucede la noche del 28 de junio, en la que varios disfrazados forman una cuadrilla de baile. Allí, están músicos que entonan flautas travesas, armónicas o rondines y caracoles gigantes o churos.

Esta multitud es dirigida por varios cabecillas⁴², quienes forman un círculo y bailan zapateando fuertemente y en perfecto ritmo con la música y los movimientos corporales, primeramente avanzan en una dirección y después en otra.

Las normas de reciprocidad caracterizan a varias de las prácticas durante el lapso de la celebración de las vísperas, que más bien es privativo de las familias o *ayllus* comunitarios. La familia que hace de anfitriona estimula a la cuadrilla con abundante comida, chicha y aguardiente durante los cortos intervalos entre sus actuaciones

Entre un grupo de buenos amigos, de los más conocidos, bailamos de casa en casa, se recibe allí a todos, hay solidaridad, hay convivencia, todos somos iguales, los capitanes fuegan a quienes no trabajan, no se puede descansar, es un tiempo donde se impide la calma, es un momento para compartir la igualdad de funciones más la solidaridad, más la unión, más el compartimiento” (Cevallos, Ídem).

Durante el baile en el patio de las casas de cada comunidad, se producen ejercicios lingüísticos que por *alternancia*⁴³ y por el nivel de *uso*⁴⁴ se constituyen en actos rituales comunicativos con una especial intensidad, tono y el volumen de la voz que forman discursos lingüísticos. “Como juegos de significantes que hablan del sujeto y

42 Según Oswaldo Cevallos, ex cabecilla de El Topo Grande, para adquirir el rango de capitán, sostiene que: había que responder a varias exigencias sociales que la comunidad demandaba, preferentemente había que tener buenas posibilidades económicas, ser un buen peleador y un buen cuidador de los bailarines. Antes en asambleas comunitarias se elegían a los capitanes y allí nos entregaban buenos medianos –ofrendas–, ahora va desapareciendo esas buenas costumbres”. Entrevistada realizada en Enero de 2005.

43 Cánticos, griterío, gemidos y silbidos.

44 Popular, vulgar y sagrado.

del contexto como totalidades epistemológicas”⁴⁵. Afuera de cuyo contexto sagrado, no tienen sentido.

Los ejercicios lingüísticos dejan de ser simples sonidos de la cadena fónica y adquieren significados mediante los gestos, las expresiones del rostro, los movimientos de la boca, la disposición de manos y los pies. El significado de la agitación durante la noche de vísperas se exterioriza por medio de bullicios palpables con expresiones idiomáticas a ratos inentendibles que se asemejan a *onomatopeyas*⁴⁶ *dionisiacas*.

4.3. El fuego, símbolo sagrado

El fuego es antiguo como el cosmos, de los cuatro elementos fundamentales de la vida es uno de los que ha servido al hombre como vehículo para la expresión y comunicación de ideas. El hombre andino lo emplea desde tiempos remotos y en la actualidad se lo practica en la noche del 28 de junio como preludio escénico en la toma de la plaza.

Aunque en la mayoría de entrevistados, la respuesta a la connotación del fuego, simplemente se aproxima a la “etimología folk”. Por ejemplo se desconoce, que en la propia consagración a las *wakas* agrícolas, los *amawtas* sacrificaban la ofrenda al sol en el fuego proveniente del mismo y deseaban para todos un año de buen augurio. Inmediatamente a este ritual, venía el júbilo, después de recibir el fuego sagrado y la ofrenda se acostumbraba a quemar objetos arcaicos, flores, y granos de maíz, y se bebía abundante chicha bajo la custodia de los más ancianos.

45 Ferraro, Emilia., Apuntes del curso de Métodos Cualitativos de Investigación para Maestría de Estudios Étnicos en FLACSO-Quito, 27 de marzo de 2004.

46 Sectores geográficos andinos

En el tiempo de los incas a decir de los propios cronistas de indias, en los *raymis* se acostumbraba dar inicio con la participación de todos los *ayllus* tanto de arriba como de abajo. Allí no faltaban la música y la comida. Después se repartía el fuego en los cuatro *suyus*⁴⁷ y cada uno de ellos se encargaba de mantenerlo durante el año hasta la próxima ceremonia:

Se acostumbraba recoger ropa usada y se hacía un montoncito en frente de cada casa. Después se añadía ramo bendito y laurel, más sarapanka [tallo seco del maíz] y se prendía fuego hasta hacer una gran fogata, entonces dábamos grandes saltos y brincos sobre la llama. Se bailaba y se saltaba alrededor del fuego para quemar las malas energías y protegerse de malas influencias. Con frecuencia se bailaba y se saltaba alrededor del fuego, como una manera de purificarse y protegerse de influencias dañinas. Al concluir la fogata, la gente ya se reunía en las propias casas para hacer las *vísperas*” (Cevallos Oswaldo, 2004).

4.4. Liturgia solar

Las grandes fogatas en las fiestas del incario, no son sino expresiones de la liturgia solar. Sin embargo dicho acto ceremonial ha trascendido hasta la actualidad desde el escenario netamente indígena hasta el contexto mestizo latinoamericano.

Es la iglesia católica, aquella instancia que ha resignificado poderosamente al fuego, como el nexo que articula el sentimiento humano con el poder divino de Dios. No sorprende que, cuando un miembro de una familia andina parte al viaje sin retorno inmediatamente enciende una fogata por el lado del oriente, es decir por el lado donde nace la luz.

Los kichwas tienen como costumbre ancestral, convidar ofrendas a la “pachamama” en las cumbres solitarias, en medio de la noche, mediante una fogata o cirios, como un puente simbólico que se tiende

47 Sectores geográficos andinos.

para demostrar la expresión anímica de una persona ante su Dios y por medio de la fogata se comunica directamente con la divinidad.

Quienes practican la fe cristiana, de rodillas ante la imagen del santo de su devoción hacen peticiones y entran en un momento de trance a través de la dúctil ofrenda de una vela encendida. De modo que, en sus creencias y supersticiones, en la religión como en el mito andino, el dispositivo imprescindible de su expresión anímica es el fuego.

[Sobre las principales fiestas del incario, el Padre Acosta escribe así:] “se quemaban otros cien carneros lanudos (...), se juntaban todos antes que saliese la luna el primer día, y, viéndola daban grandes voces con hachas de fuego en las manos (...), se hacía el lavatorio general en los arroyos y fuentes, cada uno en su acequia o pertenencia, y bebían cuatro días” (Guayasamín, 1996).

Cuando la corona española enviaba un nuevo Virrey al Perú, los pueblos y *ayllus* se atiborraban de fogatas crujientes en señal de júbilo por el acontecimiento. Gigantescas luminarias iluminaban las crestas bravías de los andes e iban como corriente de estrellas, alumbrando la extensión intermedia del vasto territorio. Estas farolas originarias eran para aquellas épocas, la mejor forma de comunicación a la distancia.

La adoración al fuego era una devoción religiosa, considerándola al fuego como un elemento divino o sagrado. Al igual que la adoración del sol, de la que no siempre se puede distinguir, la veneración del fuego es una de las primeras manifestaciones de carácter religioso.

El fuego era la manifestación terrenal de lo divino, y en muchos pueblos la extinción de la llama sagrada en los templos conquistados y al huir hacia otros destinos, se llevaban el fuego sagrado como signo de su nacionalidad, o como emblema de su propia fe. El fuego es considerado dispositivo sagrado en las diferentes culturas y civilizaciones.

Para el caso de amerindia, la propia iglesia católica, despojó este emblema simbólico, que ha de de recuperarse para la reconstrucción de su propia nacionalidad.

El culto solar, desarrolla en el “runa andino” una espiritualidad sin fanatismos en creencias, ni dogmas reglamentados por supuesta revelación divina. La espiritualidad andina formó una cultura decorosa altamente desarrollada y diversificada por cada región antes y durante la época inca. Esta práctica se fundamenta en la equidad vital, que todo tiene una forma de vida en el mundo y el universo: los hombres, los animales, los vegetales, el viento, la lluvia, el fuego, las piedras, los árboles, los cerros, las fuentes de agua, las estrellas, la luna, el sol, el arco iris, el trueno y el relámpago y otras formas de manifestación de la naturaleza.

Estas formas de vida son una familia unida por las leyes de la naturaleza y los principios divinos universales.

La espiritualidad solar con añejas raíces andinas, se perpetuó en el ayllu kichwa como práctica sagrada y durante la época colonial fue considerada como idolatría por la creencia cristiana, y después de grandes persecuciones a sus fieles. Por ello, sus practicantes ocultaron el sacro oficio de la ceremonia espiritual en los mitos, leyendas y cuentos kichwas.

La argamasa cristiana y el culto andino que se había fomentado desde la época de la colonia, significó la degeneración del culto solar. Allí se había impuesto en contra de la libertad andina un dogma que traumó totalmente a quienes la practicaban. Lo que fue sagrado para los andinos, fue estigmatizado, degenerado y despreciado por la irresponsabilidad a la diversidad de la cultura humana.

En la actualidad, los movimientos sociales y políticos indígenas, intentan restaurar las tradiciones preincaicas e incaicas. Allí la ceremonia solar, se instaura como el vínculo vital que une al runa con el cosmos y toda forma de vida material y espiritual de la religiosidad andina.

4.5. El maíz

Cuando los europeos llegaron a América, tanto los mayas, aztecas e incas tenían en su acervo cultural el uso del maíz y su variada representación. Desde el origen mítico hasta la variedad de significado y utilidades, el maíz constituyó fuente de origen y desarrollo de las culturas aborígenes en el continente americano.

El Popol Vuh, habla de la creación del mundo, el hombre hecho de maíz como la mejor composición al mezclar tipos de maíces, pues ya habían hecho otros dos intentos los creadores con barro y madera, pero lo que sí ayudó a los dioses fue el hombre de maíz.

El origen de la palabra maíz, ha llevado a los investigadores por diversos senderos. Sin embargo, su origen *arawako* parece ser innegable, cuya denominación fue transmitida al viejo mundo por Cristóbal Colón quien la escuchó por primera vez en las islas del Caribe. En el mundo andino, el maíz mantiene su importancia alimenticia y cultural, pese a los quinientos *años transcurridos desde la conquista a la fecha, la persistencia del maíz sigue vigente.*

El maíz (*zea mays*) planta herbácea anual, de la familia gramínea, es uno de los alimentos de mayor importancia del ser andino y de gran valor simbólico, social y cultural. Por infortunio, la mayoría de plantas alimenticias más importantes como el maíz y los tubérculos en la época de la conquista estaban tan difundidos por todo el nuevo mundo, que resulta difícil establecer el centro geográfico de origen y el sitio donde se inició su domesticación y cultivo.

En el desarrollo de la agricultura, el maíz ha tenido una gran importancia debido a múltiples utilidades que se le daba a este cereal; esto se demuestra con los numerosos hallazgos arqueológicos de plantas, corontas, mazorcas y polen que estaban tan difundidos en este nuevo continente formando parte de ese gran complejo cultural del hombre andino.

Los lugares donde han sido encontrados los restos del maíz, tienen connotaciones mágicas, religiosas, económicas, políticas, mostrándonos así que este cereal escapa a su puro valor alimenticio y se enmarca dentro de un contexto social y cultural. Así las diferentes culturas precolombinas han dejado miles de cerámicas y tejidos con iconografías o representaciones de plantas de mazorcas de maíz, bebedores de chicha, que son verdaderas obras de arte.

4.5.1. Técnicas para conservar el maíz

Desde la época inca, se desarrollaron técnicas de conservación de alimentos, mediante los conocidos *tampus* o depósitos reales que hicieron construir los incas en muchos territorios que estaban bajo su dominio. Estos depósitos o graneros llamados también *Qollca* [kullka] estaban destinados a almacenar y guardar abundantes provisiones de productos alimenticios para tiempos de escasez.

El maíz puede ser guardado por mucho tiempo, más que las papas, mellocos, *mashuas* y ocas. Sin embargo siempre ha tenido un enemigo feroz, el gorgojo. Cuya amenaza se evitaba, mezclándolo con arena y almacenándolo en vasijas enterradas en el subsuelo mediante el empleo de emanaciones repelentes como el *kushik*.

La cultura andina es holística e integradora. Todos los elementos que conforman el cosmos son como dispositivos de una gran estructura a la cual se denomina cosmovisión o forma de ver, entender y comprender la situación del hombre y su entorno donde se desenvuelve.

El maíz, además de ser un buen alimento, nunca falta en la despensa hogareña para necesidades ceremoniales y rituales, por ejemplo la chicha o *aswa* que es una bebida que se preparaba a base de maíz germinado, hervido y macerado por varios días es primordial en mingas, así como en los rituales de iniciación y de muerte.

El maíz tenía un carácter ritual y sagrado. Desde que sembraban hasta su cosecha vivían castamente, no se emparejaban con sus

mujeres, vivían en este período en ayuno corporal y de alimentos cárnicos y salinos, hasta que la nueva planta crezca al tamaño de un dedo.

Si nos remitimos a los actuales ritos de iniciación dentro de las comunidades andinas más conservadoras: se conoce que, cuando a la mujer le viene su primera menstruación, *el kikuchiku*, estas duraban tres días en ayuno total, empero al tercer día se acostumbraba a comer *sanku* de maíz tierno o choclo como una manera de preservar posteriores infecciones.

Los vestigios de este ceremonial arcaico, aún se conserva en los hogares andinos, como una forma tradicional de elaborar la *wayunka*, que consiste en seleccionar las mejores mazorcas de maíz que posteriormente han de transformarse en semilla selecta. Al maíz se le reverenció como deidad; por tal razón alcanzó la denominación sagrada de “mama sara”.

Considerado también como alimento de los dioses, no podía faltar como alimento indispensable para el viaje al más allá, aún después de la muerte, esto se evidencia por los diferentes hallazgos arqueológicos. En el antiguo Perú, se ha encontrado en las momias extraídas de los sepulcros, que sus cavidades estaban rellenas con hojas de coca y maíz; lo que demuestra la jerarquía en la alimentación aun después de la muerte.



Wayunka Sara (Maíz seleccionado para semilla)

4.5.2. La chicha de maíz

La chicha dulce y fresca siempre ha tenido su carácter ritual necesario en los raymis, donde la mujer indígena juega un papel importante en la conservación y elaboración de esta bebida.

La religiosidad andina es holística, como se señaló líneas arriba, cada parte está indisolublemente ligada entre sí, constituyéndose la unidad del todo, así la acción de sus partes repercute en la acción de los demás. La vida es una fiesta que nunca acaba, por lo tanto permanentemente se recrea. Para los andinos, la realidad está integrada por la naturaleza, los runas y las deidades. Las tres instancias se interrelacionan y se encuentran en continuo diálogo y reciprocidad, si se rompe esta sintonía, se fragmenta la igualdad y su relación se torna asimétrica, donde se beneficia a unos y se perjudica a otros.

Conforme a este conocimiento, la comunidad humana realiza ritos de invocación o petición a sus *wakas* en determinadas épocas del año para merecer su asistencia. A su vez se hace lo propio, cuando la Tierra se aleja del Sol, en que la humedad y el calor son mínimos y las condiciones para la vida se restringen; entonces allí, la iniciativa reparadora es asumida por la comunidad humana y en reciprocidad al *inti tayta*, se decide ofrendarle ritos ceremoniales que ponderan el bienestar y la armonía y sobre todo para homenajearle en calidad de hijos simbólicos.

La comunidad humana brinda ritualmente la chicha con denominaciones diversas aunque resemantizadas como *jora*, *yamor*, etc. La chicha en tiempos de solsticios y equinoccios se torna en dispositivo sagrado, por tanto para beberla, el maestro de ceremonias con ademanes ofrece al *tayta inti* y a la *pachamama* para alcanzar el grado de consagración como bebida sagrada.

De este modo, la bebida andina tiene vínculos culminantes en el control social intrafamiliar comunitario y social desde épocas preincas, donde se entreteje manifestaciones de reciprocidad y posteriormente de redistribución permanentes.

4.6. La danza indígena

La danza y la música, posiblemente se originaron cuando se inicia la vida de nuestro mundo físico junto al sentimiento del arte y la religión, donde lo religioso sirvió como censor para conocer el alma de los pueblos y luego escudriñar sus pensamientos y sentimientos.

El hombre andino, antes de hablar aprendió a silbar, emitir sonidos onomatopéyicos, luego a cantar emitiendo notas musicales para luego llevarlos a la expresión corporal por medio de la danza; junto a ello nacieron también sus dioses tutelares protectores.

Los ritos andinos destacan en sus danzas, la retribución a la *pachamama* en agradecimiento por las bondades ofrecidas. Se dice que cuando llegó la fuerza bruta de la conquista, los españoles vieron con asombro dicho ritual. Un comentario arcaico, expresa: “La danza de agradecimiento a la tierra, es totalmente pagana se realiza varios días y va precedida con sacrificios de animales, abundante comida y música, y combustión de plantas aromáticas” (Guayasamín, 1996:38).

Desde épocas preincaicas, se alcanzó un alto grado de desarrollo en cuanto a la organización social y del trabajo. Los *raymis* celebrados en homenaje a los dioses, a los monarcas y jefes regionales, a la presteza agrícola, a los matrimonios y entierros y en fin a las actividades colectivas, etc., En su conjunto ceremonial, eran inspiraciones acompañados con expresiones musicales especialmente compuestas para tales ocasiones.

