

PCII

Patrimonio Cultural Inmaterial

NRO. 4 / ENERO-MARZO 2012 / AÑO 2



Avances:

- » **Patrimonios Humanos Vivos**
- » **El Patrimonio Cultural Inmaterial:** Elemento de las construcciones identitarias
- » **«Agua o Peseta»:** El Carnaval cuencano de ayer
- » **La recuperación** del Patrimonio Sonoro de la Nacionalidad Shuar
- » **La fiesta** del Taita Carnaval en Tucayta-Cañar



INPC
Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural
Ecuador

Rafael Correa Delgado

Presidente Constitucional de la
República del Ecuador

María Fernanda Espinoza Garcés

Ministra Coordinadora de Patrimonio

Erika Sylva Charvet

Ministra de Cultura

Inés Pazmiño Gavilanes

Directora Ejecutiva del Instituto Nacional
de Patrimonio Cultural

Gabriela Eljuri Jaramillo

Directora Regional 6 del INPC

DELEGADOS DEL DIRECTORIO INPC

Tania García

Subsecretaria de Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura
Presidenta del Directorio del INPC

Diego Falconí Garcés

Delegado del Señor Ministro del Interior

Gustavo Martínez

Delegado del Señor Ministerio de Defensa Nacional

Richard García

Delegado de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana

Eduardo Crespo Román

Delegado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana al
Directorio del INPC

María Inés Rivadeneira

Delegada del Secretario Nacional de la SENESCYT

César Jaramillo

Asesor del Ministerio Coordinador del Conocimiento y
Talento Humano

Coordinación Editorial

Elena Noboa Jiménez

Santiago Ordóñez

Xavier Pesántez

Producción

INPC- Regional 6

Foto Portada

Gabriela Eljuri

Taller Artesanal Don Alberto Pulla

Diseño y Diagramación

Ideando Publicidad

Impresión

Gráficas Hernández Cia. Ltda

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial
Revista del Instituto Nacional de Patrimonio
Cultural

www.inpc.gob.ec

Comentarios y Sugerencias

sordonezc@inpc.gob.ec



Azuay • Detalle sombrero de paja toquilla
Fotografía: Viviana Iñiguez



Indice

■ Presentación	5
■ Ensayo:	
Patrimonios Humanos Vivos (Carolina Calero)	6
El Patrimonio Cultural Inmaterial: Elemento de las construcciones identitarias (Viviana Iñiguez)	9
■ Manifestaciones:	
“Agua o Peseta”: El Carnaval cuencano de ayer (Santiago Ordóñez)	14
La recuperación del Patrimonio Sonoro de la Nacionalidad Shuar (Juan Carlos Franco)	16
La fiesta del Taita Carnaval en Tucayta - Cañar (Diego Castro)	20
■ Portadores:	
Dos generaciones conviviendo con la arcilla en la “Convención del 45” (Gabriela Eljuri)	22
■ Histórico:	
Sobre la indumentaria ceremonial Cañari en la temprana colonia (Diego Arteaga)	24
■ Internacional:	
Literaturas Indígenas, patrimonio inmemorial verbal en Colombia y América (Miguel Rocha)	27
■ Registro Nacional del PCI	
El Carnaval de Guamote (INPC)	31
■ Cartelera	33
■ Fotografía del mes (Santiago Ordóñez)	35





Presentación

Este número de la Revista PCI, el primero del segundo año de publicación continua, muestra el compromiso asumido por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural frente al conocimiento, salvaguardia y difusión del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) del país, tarea asumida con fuerza renovada por la Institución a partir del año 2007 con la Declaratoria de Emergencia del Patrimonio Cultural decretado por el Estado ecuatoriano.

En concordancia con este compromiso institucional, la Revista PCI pretende a través de sus contenidos escritos por especialistas y pensados para un público no especializado, aportar a la difusión del patrimonio cultural inmaterial entre la ciudadanía, por considerar que el fomento de su conocimiento es una de las vías válidas de apoyo a la salvaguardia de las diversas manifestaciones, en tanto genera procesos de apropiación respetuosa y de acercamiento a la insospechada riqueza de nuestro patrimonio vivo.

En este ejemplar podrá encontrar, escrito en un lenguaje ameno, temáticas relativas al Carnaval de las provincias de Cañar y Azuay, la alfarería tradicional cuencana, propuestas teórica sobre la importancia del PCI como elemento de las construcciones identitarias, los Paisaje Culturales entre otros.

Esperamos que la lectura sea de su agrado y aporte a generar conciencia respecto al valor fundamental del Patrimonio Cultural Inmaterial para la identidad de nuestros pueblos.

Inés Pazmiño Gavilanes
Directora Ejecutiva del INPC



Patrimonios Humanos Vivos ¹

*Carolina Calero
Antropóloga
INPC - Regional 5*

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, París, 2003), de la que el Ecuador es signatario desde el 2008, establece la necesidad de aplicar estrategias de salvaguardia que permitan la continuidad de la transmisión de los saberes, conocimientos y prácticas culturales tradicionales. “Uno de los medios más eficaces para llevar a cabo la salvaguardia del patrimonio cultural, consiste en garantizar que los depositarios de ese patrimonio prosigan con el desarrollo de sus conocimientos y técnicas y las transmitan a las generaciones más jóvenes” ². Es así que desde la UNESCO, se plantearon las directrices para la conformación de Sistemas Nacionales de Tesoros Humanos Vivos, es decir de aquellos “individuos que poseen en sumo grado los conocimientos y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial” ³.

En este contexto, el departamento de Patrimonio Inmaterial de la Dirección Regional 5 del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, propuso en el 2010 la creación de un “Fondo Nacional de Patrimonios Humanos Vivos”; y en agosto del 2011 implementó la primera etapa del proyecto piloto denominado “Identificación y



*Santa Elena • Luis Mario González Cedeño, 84 años
Fotografía: INPC-Regional 5*



Santa Elena • Luis Mario González Cedeño, 84 años
Fotografía: INPC-Regional 5

Registro de Patrimonios Humanos Vivos”, llevado a cabo en 15 comunas de la provincia de Santa Elena, a fin de generar la información base que consolide la gestión y difusión del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Tomando en cuenta el criterio destacado tanto a nivel nacional como internacional que señala la importancia de que sean las propias comunidades quienes reconozcan y legitimen su Patrimonio Cultural, el proyecto en mención se desarrolló a través de la aplicación de una metodología participativa que incluyó la acción directa de 15 dirigentes de las comunas de Julio Moreno, Sube y Baja, Bellavista del Cerro, Limoncito, el Azúcar, el Morrillo, San Miguel, Cerro Alto, Juntas del Pacífico, San Vicente, Baños de San Vicente, San Pablo, Sayá, Juan Montalvo, y Río Verde, con quienes se definió el universo de estudio, los participantes y el alcance del proyecto. El proceso de identificación de los Detentores del Patrimonio Cultural Inmaterial, así como la recolección y sistematización de información de campo estuvo a cargo de 15 investigadores locales, quienes fueron previamente capacitados en conceptos de patrimonio cultural inmaterial, metodologías de investigación social y manejo de la Ficha de Registro de Patrimonio Humano Vivo (desarrollada por el INPC-DR5 específicamente para este caso).

A partir de esta experiencia, no sólo se logró identificar el “fuerte patrimonial”⁴ de cada comuna y registrar a 57 portadores de conocimientos referentes al PCI -desde el reconocimiento social y colectivo de las propias comunidades y bajo criterios técnicos definidos-, sino que además, se consiguió fortalecer las capacidades locales para la gestión endógena del Patrimonio Cultural Inmaterial, al brindar a un grupo de comuneros las herramientas conceptuales y metodológicas necesarias para generar procesos auto-investigativos.

Esta información base, producto del registro participativo de Patrimonios Humanos Vivos, constituye el punto de partida para iniciar y complementar acciones de salvaguardia orientadas a la difusión del PCI y a la transmisión intergeneracional de conocimientos, pero sobre todo a la legitimación social de los adultos mayores como pilares fundamentales de la identidad y del patrimonio cultural. El fin último de esta propuesta es gestar la colaboración interinstitucional para garantizar el Buen Vivir; la mejora de las condiciones materiales y simbólicas; sociales y económicas de aquellos portadores de los conocimientos, sabiendo que sin ello no es posible la salvaguardia el patrimonio.

1.- El Ecuador hasta la fecha no ha conformado de manera oficial dentro de sus políticas patrimoniales el Sistema Nacional de Tesoros Humanos Vivos planteado a nivel de directrices por la UNESCO.

