



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
EDUCACIÓN

LOS

TUNDUNCHIL

MAMA DANZA Y KAWA DANZA
CAÑARI



Autores:

Diana Patricia Pauta Ortiz

Alexander Antonio Mansutti Rodríguez

Marco Vinicio Vásquez Bernal

José Antonio Duchi Zaruma

ESTUDIO ETNOMUSICOLÓGICO

El objeto de este documento es sustanciar los argumentos históricos, socioculturales y estéticos que nos permiten resaltar el legado patrimonial en la manifestación tradicional y ancestral: los Tundunchil, por su connotación artística e identitaria.

La presente obra es el aporte que ofrece un equipo de investigadores de la Universidad Nacional de Educación (UNAE) a un esfuerzo compartido con un equipo conformado por investigadores del Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) del cantón Cañar, la Organización No Gubernamental (ONG) Cuchara de Palo, el CCE Núcleo del Cañar y el Centro de Investigación de la Cultura Cañari, todos bajo la coordinación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), cuyo fin es lograr que esta manifestación cultural, hoy simplificada y vulnerable, pueda mantenerse en el tiempo.

**Los Tundunchil:
Mama Danza y Wawa Danza
Cañari**

Autores:

Diana Patricia Pauta Ortiz
Alexander Antonio Mansutti Rodríguez
Marco Vinicio Vásquez Bernal
José Antonio Duchi Zaruma

LOS TUNDUNCHIL: MAMA DANZA Y WAWA DANZA CAÑARI

©© Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

ISBN Digital: 978-9942-783-47-9

ISBN Impreso: 978-9942-783-58-5

Libro evaluado por pares doble ciego

Primera edición: febrero, 2021

**Universidad Nacional de
Educación del Ecuador (UNAE)**

Rectora

Rebeca Castellanos Gómez, PhD.

Vicerrector académico

Luis Enrique Hernández Amaro, PhD.

Vicerrectora de investigación y posgrado

Graciela de la Caridad Urias Arbolaez, PhD.

Consejo Editorial

Dra. Madelin Rodríguez.

Representante del Consejo

Superior Universitario

Dra. Graciela de la Caridad Urias Arbolaez

Vicerrectora de Investigación y Posgrados.

Dr. Luis Enrique Hernández Amaro

Vicerrector Académico

Sr. Dr. Roberto Raúl Ponce Cordero

Coordinador de Investigación (D)

Dra. Janeth Catalina Mora Oleas

Coordinadora de Gestión

Académica de Grado (D)

Dra. Ana Delia Barrera Jimenez

Coordinadora de Gestión

Académica de Posgrado

Mgt. Sofia Calle Pesántez

Directora de Editorial

Dra. Gisela Consolacion Quintero de Chacon

Representante docente

Dra. Melvis Lissety González Acosta

Representante docente

Dra. Geycell Emma Guevara Fernandez

Representante docente

Dr. Miguel Orozco Malo

Representante docente

Editorial UNAE

Directora

Sofía Calle Pesántez, Mtr.

Diseñador y diagramador

Pedro Molina, Dis.

Ilustrador

Antonio Bermeo Cabrera, Lcdo.

Correctora de estilo

Silvia Ortiz, Mgt.

editorial@unae.edu.ec

www.unae.edu.ec

Teléfono: (593) (7) 370 1200

Parroquia Javier Loyola (Chuquipata)

Azogues, Ecuador

Índice

1. Introducción	9
Objeto de estudio	11
2. Metodología	15
3. Fuentes	18
4. Estructura del análisis	23
4.1. Contexto	25
4.2. Ontología cañari	25
4.3. El Danzante en la época prehispánica	27
4.4. El Danzante en la época colonial	41
4.5. El Danzante en la actualidad	46
4.6. Participantes de la fiesta en torno a la Danza del Tundunchil	80
5. Etnografía de la fiesta en donde participa el Tundunchil - Gun Grande	93
6. Conclusiones	109
Referencias bibliográficas	112

Índice de figuras

Figura 1: Tundunchil Danza Cañari.	13
Figura 2: Monolito cañari. Serpiente y guacamaya en alto relieve.	26
Figura 3: Fiestas en el calendario agrícola.	30
Figura 4: Representación de los indios ataviados para danzar ante Dios.	33
Figura 5: Sonajeros prehispánicos.	36
Figura 6: Bastón de madera de chonta (Bactris gasipaes) y adornos metálicos.	38
Figura 7: Flauta con embocadura. Pinkullu de hueso.	40
Figura 8: El Corpus Christi de los cañaris radicados en Cusco.	43
Figura 9: Danzantes cañaris. Tundunchil.	47
Figura 10: Danza del Tundunchil en la iglesia.	49
Figura 11: Danza del Tundunchil en la casa del prioste y frente al altar.	50
Figura 12: Mama Danza. Fotografía.	51
Figura 13: Mama Danza en Gun Grande.	51
Figura 14: Wawa Danza.	53
Figura 15: Vestuario de los Wawa Danza.	54
Figura 16: Wawa Danza en la procesión, danzando siguiendo a Rukuyaya.	55
Figura 17: Símbolos en el atuendo de los Wawa Danza.	57
Figura 18: Elementos que portan los Wawa Danza.	59
Figura 19: Tinkullpa y corona.	60
Figura 20: Pinkullu en manos del Mama Danza.	61
Figura 21: Bombo en la espalda del Mama Danza y pinkullu al frente.	63
Figura 22: Cascabeles colgando de sujetadores en las polainas.	65
Figura 23: Niños Wawa Danza.	69
Figura 24: Coreografía de “La calle”.	70
Figura 25: Coreografía de “El paso”.	71

Figura 26: Coreografía de “La esquinada”.	71
Figura 27: Coreografía de “El mirlo”	72
Figura 28: Coreografía de “El toro”.	73
Figura 29: Coreografía de “Angamarca”.	73
Figura 30: Coreografía de “La bungla”.	75
Figura 31: Coreografía de “Granadillas”.	75
Figura 32: Coreografía de “La machetada o Huizhupiada”.	76
Figura 33: Coreografía de “El negro”.	77
Figura 34: Coreografía de “La mula”.	77
Figura 35: Coreografía de “Arrayán”.	78
Figura 36: Coreografía de “Angapullo”.	79
Figura 37: Coreografía de “El tumbal”.	79
Figura 38: Coreografía de “Shushumbicu”.	80
Figura 39: Prioste del 2020 en Gun Grande.	81
Figura 40: El Rukuyaya.	82
Figura 41: Banda de pueblo invitada.	83
Figura 42: Ritual del huagra. El toro derribado y próximo al sacrificio..	84
Figura 43: El Jahuay escenificado por los niños quipadores durante la procesión.	85
Figura 44: Los quipadores.	86
Figura 45: Mayordomo y niñas cantoras.	86
Figura 46: Las niñas cantoras.	89
Figura 47: Altar y Danzante en la casa del prioste.	90