Este modo de ser del hombre andino, ha subsistido hasta nuestros días. Cantan cuando están alegres y también cuando están tristes. Se canta para acompañar a los muertos hasta su última morada con música y canciones que recuerdan las virtudes o preferencias del difunto. En forma similar, acompañan a los recién casados, hasta su nueva morada, danzando y cantando a lo largo de todo el camino.

Dicho ceremonial es expuesto de tal manera por el cronista Bernabé Cobo: “Eran tan dados a sus *takis*, a sus bailes y cantares... que con ellos beben abundante chicha, y celebran así los sucesos como los tristes y lúgubres” (poner año y página).

Antes de la llegada de los ibéricos, los andinos disponían para cada tipo de actividades, piezas musicales, canciones y danzas especiales. Es decir que, de un *ayllu* a otro, tanto las composiciones musicales, los caracteres de las canciones como los atuendos y danzas de los grupos de danzantes, tenían características propias.

Así para cada danza utilizaban máscaras representativas de animales, seres míticos y otras caracterizaciones. Tanto la música como las danzas se ejecutaban en forma colectiva, comunitaria; no existían danzas individuales como una forma de demostración de su espíritu colectivo y comunitario.

4.6.1. La danza: *chakita churay*

Para el runa, la danza no es una simple forma de mover segmentos corporales específicos, pues el aspecto cautivador de lo numinoso es el “*chakita churay*”, frase referida a una sensación de intensa belleza y alegría que es evocada con rituales de canto y danza. Este ritual de magia compasiva tiene su origen en el sentimiento de fusión entre el mundo humano y el natural y entre los acontecimientos de la mente y los del mundo exterior.

El danzante de *Inti Raymi*, además de las diferentes coreografías expuestas, según las circunstancias del propio ritual, actúa bajo ciertas pautas rítmicas y diseños formales establecidos por un tiempo y dentro de microescenarios geográficos definidos. Esta acción, que en el fondo se motiva en el espíritu de la danza, se la puede llamar así, porque el *tushuk* experimenta una transformación, y encuentra en ella, un sentido de integración grupal.

Cuando este descubre la diferencia entre los movimientos de la vida práctica y las formas de movimientos que le llevan a la inter-

pretación de aquellos, realiza una sucesión de poses con su cuerpo desplazado en el espacio que representa o simboliza situaciones concretas. Así nacen las destrezas del movimiento individual y la danza colectiva.

Por lo tanto, en el sentido más general, es la expresión del ejercicio de las libertades de los individuos que la sienten en un instante determinado, la necesidad de exteriorizar sus estados internos personales mediante los movimientos de su cuerpo y desarrollados en una sucesión de formas posturales en el espacio que lo rodea.

La danza es un producto de la cultura, cada comunidad andina ha encontrado y desarrollado formas particulares de expresar esta relación. Para las comunidades andinas el factor más importante que se destaca en su danza es el contacto “pies-tierra”, cuyo contacto, desde la visión de la expresión corporal, corresponde a la relación energía y contexto. El contacto “pies-tierra”, que restablece la relación del *runa* con su medio, le permite concebir explicaciones acerca de la fecundidad, la reproducción, la maternidad y la protección de la tierra.

En la danza andina, ese contacto “pies-tierra” se hace presente cada vez que el *tushuk* o danzante la ejecuta, donde halla su libertad y su respuesta cultural.

En la cosmovisión andina, las nociones y concepciones que tienen los representantes tanto del *hanan* como del *urin* acerca de sí mismos, de lo que son, de lo que tienen en común y de la misión que creen tener en la toma de la plaza, desde sus orígenes hasta la actualidad se asocia con la inmortalidad y la supervivencia en un permanente retorno, como un incansable rítmico. En este sentido, la danza, aunque concluye el momento mismo en que termina el acto dancístico, no muere, sino que continúa latente hasta el próximo año venidero.

La danza andina, con el asentamiento de los primeros conquistadores y unguidos cristianos ibéricos encontró a sus primeros detractores. Resulta que estos consideraban que el cuerpo humano debía permanecer oculto, porque despertaba pensamientos y actitudes que

ofendían a Dios. Debido a esta creencia ellos prohibieron la danza porque además la consideraban impetuosa, relacionada con espíritus y demonios y por lo tanto peligrosa para los intereses evangelizadores.

La misma Biblia jamás dice algo semejante, al contrario, exalta la danza. La verdadera opositora fue la propia iglesia católica, ya que esta vio en la danza, prácticas paganas. Las danzas paganas evidenciaban formas de mostrar el cuerpo humano en todo su esplendor y contener movimientos guiados por la alegría y la belleza, cuyas manifestaciones ofendían la idea cristiana de que todo acto humano debía provenir del amor y el culto a Dios.

Por estas razones, las danzas paganas no pudieron ser integradas a la religiosidad cristiana y la iglesia; por ello se decidió luchar contra ella acusándola de perversa. No obstante, las danzas rituales encontraron subterfugios colectivos para su conservación.

4.6.2. La danza en el patio de la casa

Un cabecilla que hace las veces de guía del grupo, ingresa cantando algunas onomatopeyas: [o: oxaxa, o: xaxa] o [u: xaxa, u: xaxa:] entonces todos refuerzan el acto ritual comunicativo con un eco ensordecedor. Este recado expresivo no tiene una traducción literal, aunque por su ambivalencia significaría: [aquí estamos, ya llegamos, ya entramos]

Seguidamente ingresan los maestros de la música o flauteros, estos se apropian territorialmente del centro del círculo, quienes además llevan el compás rítmico y, a la sazón del zapateo estridente que imprime la cuadrilla en el patio de la casa, se levanta tal cantidad de polvo, que es sofocado con abundante chicha de jora, cuyo artificio es doblemente intencionado: Primero para demostrar coraje, y segundo, para compartir la abundancia.

La anfitriona del nuevo territorio sacralizado, está expuesta en el patio de su casa y brinda recipientes de chicha y botellas de

aguardiente a quienes son más representativos en la cuadrilla, entre ellos a los cabecillas, flauteros y chureros. Cuando se baila en círculo, las hijas de los anfitriones proporcionan a los capitanes: mote de maíz, papas, queso y carnes ricamente sazonadas, quienes a su vez y como una forma de galantear a las casaderas que acompañan, ceden lo ofrecido para el resto del grupo.

Ellas, simulan ser “buenas gallinas madres”, llaman a sus polluelos con estas onomatopeyas: [tuk, tuk, tuktuktuktuk] y todos engullen lo que se les ofrecen. La forma de recrear a las aves y sus polluelos es un indicador para asociar a la buena mujer y a la buena madre, capaz de compartir, merecer y distribuir a todos proporcionalmente. Cuanto más se ingiere la comida ofrecida, tanto mayor será la tasación.

4.7. Dar, recibir y devolver

Mientras se disfruta en el patio de la residencia de uno de los miembros del ayllu comunitario y después de un ligero receso, en el que se ingiere abundante comida y bebida, los *tushukkuna* empiezan a bailar y reclinar su cuerpo hacia adelante, como una forma de expresar complacencia con aquello que se ha recibido. Inmediatamente con un carácter laborioso y vivaracho, zapatean expresando frases idiomáticas, tales como: [tullashpa, tullashpa, tullashpa, tullashpa-apisonando-apisonando], de forma tal que parecen destrozar el piso del patio de la casa anfitriona.

Cuando se baila apisonando el suelo de cemento, tierra o entablado significa devolver un favor recibido con creces. Los anfitriones agradecen a los *tushukkuna*, cuando estos bailan de forma más estrepitosa. Y se valora sobremanera las pitañas emitidas. El ritual de la coreografía llamada *tullashpa*, es una representación para recordar la influencia y la fortificación del trabajo colectivo. Si el zapateo es más fuerte, entonces la retribución alimenticia que ofrecen los anfitriones, será más abundante:

Bailar es como trabajar, si no estamos bailando no estamos trabajando...si bailamos bien estamos trabajando bien, nos **dan** mucha comida y mucha bebida de maíz, **recibimos** lo que nos ofrecen y entonces **devolvemos** las gracias, trabajando más fuerte, tollando más fuerte. Cantamos tullashpa-tullashpa, para bailar con más energía, si bien en nuestros tiempos, durante las mingas de hacienda se gritaba tullashpa-tullashpa, era para que el mayordomo escuche y entienda que estamos trabajando” (Maigua Alfonso, 2004).

El tiempo de permanencia en el patio de la casa es aproximadamente de unos treinta minutos. Hay ciertas reglas establecidas, la abundante comida que se brinda a los bailarines no ha de devolverse, pues ese regateo sería una forma de rechazo a la familia que hace de anfitriona, por lo tanto el capitán u otro cabecilla solicita a las mujeres acompañantes el recogimiento o *wanlla* de los alimentos sobrantes y una vez agregados en ollitas de aluminio, las mujeres llevan a sus casas.

La recepción ofrecida en cada casa de la familia anfitriona perpetúa lo que Mauss sostiene acerca del sistema universal del don: *dar, recibir y devolver*. Entonces los anfitriones como norma social establecida por la tradición, *dan* suficiente comida y bebida, los *tushuk* “reciben” con agradecimiento y “devuelven” con baile y música.

La triple condición de dar, recibir y devolver recrea el don universal socio-antropológico sobre el cual también se encausan las relaciones sociales del ayllu andino. La idea de devolver es el axioma más representativo de la reciprocidad andina. A continuación, se ofrece un pasaje narrativo:

[<baylaychik karahu, tullaychik karahu, mikunata xiwaltami mikurkanchikka, kunan baylashpa kutichinami kanchik karahu, kunan sí, armanaman hakuychik>]⁴⁸.

48 <bailen carajo, trabajen carajo, todos comimos iguales, ahora debemos devolver con el baile, ahora sí, vamos a bañarnos>.

Durante las elegantes coreografías manifiestas, los flauteros articulan al círculo como eje del compás rítmico. Se juntan en el centro y están protegidos por el grueso de los tushukkuna, quienes custodian el ritmo musical. Eventualmente al producirse un hacinaamiento sobre ellos, un cabecilla como si protegiera sutilezas, canta defensivamente: [libre de maitro, libre de maitro]⁴⁹

4.8. La inversión de voces, es una forma de ocultar la identidad

En el patio de la casa, si el ritmo musical de los flauteros declina entonces ingresan los músicos que ejecutan los rondines o armónicas y con ello se cautiva a propios y extraños por la extraordinaria habilidad musical. Las reglas sociales de las vísperas impiden actitudes pasivas, de modo que alguien del grupo hace gala de su alternancia por el don que le confiere el uso del fuele o látigo y cambia de tonalidad de voz, desde la más grave hasta la más aguda.

En este contexto, probablemente se asume una jerarquía social y hasta sexualmente invertida. Hay cabecillas que disfrazados y cubiertos el rostro con diversos tipos de máscaras hacen uso de estas voces agudas y utilizando pitañas coloquiales, provocan diálogos interminables con alusiones eróticas:

- **Cantata de un cabecilla:** [kunanka ñukanchikpak punchami kapan, chaymantami papito, kay haya yakukuta upyapaylla. Mana tukuyta upyakpikka, ñukaka kampak uchilla pishkukuta kuchushpami, allkuman karasha. Mamitiku, uha]= Ahora es nuestro día, por eso papito,

49 Traducción de Pedro Alta, comunero e hijo de un músico, manifiesta lo siguiente: “hay que dejar en el centro a los músicos, esto significa que hay que dejar libre de contactos a los maestros-músicos, para que no desentonen. La frase por su estructura lingüística, parece ser una refoneticización del castellano. Entrevista realizada en Santa Barbara, mayo 2005.

bebe no más el aguardientito, si no bebes todo, cortando tu pequeño penecito al perro he de darle, pobrecito, uxa⁵⁰.

- **Responde otro cabecilla:** [ñuka pishkukuta kuchushpaka, maykanta kampak ayllukuta mikunakuta apankaka, mamitiku, uxa:-uxa: Shina kakpika, kayrukuta kuchupaylla, uxa: -uxa. Shinaka, upyanimi, upyanimi, uxa:-uxa]= Si cortas mi penecito, quien llevará alimento a tu familia, pobrecito uxa: uxa: Si es que es así, entonces corta no más este grandote, uxa: Si es así, bebo no más, bebo no más, *uxa: uxa.*

Este tipo de coloquios picarescos son permanentes, y se recrean mediante insinuaciones eróticas que eventualmente importunan a ciertas mujeres participantes. Estas a su vez, reaccionan de forma inmediata y defensiva. “El mundo ritual es una esfera de oposiciones y uniones, de realces e integraciones, de acentuaciones e inhibiciones de elementos” (Da Matta, 2002: 88).

Los coloquios picarescos se orientan para golpear a aquellos miembros con quienes se han producido resquebrajamientos en cuanto a relaciones se refiere. Por ello es preferible conservar una buena amistad para prevenir burlas instintivas hasta inescrupulosas.

También hay inversiones de clase, por ejemplo hay bailarines, que al colocarse las prendas de vestir y los atuendos representativos de la clase dominante, realizan cambios de tonalidad de voz, y al hacer uso de este artejo, se vuelven ocasionalmente agresivos y reparten fuetazos a doquier, exigiendo que se trabaje en el baile: [*karahu, rikunkapallachu shamushkanki, hayka karahu*], se expone con cierta recurrencia.

De este modo, los rituales parecen revelar, engañar o esclarecer la identidad de los *tushukkuna*. Allí un vaivén perenne de actos ritua-

50 Es una onomatopeya que parece usarse como sinónimo de sarcasmo y como cortina que relaciona a la emisión y recepción de un mensaje.

les comunicativos entretejen a los contribuyentes y a los dueños de casa. Por ejemplo, si alguien fortuitamente dejó caer el recipiente de chicha y se riega en el suelo, no faltará una exclamación o conjetura de mal augurio. Entonces se estima que la “pacha mamita” está enojada, por lo tanto un improvisado maestro de ceremonias, se arrodilla e invoca hacia los cerros y montañas y pide perdón por este suceso.

Siempre han existido reglas sociales que norman lo espiritual, queda claro que la abundancia no puede derrocharse, de romperse estas reglas implicaría ingresar por el mismo mundo del ritual al universo real de las calamidades, entonces probablemente así se justifique la ambigüedad de las evocaciones permanentes de perdón a la pacha mamita. Dichos actos, son el reflejo de la solemnidad revelada en todo suceso que ocurre.

La espiritualidad asignada al tiempo de la fiesta, hace temer a cualquier suceso o eventualidad que ocurra fuera de su cauce normal. Como una forma de aplacar la ira de los dioses se acude al suplicio y al perdón inmediato al tayta inti: si un perro aúlla, si un toro brama azorosamente, si una gallina canta, si chilla una lechuza, si un gato negro aparece, si un foco del patio se apaga en plena danza, si alguien se tropieza y cae boca abajo, si se riega el recipiente con bebida, etc.

En tanto que, el cabecilla no descansa manipulando su propio tono de voz, como muestra del ejercicio lingüístico requerido para conservar la dinámica y el enardecimiento permanente que el grupo exige. Él, intimida a todos e invita a bailar o “chabajar” [trabajar] con el fueite, obligando a que todos bailen en forma circular. Este cabecilla realiza mensajes afectivos hasta giros idiomáticos increíblemente agresivos que son representados mediante silbidos estridentes a onomatopeyas inesperadas y desde cánticos instintivos hasta invocaciones reticentes.

El ritmo impuesto en la danza circular se vuelve más agitado, el ulular de los caracoles es más enérgico. Descansan los flauteros e ingresan los rondineros y un cabecilla siempre estará exhortando a

todos para que zapateen con mayor intensidad. Entonces, vocaliza una palabra que por su frecuencia es una refonetización de la lengua castellana: [brabu, brabu, brabu, brabu]= bravo; [tas, tas, tas, tas]; [chas, chas, chas, chas]; [tuas, tuas, tuas, tuas]. Seguidamente el grupo hace una media vuelta y cambia de cántico: [oxoxo, oxoxo, oxoxo, oxoxo].

Cuando el cansancio es innegable, un cabecilla reparte chicha entre los asistentes. Otro lo hace con aguardiente y entonces se inician los silbidos, se rechifla alborotadoramente. A esta escena se agrega el ulular del churo, cuya resonancia, a decir de los comuneros, representa fortaleza y convocatoria. Si acaso el grupo se dispersara por una confrontación, cada comunidad conoce el tono particular del ulular de su caracol.

También el eco ensordecedor de este ulular advierte el cambio de ritmo y de instrumento musical. Así un cabecilla hace uso de otra frecuencia refonetizada del castellano y a la vez figura fonológica denominada epítesis. Este canta y expone al grupo para que se coree al unísono: [*haberpes, haberpes, haberpes, haberpes*]= haber pues. Dicho mensaje indica, que el cabecilla desafía al grupo para que no exhiban desaliento.

4.9. Los músicos en el centro del círculo de la danza guerrera



Los maestros de la música en el centro del grupo de danzantes, junio 29 de 2009

La danza circular se concibe como la representación de la unidad comunitaria y el desplazamiento en masa con cabecillas a la vanguardia es señal de movilización. Al danzar en círculo, todos giran y protegen al grupo.

Avanzan en una dirección y después en otra, la primera escenifica la vida y la segunda la muerte. La disposición coreográfica completa del círculo es una forma de neutralizar al bien y al mal, cuya armonía se alcanza con la participación conjunta de hombres y mujeres, probablemente allí radica el origen de la tesis de la complementariedad, cuya lectura parece un privilegio en tiempo de ritual.