2.- Documento “Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”, UNESCO, Pág. 2

3.-IBID, pág. 3

4.- El término “fuerte patrimonial” se refiere a la predisposición cultural de los habitantes de las comunas, según determinantes geográficas e históricas, a un determinado oficio o al desarrollo de determinados, saberes, técnicas y conocimientos (Villamagua Ramiro, 2010)

*NOTA: Las fotografías publicadas en este artículo cuentan con el Consentimiento Previo e Informado de los 57 Detentores de los Conocimientos de las 15 comunas. Debido a los criterios y normas editoriales propios de la Revista, se publican únicamente 5 fotografías, lo que de ninguna manera implica algún nivel de preferencia sobre uno u otra comuna o detentor. Fotografías realizadas por Eduardo Valenzuela, fotógrafo contratado en el marco del proyecto “Identificación y Registro de Patrimonio Humano Vivo”, INPC, 2011



Azuay • Pampamesa
Fotografía: Alejandra Moreno



El Patrimonio Cultural Inmaterial: Elemento de las construcciones identitarias

Viviana Iñiguez García
Historiadora
INPC - Regional 6

Nuestro país, la ciudad, nuestros barrios no sólo contienen una riqueza edificada, sino que abarcan procesos de construcción simbólica que adquieren valor en la cotidianidad de la vida social. El patrimonio cultural, en ese sentido, se constituye en un espacio para pensar las identidades sociales y establecer un diálogo entre sus particularidades.

Tras la materialidad de sitios, personajes, objetos e incluso costumbres, elementos reconocidos por los diversos conglomerados humanos como representativos y esenciales para su cohesión, es posible encontrar un valor profundo y trascendente, mismo que es transferido y mantenido por los actores sociales que los reconocen como tal.

Es precisamente entre el testimonio del recuerdo, de la memoria, de nuestras raíces y el trazado de un futuro posible, el sitio donde habita una “identidad”, por ello desde hace algunos años, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), se ha pronunciado en pos de la relevancia que tiene para las sociedades contemporáneas el Patrimonio Cultural, y dentro de este, de manera especial aquel que se ha dado en llamar “Patrimonio Inmaterial”.

Su trascendencia, no deriva únicamente del reconocimiento que anualmente efectúa¹ el mencionado Organismo, sino del reconocimiento de la existencia de sujetos, de relaciones y prácticas sociales que, sin duda, intervienen en los procesos de producción de expresiones materiales y simbólicas que poseen un potencial valor patrimonial, fuente de identidad de los pueblos.

Desde esta perspectiva para entender al Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), como elemento útil en la formación de las “identidades”, es necesario comprender el concepto de “Cultura” y su desarrollo en el transcurso del tiempo.

La palabra “Cultura”, tiene su origen en discusiones intelectuales que se remontan a la Europa del siglo XVIII. En Francia y Gran Bretaña, este origen está precedido por la palabra “civilización”, término que denotaba orden político (cualidades de civismo, cortesía y sabiduría administrativa); lo opuesto era considerado barbarie y salvajismo.

Para los alemanes, el término “civilización” era algo externo, racional y universal, mientras que la “Cultura”

¹- La UNESCO incorpora anualmente las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial a un Listado Representativo del PCI de la Humanidad.



Azuay: Detalle del traje de mayoral
Fotografía: INPC Regional-6

(Kultur), estaba referida al espíritu y a las tradiciones locales; se dice que el término fue tomado de Cicerón, quién metafóricamente había escrito “la cultura del animi” (el cultivo del alma). En ese sentido, Kultur; implicaba una progresión personal hacia la perfección espiritual.

Antropológicamente “Cultura”, se asociaba fundamentalmente a las artes, la religión y las costumbres. Fue recién hacia mediados del siglo XX, que el concepto de “Cultura”, se amplía a una visión más humanista, relacionada con el desarrollo tanto intelectual como espiritual de un individuo, así: “la cultura incluye todas las actividades, características y los intereses de un pueblo”.

Para organizaciones como la UNESCO, la Cultura es concebida como: *“El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones.”*²

Podría decirse en general que la Cultura tiene varias dimensiones y funciones sociales, tales como, un modo de vivir, cohesión social, creación de riqueza y empleo, un equilibrio territorial, etc. Aunque existen diversas definiciones, en general, todas coinciden en que “Cultura” es lo que distingue al ser humano de otras especies. En este sentido son sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento, creencias, moral, etc.; elementos fundamentales en la construcción de las diversas identidades de los pueblos.

Si hablamos que el término de cultura ha tenido una evolución en el tiempo, el término de “identidad cultural” no ha sido menos, de acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por oposición y como reafirmación frente al otro.

Si como se ha planteado, la Cultura en general y el PCI en particular son elementos fundamentales en la construcción de identidad, entonces cabe preguntarnos, ¿Qué es la identidad?

²- UNESCO- Convención 2003



Azuay: Fiesta Virgen de la Merced
Fotografía:

“La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias.....Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad.” 3

Así, si consideramos que la cultura es un complejo que plasma la identidad de los pueblos, entender está a partir del Patrimonio Cultural, implica el reconocimiento y la valoración de los diversos grupos existentes, más allá de la institucionalidad, siendo la sociedad la que a manera de agente activo, selecciona y configura sus Patrimonios, al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar asumiéndolos como propios y convirtiéndolos en un referente identitario del grupo. Dicha identidad implica, entre otras cosas, que las personas se reconozcan históricamente inmersas en un entorno físico y social particular.

3.- González, Varas

Analizado desde esta perspectiva, el “patrimonio” y la “identidad cultural” no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios y condicionadas por factores externos así como por la continua retroalimentación entre ambos.

Se debe señalar que la “identidad cultural” no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer y reconocerse en el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a proyectarse y construir el futuro.

Al igual que los términos cultura e identidad, patrimonio es un término que ha transformado con el tiempo su sentido, pasando de ser un concepto relacionado únicamente con lo monumental, lo edificado, lo material (principalmente arquitectura y ciertas artes plásticas), a lo inmaterial como las costumbres y las tradiciones, es decir aquellos elementos que humanizan el patrimonio.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial creada en octubre del 2003 y en vigor el 20 de abril del 2005, manifiesta que se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial en los siguientes términos:

El PCI está constituido por “Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

Este patrimonio cultural inmaterial que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.” 4

La identidad supone entonces el reconocimiento, apropiación y reelaboración de la memoria histórica, es decir de un pasado “dúctil” que puede ser reconstruido o reinventado mostrando así su alto valor grupal. El valorar, fomentar la transmisión, salvaguardar, proteger el patrimonio cultural desde un grupo es un claro indicador de formación, recuperación, reinención, y apropiación de una identidad cultural.

El patrimonio de las cosas dichas y por decir; el de las no dichas o silenciadas; el movimiento de los cuerpos y sus lenguajes, los mitos, las creencias, los rituales son expresiones codificadas de la cultura, donde no sólo los universales humanos se manifiestan, sino sus concreciones particulares en



Azuay: San Miguel de Putushí
Fotografía: Viviana Iñiguez

“El patrimonio cultural es importante para una sociedad porque es la historia entre la memoria individual y colectiva, es parte de la transmisión de lo que ha sucedido en un territorio determinado. Nadie puede vivir sin recordar y nadie puede vivir tampoco sin los recuerdos de la historia.la historia está allí orientando nuestros juicios a cada instante, formando nuestra identidad, determinando la fuente y toma de conciencia de nuestros valores.” 5

4.- UNESCO, Artículo 2, Convención 2003.

5.- Romilly, Jacqueline

6.- Subcomandante Marcos (EZLN).

un tiempo y espacio que llamamos Ecuador, Tierra, Universo.

Si el Patrimonio Cultural, es definitivamente valorado como una creación colectiva, servirá a los procesos de autoidentificación de los pueblos y en consecuencia, estimulará el sentido de pertenencia, sentido cuya carencia encierra una de las grandes crisis de la contemporaneidad, siendo este “pertener”, una condición básica e indispensable para la formación y sostenibilidad de una nueva sociedad, de “un mundo nuevo, un mundo donde quepan muchos mundos, donde quepan todos los mundos” 6



Azuay: Taller La Forja Cobre
Fotografía: INPC Regional-6



“Agua o Peseta”:

El Carnaval cuencano de ayer

*Santiago Ordóñez Carpio
Antropólogo
INPC Regional-6*

El Carnaval, festividad de origen pagano incluida en el calendario litúrgico cristiano, goza de una fuerte tradición en el Ecuador, siendo tres días (que anteceden al inicio de la Cuaresma), en donde la función social de la fiesta cobra matices particulares, por lo que hablar del carnaval como una manifestación uniforme se torna imposible, ya que cada región del país la ha adaptado a sus particularidades culturales, a lo que se suma el normal dinamismo y cambio producido con el paso del tiempo.

El Carnaval cuencano de ayer poseía -a diferencia del actual- la característica de ser un espacio en el que lo privado se diluía, las puertas de las casas se abrían, y la “guerra” sin trinchera literalmente bañaba la ciudad, adoquines de piedra incluidos.