1. Introducción

Objeto de estudio

Los cañaris son un pueblo lleno de colores y prácticas artísticas que llegan a su máxima expresión en los ritos que acompañan al calendario agrícola. Los cañaris portan un legado histórico que los llena de orgullo, donde resalta el coraje de sus acciones y su permanencia y protagonismo en la historia del Ecuador. Su alegría y creatividad explota en las fiestas, la mayoría de ellas de carácter complejo debido a los varios rituales que incluyen. Otra de sus virtudes es que cada ritual se caracteriza por atuendos e instrumentos alusivos propios, según los motivos de lo que se celebra. En cada fiesta se pueden observar personajes variados, además de gran cantidad de vestimentas y adornos multicolores, instrumentos de música e interpretaciones musicales y dancísticas, con las que agradecen en comunión el don de la vida y la creación con entes culturales no humanos.

Una de sus expresiones culturales más coloridas y complejas en las fiestas son los *Tundunchil*. Ellos son la expresión de un entramado de valores éticos y estéticos. En concreto, son un ensamble de Danzantes pares (2, 4, 6 u 8), a los que llaman *Alli Danza* o *Wawa Danza*, quienes se mueven grácilmente en hermosas coreografías a la orden y al son de instrumentos interpretados por un músico al que se le denomina *Mama Danza*, quien hace sonar un bombo que carga en su espalda con los golpes de un percutor movido por una de sus manos, mientras que con la otra sostiene una flauta con embocadura denominada *pinkullu* que lleva la melodía.

El objeto de este documento es sustanciar los argumentos históricos, socioculturales y estéticos que nos permiten calificar como patrimonio cultural inmaterial del Ecuador a esta representación tradicional y ancestral, por su connotación artística e identitaria. Como tal, es el aporte que ofrece un equipo de investigadores de la Universidad Nacional de Educación (UNAE) a un esfuerzo compartido con un equipo conformado por investigadores del Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) del cantón Cañar, la Organización No Gubernamental (ONG) Cuchara de Palo, todos bajo la coordinación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), cuyo fin es lograr que esta manifestación cultural, hoy simplificada y vulnerable,

pueda mantenerse en el tiempo.

El cañari es un pueblo que ha resistido a las conquistas y mantenido sus tradiciones, debido a sus estratégicas alianzas. En atención a una política propia de redistribución de la población, el Inka dispuso que fueran esparcidos por todo el Imperio a manera de colonias cañaris. Los Danzantes, cuyas coreografías presuponemos eran propias de su cultura, llegaron a ser guardianes del Inka y vigilantes de su capital, el Cuzco, que fue la capital del Tahuantinsuyo. Iguales funciones cumplieron en *Pumapungo*, que fue la segunda ciudad más importante del Imperio.

Luego de casi quinientos años de colonización europea y del desmantelamiento de la estructura de poder que sostenía al *Tahuantinsuyo*, los cañaris deben adaptarse a los abruptos cambios interétnicos que ocurren y al mismo tiempo deben desarrollar la resiliencia suficiente para mantener vivos fundamentos y valores de sus hábitos y tradiciones, entre los que resaltan la armonía estética y la gracia de sus movimientos. Luego de 530 años de cambios ocasionados por procesos de colonización, primero inkas y luego europeizantes, el ciclo anual de las fiestas cañaris se ordena por un calendario festivo sincrético, en el que se mezclan las influencias inkas y católicas cristianas con la fuerza de sus propias tradiciones cañaris, las cuales se resisten a ser invisibilizadas.

Entre sus festividades aún vigentes, se destacan, por su vitalidad: el *Pawkar Raymi*, *Lalay* o Fiesta de las Flores, hoy yuxtapuesta a la celebración occidental del Carnaval, manteniendo orgulloso su propio y colorido perfil; el *Inti Raymi*, hoy imbricado con el *Corpus Christi*; el *Killa Raymi* que se lo celebra en el mes de septiembre cuando se festeja a Vírgenes y Santos y el *Kapak Raymi*, hoy sobrepuesto por la Natividad cristiana. Estas fueron las cuatro fiestas más representativas de las múltiples festividades que celebraban los cañaris-inkas, consolidadas en el período prehispánico.

En muchas de estas fiestas hacían presencia los Danzantes *Tundunchil*, quienes se caracterizaban por estar ataviados con una polaina en la que se fijaban cascabeles de metal, elaborados con oro y bronce, los cuales sonaban rítmicamente a medida que los Danzantes golpeaban el piso, con sus pasos dirigidos por un *Mama Danza*, quien

marcaba el ritmo al compás de su tambor y con la melodía de su flauta para que suene el “*tun dun chil ... tun dun chil ... tun dun chil*”, debido a la onomatopeya “*tun*” que alude al golpe en la membrana del tambor, el “*dun*” que representa el sonido de la flauta –*pinkullu*– y el “*chil*” que hace referencia al timbre de los cascabeles cuando suenan por sacudimiento y entrechoque.

Figura 1: Tundunchil, Danza cañari. Gun Grande, 2019



Fotografía: *Patricia Pauta.*

Los *Tundunchil* se mueven según cada coreografía, de las que –de acuerdo a la información de los comuneros cañaris y el trabajo de Guaraca (1991)– llegaron a conocer hasta sesenta y dos melodías asociadas, luego se redujeron a cuarenta y tres. Hoy en día se pueden identificar dieciséis coreografías, de las que se ejecutan solo tres o cuatro por representación.

Como en otras manifestaciones festivas cañaris, los Danzantes están llenos de colores. Sus pulcras y relucientes camisas de algodón blanco están adornadas con bordados de colibríes, guacamayas y flores de varios tipos, representaciones que combinan con el resto del atuendo que portan y que describiremos más adelante.

Los *Tundunchil* se han mantenido en la tradición del pueblo cañari hasta la actualidad, aunque como hemos visto en la simplificación de

sus cantos y coreografías, su vulnerabilidad es cada vez más notoria. Estos ensambles se encuentran concentrados en pocas comunidades cañaris: Gun Grande, Shud, Toctepamba y Socartes; reaparecen para presentarse en algunas fiestas como las del *Inti Raymi*-Corpus Christi, en Navidad la del *Kapak Raymi* y en las de San Pedro y San Pablo. Se presume que antes los *Tundunchil* acompañaban todos los ritos cañaris de importancia; pero lo que sí es seguro es que sus apariciones en la actualidad no tienen la misma frecuencia ni alcance que en el siglo pasado (Moreno, 1949). La tendencia a que los rituales pierdan complejidad y frecuencia de aparición es la razón que nos motiva a promover su registro como Patrimonio Cultural, a fin de generar estrategias para que la expresión del *Tundunchil* cañari siga reproduciéndose en forma vital. En este sentido, nombrarla Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador sería una forma de valorar, rescatar y preservar esta tradición que forma parte del legado de nuestros ancestros, que da categoría a un país reconocido en la Constitución del 2008 como intercultural y plurinacional.