Esta escena lo complementan con la emisión de cánticos onomatopéyicos como: [tas, tas, tas, tas, tas; taran kulun, taran kulun, taran kulun, taran kulun; xustastas, xustastas, xustastas, xustastas; xuys, xuys, xuys, xuys, xuys].

A los músicos, se les conoce como “maitros” (maestros) por su destreza artística, mientras derrochan su habilidad cualquier cabecilla se aproxima en posición casi inclinada, rodeando sus brazos y zapateando fuertemente, y fingiendo fuetearles a quienes se amontonan para que se alejen del círculo, en cuyo interior engalanan a los acreditados personajes musicales. Hay que protegerles, pues son ellos quienes llevarán el ritmo en toda la noche.

Para cuidar de la integridad de los maestros de la música, y para evitar cualquier desentonación por hacinamiento, cualquier cabecilla canta enérgicamente una *sincopación lingüística*⁵¹ refonetizada del castellano: “libre de maitro, libre de maitro, libre de maitro, libre de maitro]= dejen libre al maestro. Dicha frase probablemente es la declaración del reconocimiento al esfuerzo musical de los maestros de la música.

51 Figura lingüística que hace notar la caída de sonido o sonidos al interior de una palabra.

Esta afirmación es permanente y en cada domicilio a visitarse se repite el ritual por tres o cuatro ocasiones. Unas veces en la misma toma de la plaza, donde la ansiedad despoja hasta los sentidos. Se ha registrado en las grabaciones de estos cánticos, que pese al *pandemonium* presente, el compás musical se protege sobremanera, como una forma de demostrar que el movimiento corporal tiene sentido porque alguien ejecuta una armónica en compás musical para el colectivo.

Pese al cargado ritmo de consumo de chicha de jora, el filtro fonético de los cabecillas no pierde su refinación. No es de extrañarse que cualquier ligera desentonación de los músicos sea colisionada y reprobada despectivamente de esta manera: [*alalay maitrukuna, kayka Muralis Chupa tunumi kan*]= que repugnancia maestros, este tono es de la comunidad de Morales Chupa, y no faltará otro que diga: [*mana, kayka urku tunumi kan*]= no, este es un tono del monte.

La interjección kichwa *alalay*, expresa impresión súbita de asombro y sorpresa con desaprobación, denotará antipatía y apocamiento, con cuya alocución, indirectamente se exige entonar ritmos musicales propiamente de la comunidad de El Topo, demostrando una intolerancia hacia aquello que no es de su propio ritmo comunitario, lo que nos hace suponer que el localismo es muy acentuado en las comunidades indígenas.

Cada giro corporal implica un cambio de ritmo y una permuta instrumental. El ulular de los caracoles señala esta demarcación imperceptible en la multitud. Igual situación sucede con la proporción del círculo, unas veces se exige que se compriman: [*huntashpa, huntashpa, huntashpa, huntashpa*]= llenando, llenando y otras veces que se expandan y se dispersen: [*rallushpa, rallushpa, rallushpa, rallushpa*]= dispersando, dispersando.

El agotamiento desgasta a los músicos, por lo tanto uno de los cabecillas exige mayor esfuerzo en la entonación, hace uso de una epítesis refonetizada del castellano: [*tunuta uyay, tunuta uyay, tunuta uyay, tunuta uyay*]= ¡Escucha el ritmo, escucha el ritmo; Quien

protesta así y recostando su cabeza al lado izquierdo y desafiando a los mismos músicos por el lado derecho, según se dice, para que ellos mismos se escuchen.

Esto ocurre, cuando se debilita el volumen de la emisión de sonidos de los instrumentos, quizás por la misma extenuación. Entonces los músicos siempre deberán esforzarse permanentemente, donde no hay lugar para sosegar.

De igual manera otro cabecilla, irrumpirá hacia el grupo de las mujeres, este se dirige jactanciosamente con su rostro y se acerca de tal manera que parece rozar por su aproximación: [rimaychik, rimaychik, rimaychik, rimaychik...upakuna]= ¡Hablen, hablen, hablen... silentes. Sin embargo de ello, todos se ríen y es momento de replicar otra onomatopeya ininteligible: [oxoxo, oxoxo, oxoxo, oxoxo] y en coro los bailarines irónicamente le contestan: [karishina, karishina, karishina, karishina]= ¿Cómo si fueras hombre irracional?, ¿mujer con atributo de hombre?, ¿cantas como si fueras hombre?].

En los ligeros espacios de los recesos, se reparte la bebida de tal modo que, entre mestizos e indígenas se nota un profundo ambiente de camaradería, los unos y los otros brindan mutuamente sin desafinar el baile, las diferencias sociales se reducen. Allí se exige más licor y se canta: [yurata, yurata, yurata, yurata]= ¿Y dónde está el agua blanca, y dónde está el agua blanca?⁵². Entonces se “caldean los ánimos” y todos en jolgorio corean, frases como estas: [luku shina, luku shina, luku shina, luku shina]= ¡Cómo loco, cómo loco; [aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta]= ¡Cómo demonio, cómo demonio;⁵³

52 Aguardiente. También es usual decir: agua blanca o agua loca.

53 Aya, es una palabra kichwa, que es ambivalente por su significado.

4.1.0. Una eufonía onomatopéyica y el adverbio cuantitativo del kichwa

En las participaciones de las escenas de los rituales, siempre me cautivó la idea de entender la frecuencia de uso del lexema: [ashta], cuyo léxico se utiliza, cuando el nivel de agitación se vuelve fustigante. Entonces antes de cada advertencia y próxima a la lucha ritual se antepone esta palabra.

Estuve convencido que este término era una preposición refo-
netizada del español “hasta”, pero gracias a un entrevistado, llegué a comprender que es una síncopa lingüística del adverbio cuantitativo kichwa [achikata]= muchísimo, de una vez por todas. Es decir que por *economía lingüística* los hablantes tienden a fragmentar una palabra con la caída de un par de sonidos al interior del léxico.

Como se señaló líneas arriba, la avidez de tomarse la plaza, cuando apenas son las nueve de la noche aproximadamente, forja ciertos canticos, que dan la impresión de la urgencia de llegar hacia el escenario del parque o de la plaza central del pueblo.

En tal sentido, las escenas de presteza se manifiestan así: [parkiman⁵⁴ rishun karahu, ashta ayayay, ashta ayayay; parkiman rishun, ñami kanchik karahu; parki, parki, parki, parki; kunan sí, maypitak kankichik kallirakuna; ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha]= vamos al parque carajo⁵⁵, de una vez por todas ayayay, de una vez por todas ayayay; vamos al parque,

54 Parkiman, es una refo-
netización del léxico español parque. Se agrega el morfema direccional kichwa <man> al léxico castellano parque. Estos casos de frecuencia lingüística se debe al nivel de interferencia entre las lenguas de contacto, para este caso: Kichwa y castellano.

55 Carajo: que es una expresión coloquial castellana que denota enfado o rechazo, lingüísticamente es una refo-
netización adaptada del castellano al kichwa, que por su frecuencia ha sido resignificada a contextos rituales y principalmente es utilizada en cánticos de levantamientos y/o marchas sociales.

ya estamos listos carajo; parque, parque, parque, parque; ahora sí, donde están los caleras, [ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha].

El estado emocional de los bailarines de El Topo refleja la intención de combatir y medir fuerzas con los de La Calera, cuando se manifiesta permanentemente el nombre de la comunidad adversaria.

Un dato que igualmente llama la atención es esta onomatopeya [ohaha, ohaha, ohaha, ohaha, ohaha], que a decir de algunos entrevistados, representa un “cántico de guerra”. Solapadamente es una antífona que propicia la suficiente condición para demostrar reciedumbre, energía y fortaleza, ya que al emitirla se entona empujando el rostro del adversario y cantando con tono grave, estridente y emisión fonética *glotalizada*⁵⁶.

Así transcurre el tiempo de vísperas en el patio de la casa anfitriona y como señal de agradecimiento a la comida y bebida ofrecida se ha retribuido con diferentes coreografías y antífonas –téngase en cuenta la imperceptible diferencia lingüística– [o: xaxa, o: xaxa, o: xaxa, o: xaxa] que significa: ya nos vamos a otra casa.

Un cabecilla en el desorden del tumulto, insistentemente intenta ordenar al grupo a punto de fuate y empujones y contrapuestamente vocifera: [amu:lla rishunchik, xigualitos, xigualitos, xigualitos, xigualitos]= vamos tranquilos, igualitos, igualitos]; [ashta harkaychik, ashta harkaychik, ashta harkaychik, ashta harkaychik]= de una vez por todas, deténganse] cuyo reparo obedece, al desorden provocado por la cuadrilla.

Siempre se intenta establecer y recuperar la simetría circular, que en realidad es una forma de recuperar el equilibrio y el sentido simétrico de la danza.

56 A diferencia del q'hechua peruano, en la articulación de sonidos del kichwa ecuatoriano, ya sea por el punto y por el modo de articulación, no se dispone de fonemas o alófonos glotalizantes.

Los estrechos callejones que conectan las casas indígenas en el *ayllu* comunitario son testigos de la larga hilera humana que se desplaza hacia otro patio. En el jolgorio reticente, el ulular de los caracoles anuncia conforme la entrada la salida de una casa a otra.

De pronto, la onomatopeya [o: xaxa, o: xaxa, o: xaxa, o: xaxa] se transmuta por ser un ambivalente lingüístico: en ya estamos aquí. Entonces se ingresará hacia otro patio de casa, las escenas de ofrecimiento de comida y bebida se repiten exactamente, las familias se preparan para ofrecer lo que el *inti tayta* ha permitido en sus cosechas.

Diferentes actos comunicativos que hacen alusión de llegada al patio de otra casa, también hacen notar la fortaleza y energía del grupo que se alista a “trabajar” nuevamente. Entonces en este nuevo patio se canta: [wiltita, wiltita, wiltita, wiltita]= danzar y girar; y se solicita más vigor a los flauteros, de esta manera: [ashta flauteros, ashta flauteros, ashta flauteros, ashta flauteros de una vez por todas flauteros; xiwal, xiwal, xiwal]= igual, igual].

4.11. Binariedad comunitaria

A continuación se desglosa como se insinúa la tesis de la binariedad propia del mundo andino. Los danzantes, pese a su propia masculinidad asumida en sus cánticos, recurrentemente enuncian lo siguiente: [*warmi rasu, warmi rasu, warmi rasu, warmi rasu*]= cerro hembra, cerro hembra –con referencia al volcán Cotacachi–; no así con el *tayta* Imbabura, que es considerado como macho.



La Mama Cotacachi: 21 de junio de 2009



El Tayta Imbabura: 21 de junio de 2009

Durante el tiempo de *Inti Raymi* o tiempo de inversión holística, lo masculino se consagra como femenino y lo femenino en masculino. La misma vestimenta de color blanco que a decir de los de El Topo representa la masculinidad, para los de La Calera representa la feminidad.

La arenga política propia de los tiempos de campaña también no se escapa de este escenario festivo. Un dirigente indígena que es actor principal de la fiesta, no deja escapar su alocución que evidencia una notoria lectura de un discurso que refleja nuevos íconos políticos adaptados al proceso ritual: [ashta akapanawanmi shamunchik, ashta wallamparyu shayarishkatami shamukunchik]= de una vez por todas, con el huracán venimos, de una vez por todas, con el arco iris bien erguido estamos viniendo.

El razonamiento de la presente alocución, además que demuestra una clara exaltación por representar a su territorio comunitario, parecería también que tiene una connotación localista, lo cual es admisible en este tiempo: [tupu shina, tupu shina, tupu shina, tupu shina, ñukanchikka ashkata karimi kanchik karahu]= como topos, como topos, como topos, nosotros somos de una vez bien hombres, carajo.

La violencia como lo diría Michael Kimmel, es a menudo solo el marcador evidente de la masculinidad, las habilidades y destrezas demostradas por bailarines y capitanes, son representaciones de un lenguaje –símbolos, sonidos y gestos– que producen significados, emociones y sentimientos de la masculinidad propios de tiempo de celebraciones.

La disputada masculinidad presente en cada momento de los rituales, sufraga su realización por medio del sacrificio y la tenacidad, cuyos dispositivos demandan de preparación y esfuerzo permanente. Por ello no sorprende que después de sortear la realización de ciertos rituales, los varones sean reconocidos de forma privada por las mujeres y de forma pública por mujeres y varones.

La invocación por medio de los cánticos hacia seres sobrenaturales y hacia los adversarios son manifestaciones masculinas por lo tanto infalibles por el mismo riesgo que implica al evocarlos. Se dice que uno debe llamarlos si es capaz de enfrentarlos: [aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta/ como demonio, como demonio]; [chakita churay, chakita churay, chakita churay, chakita churay]= asienta el pie al bailar; [ayayay, ayayay, ayayay, ayayay, maypitak kanki kallira]= que dolor, que dolor, ¿dónde estás Calera?

4.12. Movimiento corporal y destreza lingüística

Hemos sostenido, que cuando el ser humano descubre la diferencia entre los movimientos de la vida práctica y las formas de movimientos que le llevan a la interpretación de aquellos y realiza una sucesión de poses con su cuerpo desplazado en el espacio que representan o simbolizan situaciones concretas, entonces nacen las artes del movimiento y entre ellas la danza.



Cabecillas de El Topo, 30 de junio de 2009

Ahora nos vamos a referir al movimiento corporal o cinética que articula la motricidad corporal y la destreza lingüística. Los movimientos cóncavos y convexos se demuestran en algarabía total, donde uno de los cabecillas inclina seductoramente su cuerpo y en dirección a las mujeres, para que el resto de los bailarines conteste en coro:

El cabecilla canta así: [hayka chibu/toma chivo]

El coro contesta: [hayka chiba/toma chiva]

En base a los sugerentes movimientos corporales que se traduce, como: “si puedes arrebatas mi órgano masculino” se corea así: “entonces arrebatas mi órgano femenino, si puedes” cuyo acto comunicativo ritualizado, no consiente la exclusión de la mujer. Sin embargo de ello, tácitamente se canta desafiando la integridad masculina del adversario hacia quien por contrariedad se le considera femenino o débil, lo que demuestra una vigorosa arenga masculina.

- El cabecilla canta así: [chankata paskay, chankata paskay]= abre las piernas, abre las piernas.
- Contestan todos: [ushankicha, ushankicha]= ¿si podrás?
- El cabecilla, canta así: [sikita karay, sikita karay]= Dame el trasero, dame el trasero;
- Contestan todos: [mana kalliramanta kanchikchu]= No somos de La Calera.

A continuación, reflexionemos con esta escena que revela un axioma libidinoso, donde la comunidad adversaria de La Calera es apuntada cual mujer a la que hay que someterla.

La sexualidad y la agresividad son las fuerzas naturales más importantes sobre las que operan los principales tabúes sociales; no obstante en tiempos de *Inti Raymi* se desacralizan; nótese que el erotismo manifiesto es una práctica que intensifica el ímpetu en el baile y quizás allí, cabe el indicio de la posibilidad de permitir contactarse con lo sagrado cuanto es más prohibido: [tankay, tankay; hayka, hayka karahu; ñukami kallira warmi kani]= Empuja, empuja entonces; toma, toma entonces carajo; yo soy mujer de La Calera.

En suma, durante la noche de las vísperas se visita entre doce a quince familias. Se baila hasta el amanecer y tan pronto amanece, los cabecillas o capitanes vestirán las mejores prendas entre las

que se destaca un buen zamarro de macho cabrío de color blanco, camisa blanca con canutillos en oropel, sombrero de cartón, botas, cantimplora y el infaltable fueite, para el caso de El Topo y el mismo atuendo con tonalidades oscuras para La Calera.

La acción de vestir gamas blancas y oscuras está definiendo la bipolaridad semántica existente en los símbolos rituales.

4.13. Culto en el agua

Para la mayoría de civilizaciones el agua ha sido símbolo de gracia (bautismo, perdón, purificación, bendición) y de castigo (el diluvio). Las culturas siempre han venerado la naturaleza, considerando que los fenómenos cósmicos son el resultado de acciones de seres sobrenaturales. Para los andinos el mundo es una totalidad viva, no se comprende a las partes separadas del todo, cualquier evento se entiende inmerso dentro de los demás y donde cada parte, refleja el todo.

La cultura andina, late al ritmo de los ciclos cósmicos y de los ciclos telúricos que es el ritmo de la vida. Su tiempo por tanto es cíclico. En los Andes hay una renovación temporal y permanente de los ritos, esto es, de correlación íntima entre las unidades del mundo vivo (agua), que se armoniza con el estado correspondiente del clima.

El tiempo andino, no es el tiempo lineal e irreversible del occidente moderno, en el que continuamente se cancela al pasado con el ansia de proyectar lo que se va a vivir en el futuro y de esta manera se escamotea el presente y, con ello, la vida.

El *presente andino*, se renueva, por inclusión del tiempo pasado, y no existe una distinción categórica entre el tiempo pasado y el tiempo futuro, porque el tiempo presente los contiene a ambos. En los Andes, existe la noción de secuencia, las nociones de antes y después. Es decir entre el ñawpa y el *hipa*.

El agua no es como pretende ilustrar occidente: *Un recurso mineral de necesidad para la vida*. Según la cosmovisión andina, el

agua es más que eso, el agua es un ser vivo, que además genera la vida. Los más ancianos, están convencidos que el agua da animación al universo y tiene la misma función que la sangre que corre por el cuerpo viviente.

El agua por su trascendencia social es considerada una *waka* y territorialmente alcanza ese nivel de consagración. Entonces se convierte en un ser sobrenatural que entrega poder y reparte descendencias a los *runas* representados por los *tushukkuna* en una franca relación de reciprocidad.