El carnaval de las primeras décadas del siglo XX, era un acontecimiento esperado que congregaba en las esquinas de los barrios más populosos a los animosos jugadores, siendo sin duda el acto central de la festividad el juego con agua tomada directamente de las múltiples acequias que cruzaban el centro de la urbe. Este juego enfrentaba los barrios de la ciudad entera, pero como toda “guerra”, antes del ataque requería de una estratégica planificación, por lo que antecediendo el inicio, se elegía un Presidente, un Abanderado y un Tesorero para el control de los “botines de guerra”.

El primer paso era “la toma de la esquina” estratégicamente elegida, a la que se dirigía el barrio en procesión con el Abanderado a la cabeza. En no pocas ocasiones, esa esquina ya había sido tomada con anterioridad por otro barrio, lo que desencadenaba el combate a “baldazo limpio”, una vez empapado el cuerpo “por fuera”, tocaba “mojarlo por dentro”, para lo que circulaban los “draques”, popular bebida que según relatan “calentaba el alma de los carnavaleros”.

Quienes se animaban a circular por las calles de la ciudad, sin salvación eran puestos en remojo por los ocupantes de las esquinas que capturaban los transeúntes al grito de “Agua o Peseta”, hundiéndolos a las víctimas en grandes recipientes, a no ser que pagaran en metálico el derecho a circular secos, dinero recibido por el tesorero y repartido al finalizar el carnaval entre la tropa.

Pero en esos días el agua abundaba, y si no se terminaba sumergido en alguna paila o artesa, destinada para el propósito en alguna esquina, esta podía llegar de cualquier modo imaginable. Así, cascarones de huevos hábilmente perforados, y cargados de agua con anilina, estaban listos a estallar en el cuerpo de

algún despistado que a más de teñido, terminaba magullado por el impacto.

En aquellos días, entre las familias y compadres circulaban las invitaciones convidando a pasar uno de los días del carnaval, invitación en la que el agua, de manera similar a la relatada, no faltaba; alternando con la abundante comida tradicional de estas fechas. Motepata, cuyes, dulce de higos y durazno, chicha de jora y abundantes draques, eran las estrellas de la gastronomía carnavalesca, misma que repentinamente se convertía en parte del “arsenal” del juego, que se extendía desde los patios de las casas hasta el último lugar de las habitaciones y salones en medio de gritos y risas.

El Carnaval, igualmente era una ocasión única para los jóvenes de la aun pequeña ciudad para cortejar a las hijas de los anfitriones con cierta libertad, para ello llevaban consigo “Agua Florida”, perfume con el que debían rociar delicadamente a la pretendida; acto arriesgado que en no pocas oca-

siones -por mal cálculo- generaba inflamaciones oculares con trágicas consecuencias, tales como la expulsión inesperada del avergonzado pretendiente.

Ante estas prácticas, en la década de los treinta del siglo pasado, por primera vez se intentó “civilizar” el carnaval cuencano, organizándose lo que se dio en llamar “El Corso de Flores” que circularía por las principales arterias viales del centro urbano, erradicando así el “salvajismo” del juego tradicional. Dicho “Corso” como era de esperarse, terminó inundado por el arraigado juego con agua del carnaval cuencano, que pese al normal dinamismo de las festividades y a los intentos de reglamentación de sus particularidades por parte de las instancias administrativas, hoy sigue vivo, aunque el grito de “Agua o Peseta” no retumbe más en las esquinas, resonando tan solo en el recuerdo.

¡Que viva el Carnaval!



0757

*“Proclamación de su Majestad Lía I, Reina del Carnaval en las fiestas del Cuenca Tennis Club”
Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura /Cuenca*



La recuperación del Patrimonio Sonoro de la Nacionalidad Shuar

Juan Carlos Franco
Antropólogo / Etnomusicólogo

Los Shuar son una de las nacionalidades más numerosas de la amazonía ecuatoriana. Pertenecientes al complejo lingüístico “jívaro” o “jivaroano”¹, se han asentando ancestralmente en zonas correspondientes a la amazonía centro sur del Ecuador y nororiente del Perú, que corresponde en gran medida a su territorio ancestral. Debido a distintos factores sociales, desde hace varias décadas han migrado a otras zonas de la amazonía y hacia algunas provincias de la costa ecuatoriana.

Conjuntamente con los Achuar, Shiwiar, Wampís o Huambisa y Awajún o Aguaruna, conforman un mismo tronco lingüístico al que pertenecen las lenguas Shuar Chicham, Achuar Chicham y Awajun Chicham, que son habladas por más de 100.000 habitantes en un área geográfica bastante extensa de la Amazonía ecuatoriana y peruana.

Su efectiva resistencia a los incas y posteriormente a los españoles, les otorgó el prestigio de pueblo guerrero y altivo. Su asimilación forzada a la sociedad nacional inicia a finales del siglo XIX cuando el estado ecuatoriano delegó a la misión Salesiana la conversión al catolicismo y a la ciudadanía de los Shuar.



Paralelamente el estado había promovido la colonización a fin de “civilizar” la región, aspecto que no estuvo exento de conflictos, provocando la fragmentación del territorio Shuar en varios sectores. En la actualidad se estima que la población Shuar en la amazonía ecuatoriana bordea los 100.000 habitantes agrupados en 5 organizaciones en las Provincias de Morona Santiago, Zamora Chinchipe, Pastaza, Sucumbíos y Orellana.

En cuanto a los aspectos culturales se vislumbra en los últimos tiempos grandes cambios y transformaciones, debido a la influencia misional, al modelo socioeconómico impulsado por el estado en la región y a la relación cada día más frecuente entre los Shuar y la sociedad nacional. Estos factores han incidido en la pérdida de gran parte de su patrimonio inmaterial, dentro del cual se encuentra su patrimonio sonoro, como uno de los aspectos más importantes que entreteje varios de los elementos que conforman su estructura cultural.

En lo que concierne a la salvaguarda del patrimonio inmaterial Shuar destaca el trabajo del sacerdote italiano Siro Pellizaro, afincado en Sucúa, quien grabó en cintas de carrete abiertas desde hace más de 40 años diversos aspectos relacionados con este patrimonio, entre los que vale señalar innumerables cantos y toques instrumentales de los Shuar.

Con la finalidad de salvaguardar este patrimonio, estas cintas están siendo digitalizadas y catalogadas por jóvenes Shuar (Tuntiak Katan, Kenia Uncuch, Carmen Atsamp, Doris Atsamp, Chinki Shimpiukat y Sayda Unkuc) comprometidos con su pueblo y su cultura.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC Regional 6 tuvo el acierto de apoyar este proceso a través de un proyecto para digitalizar, catalogar e investigar una muestra representativa de cantos y ejecuciones instrumentales de los distintos géneros de la música Shuar, acompañados del correspondiente estudio antropológico y etnomusicológico. **2**

1.- Debido a la connotación peyorativa del término “jívoro” que significa “salvaje”, el mismo actualmente es rechazado por círculos intelectuales y las mismas nacionalidades indígenas. Por este motivo lo usamos en este texto entre comillas.

2.- El resultado y producto final de este proyecto es un DVD multimedia que el INPC Regional 6 presentará al público ecuatoriano en los siguientes meses.



Morona Santiago: Hombres Shuar en la cascada sagrada.
Fotografía: Erwin Patzel archivo histórico Ministerio de Cultura del Ecuador



Morona Santiago: cintas del patrimonio sonoro Shuar empleadas por S. Pellizaro
Fotografía: Juan Carlos Franco

Los modos de expresión sonora de los Shuar están conformados por cuatro géneros claramente diferenciables de acuerdo a sus usos sociales y rituales: Anent, Nampet, Ujaj y Uwishin nampesma (música shamánica). Éstos tienen una estrecha relación con la mitología y atraviesan diversos aspectos de la vida y la cultura. Los Anent se relacionan con la horticultura, la alfarería, la caza, la pesca e incluso con las relaciones afectivas y amorosas; comprenden un conjunto de creaciones musicales literarias, de estilo vocal, o vocal-instrumental, de carácter privado y sagrado, que buscan transformar la actitud del destinatario o lograr su intervención en determinada acción. El vocablo anent se emparenta semánticamente con el verbo anentáim-ra (pensar, sentir) y anentai (corazón).

El repertorio de anent es inmenso, pudiendo abarcar como destinatarios no solamente a los seres humanos, sino a aquellos seres sobrenaturales que conforman el complejo sistema mitológico Shuar. Así, existen anent para la horticultura, la alfarería, para las diferentes fases de la guerra, la caza, para propiciar sentimientos amorosos, provocar visitas de parientes lejanos, entre muchos otros. En tales circunstancias se entenderá que poseer un repertorio importante de anent permitirá un mejor desenvolvimiento en las distintas actividades de la cultura, así como en las relaciones sociales.