El objeto de este estudio son las prácticas que se suscitan en torno al *Tundunchil*, manifestación cañari conocida como *Mama Danza*. Se parte del proceso dinámico que caracteriza al transitar histórico, enfocado en tres épocas: prehispánica, colonial y contemporánea; la propuesta es evidenciar la parafernalia de sus prácticas, tomando en consideración el uso, función y significado de su música y sus danzas. Se resalta la trayectoria, los lugares de las celebraciones y su impacto en la sociedad cañari, los actores y sus participantes, así como también, la importancia de estas prácticas y su vigencia en la actualidad, especialmente la relacionadas con la celebración del *Inti Raymi*-Corpus Christi. El hacer referencia a las tres épocas mencionadas tiene como objetivo abundar en los argumentos que permitan reconocer al *Tundunchil* como práctica ancestral y valorar el impacto de esta manifestación, legado que, a la fecha, muestra un alto grado de vulnerabilidad.

2. Metodología

El plan de investigación es de carácter etnográfico, etnohistórico y etnomusicológico. Se toma la información de fuentes primarias y secundarias. En el marco de la investigación en las comunidades de Gun, Shizho y Cañar se emplearon las siguientes técnicas etnográficas:

- Observación participante.
- Conversaciones con los Danzantes, actores y comuneros que se encargan de la organización.
- Escucha activa (cuando no fue posible registrar en audio o video las ceremonias e historias orales).
- Entrevistas con el uso de fichas etnográficas y cuestionarios.
- Técnicas de grabación de datos: filmación, grabación y fotografías.
- Transcripciones en diarios de campo, que permitieron:
 - Reconstruir los conceptos y acciones de la danza del Tundunchil
 - Describir y comprender la interacción del mundo tangible e intangible en una acción integradora.
 - Conocer cómo se crea la estructura básica de la experiencia, su significado, su pervivencia y participación a través de lenguajes artísticos, sus atributos éticos y estéticos.
 - Combinar los elementos de la antropología y la tecnología aplicados al levantamiento y registro de datos, para luego sustentar el análisis de las representaciones artísticas en su contexto a través de un informe técnico.
 - Fotografía documental para respaldar y reforzar lo verosímil y el resignificado de los hechos. Se capturan las dimensiones visibles y audibles de las danzas y músicas de primera mano con registros tomados a los actores en el lugar de los hechos.

3. Fuentes

3.1. Fuentes primarias

- Información de los Danzantes, actores y comuneros claves
- Instrumentos musicales, sus sonidos, ejecutantes individuales y ensambles que forman parte del complejo artístico conocido como la Danza cañari
- Relatos y entrevistas
- Filmaciones, grabaciones, documentos de los lenguajes artísticos
- Documentos visuales representados en símbolos, imágenes, tallados, registrados en el desarrollo de los eventos en los sectores mencionados

3.2. Fuentes secundarias

- Libros y artículos de autores que han reflexionado sobre las prácticas del pueblo cañari
- Relatos de los cronistas, investigadores aficionados y profesionales, y las teorías antropológicas
- Tesis que referencian el estudio del Corpus Christi
- Material fotográfico e información de los coautores de este informe

Es importante señalar que hay dos etnografías paralelas y una reconstrucción única. Esto quiere decir que las fuentes consultadas permitieron ir reconstruyendo —en un ejercicio de etnografía de rescate— el proceso mediante el cual los *Tundunchil* llegaron a lo que son hoy, en una especie de sucesión de sincronías que realizaban las formas y los significados de la danza, sus músicas y personajes. La otra etnografía, la de los *Tundunchil* contemporáneos comportó el uso de las técnicas de recolección y análisis etnográfico, a partir de las que se reconstituye el sistema tal como funciona hoy, para ser comparado con los *Tundunchil* que los precedieron.

4. Estructura del análisis

La estructura propuesta para este análisis es la expresión organizada de los diferentes elementos que componen las prácticas culturales que se desarrollan a lo largo del proceso de consolidación, recreación creativa y resistencia cultural cañari que demuestran sus artes. Se han considerado aspectos concretos del desarrollo de la música y la danza en torno al quehacer del *Mama Danza* en el contexto sociocultural de este pueblo, en tres fases: la prehispánica, con los restos arqueológicos que se pueden asociar a esta danza y su música; la inmediata precolonial y colonial a partir de la información aportada por los cronistas tempranos, y la contemporánea.

4.1. Contexto

La etnia cañari es un pueblo milenario, cuyos ancestros podrían ser los Narrío del período Formativo que, posteriormente, se habrían consolidado como los Cañaris. Según el Padre Velasco (1841), cronista de la colonización, el reino de los Cañaris era grande y lo poblaban veinticinco grupos de descendencia, ubicados estratégicamente entre los límites: por el Norte hasta los cantones que en la actualidad se les conoce como Chunchi y Alausí, en la provincia de Chimborazo; por el Este hasta el cantón Macas, provincia de Morona Santiago; por el Sur, hasta el río Jubones, provincia de El Oro, y por el Oeste, hasta las playas de Naranjal y las costas del canal de Jambelí, en la provincia del Guayas. Tal ocupación nos sugiere la existencia de intensas relaciones interétnicas de los cañaris con pueblos andinos, amazónicos y costeños.

En la actualidad, la ocupación cañari se ha mantenido en la región austral del Ecuador, en las provincias de Azuay y Cañar, en donde se encuentran distribuidos por comunidades y coresiden con los mestizos de esta zona. Su idioma es el *kichwa*, en su modalidad cañari, y la mayoría de los comuneros son bilingües, debido a que también hablan el castellano.

4.2. Ontología cañari

Diversas opiniones se han emitido al respecto del origen del

nombre cañari; así, el eminente historiador González Suarez (1878) conjetura que cañari es un nombre compuesto por *can*, *ah*, y *ri*, que en idioma quichua significan: *can*, culebra, *ah*, de y *ri*, estos (son hijos) de la culebra; esta sería la etimología de Cañar y *Cañaribamba*.