En *Inti Raymi*, los *tushukkuna*⁵⁷, en conjunto se someten a los llamados baños consagrados en manantiales y saltos de agua, con el propósito de interiorizar extrañas fuerzas sobrenaturales, llamadas *sinchik* o *mana* que la madre naturaleza ofrece espiritualmente. Esta revelación simbólica es trascendente en el desempeño de los *tushukkuna* y cabecillas de grupos.

El *sinchik* aparece como un “poder de influencia” vinculado a los actores del ritual en la toma de la plaza y este se escenifica como una acción, una cualidad y un estado (Marcel Mauss) cuyo conjunto es el origen de lo sagrado y del poder mágico del hombre frente a lo desconocido (Claude Lévi-Strauss).

Este poder de influencia que la madre naturaleza brinda, es personificado ya sea como un “duende”⁵⁸ o un *supay*⁵⁹ para el caso de El Topo y de un “buey de color negro” para el caso de La Calera.

57 Léxico del castellano coloquial que agrego en la investigación, como una forma usual, aunque ocasionalmente se les denomina ‘tushuk’ como sinónimo de bailador.

58 Ser mítico, según Alberto Anrango: camina silenciosamente, es un hombre pequeño según quienes le han visto, medianito de cuerpo, elegante con poncho rojo, sombrero grande, cara juvenil y ojos muy vivaces, le gusta lanzar piedras a las personas, es muy travieso y tiene grandes poderes.

59 Espíritu ambivalente: es maligno y benigno.

Para dar inicio a la fiesta, cuando el tiempo de la media noche se aproxima, grupos diferentes de pequeñas cuadrillas en medio de la penumbra se dirigen a los saltos de agua o *pakchakuna* o manantiales para la realización del ritual o culto al agua, como prefacio a la limpieza del cuerpo y del alma.

A decir de los más ancianos del grupo, antes se ofrendaba comida y bebida de maíz, y cigarrillos al “dueño del lugar sagrado”. Los cánticos y oraciones al estilo convergente de homilias católicas y paganas, engalanan las escalofriantes entradas de los cuerpos semi-desnudos de varones adultos y jóvenes hacia las frías y resonantes caídas de agua. Los cuerpos estremecidos sacuden raudamente el agua que cubre la piel y con el espíritu que secretamente protege con su fuerza extraña, vencen la tribulación de la noche.

El agua es el símbolo de la fertilidad ya que fecunda el suelo. El agua al caer en forma de salto se transforma en ser viviente y enaltece a las personas que ingresan en su espacio sagrado. *Pakcha* es un término kichwa polivalente, empero siendo únicamente de nuestro interés el significado salto de agua o caída de agua, nos detendremos allí, para entenderlo como una fuente, de acuerdo a su origen kichwa. “Es una onomatopeya que procede de la eufonía –pak– que emite el agua al caer sobre las piedras” (Almeida Ileana 1999: 98).

Los ritos acuáticos de purificación y sufrimiento siguen siendo importantes y tremendamente temibles. Por ejemplo para cruzar una pista de la cascada del agua, los hombres añejos recomiendan beber una pócima de ella, para no ser agraviados por las fuerzas incompatibles o por los espíritus que existen en sus entrañas.

Quienes cruzan el umbral del miedo cuando el cuerpo se estremece de frío pueden vencer a la muerte. Allí radica el sentido místico y la convicción solemne de “bañarse” potencialmente en cascadas o manantiales:

José Manuel Calapi Flores (+) era un *ruku*⁶⁰ se consideraba un elegido. Decía que era tan efectivo para los trompones, que mientras estaba en el vientre de la madre, ya golpeaba. Siempre apostó su arrojo y valor en la toma de la plaza a los espíritus benignos que la *pakcha* del tun-tun⁶¹ le concedía por cuanto la bondad y generosidad así lo demostraban con las ofrendas, donde la abundancia siempre está en juego, por lo tanto quien no tiene para ofrendar o compartir durante la fiesta, no es considerado un buen componente del *ayllu*.

La abundancia que a su vez determina las relaciones de poder al interior del *ayllu* comunitario, permite establecer los pactos con la *pachamama*, lo cual no supone solo un reconocimiento implícito de los procesos de polarización y fragmentación, al contrario afianza además la idea de que estas intensifican el poder para romper las tensiones y conflictos existentes.

La correlación entre el agua y la fiesta alcanza dimensiones complejas, cuya correspondencia está circunscrita por los *yachakkuna*, como lo diría Turner en la categoría de los *símbolos blancos* y como tal, tiene significados genéricos de bondad, generosidad, pureza, buena suerte y fuerza. Otra función de este “culto al agua”, a decir de varios entrevistados, es que el agua se lleva las enfermedades. El hecho de que sea fría o fresca tiene una connotación de estar viva:

Nos bañábamos en Parkayaku⁶² (...). Allí nos acompaña el toro negro, él es dueño del agua. Él, nos cuida y nos da la fuerza necesaria

60 Abuelo del autor: un *ruku*, era un elegido, un guía, un cabecilla, un líder del grupo. Él era un *ruku* de La Calera. Según el léxico kichwa, significa mayor, aunque erróneamente se denomina viejo.

61 Es una fuente de agua que tiene una forma de caverna y está ubicada en La Calera. Lleva este nombre onomatopéyico porque el hervor que produce su fuente, suena así: tun, tun, tun.

62 Parkayaku es un léxico del kichwa que significa la unión en dos ríos. Lugar propicio para los rituales indígenas; significaría la unión de un río macho y un río hembra, por lo tanto escenario fecundo y propicio para realizar ritos de paso.

para la pelea en la plaza (...). Cuando no se pelea, no podemos descargarnos de la energía acumulada en todo el año (...), hay que medirse físicamente para gastar la energía” (Maigua, 2004).

En el hatun wayku, allí está el duende, él es el dueño del río, él da poder para la pelea. Nos bañamos por dos razones: a) para que se vayan las malas energías, y el poderoso los remueva todo, y b) para establecer un contacto directo con las fuerzas de la madre naturaleza, donde el agua cae con fuerza sobre el cuerpo y es como cuando le ponen las baterías, y adquirimos mucha energía, claridad y poder” (Maigua, Ídem.).

El ritual del agua en tiempos de Inti Raymi, fortalece el cuerpo, allí adquirimos mucho poder con el agua fría que cae sobre nosotros. En la cascada están las fuerzas de los espíritus; después de bañarse, es como confesarse de los pecados, de allí se sale livianito y nuevito” (Maigua, Ídem.).

Tradicionalmente, para la realización del *armay chishi* o culto al agua, se prefería saltos de agua, manantiales y uniones de ríos. Según testimonios de los más ancianos, en las deltas se unen fuerzas masculinas y femeninas necesarias para cultivar la armonía en el alma indígena.

Por tanto, los ritos de purificación en el agua son trascendentes, porque permiten limpiar el alma de las personas. Considérese que, el agua es un elemento fundamental en los rituales mortuorios, de modo que para separar la vida de la muerte se debían lavar las prendas de vestir. El agua, intervienen como elemento en la purificación y la sanación.

4.14. Expulsión de energías

Las organizaciones indígenas, se han esforzado en la recuperación de ciertas manifestaciones culturales, entre ellas el ritual del culto al agua o *armay chishi* en la laguna de Cuicocha, cuyo ritual se lo realiza desde 1999, allí empezó a recobrase la tradición de “limpiarse” y danzar en dicho escenario ceremonial y natural.

De acuerdo al almanaque agro-ecológico indígena y de los diversos asentamientos poblacionales andinos, el año nuevo inicia con las festividades de *Inti Raymi*. Coincidencia o no, el día 21 de junio se celebra mundialmente el solsticio de verano e invierno según la ubicación continental, y en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, instituido a partir de la observación de los ritmos biocósmicos, lo que parece desencadenar en purificaciones periódicas (catárticos, ayunos, confesiones de pecados, spendio de la nueva cosecha) y de la regeneración periódica de la vida.

Hasta la actualidad, la división de las ceremonias periódicas de las fiestas andinas se conservan bajo estos indicadores simbólicos: 1) expulsión anual de las malas energías, enfermedades y pecados; 2) rituales de los días que preceden y siguen al año nuevo.

La expulsión de las malas energías, de las enfermedades y de los pecados coincide con cierto intervalo temporal a la abolición del año pasado y del tiempo transcurrido. La regeneración es un nuevo nacimiento. La expulsión de malas energías, enfermedades y pecados que tiene como escenario natural el agua, es en realidad una tentativa de restauración del tiempo primordial y puro.

Para la concepción indígena el tiempo nuevo es volver al tiempo en su comienzo, es una repetición de la cosmogonía. La propia danza guerrera con los grupos antagónicos, los desenfrenos y los excesos son otros tantos componentes que denotan que al fin del tiempo se repiten los momentos míticos del pasaje y del caos de la cosmogonía andina.

Las formas de ritualización durante las vísperas se ejecutan desde los propios hogares. Si bien el día tiene un espacio en la "calle tomada" en su sentido más genérico y categórico, y en oposición a la "casa" (que representa el mundo privado y personal), es el lugar propio del ritual. Así, el universo público es el parque central, el "centro

de la ciudad” que durante la semana que perdura la fiesta, deja de ser el sitio privilegiado para tornarse en el punto de encuentro.

El recorrido en el parque sugiere una reafirmación gestual de derechos, el centro ceremonial es el parque central del pueblo, que en su entorno generalmente se localiza la iglesia principal, el edificio del gobierno local, la casona de la jefatura política del cantón, así como las viviendas de la elite cantonal. Todos ellos en su conjunto, constituyen los dispositivos del poder local.

5

HATUN PUCHA: “EL DÍA DE LA REBELIÓN”

Antes no era como ahora, por ejemplo antes ganaba la plaza, quien madrugaba primero. Así, se evitaba el ingreso de los atrasados, ósea, el de los ociosos (Alfonso Maigua+)



La Plaza Ganada, el 30 de junio de 2010.

5.1. “La plaza ganada”

Tan pronto como amanece, los *rukukuna* o cabecillas o capitanes de las cuadrillas, junto a los músicos quienes van entonando la flauta y los “churos” o caracoles gigantes de mar, van recogiendo a la gente. Los buenos cabecillas, convocan a sus *mashis* con los cuales posteriormente se dirigirán hacia el centro del pueblo.

Apenas despunta el día, se evidencia tensión y zozobra en todo el ayllu comunitario. Es el tiempo que se anhela y a la vez que se teme, en el que se acumulan rumores sobre la danza guerrera en la plaza, con cuyas presunciones se construye una atmósfera de fingimiento y veracidad, propia de la coyuntura del *hatun puncha*. Allí se escuchan conjeturas, tales como:

- Que los danzantes han pagado a los policías para tenerlos de su parte.
- Que ahora vienen bien armados, es decir que están bien curados.
- Que les están esperando a los contrarios para castigarlos de una vez por todos.
- Que ahora sí están bien redimidos con los yachaks, etc.

Estas locuciones entre otras, construyen una atmósfera de especulaciones, propias de este gran día. Conjeturar es una forma de estar insertado en la fiesta, donde no hay tiempo para la parsimonia. El mismo ambiente se vive en todas las comunidades, pese a ello, este es el *gran día*, es el *hatun puncha*, es el día más trascendente del calendario anual kichwa para celebrar, actuar y regocijarse.

Este es un día principal. La propia *pachamama* exige mayor solemnidad y demanda de sufragios humanos, para que sus hijos vuelvan a sus entrañas como una forma de exigir de aquello que le corresponde.

En este período de liturgia astral y humana, se torna inmensamente compleja la interpretación de los rumores. Allí radica la respuesta para que la “racionalidad” de occidente intuya la razón de la “insensibilidad” de los deudos, cuando uno de sus miembros es abatido en la danza guerrera.

Para ganar la plaza, los danzantes ejecutan una danza con dispositivos guerreros. Para que dicho ritual alcance el nivel sacralizado, los representantes de los sectores opuestos (La Calera y El Topo: hanan-urin= arriba-abajo) deberán anticiparse para ganar la plaza donde ejecutarán la danza.

Si bien su composición exige del desprendimiento de toda la fuerza interior de sus danzantes. Sus propias destrezas corporales

exigen la ejecución de silbidos y cantos en contraste de la música que está marcada por el compás del “churo”, cuyo instrumento sacro estremece hasta los sentidos.

La representación del trance definido también en neuropsicología como “estado liminal” y de “ritos de traspaso” en teorías antropológicas, permite evidenciar un fenómeno imperceptible mientras se ejecuta la danza guerrera. El eco del churo es el termómetro que registra el cambio de conducta desde el umbral de la conciencia hasta un estado de secuencias subliminales.

Este proceso de liminalidad en el conjunto de la ejecución de ceremonial de la danza, permite a los danzantes ingresar en un estadio particular, donde es libre como nunca lo fue. Para Turner es exactamente por medio de este mecanismo que la sociedad se renueva: en la fase de la liminalidad fermentan nuevas energías y se hacen disponibles a la atención social, que naturalmente está interesada no solo en encadenar los individuos, sino también a aprovechar de su creatividad para renovarse.

La danza guerrera es un ritual donde los danzantes disfrutan de un estado liminal. En el rito, de ninguna manera se tolera la presencia de opositores o fisgones. Dicha representación se sanciona y entonces la danza lúdica se transforma en guerrera y la comunidad, sector o cuadrilla que se anticipó a la plaza es la comunidad ganadora de este espacio simbólico. Para afirmar el ingreso y el recorrido sobre el espacio ganado, indudablemente se lo hará sin opositores. A la sazón de aquello se habrá ganado la plaza. Si se oponen a esta normativa, la danza de los opuestos dictaminará una confrontación, heridos y abatidos será el saldo de la danza guerrera.

La madre tierra, es decir la “pacha mamita” necesita sangre y allí ese sacrificio de la muerte en la pelea se justifica (...). Entonces se descarga energías, los efectos de la relación de la luna y sol incide sobre el carácter y el temperamento de los bailarines, por lo tanto, la misma danza por su compás es guerrera” (Anrango Alberto, 2004).

5.2. Los rukus (rukukuna) o cabecillas

Los buenos cabecillas en el grupo de los danzantes, evalúan el sentimiento general sobre la danza guerrera. Ellos son representantes de la opinión comunitaria más que moldeadores de ella. Así los cabecillas son meramente las figuras más acreditadas entre un grupo de semejantes.

Cuanto más trayectoria y experiencia social cargan sobre sus espaldas, mayor convocatoria tienen. Siempre ordenan e insinúan al grupo o cuadrilla sobre la actuación en el teatro de la plaza, en suma emiten tantas advertencias necesarias que parecen “estrategas de guerra”.



Cabecillas de El Topo, el 29 de junio de 1996

Su dominio emocional sirve para aplacar temores sentidos en una “guerra anunciada”. El ejercicio enérgico velado con el orden que imponen, como lo diría Andrés Guerrero, parece integrar de lleno el orden del poder hacendatario.

Los cabecillas se caracterizan además por ser madrugadores, lo hacen para recoger a los *tushukkuna* y demás acompañantes. Al arengar con sus llamados imploran con intención de congregar la mayor cantidad de gente.

Así, los mismos fuetazos que irónicamente se aplican a quienes no trabajan (bailan) parecen recrear la autoridad del patrón. Los cabecillas ejercen el derecho de imponer a quien no se somete y corrigen a sus subordinados. Sin duda alguna, en el ejercicio ritual de los fuetazos, *el cuerpo sirve de lugar de anclaje de una manifestación de poder* (Foucault, 1998).

A la vanguardia de la cuadrilla, siempre van doce cabecillas, de entre ellos hay dos principales. El “ñawpak capitán”, que conforma permanentemente la vanguardia para el momento de la ofensiva en la confrontación con el adversario de patio y un “washak capitán” que cuida la retaguardia cuando los bailarines se repliegan en caso de capitulación con los contrincantes o comunidad opositora.

De acuerdo con la tradición, los capitanes con sus vestimentas mimetizan a los representantes de la clase dominante, donde se prefiere hacer uso de las figuras de autoridad de la hacienda —el mayoral— y de autoridades policiales y militares. Dentro de este ambiente, unos se visten de soldados, policías, otros como charros mexicanos y principalmente algunos de ellos, están vestidos a la usanza de los mayordomos.

Los látigos que forman parte de la costumbre de *Inti Raymi*, son de pertenencia de aquellos indígenas empleados por la hacienda disfrazados como mayordomos. Bajo las relaciones del sistema tradicional del huasipungo, antes de la Reforma Agraria de 1964, los mayordomos siempre eran no indígenas, ya sean mestizos o blancos (Crain, 1989).

Cuando se quería insultar a alguien, los comuneros se disfrazaban utilizando el vestido de los contrarios. Esa era una forma de insultarle de frente. La misma forma de utilizar el sombrero del patrón, pero de forma reversa ya significaba una forma de protesta” (Maigua, 2005).

El hábito de los danzantes, entre los que se destaca el atuendo típico, indudablemente se origina en la hacienda. Por ejemplo, el uso

del sombrero, denominado “cubilo” y “petate pelele”, se relaciona con el embustero y el estafador (Haro López Carmen, 2006).

De dicha representación se estima que las primeras rencillas entre indígenas y hacendados, se visibilizan social y culturalmente a inicios de los años cincuenta; lo cual probablemente expresó varias formas de oposición simbólica a la cultura hegemónica dominante.