Los nampet tienen relación con las actividades festivas y la consolidación de las relaciones sociales, son de estilo vocal, instrumental o vocal-instrumental. Se interpretan por lo general durante visitas familiares o en fiestas posteriores a trabajos solidarios grupales (mingas). Los ujaj son cantos guerreros y de protección de espíritus negativos, se encuentran estrechamente ligados al desaparecido ritual de la tsantsa (reducción de la cabeza humana y del mono perezoso), que en un pasado cercano tuvo una importante relevancia en la cultura Shuar; el género uwishin nampesma (música shamánica) se entrelaza con los procesos de salud-enfermedad y la protección que el uwishin (shamán) da a los miembros de su grupo.

La mitología parece ser la matriz generadora y conductual de los modos de expresión sonora y la ritualidad la que marca y simboliza las normas de estos modos de expresión emanadas desde las deidades. Nunkui, Etsa, Shakaim, Tsunki y Ayumpum son los personajes arquetípicos (manifestaciones de Arútam principal personaje de la religiosidad Shuar, dador de la fuerza y el conocimiento) que están en relación con el mundo sonoro Shuar.

Es en el transcurrir del tiempo mítico que involucra un continuum del tiempo anterior y el actual

en donde las deidades revelan los cantos de los géneros enunciados a los Shuar, quienes están obligados por mandato mítico a transmitirlos a las siguientes generaciones. Los contextos para las prácticas musicales se encuentran asociadas a diversos escenarios espacio temporales, en donde convergen formas poéticas y discursivas cargadas de simbolismo mítico. Aquí conforman una unidad indisoluble la palabra y el sonido; la poesía y la música. Las dos recubiertas por el manto mítico son esencia-



Morona Santiago: Shuar tocando el Pinkui
Fotografía: Erwin Patzel archivo histórico Ministerio de Cultura del Ecuador

les para la eficacia de distintas actividades que permiten la reproducción de la cultura y la sobrevivencia del pueblo Shuar.

La estrecha relación entre poesía, música y mitología, otorga al lenguaje poético-musical el medio más eficaz para establecer comunicación con las deidades, dadoras de todos los conocimientos de la cultura, las conductas y los valores de la sociedad Shuar. El ritual se convierte en el medio ideal para condensar todos estos aspectos y posibilitar la recuperación y vigencia de los conocimientos, a través del esfuerzo y el trabajo. De esta manera, las formas poético musicales de las expresiones musicales buscan imitar y reemplazar a la eficacia de la palabra que en tiempos míticos primigenios traían a la realidad lo que era nombrado, poder que debido a las transgresiones y desobediencia de los Shuar se perdió y que ahora solo es posible conseguirlo a través de los modos de expresión sonora del pueblo Shuar que brevemente hemos expuesto en este artículo.

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural investiga, rescata, conserva e incorpora a la vida y disfrute de todos los ecuatorianos el rico legado cultural material e inmaterial que poseemos



Regional 1 y 2, sede Quito,

Colón e I-93 y Av. 10 de Agosto. Edf. La Circadiana · Telefax 2227 927 / 2549 257 / 2543 527

Regional 3, sede Riobamba,

Calle 5 de junio y 1era Constituyente "Edificio de la Gobernación del Chimborazo" · Telefax: 2950 597

Regional 4, sede Portoviejo,

Calle Sucre 405, entre Rocafuerte y Morales · Teléfonos- 2651 722 / 2651 721

Regional 5, sede Guayaquil,

Calle Numa Pompilio LLona No. 182-184, Barrio Las Peñas
Teléfonos 2303 671 / 2568 247

Regional 6, sede Cuenca,

Calle Benigno Malo 6-40 entre Presidente Córdova y Juan Jaramillo
Telefax: 2833 787 / 2831 685.

Regional 7, sede Loja,

Av. Zoilo Rodríguez 06-14 y Víctor Vivar · Teléfono: 2560 652



La fiesta del Taita Carnaval en Tucayta-Cañar

*Diego Castro Ochoa
Conservador del Patrimonio*

La Fiesta del “Taita Carnaval” (Padre Carnaval) del pueblo Cañarí tiene sus orígenes en una fiesta indígena de alto valor ritual, la del “Pucara” (lugar alto), misma que se mantenía hasta hace pocas décadas, en fechas coincidentes con el equinoccio del mes de marzo, práctica en la que incluso podía perderse la vida en medio de los combates rituales. Esta práctica hoy extinta, consistía en el enfrentamiento ceremonial entre dos bandos, generalmente de comunidades vecinas enfrentadas en combate ritual. Estos combatientes, convocados en un espacio natural, determinado por la tradición y cargado de connotaciones sagradas, era el escenario de enfrentamiento de los “guerreros” comunitarios armados de elementos específicos para esta ocasión: sombreros de cuero de becerro, que cumplía la función de escudo para protegerse de las piedras lanzadas con la “huaraca”, (especie de honda) entre otros.

El juego del Pucará terminaba cuando algún guerrero caía herido gravemente o moría, hecho que dentro de la estructura de la práctica, causaba júbilo por parte de la comunidad ganadora, sirviendo así este ritual entre otros objetivos para limar asperezas y conflictos entre las comunidades enfrentadas, al tiempo que simbólicamente se cumplía con un acto propiciatorio a la fertilidad de la tierra.

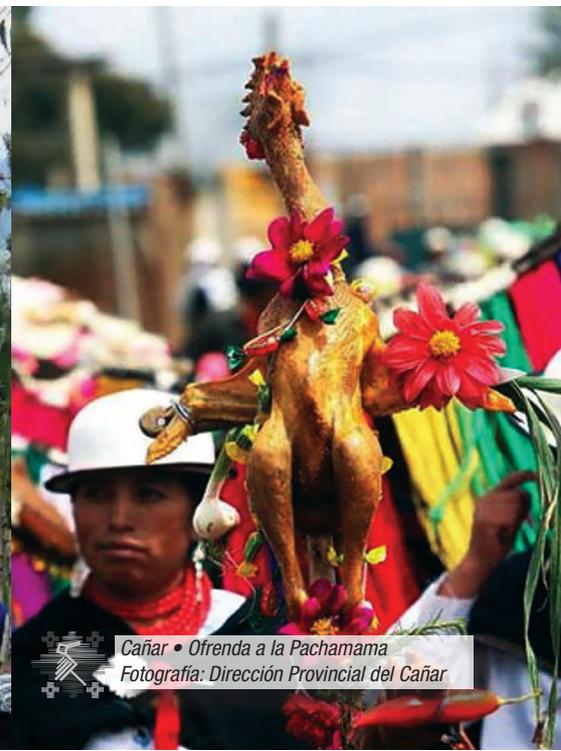
El enfrentamiento del Pucara, culminaba con una gran celebración realizada en medio de un ambiente festivo. Algunos elemento de este ritual aún subsisten, como se verá, en la indumentaria y dramatización efectuada por el Taita Carnaval en las fiestas del carnaval de Tucayta en la provincia de Cañar.



Cañar • Taita Carnaval
Fotografía: Dirección Provincial del Cañar



Cañar • Las Cuñañas
Fotografía: Patricio Matute



Cañar • Ofrenda a la Pachamama
Fotografía: Dirección Provincial del Cañar

Hablar específicamente de la fiesta del “Taita Carnaval” (Padre Carnaval) tema central de este artículo, también llamada “Paucar Raimi” (fiesta de la flor) o “Rucu Samay” (Sabiduría o Espíritu del Abuelo), palabras quichuas que se emplean para nombrar al “carnaval indígena”, y que tiene como connotación invocar y rendir culto a la “Pachamama” (divinidad del universo), en agradecimiento por la abundancia proveído durante el ciclo anual, nos lleva a buscar comprender su estructura profunda, misma que comienza con la bienvenida por parte del “Taita Carnaval” y los comuneros, dándose inicio a la peregrinación de gratitud y agradecimiento a la “Pachamama”, en un recorrido aproximado de quince kilómetros. El personaje principal de la fiesta es el “Taita Carnaval”; quien personifica a una deidad buena y generosa, cuyo rol es el de bendecir sus campos y sus “ayllus” (hogares), y que prodigará riquezas durante todo el año.

El Taita Carnaval, baja de los cerros altos o “huacas” (adoratorios), para visitar a las comunidades Cañaris durante los días del Carnaval, su visita causa gran alegría y júbilo a los comuneros, debido a que es este personaje quien traerá prosperidad durante todo el año.