El origen de este pueblo que se remonta a tiempos muy antiguos, se referencia en los mitos fundadores, siendo necesario resaltar los más importantes para los cañaris: el mito de la Serpiente y el mito de las Guacamayas, ambos seres representados en un monolito cañari que reposa en las bóvedas del Banco Central del Ecuador, y cuya foto puede verse en la Figura 2. De estos mitos se colige que hubo una primera creación de los cañaris por una culebra de agua, creación que se reproduce y luego es destruida —casi en su totalidad— por un diluvio del que se salvan solo dos hermanos. En sus esfuerzos por sobrevivir a la inundación, uno de ellos logra capturar a dos guacamayas con rostro femenino y capacidades humanas que los alimentaban, con quienes este hermano procrea a los ancestros del actual pueblo cañari.

Figura 2: Monolito cañari. Serpiente y guacamaya en alto relieve



Fotografía: Marco Vásquez.
Colección Casa de la Cultura, Núcleo del Cañar.

Los principales entes adorados por los Cañaris eran la luna y

los árboles grandes; tenían su propio idioma cañari, que luego fue reemplazado por el *kichwa*. En cuanto a las artes, habían llegado a trabajar, con admirable destreza, el oro, la plata y sus aleaciones, desarrollaron varias técnicas artísticas para trabajar los finos tejidos de hilo de oro, cascabeles, idolillos, entre otros; también lograron hermosas expresiones de arte plumario. En lo que se refiere a la cerámica, se esmeraron en desarrollar el uso de técnicas y formas con las que se identificaron, como lo evidencian los objetos encontrados en excavaciones que hoy se encuentran en los repositorios de los museos locales y que corresponden a la alfarería de las épocas *Tacalshapa* y *Cashaloma*,

Manténían comercio con los pueblos de la Costa, como lo demuestra la gran abundancia de conchas marinas encontradas en casi todos los sepulcros: la concha *spondylus* y las grandes caracolas marinas usadas como *quipas* (*Lobatus gigas*). Estos objetos son indispensables para desarrollar los rituales, incluso en la actualidad.

La fuente principal de subsistencia de los Cañaris fueron los productos de la agricultura, práctica que demandó el conocimiento y manejo de la ciclicidad del tiempo para garantizar la productividad de la tierra. De esta manera, los ciclos del cosmos marcaron su concepción del mundo.

En cuanto a la forma de gobierno, se encontraban regidos por los Señores étnicos, con una división y jerarquización social que organizaba a los asentamientos. En el proceso se instaura el cacicazgo, en el cual el jefe y el sacerdote comandaban la sociedad.

La capital de la gran nación cañari fue *Guapondelig*, que se estableció en donde hoy está ubicado el casco histórico de la ciudad de Cuenca.

4.3. El Danzante en la época prehispánica

Las expresiones artísticas son inherentes al ser humano, existen por la necesidad de relacionarse con su entorno en formas diversas a las habituales. Al expresarse en fiestas, forman parte de ritos complejos que celebran o conmemoran tiempos extraordinarios en los que los hombres detienen sus rutinas cotidianas (Alès y Mansutti, 2016). El movimiento ligado a los diseños, coreografías, sonoridades y a los

atuendos, se constituyó como mecanismo de comunicación que se fue desarrollando y complejizando de acuerdo a las necesidades y particularidades de los diversos grupos culturales.

A lo largo de los siglos, la danza se ha caracterizado por la continua variación del objetivo con que se realizaba, concretándose en momentos históricos. A través de la música y la danza, los seres humanos acceden a la experiencia estética, es decir, asumen una actitud de comprensión y de conocimiento de su propio ser y del mundo desde el goce de lo bello (Jauss, 2002).

La danza es la más antigua de las artes, y paradójicamente, en su forma culta, es la de más reciente aparición entre nosotros. Para el tratamiento del siguiente punto se han revisado los aportes de Arteaga (1999) y Castañer (2000).

Las raíces del movimiento bailado se encuentran en el hombre ancestral, para quien su danza es la vida, y lo manifiesta mediante ceremonias, conjuros, ritos, produciendo efectos sobre los fenómenos naturales, es decir, tenía un carácter mágico-religioso y ritual.

El pueblo cañari se desarrolla desde los años 500 d. C., aproximadamente. Su antecesor sería el pueblo al que se le conoce como los Narrío del período Formativo. Con la llegada de los Inkas al actual Austro ecuatoriano, en 1480, se inicia la invasión del territorio cañari liderada por el rey Túpak Yupanki. Al triunfar los Inkas, el territorio cañari pasa a formar parte del Tahuantinsuyo y los dirigentes imperiales implantan entre ellos la mayoría de las costumbres, tradiciones y fiestas relacionadas con los tiempos de siembra y cosecha, generándose un proceso de interculturalidad que da como resultado la consolidación sincrética de lo que habrá de ser la cultura del pueblo cañari-inka. Los Inkas fundan la ciudad de *Tomebamba* sobre la ciudad cañari de *Guapondelig*, con lo cual sellan su conquista en el Austro y le conceden a esta ciudad todos los atributos civiles y religiosos que tenía el Cusco, capital del Tahuantinsuyo. Así, el XI Inka del Perú, Tupak Yupanki, redujo a obediencia a la nación de los cañaris, quienes se mantuvieron sujetos a su sucesor, Huayna Kapak y más tarde a Atahualpa. El resultado de esta relación desigual fue la imposición de prácticas inkas en la matriz cultural cañari, lo que dio como resultado la articulación de actividades y eventos artísticos que se fueron oficializando hasta

quedar inscritos en su calendario anual.

Las controversias entre inkas y cañaris van a prolongarse y coincidirán, en el tiempo, con la llegada de los europeos. En la víspera de este acontecimiento, los cañaris se habían aliado con Huáscar en el conflicto entre él y su hermano Atahualpa, de manera que cuando Atahualpa resulta vencedor, toma represalias sangrientas contra los cañaris, por quienes se sentía traicionado. En este contexto llegan los españoles.

4.3.1. Cosmovisión: ritos, deidades, expresiones musicales y dancísticas

La palabra cosmovisión viene de dos palabras griegas: *cosmos*= mundo y *visión*= ver¹. Es el modo como vemos, vivimos, sentimos, y nos representamos la realidad o mundo que nos rodea. De la manera como vemos y sentimos la realidad que nos rodea es cómo guiamos y orientamos nuestras acciones. Cada pueblo tiene su manera de ver el mundo, y con base en ese modo de ver y vivenciar desarrolla sus actividades y relaciones con otros humanos, sus deidades, sus expresiones artísticas y los seres de su entorno natural y cósmico.