Los cabecillas llevan sombreros de cornisas espaciosas. No obstante, a partir de los años 80, el sombrero ha sobrellevado cambios extraordinarios, desde la forma de capacho andino, de charro mexicano, de *cowboy* americano, hasta el sombrero de cartón de copa grande y de ala exageradamente amplia, que puede alcanzar un diámetro de hasta dos metros y medio.

Como una respuesta a la recuperación de personajes históricos y míticos. El sombrero gigante es una forma de representación del “duende andino”. Aunque a decir de varios de los cabecillas, el sombrero se ha recreado y se usa como un “objeto-escudo” que protege del vendaval de piedras durante el ritual de confrontación con los adversarios. Cuya interpretación parece bastante atinada.



Cabecillas y cuadrilla de La Calera, durante la Toma de la Plaza en junio de 2005

Las reivindicaciones simbólicas que ocurren, en las que se disfrazan de todo, no debe sorprender, pues se lo realiza alegóricamente a su estilo, cuyas costumbres son adornadas mediante el uso de dispositivos modernos en que exponen los últimos toques que ofrece la modernidad.

En la alineación del atuendo típico de los cabecillas, no puede faltar el zamarro. Cuya prenda genera relaciones de poder y alcanza dimensiones de clase. Es resignificado como la prenda cardinal en los cabecillas:

El uso del zamarro es una imitación a los mayordomos, había solo una persona en la cuadrilla que se ponía el zamarro, ese era un “ruku”. Él era el único que imitaba al mayordomo de la hacienda. Él (ruku) iba con el fueite, recogía a los bailarines para ir al pueblo, él ordenaba, él les fueiteaba diciéndoles que no trabajaban y a fuetazos les hacía bailar.” (Maigua, Ídem.)

5.3. Desde las comunidades hacia la plaza

En la construcción teórica de la investigación se distingue a la fiesta de *Inti Raymi* como una pantalla por donde se examina una parte de la realidad de sociedad andina, y a partir de esta premisa, se sostiene que la fiesta en su conjunto a través del tiempo puede estar relacionada con los levantamientos indígenas. Dicho contexto ofrece una posibilidad de una interpretación donde se involucra lo simbólico a la acción política del movimiento indígena en las comunidades andinas.

Históricamente, las fiestas y los levantamientos indígenas sucedían en tiempos de solsticios y equinoccios. “La plaza ganada” es un ritual que conecta el pasado simbólico y el futuro prometedor, y a través de los dispositivos de la historia, la plaza se vincula con la realidad, de cuyo contenido se nutren social y políticamente las organizaciones indígenas para despegar una campaña de concienciación social y probablemente política.

Para el caso particular, en Cotacachi, dicho proceso de socialización se recrea y se inmortaliza mediante el “Alzamiento Mayor Indígena de Cotacachi del 1777, en el cual se levantaron los indígenas de manera particular las cacicas, cuyo acto coincide con los grandes levantamientos de San Pablo y Otavalo, y con los de todo el callejón interandino” (Moreno1976: 157).

También se agrega como contenido de la historia de los levantamientos, los movimientos milenaristas *taki onkoy* [taki unkuy], que a pretextos de los solsticios, los indígenas peruanos según informaciones de los clérigos y demás autoridades civiles, bailaban sacudiéndose de tal manera, que llegaron a creer que los demonios posesionaron sus cuerpos.

Los *tinkuys* que significan “encuentro”, constituyen una tradicional forma de bailar en un contexto guerrero que se realiza tanto en Perú como en Bolivia. Esta danza ritual significa: “Indígenas frente a frente” con el mismo motivo de comparar fuerza, derramar sangre, para solicitar abundancia y fertilidad de la tierra.

Esta justipreciación del origen del *Inti Raymi* y correlacionada con el *tinkuy*, que denota “encuentro” o “enfrentamiento entre *ayllus*” datado desde épocas prehispánicas, se vincula desde los propios tiempos de la Colonia. En cuyo lapso, concluido el *tinkuy*, vencidos y vencedores se daban la mano y se unían a los bailes y danzas propias de la fiesta, en caso de fallecer un contendiente, el ritual imprimía buenos presagios y prosperidad para el próximo año venidero.

Al conectar el imaginario colectivo de los danzantes guerreros con la historia de los levantamientos indígenas, quizás logremos localizar en “la plaza ganada”, un juego de tribulaciones y sacrificios en el cual todos se confrontan y se reconocen a la vez.

5.4. Desde “Turuku” hacia el centro del pueblo

El tiempo es apremiante, el Sol se acerca al cenit y es hora de partir hacia la plaza del pueblo, los danzantes se detienen en la

plazoleta de Turuku, comunidad que también es conocida como “Topo Chico”. Allí se realiza el último adiestramiento para ganar la plaza entre el contraste emocional y la impaciencia. Alguien como un cabecilla asume el rol del “ñawpak capitán” y eleva proclamas de advertencia. Justo en el puente del Río Pichambichi, uno que otro cabecilla exhorta a la unidad del grupo. Concluye el “ritual de la partida” con plegarias y suplicios a la *pachamama* y al “inti tayta”.

Desde allí, se parte con los *rukus* a la vanguardia y decenas de *tushukkuna* como soporte de la cuadrilla y con agitados ejercicios lingüísticos se desplazan hacia el centro del pueblo a ganar la plaza.

De la misma manera, al referirse a la Calera, Alfonso Maigua (2005), señala los cambios que han sufrido los rituales en los últimos años. Quizás es muy severo con sus apreciaciones y denuncia las ocasiones en que los representantes de las fuerzas del orden han decomisado objetos entre las pertenencias de los bailarines. Sin embargo, el nivel compulsivo alcanza tales dimensiones porque los efectivos policiales exacerban el ánimo de los grupos antagónicos, cuando lanzan proyectiles y bombas lacrimógenas en medio del momento del ritual.

La expiración de un actor en el ritual, en absoluto no ha de sollozarse. De acuerdo al punto de vista indígena, la irrupción de esta regla, es semejante a renunciar una mejor vida y se señala que la desaparición de uno de los miembros es el acto dramático que justifica el retorno a la plaza para recuperar lo que se evaporizó públicamente:

Después de aconsejarles que deben bailar y no solo pelear como enemigos, desde La Loma salíamos al pueblo. Bailando en forma de culebrilla y en filas de a cuatro personas. Ahora salen bruscamente (...); antes realizábamos bailes en círculo en cada sitio sagrado, como: Cruz Loma, Kunkakuchu e Inka Uku (...), se bailaba en círculo, por agradecer a nuestros dioses. En el baile del círculo se representa la ida y la vuelta, la primera significa la vida y la segunda la muerte. Mire, no morimos, simplemente vamos a otra mejor

vida, por eso no lloramos cuando nuestros compañeros mueren en la plaza. Simplemente por orgullo y dignidad, buscamos el desquite o la venganza” (Maigua, 2005).

5.5. Hanan y Urin hacia el “centro” del pueblo

Las reflexiones que se han realizado sobre este hábito de oponerse hasta morir para pasar a una vida mejor, indican que si bien los grupos de *arriba* deben enfrentarse con los de *abajo*; el sentimiento que envuelve a los participantes no es el de odio ni mucho menos. Naturalmente es el deseo de ofrendar sus vidas a la *pachamama* y al *tayta inti*, quienes, concederán “un buen año para las cosechas” si es que hay sangre de por medio.

La plaza ganada o tomada en su sentido más genérico y en oposición al patio de la casa que representa el mundo privado y personal, es el lugar propio del ritual. El universo espacial propio de la fiesta es el centro de la ciudad, es el parque que en un período ritual, deja de ser el sitio elitista, infrecuente de las decisiones indígenas, para volverse el punto de encuentro entre indios y mestizos:

Si el actual alcalde [Auki Tituaña] no permite que bailemos en el parque o intenta hacernos bailar en la *Plaza del Sol*⁶³, se perdería el sentido histórico y político de bailar la contradanza en un escenario central como el parque. La gente indígena y mestiza no acogería esta idea que él tiene. Este alcalde, debe entender que los comuneros quieren llegar al centro de la ciudad, al corazón de la ciudad, donde está la iglesia que constituye el poder religioso, el municipio o sea el poder político y civil de la elite cantonal” (Anrango, 2004).

5.6. La Danza Guerrera (La Rebelión Simbólica en la Plaza)

Unas veces, la comunidad vencedora es La Calera y otras El Topo. Las razones para propiciar una victoria dependerá de varios factores: destreza y habilidad para arrear al contrario, arrojo ante los

63 Anrango Alberto, 2004

“proyectiles” de los contrarios y de los gendarmes, y dotes para pronunciar los silbidos que mientras más estrepitosos y estridentes sean, mucho más serán las aprensiones que provocan a los adversarios.

El énfasis se asienta en el encuentro, los ciudadanos esperando a los rurales, como un momento donde hay un tiempo próximo e inmediato en el que se cohesionan socialmente los elementos diversos y diferentes.

La agitada y estrepitosa presencia de los danzantes se cuantifica por la multitud de otros acompañantes en una longitud de unas dos cuabras de distancia que estrechamente aglutinados dan cuenta de la cantidad de participantes.

Los del El Topo ingresan por el lado suroccidental del parque con doce cabecillas en primera fila; cual muralla que custodia tenazmente la correría. Alzan simétricamente el látigo o fuate y despliegan una corriente constante de señales y mensajes transmitidos a cada paso y en cada instante para demostrar la solemnidad que implica ejecutar tales movimientos.

Estas señales se manifiestan para proteger el hito humano que ha logrado enfilarse con la bravura que la madre naturaleza ofreció la noche anterior, en pacto con las fuerzas del agua y la *pachamama*.

Los cabecillas, levantan sus brazos derechos aunque no dejan de custodiar la primera fila. Para ello hay que fuetear, empujar y ordenar ásperamente, siempre con la intención de no romper el compás estético del cordón humano enfilado.

Si acaso se fragmentara este cerco, la “tropa” de los danzantes invertiría la jerarquía de los cabecillas; lo cual mengua la capacidad y la distinción que tienen ante el grupo. Por lo tanto, los cabecillas se constituyen en resguardo intransferible del grupo.

Los cabecillas y con las manos derechas encumbradas, hacen uso del fuate para realizar contorsiones circulares que denotan

arresto y energía mientras avanzan de frente a la señal del “ñawpak capitán” antes de llegar a una de las esquinas de la plaza.

A pocos metros de la esquina, el “washak capitán” en carrera diferencial se adelantan y contorneando el fute en composición amenazante, van esquinando a los espectadores que se aglomeran en cada esquina e inmediatamente giran de derecha a izquierda. Así configuran un círculo para que todos realicen su misma coreografía, en el cual se compacta y se dispersa el grupo.

La tensión se acelera, los adversarios de patio, los de La Calera también hacen su ingreso, aproximadamente a las trece horas, los niños gritan, las mujeres como desistiendo de su compromiso social intentan halar a sus esposos y acosan a los mismos *efectivos policiales*⁶⁴ que no parecen inmutarse ante la zozobra que se avecina.

En otra esquina un fuerte grupo de efectivos policiales se alista a actuar apuradamente a la señal de uno de sus oficiales, según se dice, para evitar la “bronca entre ellos”.



Efectivos policiales a la expectativa en la Toma de la Plaza, el 30 de junio de 2010

64 Las fuerzas del orden acantonados en la plaza, “protegerán” a quienes peleen. Ellos –policías y militares– vienen de los destacamentos de la capital provincial.

Los “caleras” como los “topos” se desplazan hacia las esquinas opuestas de la plaza. Los dos grupos, de forma indistinta custodian la integridad de sus cuadrillas. Allí no hay tiempo para la negligencia. El ñawpak por adelante y el *washak* por atrás. Resguardan cualquier maniobra del contrario. El mínimo descuido o error de vigía se paga con la vida, porque en ese lapso, se produce la arremetida (29 de junio de 2008).

De esta forma, se gira tres veces en la plaza del pueblo y en una de las esquinas mientras se danza de forma circular, silban cantan y danzan con movimientos cadenciosos y al grito de arrogancias en la propia lengua kichwa, pronuncian sonidos y configuran ejercicios lingüísticos que denotan embelesamiento o estado liminal como preludio de la confrontación entre opuestos.



Los de El Topo, durante la Toma de la Plaza, el 29 de junio de 2009.

El ritmo lingüístico kichwa tiene una acentuación grave, y al pronunciar ecos en contra de los adversarios, el ritmo cardíaco y las pulsaciones contribuyen para que los puntos y modos de articulación fonética emitan onomatopeyas, palabras y frases con acentuación aguda y con un despliegue fonético inusualmente oclusivo y aspiradamente ininteligible, necesarios e imprescindibles en la arremetida hacia los contrarios.

Los ejercicios lingüísticos son incomprensibles para los efectivos policiales y para el común de los espectadores. Las onomatopeyas y cánticos kichwas se vuelven complejos de interpretarlos. Probablemente en esa disyuntiva, se localiza una de las justificaciones para abordar con propiedad el presente proyecto desde la óptica de la lingüística kichwa. Las clásicas presunciones sobre el sentido simbólico de la ceremonia, son desconectadas por *el habla* de La Calera y *el habla* de El Topo.

Al contrastarlos, se evidencian diferencias lingüísticas que pueden ser consideradas variantes o dialectos de una misma lengua. En este contexto, el mismo estado de ánimo permite generar fenómenos fonológicos-fonéticos esporádicos de la lengua kichwa, como: metátesis, epítesis, apócopies, sínkopas, epéntesis y casos abundantes de disimilación y asimilación lingüística.

Así también no pueden faltar casos de aféresis y paragoges que por desconocimiento de los propios investigadores, pueden falsear una interpretación de una realidad simbolizada por ejercicios lingüísticos imperceptibles para quienes niegan su trascendencia.

La emisión de ejercicios lingüísticos y actos rituales comunicativos tal vez contribuyen a una forma más densa de expresar una representación de resistencia, porque los sonidos son articulados con cánticos glotalizados y nasalizados; lo cual lleva a conformar paragoges de manera turbulenta: [xem, xem, xemm] [larara, larara, lararaam][hohoho, hohoho, hohohom][xus, xus, xusm][up, up, upm][xum, xum, xumm] [ha, ha, haam], [holohoho, holohoho, holohohom]⁶⁵.

65 Onomatopeyas sin traducción pero que son nasalizadas por su sonoridad, cuya emisión fónica es imposible ejecutarla en un estado anímico que no sea el del ritual.



La cuadrilla de La Calera, durante la Toma de la Plaza el 30 de junio de 2009

Los hombres que hacen de cabecillas emiten mensajes idiomáticos simples o complejos repitiendo de dos, de tres o hasta de cuatro veces, seguidamente en ronda alborotadora el resto del grupo lo corea. Así se produce una especie de coloquio alborozado y según se incrementa la agitación del grupo, se cantan frases más acometedoras.

La algarabía es tal que el esfuerzo musical de los maestros de la música parece inutilizarse. Los chureros como siempre en señal de guerra, se alistan con sus ululares permanentes. Un tira y afloja de “oficiales” y “tropa”.

Estos últimos insertan sus puños de entre los rostros de los cabecillas, no hay fuerza humana que detenga su desmadejamiento, hasta que se logra romper. El esfuerzo que hacen los dirigentes por evitar la pelea se fragiliza al romperse este cordón humano simbólico y tejido por los capitanes o cabecillas.

Entonces viene la represión de los gendarmes, lanzan incontables bombas lacrimógenas intentando dispersar la confrontación entre las cuadrillas de topes y caleras. Los más afectados son los cabecillas por estar enclavados en primera fila. Estos en el momento más apremiante lanzan las piedras hacia el blanco de los encontra-

dos, mientras otros más diestros lanzan unos metros más adelante, para que las piedras tomen impulso y piquen hacia sus perfiles, causando graves heridas.

Así, llega el momento del sobresalto, los cabecillas se juntan y reclinan sus cabezas para amurallar el frente con los sombreros gigantes que hacen de escudo, pero la certeza de los proyectiles lanzados por los adversarios acierta a varios de ellos o a cualquiera del resto de la cuadrilla.

La magnitud que alcanza la nube de gas lacrimógeno arrojado por los efectivos policiales, confunde a propios y extraños, donde decenas de agraviados y heridos logran huir de la arremetida policial. Estos, sin entender lo que hacen, parecen disfrutar de este ejercicio virulento escenificado, en varias ocasiones se siente furor y atropello de los gendarmes. Los danzantes actúan en defensa de su integridad, por eso aparecen más piedras y más trancas.

Si bien es cierto que se produce la confrontación tan ágil y ligera para habilitar a la comunidad que será la propietaria simbólica de la plaza, también es cierto, que hay un “actor intruso” y consentido, que se ha enquistado represivamente en la plaza, ante la inopia obnubilada de quienes aprueban su participación.

Los danzantes se juntan para exigir serenidad a los policías, estos tienen sus ánimos exasperados. Unas veces luchan los topos, otras veces los caleras por tomarse la plaza. Lo curioso es que, los efectivos policiales ahora establecen demarcaciones culturales, ellos controlan las vueltas o giros que hay que dar sobre la plaza, ellos examinan el ritmo que demanda las correrías, ellos fijan el horario de ingreso de las cuadrillas. Ellos pretenden tomar el pulso de la correría. Esta disyuntiva, parece ser el culto al desconcierto, como señala Ramiro Ruiz⁶⁶.