Cañar • Procesión del Taita Carnaval
Fotografía: Patricio Matute

El “Taita Carnaval” lleva un atuendo conformado por una enorme “sombredera” (especie de sombrero de ala grande, elaborado con plumas de cóndor o con cuero de res; su perímetro va adornado con cintas, borlas de colores y globos), un “zamarro” (prenda rústica de vestir, a modo de pantalones de cuero que se usan sobre la ropa ordinaria, para protección y abrigo, mismo que puede ser confeccionado con cueros de diferentes animales), “oshotas” (sandalias de caucho), “pigs-ha” (especie de bolsa hecha de cuero o de cabuya de forma semi-ovoide), camisa blanca bordada, pañuelo al cuello y un “chicote” (especie de látigo), además va armado con una “huaraca”, (especie de arma que consta de una cuerda en cuyo extremo se amarra una piedra, hueso, una bola de metal, una concha grande e incluso una panela “tratada”). La forma de uso de la huaraca es hacerla girar asiéndola de la cuerda, con la finalidad de golpear al enemigo), así mismo este personaje puede llevar un bastón como parte de su indumentaria

y un instrumento musical, el “pingullo” (instrumento musical de viento).

El rostro del Taita Carnaval es cubierto con espuma de carnaval, y pintado con harina o maicena; su vestimenta posee, a manera de adorno, animales disecados como gavilanes, monos, ardillas, etc.

El Taita Carnaval antes de llegar a las comunidades hace un largo recorrido por los cerros, debiendo enfrentarse en su largo camino con el “Guambra o Yárcay” (personaje que representa la hambruna, la miseria, la pobreza y la mala suerte, este personaje es también conocido como “cuaresmero”, con quien se enfrenta en combate (a modo del referido Pucara), a quien debe vencer para asegurar mejores cosechas durante en el año venidero.

La procesión del “Taita Carnaval” avanza así junto con los hombres, las mujeres y los niños Cañaris, quienes marchan junto al personaje central. Doce mujeres llamadas las “cuñañas” llevan a hombros una especie de altar con cuyes vivos amarrados en la base y cubierto en su totalidad con alimentos preparados como cuyes, pollos, frutas, botellas de licor, etc., todas ellas van vestidas con trajes coloridos para la ocasión, al igual que todos los participantes de la comunidad. Las mujeres también llevan frutos, cuyes y gallinas vivas adornadas con lazos de colores, estos animales serán sacrificados como ofrenda a la “Pachamama”, como agradecimiento a la abundancia, al mismo tiempo que para recibir nuevas bendiciones durante todo el año, tales como poder comprar alimentos, licor, vestimenta, etc.

El recorrido se desenvuelve acompañado por melodías entonadas por los hombres Cañaris con el pingullo, rondadores, tamboriles y, ocasionalmente, por el sonido emitido por una mandíbula de un buey. Además de danzas y cánticos armoniosamente recitados por las mujeres Cañaris.

Una vez que el “Taita Carnaval” llega a los hogares ubicados a lo largo del recorrido, debe pedir permiso a sus divinidades y a la “Pachamama” con el objeto de que sus peticiones bendigan a los comuneros que han preparado la fiesta, en agradecimiento a la Madre Tierra por la abundancia que la naturaleza les proporcionó durante todo el año.

La llegada a una casa, implica un “tambos” (paradas, descansos), que dura aproximadamente unos quince minutos, tiempo en que los anfitriones brindan suculentos banquetes consistentes en chicha de jora, papas, cuy, mote, licor, habas, frutas, dulces, etc.

Cabe recalcar que el “Taita Carnaval” y los “Taitas Carnavales”, son quienes invitan a cada casa del sector para disfrutar de un frenesí de alimentos y bebida, que tiene un fundamento espiritual, de agradecimiento hacia la “Pachamama” por el verdor de los campos y el crecimiento de la siembra durante todo el año.



Azuay • Ceramista José Encalada
Fotografía: Gabriela Eljuri



Azuay • Ceramista Iván Encalada
Fotografía: Gabriela Eljuri



Dos generaciones conviviendo con la arcilla en la “Convención del 45”

Gabriela Eljuri
Antropóloga
INPC Regional-6

Cuenca es una ciudad de renombre en el país, cuando de producción artesanal y de cerámica se habla. Desde épocas tempranas de la ciudad, se evidencia una ubicación espacial estrechamente vinculada a las diversas ramas artesanales. La trama urbana se configuró de acuerdo a los oficios de sus habitantes y de esa manera cobraron vida los barrios de Cuenca; entre los más tradicionales se encuentran Tandacatu (mercado del pan) y la Convención del 45, que forman parte del sector conocido como Barrio de las Ollerías. Constituye uno de los antiguos barrios de Cuenca, es parte de la historia de la ciudad y de los imaginarios de sus habitantes.

El desarrollo urbano y la modernización no han sido fenómenos ajenos al sector, pues el crecimiento vertical de la ciudad, de alguna manera, ha invisibilizado las antiguas casas del barrio. Sin embargo, pese a los cambios y detrás de las grandes edificaciones de ladrillo, se esconden antiguos talleres artesanales, donde sus alfareros con maestría continúan conjugando el barro, el agua y el fuego; digno ejemplo de ello son José e Iván Encalada, dos generaciones que continúan dando cuenta de nuestra identidad.

A José Encalada, a diferencia de muchos alfareros de la zona, no le fue transmitido el conocimiento de generación en generación, pues proviene de una familia de heladeros de San Blas; sin embargo, se inicia en el oficio alfarero hacia 1949, cuando se traslada desde el Barrio de San Blas al tradicional Barrio de Tandacatu. El arte de trabajar con el barro lo aprende con Don Luis Arias y luego se especializa con Miguel Pacheco; para el año 79 ya era maestro y se había especializado en todas las ramas que su oficio requería: torneado, vidriado, horneado, etc.

Iván, por su parte, creció viendo a su padre modelar el barro; sin embargo, Don José nunca le insistió para que continuara con su oficio, pues estaba consciente del peligro que implicaba el trabajo con óxido de plomo.



Azuay • Detalle de trabajo de alfarería
Fotografía: Gabriela Eljuri

mo, elemento muy común en la alfarería de la región. Iván optó por seguir una carrera universitaria y se especializó en Ingeniería y Minas, pero “por un cruce de destinos” —como lo llama él—, desde hace algunos años, se involucró de lleno con la cerámica.

El alfarero es un artesano que aprovecha todos los recursos disponibles, prepara su materia prima, los esmaltes, no se limita a la producción con moldes, sino que tornea sus propias ideas, lo que convierte a cada pieza en un objeto único. Debe dominar todos los procesos, desde la búsqueda misma de la arcilla, “hay que prepararla y conocerla”, pues el secreto de un buen alfarero radica en conocer la arcilla. Indudablemente, cuando hablamos del conocimiento de Don José e Iván, hablamos de un conocimiento esencialmente empírico, de un fascinante convivir con el barro, el agua y el fuego.

La especialidad de los Encalada es su cerámica negra, única en la región, trabajo que les ha llevado muchos años de experimentar y probar. En este tipo de cerámica es esencial el proceso del bruñido, para lo cual frotan las piezas, en estado de “cuero” —semiseco— con rocas de cuarzo. Luego se hornea y posteriormente, en una segunda quema, se exponen las piezas a alta temperatura. Finalmente, la pieza, caliente “al rojo vivo”, es enterrada en aserrín, lo que le impregna de su color y olor particular. Para la obtención de la cerámica negra debe haber un dominio total de todo el proceso y un conocimiento de las mejores arcillas.

La iniciativa y la creatividad llevaron a que innovaran con la cerámica negra, que se caracteriza por no utilizar el óxido de plomo y por sus cualidades refractarias que permiten que las piezas puedan ser expuestas a las temperaturas de los hornos caseros y los modernos microondas, lo cual evidencia la manera en que lo funcional y lo estético se funden en la artesanía, o lo “útil y lo bello” en palabras de Octavio Paz.

Don José e Iván, reflejan la búsqueda constante del artesano, búsqueda que se basa en la experiencia, en probar con nuevas técnicas, diferentes arcillas, diversos pigmentos y nuevas



Azuay • Recipiente cerámico tradicional
Fotografía: Gabriela Eljuri

posibilidades. Su taller es al mismo tiempo su hogar, por lo que se trata de una familia que ha aprendido a convivir con el barro, pero también con clientes y visitantes.

Añoran la tranquilidad de su barrio de antaño, el ruido y el tráfico se ha apoderado del sector, el paraje de las tardes de sol y de los sembríos ha sido reemplazado por enormes edificios; como señala Iván, “parece que uno se va arrinconando en el lugar”. Ahora pocos artesanos alfareros quedan en la zona, los jóvenes no conservan la tradición, los nuevos vecinos la desconocen, otros han migrado y los viejos han muerto.