En los Andes existen muchos pueblos. Por su cercanía, su historia, paisaje, y costumbres labradas durante centurias y por el impacto producido por la colonización inka, estos pueblos participan de maneras comunes de ver y estar en el mundo. Por eso se habla de “cosmovisión andina”, porque hay una manera de ver el mundo que se practica en muchas comunidades andinas.

Los andinos conciben su entorno como un universo integral. La totalidad se expresa en dualidades complementarias, una comunicación e integración de extremos que funda las bases de su cultura y sus tradiciones. El *ayñi* (la reciprocidad) en los *ayllus* (las comunidades

¹ Según la Real Academia Española (RAE), el concepto de “cosmovisión”, es por lo general atribuido al conjunto de creencias que conforman un modo particular de ver nuestra existencia, realidad o “mundo”, y que es desarrollado por personas y grupos en distintas épocas y culturas. Ahora bien, si revisamos el origen de la palabra, podemos afirmar que el concepto de COSMOVISIÓN, es un neologismo que nace del término alemán WELTANSCHAUUNG compuesto por: welt que significa “mundo” y anschauen que significa “ver, mirar, observar”. De ahí la creación del concepto cosmovisión, compuesto por cosmos del griego κόσμος, que significa “orden”, y visión del latín visio, atribuido a la “capacidad de ver e interpretar nuestro entorno”.

andinas) establece una serie de reglas que permiten la vida de relación, donde la ayuda mutua y la colaboración son parte esencial del trabajo y la organización económica. Ello se expresa en el ideal y las prácticas asociadas al “buen vivir”, el *allin* o *Sumak Kawsay*.

Como parte de su cosmovisión, las relaciones que se propiciaban en estas celebraciones eran las que se daban entre los seres humanos, las deidades y los ancestros. Por esta razón en cada celebración se realizaban rituales dirigidos a las deidades como a *Pachakamak*, en las que se convocaba la presencia de los astros como el Sol y la Luna, y de los espíritus de los ancestros. Se realizaban diferentes rituales dirigidos a la fecundidad de la *Pachamama* –Madre Tierra–, y en ellos los de purificación con el agua y el fuego.

Las expresiones artísticas en las fiestas representaban la reciprocidad simbólica como principio cosmogónico andino, debido a la necesidad de contar con los beneficios de las entidades para mantener y desarrollar la vida y la producción.

4.3.2. Calendario festivo

Según sustentan los cronistas como Garcilaso de la Vega (1967) y Guamán Poma de Ayala (1980), en el período prehispánico, el pueblo cañari-inka festejaba cada mes del año situaciones significativas que se encontraban adscritas a la siembra y a la cosecha.

Figura 3: Fiestas en el calendario agrícola



Imagen de Guamán Poma de Ayala.

Diciembre *Capac² Raymi* = espléndido festival

² La grafía de estos nombres de fiestas es la propuesta por Andrade (2001).

Enero Huchuy Pocay = pequeña maduración, se cosechaban plantas alimenticias y medicinales
Febrero Hatum Pocoy = cosecha de los grandes sembríos, generalmente de papas
Marzo Paucar warai = vestidura de flores, la primavera andina
Abril Airiway = Danza del maíz joven
Mayo Aimuari = Canto propio de la cosecha del maíz
Junio Inti Raymi = Festival del Sol, bienvenida al verano y el Sol esplendoroso, cosecha de maíz
Julio Anta situwa = Purificación terrenal, limpieza de las cañas del maíz
Agosto Capoac situwa = Limpieza general en campos y ciudades
Septiembre Coya Raimi = dedicado a la Reina por excelencia del imperio, a la madre Luna
Octubre Uma Raimi = dedicado a pedir agua para la siembra
Noviembre Aya marca = dedicado a todo lo muerto: vegetal, animal y racional
(Andrade 2001, pp. 33-34)

Este calendario reflejaba la estructura y continuidad de diversas conmemoraciones, en las que la música y la danza cumplen un protagónico rol propiciatorio, relacional y causal, fundado en alabanzas y rogativas. Con el transcurrir del tiempo, son las prácticas artísticas las que perviven, sobre todo si están articuladas con los eventos sacros y en un contexto de fiesta, como se sostiene en este estudio.

En el período previo a la llegada de los europeos a tierras cañaris, las fiestas y los rituales se realizaban en lugares sagrados y tenían gran jerarquía. El Inka Rey las convocaba y era quien las regía, en medio de sus numerosas campañas. La festividad del Sol, que duraba varios días, era la de mayor significación y se la efectuaba en el centro ceremonial denominado *Pumapungo*.

Una vez incorporadas, con el sello propio del mundo cañari, las fiestas del calendario agrícola en el territorio austral del actual Ecuador alcanzaron importancia significativa. De hecho, eran fiestas de Estado. En cada una de ellas, la música y la danza reivindicaban sus relaciones y propósitos en su complejo universo. Los indígenas andinos, al ser pueblos que dependían de las faenas del campo para garantizar la producción de alimentos, desarrollaron un calendario anual festivo adscrito a las tareas agrícolas marcado por cuatro fechas claves que señalaban los solsticios de verano e invierno y los equinoccios de primavera y otoño, es decir, que indicaban las fases anuales de cercanía y alejamiento de la Tierra al sol durante su vuelta. Estos momentos estaban asociados a cambios climáticos que determinaban períodos de lluvia y sequía, preparación de tierra, florecimiento y cosecha. Era en estos marcadores cíclicos en los que se practicaban grandes fiestas solemnes que se celebraban con gran pompa y regocijo. Con las

danzas y la música se agradecía a los poderosos entes extraordinarios y espíritus de los ancestros por las dádivas recibidas de ellos y, a la vez, se les suplicaba para seguir recibéndolas. Eran mecanismos de reciprocidad generalizada por los cuales los cañaris garantizaban las alianzas que propiciaban la fertilidad de la *Allpamama* –Madre Tierra– y la abundancia de agua que aseguraba la producción de los alimentos, y con ellos, la felicidad y buen vivir de los seres humanos.