66 Expresidente del Municipio de Cotacachi (1988-1992). En entrevista realizada en marzo de 2004.

Sin embargo, los de La Calera o los de El Topo, en su afán de “ganar la plaza”, avanzan o sucumben rasgando reglas impuestas que no se atina a revelar, pese a ello se grita: [paraychik, paraychik]= ¡Paren, paren! Como una forma lingüística que evita desfallecer y juntar a los aliados. Este acoplamiento de los aliados, produce un efecto visual de aglomeración, entonces se promueve la contraofensiva y la persecución. Así los danzantes o bailarines se dirigen en dirección de los contrarios y en su afán de enfrentamiento fortuitamente se vuelcan, donde son escarmentados.

Así, aparecen cuerpos sangrantes y los heridos son auxiliados por las mujeres y niños. La distancia que separa un grupo del otro, es de unos 50 metros aproximadamente. Allí, las piedras cual saetas voladoras conectan el furor entre los de arriba y los de abajo.

Es imposible separar a los dos grupos, los policías en su asistencia arremeten con más bombas lacrimógenas, entonces se recrea un ambiente de conflagración. Decenas de bombas en vaivén amedrentan a propios y extraños, escenas de dolor y angustian se reproducen.

A la cuadrilla de *arriba* se juntan los comuneros de El Topo, El Cercado, Morochos, Iltaquí, Cuicocha, Turuku, Tunibamba, etc.; lo que pondera cuantitativamente el número de “guerreros” y en un esfuerzo contundente se aumenta el estrepitoso silbido de centenares de hombres y por medio de ello se enviste contra los adversarios, cobrando la forma de un regicidio, una verificación de agresión ritual que culmina cuando los contrarios huyen de la plaza.

Los adversarios retroceden ante la inminente amenaza, por lo tanto es hora de huir y así unas veces los de *arriba* y otras veces los de *abajo*, se encargan de arriar hasta el límite parroquial entre la comunidad afectada con el espacio urbano. Posterior a tal suceso ritual, la cuadrilla “vencida” no ingresará a la plaza, su afectación se cobrará al día siguiente, caso contrario el próximo año venidero.

Después del ritual de la danza guerrera, ninguna comunidad que no sea parte de los nuevos aliados podrá siquiera acercarse para bailar la contradanza con los vencedores. Aunque no falta obstinados bailarines que una vez agrupados exclusivamente en torno a la plaza, quieran corretear y perseguir a los perdedores: uno de los cabecillas intentando rescatar la simetría en la cuadrilla, grita nuevamente [paraychik, paraychik karahu]= Deténganse, deténganse paren, paren carajo. Se trata de contenerlos para recuperar la calma. Momento después, viene el juego infinito de gestos y movimientos expresados en la algarabía de la victoria.

Es tan grande el despliegue de energías por medio de las fuerzas impregnadas en la persecución y el repliegue que se hace ineludible el consumo de la chicha para recuperar el derroche físico.

Después de la danza guerrera, se produce la compensación física con el ritual de la bebida y comida (papas, mote y tostado de maíz, carnes diversas, huevos, quesos, etc.), cuyo producto, abastecerán las mujeres en improvisadas cantinas ubicadas en los exteriores de la plaza y que hace de fortín de cualquiera de las dos comunidades personificadas como triunfadoras en la “plaza ganada”.



Almuerzo comunitario, después de la Primera Entrada, 2009

5.7. “Guangudos”⁶⁷ y “mochos”⁶⁸

La comparación de la danza guerrera en Inti Raymi-Cotacachi con los de otros lugares permite ampliar las perspectivas del ritual. En este sentido la posición de Fernando García Serrano es pertinente, quien además considera que: “Los símbolos por su frecuencia ritual se desvanezcan o no, pueden resignificarse” (García, 2004).

Con esta valoración, se intenta recrear la dinámica que ha resistido en el análisis de “la plaza ganada”, desde un tiempo histórico hasta el presente. Por ello, no se deja escapar lo que sostiene F. Hassaurek (citado en Crain 1989: 177-178), este ciudadano norteamericano que documenta el enfrentamiento de *Inti Raymi* en Cayambe en 1860: “Los hombres se visten de mujeres y de negros. Aquellos que pretenden ser mujeres llevan pequeños abrigos, faldas y pelucas y frecuentemente una muñeca dentro de sus chalinas” (Hassaurek, citado en Crain 1989: 101).

La celebración de *Inti Raymi*, llamó la atención a ciertos representantes de la iglesia oficial, considerando que el mundo ritual del campesino por su ignorancia religiosa, infringe las reglas impuestas. Indiscretamente, también han estimado que los indios al no respetar los mandamientos de Dios, profanan las imágenes santas de la Virgen y de San Juan durante sus fiestas, permitiendo toda clase de bailes salvajes y de promiscuidad sexual en medio de estas (Ibíd., citado en Crain 1989: 184).

Como se advierte, ingratamente los árbitros de las ceremonias andinas kichwas han sido instituciones sociales religiosas occidentales que ostentaron un poder incommovible. La descripción subjetiva de visitantes también ha incidido en la formación de estereotipos

67 Dícese de los indígenas que adornan su cabellera con una trenza. También conocida como chimpa que deviene del kichwa: wanku

68 Dícese de los indígenas que llevan un corte estilizado de forma muy corta a la usanza de los varones mestizos.

contra los cabecillas o capitanes, quienes han sido el “blanco” de graves acusaciones de muchos sectores que no vislumbran el procedimiento cosmogónico de esta danza guerrera.

Para evaluar sobre la rivalidad existente entre topos y caleras, hay vacilaciones que propician otras sospechas. Por ejemplo, que los primeros por su forma de actuar y vestir logran un acercamiento a los *mishus* o mestizos, quienes alquilaban sus propias vestimentas para disfrazarse en la fiesta. Cuyo hábito, vincula hasta la actualidad a indios y mestizos en la celebración.

En la vestimenta de los de La Calera se destaca la usanza de la trenza o “guango” en casi la totalidad de sus comuneros, no así en los topos, donde los comuneros aún conservan el estilo del corte de la cabellera a la usanza de los mayores de la época.

Según Anrango, con quien se sostiene que la oposición binaria *hanan /urin* ha sufrido cambios en cuanto a representatividad espacial. Por ejemplo, hace medio siglo atrás, los comuneros de Iltaquí se oponían a El Topo. En cambio, en estos tiempos: ¿Qué razones sociales o políticas determinaron para que ahora se hayan “hermanado” para pelear contra un nuevo adversario, como es La Calera?:

Cuando yo era niño, recuerdo que todas las comunidades salían a bailar en el parque del pueblo, pero al regresar hacia las comunidades, los topos peleaban con los de Iltaquí en la hacienda de los Morales, años más tarde, Topo e Iltaquí se hermanaron contra La Calera, pues El Topo es la parte alta y La Calera es la parte baja” (Anrango, 2004).

La apreciación de Anrango, deja entrever al enfrentamiento desde un escenario social donde la disputa de la plaza, se realiza principalmente entre comunidades de pisos ecológicos diferentes. Y que por su dominio determinan a grupos de arriba, y que económicamente son menos pudientes que los de abajo, donde la disputa se desvanece si encontramos justificaciones interétnicas. Finalmente, el entrevistado desenmaraña aún más, cualquier conjetura:

Desde el tiempo de los incas siempre existió estos encuentros entre las partes altas y las bajas o *urin llaktakuna* y *hanan llaktakuna*. No hay razón política entre los enfrentamientos de topos y caleras, no ha habido un conflicto indígena, ni rapto de mujeres, es solamente una lucha simbólica por el espacio para demostrar poder, para descargar fuerzas acumuladas, para demostrar un poder físico representado por la inteligencia y los puños” (Anrango, Ídem.).

5.8. Escenario Intercultural

Para el caso de Cotacachi, la misma estructura indígena cuestionaba la participación y la inclusión de los jóvenes mestizos en las ceremonias. Dichos jóvenes han sido perseverantes en su participación. En grupos numerosos también se adiestran visitando las casas donde se está celebrando la danza, y en acto de sustrato distintivo se conectan a la misma, donde son aceptados para formar parte del grupo de danzantes.

La participación de diferentes grupos indígenas y últimamente con la adhesión de jóvenes mestizos, emerge como un *elemento de cohesión social*, (Durkheim 1993). Aunque en la cotidianidad hace falta despejar ciertas vacilaciones sobre el escenario de la toma de la plaza, cuyo suceso posiblemente encubre ciertos conflictos aún solapados.

En las décadas de los setenta y ochenta, cuando se impedía la realización del ritual de la “danza guerrera”, esta se frenaba con el encarcelamiento guiado por efectivos policiales. Las comunidades afectadas atribuían la causa de la agresividad a los jóvenes mestizos, como los mentores de la provocación incitada por medio de silbidos. Cuyo ejercicio lingüístico es turbulento y determinante en la confrontación de los opuestos mientras se danza en la plaza.

A decir de los afectados, independiente a la comunidad que pertenezcan, cuando distinguen a los jóvenes mestizos en el “otro bando” estiman que los comuneros acuden a los *mishus*, porque su hombría es inconsistente. No sorprende que ciertos jóvenes mestizos, como una forma de relacionarse con los indígenas prosperen su

cabellera. Para los indígenas, una larga cabellera entraña un significante de masculinidad y sensualidad, cuyos mecanismos parecen interiorizar dichos jóvenes.

De modo que, la resignificación de ciertas tradiciones a partir de *Inti Raymi*, como la de muchas otras tradiciones recientes y pasadas, posiblemente son operaciones simbólicas con profundo carácter ideológico que fecunda nuevos actores.

5.9. Un intento de mediación

Por incontables ocasiones, los dirigentes de las organizaciones indígenas han intentado mediar en este ritual, es decir aproximándose a la sensibilidad de los propios actores. Sin embargo, más que mediar al “estilo occidental”, se considera que la práctica del ritual de la danza guerrera no ha sido desdoblada y por lo tanto se sigue desconociendo el propio significado y el significante.

Se acentúa el nivel de compulsión en los enfrentamientos porque los frágiles acuerdos y compromisos de estilo occidental convenidos desde el Ayuntamiento Municipal, ONG y demás organizaciones simplemente se volatilizan.

Cuando fui Presidente de Unorcac, nos reunimos con líderes comunitarios y nos preguntábamos las razones de la violencia, con los dirigentes hicimos reuniones permanentes y entre los de Topo y la Calera no había acusaciones, sino reconocimos el error del motivo. Entre 1984-1985, fui capitán de los del Topo y mientras llegábamos al parque nos abrazábamos con los capitanes de la Calera, concretamente con el Lluchulingo que hacía de capitán de los Caleras y nos **tuminábamos**⁶⁹, pero que sorpresa posterior, en la parte de atrás ya estaban golpeándose los bailarines. Las palabras, los compromisos no se cumplieron, aún cuando se ofreció todo” (Anrango, 2004).

69 Palabra kichwa: Acción de reciprocidad para ofrecer y recibir bebidas. Allí se exterioriza el reconocimiento de la buena vecindad o amistad.

En el verano del año 2.000, el exalcalde Tituaña con el apoyo del párroco de la Iglesia La Matriz –iglesia principal en la plaza– en un acuerdo con los cabecillas, sugirió que los danzantes y cabecillas voluntariamente entreguen los fuetes a los efectivos policiales, como un acto figurado y de buena voluntad para obviar la danza guerrera y realizar un acto simbólico de danza lúdica para ganar la plaza. En efecto se procedió a realizar dicho acto,

Al siguiente día, no se cumplió lo acordado y aparecieron varios heridos. Los acuerdos y las intenciones de dirigentes, cabecillas y autoridades no trascienden, porque al inscribirse en el contexto “racional” el ritual alcanza dimensiones de barbarie. Considérese que en estas dos últimas décadas los acuerdos y resoluciones se han establecido con el auspicio de sujetos extraños al mundo kichwa, excluyendo la propia participación de los cabecillas.

5.10. Antes y ahora

El tiempo de la cultura kichwa, demuestra un contraste interesante de interrelaciones. Los ancianos de forma recurrente expresan al tiempo anterior como mejor que el posterior. Se recurre al tiempo anterior como la acumulación holística pero de un pasado entrañable. Para los longevos, el tiempo presente y el tiempo pasado, marcan un lindero que permite señalar que los rituales arcaicos siempre estuvieron regulados para establecer la masculinidad.

En cambio, los rituales modernos más que romper las ordenaciones consuetudinarias, propician innovaciones. Por ejemplo se dice que, en el tiempo *de antes*, durante la danza guerrera, se prohibía patadas y haladas de la cabellera. Por lo tanto, el vencedor derribaba al contrario aunque no faltaban golpes certeros que atinaban y entorpecían al opositor:

Con el *sombrero cubilo* y el *petate pelele* y adornados con cintas de colores del arco iris se decía: yo soy la fuerza de la madre naturaleza, “*wañushpa wañushami*”, entonces los danzantes al cotejarse con

el rival, estaban resueltos a tributar con la vida. Allí se medía la fuerza, sin ningún resentimiento. También se decía: “hari kakpica sakirishun”. Hasta las mismas mujeres, ellas también respaldaban la pelea pero de puñetes. Se bebía y se descansaba en el Rancho Grande de los Ubidias. La pelea era para gastar la energía, era prohibido las patadas, esa era la regla que se imponía comunitariamente y decían: “hari kashpaka maki maki kushunchik. Antes no era como ahora, por ejemplo antes ganaba la plaza quien madrugaba primero. Así, se evitaba el ingreso de los atrasados, el de los ociosos. Más bien a quienes se atrasaban de nuestro mismo grupo, por ejemplo a los de Larka Uku o de Quitugu les decíamos: “wawkiku, kunan rikushunyari, ñukanchik pura makanakushun, maykan yallinchik”. Así comenzábamos a pelear en el parque de San Francisco, nos íbamos peleando y peleando hasta llegar al puente de los Proaño. De allí descansábamos, después peleábamos en Punkiloma. Nada de patadas, solo trompones, nada de empujones. Se terminaba cuando nos cansábamos y después nos abrazábamos. Y como no se lograba vencer, porque no era con patadas nos íbamos a tomar unos tragos en *chupa estanco*⁷⁰. Al día siguiente, tan tempranito como era posible, íbamos a saludarlos, les decíamos: cómo has amanecido, lávate la cara y yo ya me bañé. Así medíamos nuestras fuerzas” (Maigua, 2004).

5.11. Análisis Lingüístico

Ubicar la danza guerrera en su campo significativo implica encarnar la estructura y las propiedades de este contexto, sin desconocer que cada actor examina la celebración desde su propio ángulo particular. Aquello, amplía y particulariza el universo interpretativo. Cualquier análisis lingüístico que no se base en una traducción de los propios símbolos utilizados por sus actores resulta realmente sospechoso.

Por ejemplo durante el acercamiento a la plaza se cantan hasta mensajes obscenos, obviamente para infundir fuerza y temor

70 Cantina o chichería. Último lugar que se visitaba antes de descansar la noche.

al colectivo. En este contexto, los ejercicios lingüísticos cantados ritualmente sirven para demostrar la intrepidez y quizás es una forma defensiva de la representación del propio arrojo masculino.

Los ejercicios lingüísticos expresan particularidades dialectales de cada zona o de cada piso ecológico. Un dialecto es una variedad, todo el mundo habla por lo menos una variedad. El concepto de dialecto implica diferencias en los niveles de pronunciación, sintaxis y vocabulario.

Así, los propios dialectos revelan la procedencia, las relaciones sociales y las relaciones de poder que son muy evidentes en la fiesta de Inti Raymi. Por lo tanto, podemos suponer que allí radica la dicción lingüística kichwa de los actores de La Calera.

Ellos arguyen que su dialecto es auténtico y puro atribuyéndose un estatus ciertamente reconocido en la sociedad indígena cotacacheña. En cambio, para el caso de los de *arriba*, la frecuencia del uso lingüístico de la lengua kichwa es una variante o un dialecto, lo cual le resta estatus y por lo tanto le ubica como lengua substandar.

Por ello, quizás atinemos simplemente a teorizar que los del sector de *abajo*, son gente del valle, los más pudientes y los que hablan la lengua estándar y los de *arriba* los excluidos. El presente contraste permite revelar una marcada diferencia del dialecto de los topos, frente a la lengua kichwa de los caleras, cuya diferencia fonológica es representada entre corchetes y su realización estándar entre líneas inclinadas. Téngase en cuenta que, para los dos casos la traducción es similar, a excepción de los literales: a, j, k, m.

- a. [tufu c[^]ina, tufu c[^]ina] (como topos),
- b. [tas, tas, tas, tas] (onomatopeya sin traducción),
- c. [ayayay, ayayay, ayayay] (hay que dolor, hay que placer),
- d. [oxaxam: , oxaxam: , axaxam: , oaxaxam:] (onomatopeya sin traducción),

- e. [a'lipachu: , a'lipachu:] (hijo de buen hombre, hijo de buen hombre),
- f. [xooloxolo, xotoloxolo] (onomatopeya sin traducción),
- g. [aykamuki:, aykamuki:] (toma puñete, toma puñete),
- h. [aychukan, aychukan] (¿hombre serás?),
- i. [xutulujitu, xutulukitu] (hoyito de),
- j. [xmxmm, xmxmm]⁷¹
- k. [o:xa:xa, o:xa:xa] (ya estamos aquí y/o ya nos vamos),
- l. [ay'ka: ush: , ay'ka: ush:;] (toma pene, toma pene), y
- m. [swas, swas, swas, swas] (onomatopeya equivalente a turbulencia).