En el pasado la noción de vecindad, respaldada por lazos familiares, estaba muy arraigada. Pero los grandes terrenos fueron lotizados, llegaron nuevas gentes al barrio, personas que no eran alfareros y que ahuyentaron a los artesanos, bajo la excusa de los malestares producidos por el humo de los hornos tradicionales. Hoy la quema con gas, adaptado a tradicionales hornos de abobe y ladrillo, agiliza el trabajo y ayuda a evitar los conflictos con el ambiente y, también, con el vecindario.

Don José, a sus setenta y siete años, continúa trabajando en su viejo torno, modernas tecnologías —en algunos elementos— se suman al trabajo tradicional. Iván, de cuarenta y tres, comparte con su padre inquietudes por experimentar con nuevas alternativas alfareras, por emprender nuevas búsquedas y por transmitir el oficio en otras localidades. Los nietos de don José se pasean por el patio del viejo taller, no se les insiste que aprendan el oficio, pero entre estudios y juegos, de vez en cuando, meten sus manos en el barro, tal vez solo por diversión, como lo hacía de niño su padre.

Mientras tanto, la planificación urbana parece olvidarse de estos tradicionales oficios y de los antiguos barrios, la ciudad continúa creciendo... y nosotros, sus habitantes, sucumbidos en la prisa del mundo actual, algunos transitamos de espaldas a la memoria y otros, como Sábato, todavía creemos que “hay que re-valorar el pequeño lugar y el poco tiempo en que vivimos”.

Sobre la indumentaria ceremonial cañari en la temprana Colonia

Diego Arteaga
Historiador

Ena parte de la cultura de un pueblo es la indumentaria, con todos sus usos y simbolismos. Para abordar la identidad de los cañaris¹ ancestrales es necesario acudir a la arqueología, a las crónicas de la temprana Colonia, así como a la información que está registrada en los diferentes tipos de documentos que reposan en los archivos de Cuenca y su región.

Si bien, a decir de la arqueóloga Olsen Bruhns, “No hay casi ninguna evidencia arqueológica del vestido prehistórico en la cultura Cañari”², las piezas que se conservan en museos locales y regionales sí muestran representaciones humanas que llevan diferentes tipos de vestidos.



Cañar • Vestimenta tradicional de la mujer cañari en la actualidad.
Fotografía: Santiago Ordóñez

- 1.-** El eclesiástico García en 1607 señalaba: “Y aun sospecho que esta denominación [de los pueblos aborígenes de América] fue inventada por nuestros Españoles para hazer distinción entre aquellas naciones. De manera que a los de la Prouincia de Chile llaman Chiles; a los del Collao, Collas; a los de la Cañarribamba, Cañares &”, Gregorio García, 1607 *Origen de los indios de el Nvevo Mvndo, e Indias Occidentales*, Impreso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martin, p. 345.
- 2.-** Karen Olsen Bruhns, 2002, “Vestimentas en el Ecuador precolombino”, *Arqueología del Área Intermedia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Sociedad Colombiana de Arqueología, Nº 4, p. 35.

En el segundo caso, textos como la “Crónica del Perú” de Cieza de León escrita en la tercera década del siglo XVI, y como las “Relaciones Geográficas de Indias” redactadas en 1582, muestran algunas prendas tales como yacollas que han sido registradas como cañaris aunque este tipo de ropas es inka. Otras veces se menciona, de manera general, en la documentación temprana publicada que los indios cañaris usaban prendas como camisetas o mantas pero que no ayudan para conocer sus características.

En el tercero, si examinamos la información que ha quedado escrita sobre sus ropas en los diferentes papeles de los archivos locales y regionales, sí se puede tomar con seguridad que son cañaris toda una serie de ellas; así, se tiene: moropachas cañaris, alçaanacos cañaris, patacusmas cañaris, liquillas (licllas) cañaris, moroliquillas (morolicllas) cañaris. De algunas de estas piezas se señala que son pintadas “de pincel” y de “varios colores” (no teñidas). Con cierta frecuencia cronistas de la temprana Colonia relatan la existencia de prendas de vestir pintadas en la región oriental ecuatoriana, desde donde esta técnica, probablemente, tuvo su difusión hacia la sierra. Por ejemplo, Ortiguera en el siglo XVI señalaba: “Es la gente de este río [del sector nororiental ecuatoriano] pulida, bien agestada y dispuesta; vestida de manta y camiseta de pincel; pintada de diferentes suertes y colores y las mujeres con ropas de las mismas pinturas”.³ Entre estas últimas prendas están las moroliquillas cañaris que son, por lo menos, de dos tipos: de las “comunes” y de “las finas”, así como blancas y “listadas”. A todas estas ropas tenemos que añadir las denominadas liquillas (licllas) moro moro cañaris que son piezas pintadas pero destinadas a usos ceremoniales de tipo religioso; en este mismo sentido anotamos también a las patacusmas cañaris.

En lo que tiene que ver con los ritos cañaris hay que señalar, por un lado, que se conoce muy poco de ellos pues apenas se sabe, según algunos cronistas como Pedro de Cieza de León, Martín de Murúa, que eran grandes “agoreros” y “hechiceros” además de que “... algunas veces los caciques [de Azogues] iban siempre a pelear unos con otros; y tenían sus términos señalados de

cada pueblo; y cuando iban los de aquí a dar batalla a los de Hatun Canar, salían ellos al encuentro a los términos de sus pueblos...”⁴, así como que los cañaris de Cañaribamba “...acudían con camisetas coloradas y plumas de un pájaro que llaman guacamaya, que son plumas entrellos preciadas, las cuales guardan para hacer sus fiestas. Y en aquel tiempo tenían por vicio de beber vino hecho de maíz, con el cual se emborrachaban y danzaban y bailaban toda la noche y el día...”⁵; por otro, destacar la mención de las liquillas (licllas) moro moro ya que es muy importante rol que desempeñaron las mujeres cañaris en sus ritos.

La temprana colonia cuencana muestra algunas piezas ceremoniales que se continuaban elaborando por estas épocas. Estas prendas incluso podían ser conseguidas en algunas de las tiendas locales. Sin embargo, entre la época de contacto ocurrido entre cañaris y europeos y las comunidades campesinas de la actualidad denominadas genéricamente cañaris, hay una fisura demasiado grande que no ha sido estudiada respecto de su indumentaria en general y de la ceremonial en particular y los cambios que ésta ha sufrido a través del tiempo.



Cañar • Detalle Vestimenta tradicional de la mujer cañari
Fotografía: Santiago Ordóñez

3.- Toribio de Ortiguera, [1581-86] 1960, “Jornada del río Marañón con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias occidentales”, *Cronistas Coloniales, Segunda Parte*, Editorial Cajica, Quito Ecuador, p. 417. F

4.- Fray Gaspar de Gallegos [1582] 1897, “Sant Francisco de Pueleusi del Azogue”, *Relaciones Geográficas de Indias Perú*, Tomo III, Publicadas el Ministerio de Fomento, Madrid, pp. 170-177

5.- Juan Gómez et. al., [1582] 1897, *Canaribamba, Relaciones Geográficas de Indias Perú*, Tomo III, Publicadas el Ministerio de Fomento, Madrid, p. 156



Azuay • Vestimenta tradicional de la parroquia Jima
Fotografía: Diego Castro



Literaturas Indígenas, patrimonio inmemorial verbal en Colombia y América

*Miguel Rocha Vivas
Profesor Universidad Externado de Colombia
Bogotá - Colombia*

La irrupción y afianzamiento de las literaturas indígenas en Colombia es relativamente reciente, pues tuvo que surgir una generación de poetas y narradores originarios en la última década del siglo XX, para que se hicieran especialmente visibles las artes ancestrales verbales, recurrente pero no exclusivamente orales. Su transvase comenzó siglos atrás, como un violento fenómeno de imposición de la cultura y las letras hegemónicas. Los procesos de recolección y fijación fonética de las tradiciones mítico-literarias indígenas no fueron recurrentes durante la Colonia y el primer siglo de la República, mientras que en el siglo XX los textos son prácticamente inabarcables. Obras como las de Brisco (Antonio J. López), novelista Wayuu, y Alberto Juajibioy Chindoy, recopilador, lingüista y narrador camëntsá, anticipan, preceden y de cierta forma preparan el camino a los futuros escritores indígenas, cuyas publicaciones tenderán a traducirse y producirse en sus lenguas de origen a partir de la primera década del siglo XXI.