La ciudad de *Tomebamba*, hoy denominada Cuenca, fue la segunda localidad más importante del Imperio Inka. En ella, la festividad en honor al Sol, denominada *Inti Raymi*, alcanzó gran relieve, tanto como lo tenían esas mismas fiestas en Cusco, la capital del Tahuantinsuyo. Al respecto, Garcilaso (1967) dejó escrito:

Hacían esta fiesta al Sol en reconocimiento de tenerle y adorarle por sumo, solo y universal dios, que con su luz y virtud criaba y sustentaba todas las cosas de la Tierra. Y en reconocimiento de que era padre natural del primer Inka Manco Cápac y de la Coya Mama Ocllo Huaco, y de sus hijos y descendientes enviados a la tierra para el beneficio universal de las gentes. Por estas causas, como ellos dicen, era solemnísima esta fiesta. (De La Vega, 1967, p. 198)

4.3.3. La fiesta ancestral prehispánica: El Danzante en la época inka: significados, uso y función

Según las narrativas escritas y otras visuales –como las representaciones gráficas de los cronistas del siglo XVI–, los artistas formaron parte de una alta jerarquía social de aquel entonces. De hecho, la suntuosa indumentaria que los músicos y Danzantes vestían en las fiestas más importantes del Tahuantinsuyo, demuestra este nivel. Los artefactos arqueológicos relacionados con los Danzantes son evidencias de la dignidad que los caracterizaba, de la relevancia y significado que representaba su rol y el de los músicos. En el caso de los cañaris, eran músicos que protegían al *Inka* y garantizaban el orden público. En estos materiales cerámicos están plasmados los detalles de los atuendos, lo que denota la importancia que el Danzante tenía para estas culturas.

Manejar las expresiones artísticas era el privilegio de esta élite, debido a que los lenguajes sonoros y dancísticos eran los canales oficiales para comunicarse con las deidades, para alcanzar las dimensiones cósmicas y también las del mundo de los ancestros muertos, con el propósito de alabar a las deidades y solicitar su gracia para la sobrevivencia, como se observa en la Figura 4 del cronista Guamán Poma (1993).

Figura 4: Representación de los indios ataviados para danzar ante Dios



Imagen de Guamán Poma de Ayala.

...y los indios llegaban festivos pintarrajeados y adornados de cintas y espejos, listos para danzar ante Dios [...].

[...] habría más de doscientos Danzantes y matachines y estos iban entretenidos en el cuerpo de la procesión, danzando todos siempre sin parar y dando la vuelta, remudándose de puestos unos con otros. Con tanta flauta, tamboril y cascabel con el bullicio de la danza, nada se oía del himno que se cantaba ni casi de los villancicos. (Cordero 2009, p.21)

Como se puede observar en la Figura 4, en estas fiestas era usual la presencia de los instrumentos de percusión, así como la integración de los sonajeros en las canillas como parte de la indumentaria de los Danzantes, quienes también interpretaban un instrumento de viento. Se puede inferir que, desde tiempos prehispánicos, la música y la danza estaban articuladas por los aerófonos con los idiófonos de golpe y los de percusión. Todos estos elementos siguen presentes, sin grandes modificaciones visibles, entre los *Tundunchil*, lo que evidencia la asociación con la práctica prehispánica de los Danzantes en el contexto de fiestas.

4.3.4. Organología prehispánica

En este acápite se describen las características organológicas que se han registrado en la zona sur del Ecuador, con el propósito de realizar una aproximación a la trayectoria de los instrumentos ejecutados por el *Mama Danza* y los *Wawa Danza* durante sus performances, y asociarlas con la organología de fiestas similares durante el período prehispánico y el importante rol tradicional que estos instrumentos musicales han venido cumpliendo.

De acuerdo con la observación de los objetos arqueológicos correspondientes a las diversas etnias del Ecuador prehispánico en sus diferentes fases, se determina que desde los primeros habitantes hasta la llegada de los españoles a esta región –en 1532– se utilizaron gran variedad de instrumentos musicales correspondientes a las tres familias básicas: idiófonos, membranófonos y aerófonos³; estos instrumentos se encontraban vinculados con los rituales alcanzando su máxima producción en el período de Integración –1460-1532–, fase en la que convergen los pueblos Inka y Cañari. Las inferencias en este acápite se nutren fundamentalmente de dos fuentes de información: los relatos y las representaciones de los historiadores y cronistas, así como también de los restos materiales de los instrumentos que se encuentran en los museos. Estos datos han servido para demostrar la aparición prehispánica de estos instrumentos musicales.

En cuanto a la morfología de los instrumentos musicales, en este

³ En cuanto a la clasificación de los instrumentos musicales nos referiremos a la de Hornbostel-Sachs (1961) que los denomina: idiófonos, membranófonos y aerófonos. Estos autores también consideran la categoría de cordófonos; sin embargo, acorde a nuestro objeto de estudio nos referimos a los tres primeros.

estudio se revisan los diseños, materiales, construcción y símbolos específicos de cada instrumento que fue empleados en las ceremonias. Algunas de estas características se observan en los rituales y danzas adscritas a las prácticas más representativas del calendario agrícola.

La música en las fiestas ancestrales se producía por la ejecución de varios instrumentos musicales, entre los que destacan: cascabeles, flautas verticales, bombos, bastones, *ushutas* –sandalias– y collares.

Idiófonos

El sonido de los idiófonos se produce por sacudimiento y entrechoque, su timbre metálico genera ritmos que acompañan las coreografías en las danzas. Se trata de instrumentos musicales que tienen sonido propio porque usan su cuerpo como materia resonadora (producen el sonido primariamente por la vibración del propio cuerpo); entre ellos tenemos a los sonajeros cuya aparición se encuentra registrada desde el período precolombino, durante el cual forman un grupo representativo de la región andina del Ecuador. Por su relevancia destacamos los sonajeros de cascabeles, hechos con semillas recortadas y secadas al sol, que aparecen en sartales o enfiladas. A los sonajeros se les asocia con ceremonias relacionadas a lo mágico-religioso y con las danzas.

Cascabeles

Los sonajeros alcanzaron una amplia dispersión en varias culturas, debido a que son implementos esenciales para la producción de ritmos empleados por los sabios –*yachak*– en los rituales de alabanza, para abrir y cerrar las ceremonias, y por los Danzantes, para acompañar sus coreografías.

Durante la fase prehispánica, en el período de Desarrollo Regional (500 a. C.-500 d. C.), los pueblos originarios del Ecuador alcanzaron una rica producción de sonajeros, entre ellos los elaborados con objetos metálicos, a los que les dieron el nombre de “chilchil” y fueron fabricados con metales preciosos en diversos tipos de aleación, con el propósito de obtener las sonoridades deseadas.

En los repositorios de diversos museos del Ecuador se encuentra gran variedad de estos instrumentos sonoros que fueron realizados con aleaciones de oro y cobre o con el bronce. En su fabricación se emplearon complejas técnicas metalúrgicas como: la fundición, el vaciado, laminado, repujado, remachado y golpeado. Estos objetos fueron utilizados por los músicos y Danzantes, la característica de su sonido agudo y excitante estimulaba el movimiento, por lo que eran el acompañamiento de danzas ceremoniales y sagradas.