A continuación comparemos los mismos mensajes lingüísticos dialectales con el kichwa estándar de La Calera y apreciemos la diferencia:

- A. /Kachipukru shina, kachipukru shina/ (como Caleras),
- B. /twas, twas, twas, twas/ (onomatopeya sin traducción),
- C. /ayayay, [ayayay, ayayay, ayayay/ (hay que dolor, hay que placer),
- D. /u'xum, u'xum, u'xum, u'xum/ (onomatopeya sin traducción),
- E. /haripachuri, haripachuri/ (hijo de buen hombre),

71 Sonido onomatopéyico que se pronuncia de una forma maravillosa, su manera de exteriorizarla se realiza al compás de la expresión del gozo, placer y dolor y es articulada con grandes contracciones corporales.

- F. /xutuluxulu, xutuluxulu/ (onomatopeya sin traducción),
- G. /hayka mukiti, hayka mukiti/ (toma puñete), compás
- H. /karichu kanki, karichu kanki/ (¿hombre serás?),
- I. /uktuhitu, uktuhitu/ (hoyito de),
- J. /m: , m: , m: , m: /,
- K. /uhaha, uhaha, uhaha, uhaha/ (ya estamos aquí);
- L. /hayka ullu, hayka ullu/, y
- M. /tarankulun, tarankulun, tarankulun, tarankulun/ (onomatopeya que asemeja a la turbulencia).

Los mismos cánticos emitidos en la plaza, no hablan únicamente de las emisiones de sonidos que conforman la cadena fónica para confluir en significados, sino que expresan particularidades comunitarias del universo kichwa.

En la plaza y en tanto se descansa en la “chichería”, se repiten tantas veces una variedad de ejercicios lingüísticos, como una particular forma de recrear la masculinidad indígena y al tenor de ello, *se bebe con un goce y un placer que se dibuja en todos los músculos de la cara* (Buitrón, A. y Collier, J., 1971); lo que percibe sensiblemente Fernando García, cuando aprecia lo siguiente: “El uso de la bebida tiene sentido ritual y concede la condición necesaria para pasar de un estado hacia otro y transformarse para entrar en trance, cuyo momento es propicio para vivir el ritual, fuera de la racionalidad”⁷².

A la sazón de lo expuesto, retornar a la plaza implica acentuar la reciedumbre por medio del lenguaje de los gestos. El lenguaje

72 García, Fernando. Apuntes del Curso de Problemas Antropológicos Contemporáneos para Maestría de Estudios Étnicos en FLACSO-Quito, 13 de octubre de 2003.

no verbal ocasionalmente tiene insinuaciones instintivas porque al danzar se reclina de tal manera que sobran las palabras para describir semejante habilidad corporal.

En este contexto hay una actitud de prudencia y acatamiento hacia las mujeres relacionadas, entonces el cuerpo humano al emitir una corriente constante de señales transmitidas en cada acto y en cada instante del ritual, también dimensiona los contenidos del mensaje para dirigir a sus semejantes.

La expresión corporal interviene decisivamente en la comunicación oral, en la que no solo dicen los ejercicios lingüísticos, sino que es el conjunto de la corporeidad la que se pone de manifiesto.

La masculinidad indígena, natural y espontáneamente estaría representada por la expresión gestual y mímica de los movimientos de los danzantes que armonizan con la corporalidad y que encuentran eco en el zapateo permanente y en los distinguidos cánticos.

En la danza y los cantos rituales se recrea un ritmo muy similar al orgánico, el que danza disipa dentro del baile y el ritmo cinético de los *tushukkuna* sincroniza el conjunto del cuerpo a través del sistema nervioso y coordina las descargas límbicas, responsables de los estados afectivos (Rodríguez, 1996) que transmutan esta danza guerrera semejante a un estado de rebelión.

CONCLUSIONES

El maíz es trascendente en la cultura andina, debido a múltiples utilidades. Los lugares donde han sido encontrados los restos del maíz, tienen connotaciones mágicas, religiosas, económicas, políticas. Se revela así que el maíz escapa a su puro valor alimenticio y se enmarca dentro de un contexto social, cultural y simbólico. Hasta la actualidad al maíz se le reverenció como deidad, y en tal razón ha alcanzado el calificativo sagrado de “mama sara”

El maíz es el producto vital que la pacha mama ofrece para propiciar la fiesta del sol, y entre sus derivados se dispone de la chicha dulce y fresca que siempre tuvo su carácter ritual necesario en los raymis del calendario andino. En dicho repertorio, la mujer desempeña un rol importante en la conservación y elaboración de esta bebida.

Ganar la plaza, significa apropiarse simbólicamente del poder circunscrito en la plaza donde se acantona la elite del pueblo. Dicho acto simbólico, permite vaciar a la plaza de los contenidos dados por el poder, aquellos del control, de la vigilancia, del castigo y de la represión. Así en un tiempo breve, los danzantes construyen un espacio prestigioso en el cual se ejerce y se otorga a sus actores una importancia que no la tienen en el resto del año.

Durante la “danza guerrera”, se ocultan o probablemente se exteriorizan los intereses de grupos sociales y razones políticas que poco o nada tienen que ver con la adoración del Sol. Entonces, la toma de la plaza puede ser una carta de presentación, en el cual se reivindican los tiempos prehispánicos como propios y se pintan con aires incásicos, asociando su propia historia al pasado.

Esta ceremonia ancestral de origen cuzqueño, a la sazón de las derivaciones, exalta el pundonor, el regocijo, la solemnidad y el intercambio de comida y bebida de maíz como una manera jubilosa de exteriorizar; lo que se ha alcanzado, y como una forma de recrear de aquello que el propio Fray Martín de Murúa, testifica:

Festeban y celebraban sus vencimientos con regocijos y fiestas militares, haciendo en ellas ostentación y muestra del valor de los soldados (...), de los despojos que quitaron, del número de los cautivos que prendieron en las batallas (...), cuyas muestras se dedicaban con sacrificios al Hacedor y al Sol y demás wakas y adoratorios que tenían, y juntamente con grandes bailes, danzas y cantares, que a su vez se mezclaban con grandes comidas y abundante chicha” (Murúa 1615: 136).

Durante la danza guerrera en la plaza, la comunidad vencedora, eventualmente recrea los “despojos” de prendas simbólicas como sombreros, fuetes y zamarros que representa el botín y la demostración del arrojo hegemónicamente masculino.

La rebelión simbolizada, utiliza las condiciones culturales e identitarias como una forma de resistencia ante el constreñimiento estructural de la dominación religiosa, política y económica. De esta forma, la danza guerrera confirma un alto grado de correspondencia entre el santoral católico y los rituales andinos, en cuyo paralelismo se estaría celebrando la llegada de la cosecha y la veneración a las deidades católicas.

La masculinidad indígena, natural y espontáneamente estaría representada por la expresión gestual y mímica de los movimientos de los danzantes que armonizan con la corporalidad y encuentran eco en el zapateo permanente y los jubilosos cánticos. En este sentido, la forma de la danza, se revela de la propia forma de iniciar la vida, en cuya faz se esboza la vida de un verdadero danzante.

La danza andina en sus diferentes coreografías ha pervivido, porque su práctica se ha convertido paulatinamente en un ritual guerrero, alcanzando por lo tanto denotaciones de rebelión.

La danza en *Inti Raymi*, es la expresión para representar su entorno y el espectro de espíritus protectores que ahuyentan fuerzas desconocidas. En suma, la danza que subsistió para ofrendar las gracias a la lluvia, el agua, el sol, la luna, la noche y hasta a la misma vida y a su propia muerte, es la fuente de sobrevivencia de un ritual que es una rebelión simbólicamente sacralizada.

Los músicos son considerados como “maitros” (maestros) por su destreza artística, ellos derrochan su habilidad cadenciosa, por ello, quienes danzan en su ritmo, durante el día y la noche, resguardan permanentemente su integridad en un círculo, en cuyo interior engalanan a los célebres personajes musicales.

El “sinchik andino” o espíritu protector de la madre naturaleza, de acuerdo a la tradición indígena se localiza en zonas de difícil acceso por lo tanto consagrada para los *runas*. Durante la fiesta del sol, el “sinchik andino”, mana, o espíritu de la *pachamama* se confina en el agua. Unas veces, aparece como un duende y en otras como un toro. En un plano liminal el *sinchik* o “fuerza numinosa” parecen enchufar el contacto de los *runas* con la *pachamama*.

La expulsión de malas energías, enfermedades y pecados es en realidad, una tentativa de restaurar el contexto masculino. De ahí que, las purificaciones rituales se convierten en anclajes que sirven para anular las faltas.

Durante, el *armay chishi*, hay una estructura intelectual subyacente que transforma el discurso excepcional de los danzantes, porque estos se anclan en su poder de influencia proporcionado por el “sinchik andino” o “mana universal”. Dicha energía es insustituible para disputar la plaza, exige de sus danzantes una retribución: sangre.

Entonces este ritual revelado por una danza guerrera, despliega un juego de tribulaciones y satisfacciones. Concluido esta forma de *encuentro* que permite medir fuerzas y gastar energías acumuladas, vencedores y vencidos restituyen la amistad, reducen ansiedades y dramatizan emociones vividas.

Las inversiones simbólicas de alguna manera estarían simplificando el lenguaje de la profanación impuesta por la misma modernidad hacia la tradición, del cual Las mujeres indígenas no se escapan, porque también son actoras principales en el día de Santa Lucía o Warmi Puncha.

Las mujeres indígenas han logrado construir significados como una forma de expresar resistencia. Así, de forma simbólica demandan el derecho a cambiar las tradiciones. Allí está la asistencia de la conciencia política insertada por medio de las instituciones cooperantes, las cuales han contribuido en el surgimiento de una nueva conciencia de género planteada sobre la necesidad de resignificar la tradición bajo nuevos términos sociales. Entonces se expresan inversiones axiomáticas: inversión de roles y de clase que cuestionan o dan lugar para desafiar el *statu quo* existente.

La “danza guerrera”, probablemente revela, un juicio de oposiciones complementarias que dividen el espacio político y social andino en “*hanan y urin*”. Así las mitades estarían reafirmando su identidad, su diferencia y posiblemente su “complementariedad”, aunque al mismo tiempo estarían canalizando el conflicto como una particular forma para ratificar la cohesión social.

Los cabecillas o *rukukuna*, por su condición social y destreza física son apreciados como los representantes de la opinión comunitaria, por lo tanto, constituyen la representación más acreditada entre un grupo de iguales. Los *rukukuna* por medio del lenguaje mímico, verbal y corporal, exteriorizan coreografías que denotan compulsión.

Al danzar, sus corporeidades son sugestivas y allí posiblemente recrean al placer instintivo, ya que al danzar en forma cóncava y

convexa, vinculan los ejercicios lingüísticos con la masculinidad y la feminidad. Estos, cabecillas que hacen las veces de líder en el grupo de danzantes, unas veces sobrellevan y otras controlan al grupo para sincronizar esta danza guerrera, que de forma permanente establece estrategias para anticiparse y para ganar la plaza.

El universo espacial propio de la fiesta es el patio de la casa y centro de la ciudad. Este último que en este tiempo sagrado y profano deja de ser el sitio infrecuente por indígenas para volverse el punto de encuentro entre indígenas y mestizos.

La participación de actores no indígenas en la fiesta del sol, es una operación simbólica con profundo carácter ideológico que fecunda nuevos actores, en que los rituales de modo inevitable son hechos sociales, donde ciertos participantes están más entregados que otros a las creencias que subyacen a los ritos.

La abundancia que determina las relaciones de poder al interior de la comunidad andina permite establecer los pactos con la “pachamama”, lo que no supone solo un reconocimiento implícito de los procesos de polarización y fragmentación, al contrario afianzan además la idea de que estas intensifican el poder para romper las tensiones y los conflictos raciales existentes. No es que las radiaciones subterráneas, de alguna manera influyen sobre el carácter de la gente. Es lo que sucede en algunas urbes construidas sobre capas freáticas, cuyos habitantes tienen nombradía de ser violentos.

Finalmente, la plaza de los pueblos andinos son evidencias arqueológicas que dan cuenta del sincretismo religioso innegable de estos últimos cinco siglos a lo largo de callejón interandino. Allí, donde se levantaron tolas y/o pukaras, también se socavaron los sueños de las wakas y se desenterró la trinchera liminar entre lo secular y lo sagrado que representaba la morada donde descansaban los dioses del panteón andino. Los menhires se construyeron en nuestro planeta, porque los antiguos habitantes conocían con certeza y exactitud, que bajo aquellos lugares edificados se encontraban zonas

geopatógenas que solían ser fatales. Aunque, excepcionalmente su función era habitacional, se prefería edificarlo con fines ceremoniales y funerarios.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José de

2006 *Historia Natural y Moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México.

ALMEIDA, Ileana

1999 *Historia del pueblo kechwa*. PEBI-GTZ. Quito.

ANDRADE, Susana

2004 *Protestantismo Indígena. Procesos de conversión religiosa en la provincia de Chimborazo-Ecuador*. FLACSO. Abya-Yala. IFEA. Quito.

ANDRADE, Xavier y HERRERA, Gioconda, editores

2001 *Masculinidades en Ecuador*". FLACSO-UNFPA. Quito.

ANÓNIMO

1965 *La ciudad de San Francisco de Quito-1573*. En: Jiménez de la Espada: Relaciones Geográficas de Indias. Vol. II. Ediciones Atlas, Madrid.

APPADURAI, Arjun

2001 *La modernidad desbordada*. Ediciones TRILCE. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires.

ARES, Berta

1988 *Los corazas*. IOA. Ediciones Abya-Yala. Quito.

BAJTIN, Mijail

1974 *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento*. Barral Editores. Barcelona.

BOTERO, Fernando (Compilador)

1991 *COMPADRES Y PRIOSTES: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*. Colección Antropología Aplicada 3. Ediciones Abya-Yala. Quito.

- BOURDIEU, Pierre
1998 “La dominación masculina”, en Bourdieu et, al. *La masculinidad, Aspectos sociales y culturales*. Abya-Yala. Quito
- BUITRÓN, Aníbal
1964 “La Fiesta de San Juan en Otavalo”. *En Antología del Folklore Ecuatoriano*. Vol. 2. Ediciones Paulo de Carvalho-Neto. Quito.
- BURKHARD, J
1974 *Historia de la cultura griega*. Vol. 2, Barcelona: Iberia S.A.
- BRETON SOLO DE ZALDIVAR, Víctor
2001 *Cooperación al desarrollo y demandas étnicas en los Andes ecuatorianos*. FLACSO ECUADOR. Quito.
- CAMPANA, Víctor.
1991 *FIESTA Y PODER. La celebración de Rey de Reyes en Riobamba*. Colección Antropología Aplicada. Ediciones Abya-Yala. Quito.
- CASTELNUOVO, Allan y CREAMER, Germán
1987 *La desarticulación del mundo andino. Dos estudios sobre educación y salud*. Ediciones Abya-Yala-PUCE. Quito.
- CERVONE, Enma
2000 “Tiempo de la fiesta; larga vida a la fiesta: Ritual y conflicto étnico en los Andes”, en Andrés Guerrero (comp.) *Etnicidades*. FLACSO-Ecuador-ILDIS. Quito. Pp. 118-146.
- CEVALLOS, Concepción
2009 *Los dispositivos culturales en la Psicología Clínica*. Ensayo para Psicología Clínica. Universidad Central del Ecuador. Quito.
- CEVALLOS, Raúl
2005 *San Juan, San Pedro hacia la construcción del Inti Raymi en Cotacachi*. Tesis de Maestría en Antropología Social. FLACSO. Quito.
- CEVALLOS, Raúl
2007 *Fiestas Tradicionales en Cotacachi*. Convenio de cooperación para el desarrollo humano. Ayuda en Acción, Tierra Viva, UNORCAC, Municipio de Cotacachi. Cotacachi.

- CEVALLOS, Raúl
2008 *Plan Educativo Intercultural Bilingüe, de la Zona Andina del Cantón Cotacachi*. Ayuda en Acción. DIPEIBI
- COLL, César
1992 *La Reforma del Sistema Educativo Español: La calidad de la enseñanza como objetivo*. Colección Educación 4. Instituto Frenesí. Libresa. Quito.
- CONNEL, R.W
1997 *La organización social de la masculinidad en Valdez y Olavarría* (eds.) *Masculinidades, poder y crisis*. Ediciones de las Mujeres No. 24: ISIS Internacional-FLACSO. Quito. Pp. 31-48.
- CLAVERO, Bartolomé
2000 *Ama Llunku, Abya Yala: constituyencia indígena y código ladino por América*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid.
- CRAIN, Mary
1987 *Ritual, memoria popular y proceso político en la sierra ecuatoriana*. Abya-Yala. Quito.
- Da MATTA, Roberto
2002 *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica. México.
- DE HUERTA, Alonso
1993 *Arte Breve de la Lengua Quechua*. Colección Kashcanchicracmi. EBI. CEN. PP. XIII-XXXII. Quito.
- DE LA VEGA, Garcilazo
1991 *Comentarios Reales de los Incas*. Fondo de Cultura Económica, Vol. I y II. Lima.
- DE MURUA, Martín
2001 *Historia General del Perú*. Crónicas de América, Edición de Manuel Ballesteros Gaibrois. DASTIN. Madrid.
- DE SAUSSURE, Ferdinand
1945 *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada. Buenos Aires.