Los pasados y presentes procesos de las literaturas indígenas en el país están estrechamente ligados con los movimientos políticos y culturales a nivel continental. En el estado actual de las investigaciones puede sugerirse que 1992 fue el año clave del inicio de la “visibilización” —no del surgimiento— de las literaturas indígenas en Colombia. Así lo demuestran las publicaciones de Berichá, Miguel Ángel López (Vito Apüshana) y Vicenta María Siosi, y la presencia dispersa de los poemas de Fredy Chikangana (Wiñay Mallki). Para ese entonces puede notarse un paulatino paso de lo etnoliterario a lo oraliterario. El oraliterario no es un periodo o actitud que suceda cronológicamente al etnoliterario, pues aún hoy en día algunas de sus características convergen y permanecen. Sin embargo, parte de lo que caracteriza al periodo oraliterario en Colombia es justamente que algunos escritores y escritoras de origen indígena comienzan a publicar sus obras, marcadamente literarias, con independencia de contextos y colaboraciones antropológicas. El periodo etnoliterario posee entre sus características la del abierto interés por recolectar textos mítico-rituales con fines “etnocientíficos”. Incluso en el caso de que el recolector haya sido un nativo, como M. J. Roberto, o otros tantos etnoliteratos indígenas, la validación se siguió dando desde Europa y en los círculos científicos fundados por los europeos en el país. Así es como el llamado rescate de las tradiciones orales es, desde la perspectiva

etnográfica y etnolingüística, el resultado del estudio sobre el pensamiento y las lenguas de las comunidades originarias. En el caso de otras instituciones extranjeras, como el Instituto Lingüístico de Verano (ILV), la recolección fue la plataforma para realizar una evangelización más a fondo, y traducir La Biblia a las lenguas nativas.

Durante el periodo etnoliterario, los indígenas son tomados con frecuencia como informantes y, aún en el caso de que ellos mismos escriban, los criterios de edición y los propósitos de difusión son manejados por personas e instituciones foráneas. Las excepciones se producen cuando los trabajos históricos, lingüísticos y antropológicos son reorientados desde y hacia las comunidades, como en las obras de colaboración de Cristina Echavarría entre los Wiwa y Luis Guillermo Vasco entre los Misak-guambianos. Otro es el interesante caso de escritores como Fernando Urbina y Hugo Niño, quienes se han inspirado en las tradiciones mítico-literarias para producir una especie de literatura indígena desde “afuera”.

por decisión propia la escritura alfabética, y eligiendo desde adentro qué contar y qué no contar, cómo decirlo y cómo no decirlo, aunque sea en verbo ajeno, según Fredy Chikangana, o en tanto resultado de un contrabando de sueños como también escribía, en 1992, Miguel Ángel López.

La irrupción, construcción y afianzamiento de las literaturas indígenas en Colombia no es un fenómeno multicultural aislado. En tal sentido, una manera de introducirse a su comprensión y disfrute consiste en esbozar una visión comparativa continental, inevitablemente incompleta debido a la gran cantidad de materiales publicados, inéditos o simplemente de baja circulación. La constitución de 1991 que declara a Colombia como un país pluriétnico y multicultural, el polémico quinto centenario, las declaraciones internacionales sobre los derechos de los pueblos indígenas (OIT, ONU), las expectativas por el final del siglo XX y el comienzo de un nuevo milenio, son sólo algunos de los eventos y fuerzas que han contribui-



La antropología ha continuado su rumbo disciplinar. Entre tanto, la escritura en perspectiva etnográfica y etnolingüística ha encontrado un rumbo aparte en la escritura literaria de los autores en lenguas indígenas. Como de cierta forma ya lo anunciaba en los setentas Ramón Paz Ipuana, escritor wayuu del lado venezolano, la literatura indígena cobra cada vez más importancia por su rol en el ejercicio del diálogo intercultural; también en los proyectos de diálogo intracultural, como lo demuestran los procesos y publicaciones en wam (lengua de los misak-guambianos) de Bárbara Muelas Hurtado, escritora e investigadora misak. Inter o intraculturales, se trata de procesos de diálogo tan diversos como las comunidades mismas. Simultáneamente es importante destacar las nuevas y creativas dimensiones de la comunicación, generadas por la irrupción de las oraliteraturas y literaturas indígenas a nivel continental. Para muchos escritores originarios el ejercicio pasa por dejar de lado la pasividad del informante, asumiendo

do a que nuestra época sea testigo de un ligero cambio de actitud basado en un acercamiento entre expresiones, antes que en una interculturalidad plenamente dicha y vivida. Es de mencionar que los escritores indígenas nacidos en Estados Unidos, México, Guatemala, Venezuela, Colombia, Perú y Chile, entre otros países del continente, han sido algunos de los más influyentes, de los más activos en lo que en Centro y Norteamérica ya se llama: el despertar y renacimiento de la nueva palabra.



Somos la suma de todos los Patrimonios



El patrimonio es cobijo y soporte de la dignidad y la identidad de todas y de todos.

El patrimonio es un espejo, un andamiaje que le da soporte, material y espiritual, a nuestro proyecto de fundar una sociedad humana, soberana, sustentable e incluyente.

El patrimonio es el pan y la sal de cada día; el alimento que nos permite nutrir nuestro sentido de pertenencia dentro del ejercicio de la diversidad y la interculturalidad. Además, es sustento del desarrollo social y económico del país y un elemento que fortalece las identidades ciudadanas con sus entornos ambientales y culturales.

Es lo que somos y lo que tenemos.

Ministerio Coordinador
de Patrimonio



@MinPatrimonioEC

Síguenos en twitter y búscanos en facebook

www.ministeriopatrimonio.gob.ec





Chimborazo • Pampamesa
Fotografía: Carlos León C.



El Carnaval de Guamote

Una de las celebraciones más importantes, en la provincia del Chimborazo, la constituye el festejo del Carnaval de Guamote.

La duración del Carnaval mestizo de Guamote es de ocho días; en esta fiesta participan personajes claves que personifican elementos de la naturaleza, roles sociales y seres mitológicos. Los personajes principales son Taita Carnaval, la Mama Chalba, personaje masculino y femenino que representa la dualidad de la cosmovisión andina. Ellos son los sacerdotes mayores de la celebración, son las personas que tienen mayor injerencia dentro de la comunidad. Otro personaje importante es el Huarmi Tucuschca, un hombre vestido de mujer, que hace alegoría a la fertilidad femenina, también está el Pendonero, un hombre que lleva como color de vestuario el rojo, color clásico de la provincia de Chimborazo y carga a la espalda la canyapa (especie de canasta con adornos), que es hecha de crin de caballo y cachos de venado. El Pendonero va acompañado de la Huarmi Tucuschca, todos estos personajes van acompañados por los músicos, que interpretan canciones alegres con instrumentos como el tambor, el rondín, el rondador (hace unos 50 años había el rondador de pluma de cuatro), el churo, la bocina y la guitarra. Estas figuras, caminan alrededor de la Plaza Central de Guamote, invitando a la comunidad a que participe y se una a la alegría de las fiestas del Carnaval, la motivación principal para la celebración de la fiesta es la devoción a San Carlos, Santo Patrón de Guamote.

Durante los días de Carnaval se realizan festivales que incluyen juegos y comidas comunitarias, dentro de los juegos está uno muy interesante llamado "juego del gallo compadre", que consiste en enterrar al gallo bajo tierra, dejando solamente la cabeza sobre tierra, mientras tanto los concursantes montados en caballo, corren alrededor del gallo y lo halan hasta sacarlo de la tierra; el que logra sacarlo se lleva como premio al gallo. Hace algunos años, la modalidad del juego era diferente, pues se cortaba la cabeza del gallo con

machete, pero la iglesia católica intervino para que se cambie la modalidad del juego, afirmando que el juego era sangriento.

Otro juego tradicional del Carnaval, es el palo encebado, consiste en encebar un palo de unos 2 metros de largo y en la parte superior del palo ponerles premios, los concursantes deben trepar el palo y alcanzar uno de los premios, mientras se desarrollan los juegos tradicionales en la Plaza Central, la población juega al Carnaval, entre amigos y familiares, se lanzan agua (símbolo de purificación), se lanzan harina y se pintan la cara con manteca y colores.