En los museos de *Pumapungo* y de las “Culturas Aborígenes” de la ciudad de Cuenca se encuentran en manojos o formando hileras que se colocaban en el cuerpo: tobillos, espalda o cadera, o se sujetaban en las vestimentas de los Danzantes como lo hacen en la actualidad los *Wawa Danza* en el Corpus Christi y otras fiestas y en diferentes localidades del Azuay y Cañar.

Figura 5: Sonajeros prehispánicos. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca (Cod. 0112898)



Fotografía: Patricia Pauta.

Tinkullpa

Es un instrumento musical que en tiempo de los cañaris-inkas era construido con metales preciosos; por lo general estaban elaborados con oro. Consistía en un pectoral que portaban los *Wawa Danza*, y que cuando bailaban emitía sonidos metálicos por el entrechoque de

pendientes o adornos del mismo pectoral. El ritmo de estas sonoridades debía estar en concordancia con la de los cascabeles. Hoy se encuentran en el repositorio del museo de *Ingapirka* provincia del Cañar.

Collares

Los collares son instrumentos idiófonos, rítmicos, que suenan por acción del entrechoque. Usualmente eran confeccionados con canutos de concha o piedra, lo que otorgaba un timbre metálico a las sonoridades. Los collares que se han observado en los museos y que corresponden a la cultura cañari son de concha *spondylus*, de resina cristalizada, piedra, hueso y de jade. Estos collares se utilizaban en conjuntos de tres a cinco vueltas, propicias para que a través de los movimientos y saltos del Danzante se produzcan los ritmos deseados. Hasta la actualidad los *Wawa Danza* los utilizan como parte de sus atuendos y aprovechan sus sonoridades rítmicas en sus representaciones.

Bastón o vara

Este accesorio está considerado como una insignia de autoridad o de mando. A la vez, el Danzante lo porta en una de sus manos a manera de instrumento idiófono que, al golpear el piso, marca el ritmo de la danza. En las representaciones cerámicas, almacenadas en los repositorios de los museos, se observa al bastón como parte de la elaborada y ricamente decorada indumentaria del Danzante, lo cual nos permite identificarlo como un instrumento prehispánico que aún se sigue usando.

**Figura 6: Bastón de madera de chonta (Bactris gasipaes) y adornos metálicos.
Gun Grande, 2019**



Fotografía: Patricia Pauta.

Membranófonos

Este nombre clasifica a los instrumentos musicales cuyo sonido es originado por la vibración de una membrana. Desde tempranas épocas del período prehispánico, los membranófonos constituyen los instrumentos musicales más representativos de los grupos originarios; la música indígena de América del Sur estuvo representada por los tambores debido a su destacado uso funcional: laboral, guerrero y ceremonial.

En los repositorios de los museos se pueden observar figuras antropomorfas de cerámica que llevan en sus espaldas tambores, y en la sección etnográfica del museo de *Pumapungo* se puede apreciar que las etnias ecuatorianas utilizaron estos instrumentos de percusión, de varias formas y tamaños. Se conoce que, desde épocas tempranas, aproximadamente hacia el año 4000 a. C., ya los utilizaban. Los

membranófonos varían en tamaño dependiendo de las funciones, y de acuerdo a sus características tienen diversos nombres como: tambor (grande, redondo), bombo (mediano, cilíndrico), tambor pequeño o tamboril (con cuerdas tensadas debajo del parche inferior).

Aerófonos

Son los instrumentos que suenan por la acción del viento y constituyen la familia instrumental más extensa dentro de la clasificación organológica prehispánica. Mediante el análisis de varios elementos sonoros accionados por el efecto del aire con su correspondiente morfología y función, ha sido posible tener un acercamiento al lenguaje sonoro del pasado prehispánico y deducir el nivel de desarrollo musical que alcanzaron, posibilitando en algunos casos, conocer las gamas de sonidos, alturas, timbres y efectos sonoros.

Se ha registrado gran variedad de instrumentos aerófonos: flautas verticales, horizontales, globulares, transversas, de diversos materiales, líticos, de hueso, caña, arcilla; silbatos simples, botellas silbato, trompetas naturales y de cerámica. Ejemplares de esta familia instrumental pueden ser ubicados en los museos adjuntos a centros urbanos donde se establecían importantes centros ceremoniales como: *Pumapungo* y las Culturas Aborígenes en Cuenca, *Ingapirka* (en la comunidad homónima de Cañar) y el Museo de Cañar, en donde se recogen resultados de proyectos arqueológicos realizados en el Cerro Narrío. Todos ellos constituyen un importante argumento sonoro del instrumental ancestral prehispánico.

Los instrumentos musicales prehispánicos que corresponden a este principio sonoro fueron característicos de los rituales. Entre ellos citamos los siguientes:

El pingullo o *pinkullu*

Pinkullu es una palabra *kichwa* con la que se designa a la flauta vertical que interpreta el *Mama Danza*. Está provista de una boquilla o pico, por donde entra la columna de aire. Se utiliza para acompañar las danzas de los *Wawa Danza*. La aparición de este aerófono se remonta

a la época prehispánica, a la fase del Formativo Tardío, en donde lo encontramos manufacturado con hueso. Como ejemplo tenemos los de la cultura Guangala. Los *pinkullus* se fabricaron en piedra, cerámica, caña o hueso.

Figura 7: Flauta con embocadura. Pinkullu de hueso



Fotografía: Patricia Pauta.

Su tamaño fue variado, lo que determinaba el tono de su sonido. Las flautas más pequeñas otorgan sonoridades agudas, en tanto que las de mayor tamaño generan sonidos más graves. Cada fiesta y ritual demandaba una sonoridad particular, y eran portadoras de mensajes, seguramente, asociados a cada época del calendario. Las sonoridades agudas servían para solicitar las lluvias, otras sonoridades más bajas para fecundar la tierra y otras para acompañar a las danzas (que representan la ofrenda para las deidades). El *pinkullu* en el *Tundunchil* es el más grande registrado en la zona austral del país. Su particular tamaño y timbre proporcionaba los sonidos pertinentes para acompañar la danza, como se detalla más adelante.

El repertorio

Los géneros musicales que se interpretaban para las danzas durante el período prehispánico y que han sido reportados por los cronistas tenían un carácter sacro, a manera de himnos; otros ritmos tenían carácter de tonos. Los primeros estaban dirigidos a las deidades y tenían el objetivo de agradecer por los beneficios otorgados que favorecían la producción. Además, a través de las representaciones dancísticas solicitaban las dádivas para la fecundación de la tierra y la fertilidad

en la producción de alimentos para el siguiente ciclo. En el caso de los tonos, las danzas eran utilizadas para conectarse con la tierra y generar relaciones con su entorno tanto humano como espiritual.