- DONALDSON, Mike
1993 "What is Hegemonic Masculinity Theory and Society" 22: Pp. 643-657.
- DUEÑAS, Soledad
1997 *Mujeres, poder e identidad*". Abya-Yala. Quito.
- DURKHEIM, Emile
2001 *Las formas elementales de la vida religiosa*" en *Antropología Lecturas*. McGraw-Hill. Madrid. Pp. 263-272.
- DUVIOLS, Pierre
1986 *Cultura andina y represión. Centros de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas*". Cuzco.
- ELIADE, Mircea
1985 *Religiones y folklores de Dacia y de la Europa Oriental*. Ediciones Cristiandad. Huesca. Pp. 30-32. Madrid.
- ELIADE, Mircea
1992 *Historia de las Religiones*. Anillado Universidad Politécnica Salesiana. Quito.
- FERRARO, Emilia
2004 *Reciprocidad, don y deuda, formas y relaciones de intercambios en los Andes de Ecuador: La comunidad de Pesillo*. FLACSO-Abya Yala. Quito.
- FOUCAULT, Michel
1988 *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI Editores. México
- GARCÉS, Fernando y ÁLVAREZ, Catalina
1997 *LINGÜÍSTICA APLICADA a la Educación Intercultural Bilingüe*. Colección de Antropología Aplicada No. 12. Ediciones UPS-Abya Yala. Quito.
- GARCÍA, Fernando
1982 *La fiesta religiosa campesina (Andes ecuatorianos)*. Ediciones de la Universidad Católica. Quito.

GARCÍA, Fernando

- 2000 "Tiempo de la fiesta; larga vida a la fiesta: Ritual y conflicto étnico en los Andes". En Andrés Guerrero (Compilador) *Etnicidades*. FLACSO-Ecuador-ILDIS. Quito. Pp. 118-146.

GEERTZ, Clifford

- 2001 *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial. Barcelona. Pp. 87-167.

GILMORE, D.D.

- 1994 *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Ediciones Paidós. Barcelona.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, D

- 1993 *Vocabulario de la Lengua Quechua*. Colección Kashkan-chikrani Tomo I y II. P-EBI. CFN. Quito.

GONZÁLEZ SUAREZ, Federico

- 1910 *Los aborígenes de Imbabura y Carchi. Investigaciones arqueológicas sobre antiguos pobladores de las provincias del Carchi y de Imbabura, en la República del Ecuador*. Tipografía y Encuadernación Salesiana, Quito.

GUAÑA, Pablo y otros

- 1992 *Inti Raymi Cayambi, La fiesta sagrada del sol en la mitad del mundo. La fiesta de San Pedro en Cayambe*. CICAY-PICHIN-CHA RICCHARIMUI. Cayambe

GUBER, Rosana

- 2001 *La Etnografía: Método, campo y reflexividad*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires.

GUAYASAMÍN, Gustavo

- 1996 *El Día del Sol Recto*. Mecnografiado. Quito.

GUERRERO, Andrés

- 1991 *La semántica de la dominación. El concertaje de indios*. Libri Mundi. Quito.

- GUTMANN, Matthew
1996 *"The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City.* University of California Press. Beckerly.
- GUZMAN, Moisés
1961 *COTACACHI.* Revista Ocasional, Órgano del Muy Ilustre Concejo Municipal. Pp. 5-35.
- GLEICH, Utta Von
1989 *Educación Primaria Bilingüe Intercultural.* GTZ. Eschborn.
- HARRIS, Marvin
1994 *Introducción a la Antropología General.* Alianza Editorial. Madrid.
- HASSAUREK, Friedrich
1987 *En Crain M., Ritual, memoria popular y proceso político en la sierra ecuatoriana.* Abya-Yala. Quito.
- HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto y otros
1998 *Metodología de la Investigación.* Segunda Edición. McGRAW-HILL. México.
- HERNANDEZ, Rosalía
2003 *Teología de la liberación y teología india en México. Límites y aportaciones a las luchas de las mujeres indígenas (fotocopias).* Madrid. Pp.1-19. Aidaher63@hotmail.com
- HERRERA, Gioconda
2001 *Los estudios de género: entre el conocimiento y el reconocimiento.* En Herrera (Compilación) *Antología de Estudios de Género.* FLACSO-ILDIS. Quito.
- HOPKINS, David
1982 *Juegos de enemigos.* Allpanchis vol. XVII. N° 20. Lima.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto
1940 *En COTACACHI.* Revista Ocasional, Órgano del muy Ilustre Concejo Municipal N° 2. Pp. 1-3. Cotacachi.

- JUNG, Ingrid y LOPEZ, Luis Enrique
 1988 *EL CASO DE PUNO, Las lenguas en la Educación Bilingüe.* GTZ. Lima.
- KAARHUS, Randi
 1989 *Historias en el tiempo, historias en el espacio. Dualismo en la cultura y lengua quechua /quichua*". Abya Yala. Quito.
- KUBLER, G
 1963 *The Quechua in the Colonial World.* Handbook of South American Indians. Vol. 2. Smithsonian Institution. Pp. 331-410.
- LARRINAGA, J. L.
 1978 *L` ANTHROPOLOGIE.* Versión española. Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture de Paris. Ediciones Mensajero. Madrid.
- LÓPEZ, Luis Enrique y otros.
 1989 *TEMAS DE LINGÜÍSTICA APLICADA. Primer Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas.* CON-CYTEC-GTZ. Lima.
- LOZANO, Alfredo
 1994 *Cusco-Qosqo: modelo Simbólico de la Cosmología Andina.* Coedición: CONAIE-CONPLADEIN/FAD-PUCE/FEPP/CIUDAD. Madrid.
- LUZURIAGA, Jorge
 2007 *Metodología de la Investigación.* PPL Impresores. Quito.
- MANRIQUE, A
 1986 *El maíz en el Perú.* Ed. Banco Agrario. Lima.
- MARIÁTEGUI, J.M.
 1996 *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Empresa Editora Amauta S.A., Lima, Perú.
- MAUSS, Marcel
 1993 "Los Dones y la Devolución de Dones" en Bohannan, Paul y Glazer, Mark, *Antropología* Lecturas McGraw Hill / Interamericana de España, ISBN 8448100107, pp. 273-280.

McGRAW-HILL

- 1998 *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill Interamericana Editores, S. A. México.

MARTIN-CANO, Francisca

- 2004 *Sexualidad en arcaicos rituales sagrados: orgías con bastones fálicos*. Omnia. Mensa España, julio y agosto, N° 112 y 113, Barcelona. Disponible en <http://es.geocities.com/martinca-not/orgiaconbaston.htm>

MARTÍNEZ, Luciano

- 2007 *Economía Política de las Comunidades Indígenas*. ILDIS, Abya-Yala, OXFAM, FLACSO. Quito.

MINISTERIO DE EDUCACION

- 2009 *KICHWA Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu. Colección Runakay*. DINEIB.

MEAD, Margaret

- 1982 *Sexo y Temperamento*. Paidós Estudio. Barcelona.

MENÉNDEZ-CARRIÓN, Amparo y ECHEVERRÍA, Julio

- 1994 *Violencia en la Región Andina. El caso del Ecuador*. Serie Estudios-Ciencias Políticas. FLACSO. Quito.

MICHOM, Martín

- 1996 “*Las Rebeliones del Quito Colonial: Fronteras Simbólicas y Geografía Humana*”, en Caillavet, Chantal y Pachón, Ximena: *Frontera y Poblamiento: Estudios de Historia y Antropología de Colombia y Ecuador*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Investigaciones Amazónicas, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Santafé de Bogotá. PP. 203-236.

MIÑO, Leonardo

- 1994 *El manejo del espacio en el Imperio Inca*. Serie: Tesis. FLACSO. Quito.

MITO, RITO, SÍMBOLO

- 1994 *Lecturas antropológicas*. Instituto de Antropología Aplicada. Quito.

MORALES, Patricia

- 2001 *"Ibarra: Sabores de Maíz. Mitologías, historias y recetas"*. PEGASUS Editorial. Ibarra.

MORENO, Segundo

- 1985 *Sublevaciones Indígenas en la Audiencia de Quito, desde los comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

MOSEIB

- 1993 *Modelo Educativo de la Dirección Nacional de Educación Bilingüe*. Quito.

MOYA, Luz de Alba

- 1995 *La Fiesta Religiosa Indígena en el Ecuador*. Quito: Número Monográfico 33-34 de Pueblos Indígenas y Educación. Abya Yala. Quito.

MOYA, Ruth

- 1981 *Simbolismo y Ritual en el Ecuador Andino*. I. O. A. Otavalo.

MOYA, Ruth

- 1993 "Estudio Introductorio". En De Huerta, Alonso. *Arte Breve de la Lengua Quechua*. Quito: Colección Kashcanchicracmi. EBI. CEN, pp. XIII-XXXII.

MURATORIO, Blanca

- 1994 *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los Indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*. FLACSO. Quito.

ÑUCANCHIK SHIMI

- 1989 *El runashimi del Ecuador a fines del siglo XX. Contribuciones para su estudio*. MEC-DINEIB-CONAIE. Quito.

ORDOÑEZ, Angélica

- 2000 "La mujer astronauta. Aproximaciones a la masculinidad, el cuerpo y la enfermedad". En ANDRADE, Xavier y HERRERA, Gioconda Editores: *Masculinidades en Ecuador*". FLACSO-UNFPA Quito. PP. 139-152.

ORTIZ, Pablo

- 2005 "Objetivos Policiales". En *Opinión A5*. EL COMERCIO. 08 de mayo. Quito.

PLAN DE DESARROLLO DEL CANTÓN COTACACHI

- 1997 *Un Proceso Participativo de la Asamblea de la Unidad Cantonal*. Tercera edición aumentada (2002). Cotacachi.

RADCLIFFE, Sarah y WESTWOOD, Sallie

- 1999 *Rehaciendo la NACIÓN: Lugar, identidad y política en América Latina*. Ediciones Abya-Yala. Quito.

RODRÍGUEZ, Germán

- 1996 *La visión cósmica de los Andes*. Abya-Yala-PEBI. Quito.

RODRÍGUEZ, Germán

- 1999 *La sabiduría del Cóndor. Un ensayo sobre la validez del saber andino*". DINEIB. PEBI-GTZ. Abya Yala. Quito.

RODRÍGUEZ SUYSUY, V

- 1989 "Algunas observaciones sobre almacenamiento de semillas practicada por la Sociedad Andina". En *Manejo Campesino de Semillas en los Andes*, Edit. PRATEC. Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZCANSECO, María

- 1989 *Historia del Tawantinsuyu*. (IEP). Instituto de estudios peruanos. Lima.

SALOMÓN, Frank

- 1980 *Señoríos Étnicos de Quito en la Época de los Incas*. IOA. Colección Pendoneros. Otavalo.
- 1985 "El quichua de los Andes Ecuatoriales: algunos aportes recientes". *Revista Andina*.

ECUARUNARI

- 1989 *Testimonios de la mujer del Ecuarunari*. CONAIE. Quito.

TAYLOR, Gerald (traducido)

- 1987 *Ritos y Tradiciones de Huarochiri*. Coedición del Instituto de estudios peruanos y el Instituto Francés de estudios andinos. Lima.

- Tercer Concilio Limense [1583]
 1985 *Doctrina Christiana y catecismo para la instrucción de los indios*. Madrid CSIC.
- TORERO, Alfredo
 1974 *El quechua y la historia social andina*. Universidad Ricardo Palma. Lima.
- TORERO, Alfredo
 1990 *Procesos lingüísticos e identificación de dioses en los Andes centrales*. Revista Andina. Año 8, 1, julio. Cusco.
- TURNER, Víctor
 1968 *Proceso Ritual: Estructura Antiestructura*. Versión castellana de la Editorial Taurus. Revisada por Beatriz García Ríos. Universidad de Rochester.
- URBANO, Enrique
 1981 *Wiracocha y Ayar, Héroes y funciones en las sociedades Andinas*. Centro de Estudios Rurales Andinos: Bartolomé de las Casas, Cuzco.
- URBANO, Enrique
 1991 “La Tradición Andina o el Recuerdo del Futuro”. En *Tradición y Modernidad en los Andes*”. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Pp. VII-L, Cuzco.
- VALCARCEL, Luis E.
 1939 *On the Origin of Cusco*. In *Magazine of the National Museum*. Lima, Volumen VIII, N° 2. Pp. 190.
- WACHTEL, Natem
 1982 En Eulalia Carrasco: Descripción y Breve Análisis de la Fiesta Andina. De Marco V. Rueda. *La fiesta religiosa campesina en los Andes ecuatorianos*. Ediciones de la Universidad Católica. Quito. Pp. 45-60.
- YÁNEZ, Consuelo
 2001 *Una introducción a la Lingüística General*. Corporación MACAC y Ediciones Abya-Yala. Quito.

Entrevistas

ALTA, PEDRO

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Comunidad El Topo Grande, Cotacachi.

ANRANGO BONILLA, ALBERTO

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Comunidad Turuku, Cotacachi.

ANRANGO, JOSE MANUEL (+)

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Comunidad Turuku, Cotacachi.

AROTINGO, CARLOS

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Comunidad El Topo Grande, Cotacachi.

CEVALLOS CALAPI, OSWALDO

Entrevistado por el autor, enero de 2005 y junio de 2009, Comunidad El Topo Grande, Cotacachi.

CEVALLOS, SEGUNDO MANUEL (+)

Entrevistado por el autor, enero de 2004, Cotacachi.

CEVALLOS VACA, CONCEPCION

Entrevistada por el autor, julio de 2009, Comunidad Turuku, Cotacachi.

FLORES GUALSAQUÍ, NICOLÁS

Entrevistado por el autor, mayo de 2004, Comunidad San Ignacio.

GUAJAN, ZOILA

Entrevistada por el autor, junio de 2004, julio de 2009.
Comunidad Piava San Pedro, Cotacachi.

HARO LÓPEZ, CARMEN

Entrevistada por el autor, junio de 2006, Cotacachi.

MAIGUA CACHIMUEL, ALFONSO (+)

Entrevistado por el autor, marzo 2004, mayo 2005 y julio de
2010 Comunidad de La Calera, Cotacachi.

PAZ ACOSTA, JOSÉ

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Cotacachi.

QUILUMBAQUÍ, ALBERTO

Entrevistado por el autor, junio de 2005, Comunidad Turuku,
Cotacachi.

RUIZ, RAMIRO

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Cotacachi.

RAMOS, SEGUNDO

Entrevistado por el autor, mayo de 2004, Comunidad La
Calera, Cotacachi.

RAMOS, ROSA

Entrevistada por el autor, marzo de 2004, Comunidad La
Calera, Cotacachi.

TERÁN, MAURICIO

Entrevistado por el autor, marzo de 2004, Cotacachi.

TORO, MARCELO

Entrevistado por el autor, junio de 2004, junio de 2010, Cotacachi.

VACA VACA, ESPERANZA

Entrevistada por el autor, marzo de 2004 y junio de 2010, Comunidad Turuku, Cotacachi.

VACA VACA, HUGO

Entrevistado por el autor, enero de 2005 y junio de 2011, Comunidad Turuku, Cotacachi.

Páginas Web

LOZADA PEREIRA, BLITZH

2002 “Ritos andinos y concepción del mundo” en Revista de estudios bolivianos N° 8. Consultado en octubre de 2009. Disponible en www.comunidadandina.org/BDA/docs/BO-CA-0005.pdf

MARTINEZ VALLE, Luciano

2003 “*Capital Social y Desarrollo Rural*”. Íconos 16. Quito: FLACSO. Consultado en octubre de 2009. Disponible en http://www.flacso.org.ec/docs/lm_capitalsocial.pdf

MEDINA, B.

2007 “Danzas folklóricas del Punu”. Consultado en 03 de julio de 2010. Modificado por última vez el 03 de febrero de 2010. Disponible en <http://www.galeon.com/revistaswanqhari/cvtae1031613.html>

ROSS, DIETRICH y MARIA

2009 “Alteraciones por factores patógenos externos”, Consultado en noviembre de 2009. Disponible en <http://www.geaes.org/geobiología/alterapatogengeobio.html>

SARAZA, RUBEN

2009 “Por las huellas de luz eterna - Wiñay Qhanan Thakipa”. Consultado en agosto de 2009. Disponible en antarkik@hotmail.com

TANTA, MARIA ISABEL

2009 “El simbolismo del maíz en el mundo andino, una visión antropológica”. Consultado en octubre de 2009. Disponible en mytanta@hotmail.com

TAFUR, RODOLFO

2009 “La chicha de Jora y la cosmovisión andina” Consultado en agosto de 2009. Disponible en <http://revistaindigena.cl.inca> y www.wanamey.org/articulos/cosmovision_andina.htm

“La cosmovisión andina” Consultado en octubre de 2009. Disponible en www.wanamey.org/articulos/cosmovisionandina.htm), www.lilianacouto.com.ar y info@lilianacouto.com.ar

2009 “Los equinoccios y solsticios en los andes”. Consultada en julio de 2009 y su última modificación fue el 02 de febrero de 2010. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Equinoccio>

Fotografías

CEPCU

Cevallos Vaca Concepción

Cevallos Raúl

Correa Rodríguez Santiago

Chico Mercedes María

Estevez Patricio

Lima Alberto

Farinango Males Carlos-DIPEIBI

Museo de las Culturas de Cotacachi

Pérez Rafael



MoreBooks!
publishing



yes i want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

www.get-morebooks.com

¡Compre sus libros rápido y directo en internet, en una de las librerías en línea con mayor crecimiento en el mundo! Producción que protege el medio ambiente a través de las tecnologías de impresión bajo demanda.

Compre sus libros online en

www.morebooks.es



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de
www.vdm-vsg.de