A continuación el relato de un sacerdote del Carnaval de Guamote, el señor Carlos Auquilla, sobre las actividades que un sacerdote debe realizar para llevar a cabo la celebración del famoso carnaval guamoteño:

“Si yo pido la fiesta tengo que buscar un año antes a los embajadores, sacerdotes de comparsa, sacerdotes de orquesta, de artistas y de toros. Todo es jocha (préstamo que se realiza entre amigos o familiares y que se tiene que devolver cuando el jochante tiene alguna celebración o festividad), hasta un pollito es jocha, un cuy es jocha, una pomita de trago es jocha; la entrega de las jochas depende de las personas, hay gente voluntariosa que antes de llegar la fiesta empieza a entregar su jocha, más que todo depende de la amistad, por ejemplo mi papa lo hizo dos veces, en el año 94 y 98 vinieron panas de él de Estados Unidos, ‘Carlitos tome mi jochita’ -dijeron, ósea depende de la amistad porque usted puede pedir la jocha pero si no tiene amistad nadie acompaña, lo importante es la gente que le brinde sin importar que sea mestiza, indígena, gringo lo que sea: sírvase, sírvase, siéntese venga a comer venga a bailar, eso nos caracteriza’. En la fiesta hay bailes, se brinda licor, todo es fiesta, ahí no hay diferencias. La fiesta empieza a organizarse desde el año anterior cuando durante las fiestas el que desee pide la fiesta y se convierte en el rey del Carnaval, él va pidiendo las jochas, pero primero tiene que buscar los embajadores (acompañantes) por amistad o alguien que desee acompañar. Entonces el embajador empieza a armar la fiesta, ve sacerdotes de toros, los sacerdotes de gallos y sacerdotes de comparsas. La fiesta comienza el viernes, antes del miércoles de ceniza, con la entrega de jochas, el sábado es la mesa que ofrece el embajador al rey, un banquete, donde le ofrece la fiesta al rey del Carnaval, el rey va con toda su familia a la casa del embajador, tiene que invitar a sus jochantes, el domingo en cambio el otro embajador le invita al rey igual. Luego es la fiesta del culto, hay juegos; en la noche viene la verbena que realizan los guamoteños residentes en Quito ponen orquesta, comparsas y todo; el día lunes de parte del municipio se realizan las comparsas; el rey hace la misa a las ocho de la mañana en la capilla de San Carlos, todo es en el barrio San Juan, la misa, el desfile, después viene la coronación, el recibimiento de la banda es a las cuatro de la tarde, ahí le recibe la banda que le va a acompañar al rey los ocho días hasta el entierro del Carnaval, eso es el día lunes, la coronación es como coronar a un rey, ahí se ve a la persona más idónea ya sea familiar o alguien muy importante para

que le corone, termina la coronación y comienzan los bailes. A las ocho de mañana empieza el albazo, le van golpeando la puerta invitándole un canelazo y la banda. A las diez u once de la mañana el rey invita a todo el pueblo para que le acompañe en la primera corrida. A las once de la mañana el rey invita a un banquete a todos los jochantes, da de comer a toda la gente: embajadores, sacerdotes de jochas a todos, ahí ya llegan las comparsas, bebidas, corridas de toros, etc.

Suben a la plaza de toros dan la vuelta con las comparsas y en la plaza los toros igual tienen que poner con orquesta, si los toros vienen del norte le esperan en el mirador, si vienen del sur le esperan en el puente con la banda y a la gente que trae los toros dan de comer y les llevan donde el rey, llegan los toros con comparsas y desde la casa del rey se dan la vuelta por todo Guamote suben con todo el pueblo a la plaza de toros; como el del gallo ciego con gente que ayude a dinamizar los juegos, por ejemplo el sacerdote de los toros trae un torito pequeño no tan bravo, y tiene que buscar sacerdote de colchas, de bebidas entre amigos que acompañen eso es el martes cuando se baja tiene que invitar a toda esa gente a comer. El miércoles si hay dos reyes le toca al otro rey igual con albazo y toros, igualmente se hace hasta llegar al viernes que es el último día de corridas de toros, ahí los reyes del próximo año reciben la capa que le entrega el presidente del barrio y se da unas vueltas por la plaza de toros para que la gente le conozca, ellos le invitan a comer. Como es el último día de toros se dan vueltas alrededor de la plaza como para despedirse. El sábado a las 11 de la mañana el rey tiene que juntar a todos los jochantes para hacer el agradecimiento por la colaboración, ahí el rey les invita a enterrar el Carnaval que es un ritual con banda, se entierra en una caja todo el sobrante de la fiesta: carne, fideo, licor, todo eso se va en la caja, la cual sale desde la casa del rey, algunos jóvenes adornan la caja, otras dicen yo quiero ser la viuda, etc. Así mismo se dan la vuelta todo Guamote desde la casa del rey hasta la plaza de toros, entonces se cava un hueco y en medio del llanto de la viuda y un sin número de cosas se entierra el Carnaval, luego se invita al baile con el que acaba la fiesta, en la casa del rey se agradece a las cocineras, a la gente y a todos los participantes”.

FICHA DE INVENTARIO DEL INPC, PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA NACIÓN

Código: IM-06-06-50-000-08-002185

Denominación: Carnaval de Guamote

Provincia: Chimborazo

Ámbito: Usos sociales, rituales y actos festivos

Localidad: San Juan

Subámbito: Fiestas o ceremonias religiosas

Parroquia: Guamote

Registrado por: Alex Cevallos

Fecha de registro: 05/09/2010.



BIENVENIDOS A JIMA



Azuay • Mediano cuy con papas
Fotografía: Diego Castro





INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO ADMINISTRATIVO DEL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO INGAPIRCA



El Ministerio Coordinador de Patrimonio, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y el Complejo Arqueológico Ingapirca, realizaron la entrega oficial del edificio de servicios administrativos del Complejo Arqueológico Ingapirca. Evento que se realizó el día miércoles 25 de enero de 2012 y que contó con la presencia de la Arq. Inés Pazmiño, Directora Ejecutiva del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y autoridades nacionales y regionales.

EDIFICIO DE SERVICIOS COMPLEJO ARQUEOLÓGICO INGAPIRCA

La construcción de un nuevo edificio de servicios para el Complejo Arqueológico Ingapirca surgió de la necesidad de dotar a los turistas que visitan a diario este importante complejo arqueológico de un espacio que brinde servicios de comercio, descanso, cafetería, internet, casilleros de seguridad y baterías sanitarias.

Este edificio, cuya expresión formal ha sido trabajada de tal manera que se inserte armónicamente dentro del contexto donde se ubica, alberga además toda el área de oficinas administrativas del complejo, así como un lugar de venta de souvenirs y un espacio destinado a un punto de servicios de la empresa estatal Correos del Ecuador, con la finalidad de que los visitantes tengan la posibilidad de enviar correspondencia desde este importante complejo arqueológico de nuestro País.

La cafetería y el lobby son quizá los espacios más importantes de esta edificación, puesto que han sido diseñadas pensando en las necesidades del turista de descanso y alimentación, estando ubicada en el lobby una gran sala de estar junto a una chimenea, donde los visitantes podrán tomar un descanso de su recorrido por las ruinas. Para aquellos que deseen probar la comida típica del lugar, se encuentra una amplia cafetería con un mirador exterior con vista directa hacia la zona monumental del complejo, que es el conocido castillo de Ingapirca.





“El sector de patrimonio rinde cuentas en audiencia pública en Cuenca”

El Sector de Patrimonio del Gobierno Nacional, integrado por 3 ministerios y 4 instituciones públicas, cumplió con una audiencia pública de rendición de cuentas ante la ciudadanía acerca de las actividades realizadas durante el año 2011. El evento se desarrolló el jueves 15 de marzo de 2012, en la Hostería Los Jardines de San Joaquín, de la ciudad de Cuenca.

El Sector de Patrimonio está encabezado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio y lo integran también los Ministerios del Ambiente, Cultura y Deporte; así como Ciudad Alfaro, el Consejo de Gobierno del Régimen Especial de Galápagos, Ferrocarriles del Ecuador Empresa Pública y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

La Ministra Coordinadora de Patrimonio, María Fernanda Espinosa, realizó junto a los demás Ministros y altas autoridades, una completa exposición de los programas, proyectos y actividades que su sector desarrolló durante el año pasado. Posteriormente, tuvo lugar un trabajo directo con la ciudadanía en cuatro mesas temáticas que se abrieron para el efecto. Dichas mesas presentaron sus observaciones y preguntas que fueron luego trasladadas a las autoridades ministeriales presentes.

Al finalizar las actividades de la jornada se suscribió un Acuerdo Ciudadano entre los asistentes y los Ministros de Estado, a través del cual quedó constancia de los pactos alcanzados y del compromiso de las entidades públicas para completar las acciones que se desarrollarán en el país y en la provincia del Azuay.

La rendición de cuentas es una obligación prevista en diversos cuerpos jurídicos vigentes en la República. Así, entre los principales derechos consagrados constitucionalmente consta el de participar en los asuntos del poder público, y también el de-recho de fiscalizar estos actos.

Sin embargo, el hecho más destacable constituye la presencia de ciudadanos de varias partes del país y sobre todo de Cuenca, quienes asistieron para ejercer su derecho a ser conveniente y oportunamente informados por sus mandatarios.





PCI

Foto del mes



Azuay • 6 de enero, día de Inocentes (Cuenca)
Fotografía: Santiago Ordóñez

PCI

Patrimonio Cultural Inmaterial



GOBIERNO NACIONAL DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Ministerio Coordinador de Patrimonio



Ministerio de Cultura del Ecuador