En la época prehispánica, las melodías eran interpretadas por las flautas que eran acompañadas por las polirritmias de los sonajeros y tambores. De esta manera, la música y la danza se acompañaban para convertirse en expresiones fundamentales en las fiestas.

4.4. El danzante en la época colonial

Hacia la primera mitad del siglo XVI, el grupo cultural cañari que se había consolidado al interior del Imperio inka en el período prehispánico, entra en contacto conflictivo con la cultura hispana. Los conquistadores españoles imponen sus creencias, costumbres y religión. El primer asentamiento de población española en el territorio cañari ocurre en San Antonio de las Reales Minas, que corresponde al espacio denominado *Hatun Cañar*.

El proceso de inserción de la cultura hispana fue paulatino y estratégico. Primero incursionaron en las fiestas ancestrales indígenas, reordenándolas con un esfuerzo por imponer el cambio de significado de los símbolos. Fue así como la insignia del Tayta Sol que portaba el *Inka* con sus respectivos rayos dorados, fue asumida como símbolo representativo del Cuerpo de Cristo en la Custodia cristiana, generando de esta manera una analogía metafórica entre el *Inti*, Sol Supremo, y el Dios cristiano.

También ocurrió el cambio de los textos de los himnos ancestrales cantados originalmente en *kichwa*, por textos con mensajes católicos cristianos (Pauta, 2017). Se mantenía el uso de la música ancestral evocando los ritos inka-cañari, pero con letras cristianas en el idioma castellano. Esta estrategia empleada por la Iglesia católica para transmitir su doctrina a los pueblos amerindios resultó una de las más eficientes en la época de la Colonia, para influenciar el relato religioso *kichwa* con el cristianismo. Frente a estas estrategias, y de forma simultánea, los pueblos indígenas desarrollaron iniciativas creativas de resistencia que les permitió mantener prácticas e ideologías propias a pesar de que en sus relatos asumían elementos del discurso del

colonizador para legitimarse y subsistir. Es decir, adaptaron la práctica del *Tundunchil* a las ceremonias católicas.

Los misioneros hispanos, conscientes de la función articuladora que ejercían la música y las danzas de los grupos prehispánicos con su universo cosmogónico, y en especial con sus deidades más importantes, impusieron sobre esas fiestas las celebraciones católicas, a partir de semejanzas, equiparando símbolos como por ejemplo: haciendo puentes interpretativos entre la representación de la cruz católica y la de la cruz andina o equiparando el símbolo del *Inti* (Sol) con el símbolo de la Custodia usada en la misa católica. En las celebraciones católicas emplearon también los himnos de las danzas ancestrales y sustituyeron o combinaron las letras de las canciones en los dos idiomas, *kichwa*-castellano, con textos alusivos a las deidades católicas. Las fiestas como la Navidad, el Corpus Christi, el Carnaval y las celebraciones a las Vírgenes y Santos, fueron impuestas en lugar de sus análogas indígenas así: al *Inti Raymi* se sobrepuso el Corpus Christi, cuyos símbolos y gestos similares alcanzaron los objetivos de acercamiento y dominación preestablecidos.

En la pintura donde aparecen Danzantes cañaris en la procesión del Corpus Christi en el Cuzco (Figura 8) están todos ellos con sus mejores insignias y galas, portando sus lanzas con borlas grandes y rojas, insignias del Inka que eran usadas durante el inkanato en determinadas ceremonias como cuando se perforaban los lóbulos de los orejones. Entre las funciones principales que ejercían los cañaris, como se ha señalado, estaban las de vigilancia en las ciudades de Cusco y *Tomebamba*. También fungían de mensajeros. Para cumplir con estas funciones se les autorizaba llevar sus herramientas a manera de armas, siendo la lanza uno de los atributos principales de los Danzantes, como a continuación lo subrayan los cronistas:

El Jueves Santo que se vela la Ciudad, como las demás del Perú, por razón de estar encerrado el Santísimo Sacramento y entierro de infieles, **andan 300 dellos con sus lanzas acompañando la procesión y la justicia**". Los grandes enemigos de la nación de los Ingas, cuando el Cuzco hace guerra, salen estos en servicio del Rey. (Vázquez, s. f.)

Figura 8: El Corpus Christi de los cañaris radicados en el Cusco



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

4.4.1. La Danza de Cascabel

La información acerca de la “Danza de Cascabel” o “Danza de los Guerreros Cascabeleros” fue proporcionada por el profesor cañarense José Gaspar Lucero (comunicación personal, 8 de enero de 2010). Se trata del primer tipo de danza que ha existido en la cultura cañari. La “Danza de los Guerreros” representaba personajes en medio de una lucha y luego hacían una celebración. Los Danzantes *Tundunchil* usan palios, alfanjes de madera diseñadas y adornadas por los propios Danzantes, y también una corona hecha de cuero. Antes usaban también una corona envuelta en cintas de los colores del arco iris. En la parte inferior de la pierna derecha se colocan el cascabel, que es hecho de bronce.

La danza sirve para expresar gratitud o demanda de favores a una deidad, a un santo patrón, a un invitado especial, a un jefe de una comunidad o a un cacique, debido a que son entidades con poder que permiten y favorecen el desarrollo de la vida y la productividad.

Elementos que propiciaron la continuidad de la Danza del *Tundunchil* cañari

Al efectuar la comparación entre los dos tipos de celebraciones, las ancestrales prehispánicas y las católicas del Corpus Christi, podemos encontrar elementos similares como componentes y prácticas celebrativas que permitieron generar espacios de encuentro para facilitar la convivencia de dos culturas diferentes. Uno de los elementos similares fue la espiritualidad basada en los principios cosmogónicos de: relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad, que fueron los ejes transversales de las fiestas ancestrales prehispánicas. En las fiestas católicas, la religiosidad también se basa en la fe, y las prácticas fueron regidas por un principio de relacionalidad y reciprocidad. Otra coincidencia que facilitó la convergencia de las prácticas rituales de estas matrices culturales fue que la música y la danza cumplían roles protagónicos en las fiestas religiosas de ambas. La articulación entre todas estas circunstancias facilitó la tarea de los misioneros católicos de la Colonia, quienes emplearon estas expresiones artísticas para establecer puentes entre ambas concepciones y facilitar con ello la función evangelizadora. Durante este período, en Latinoamérica, se logró emular la organización del formato europeo de la Patriarcal Iglesia de Sevilla (Montes Romero-Camacho, 1992), que había promovido el desarrollo musical; de ese modo se establecieron los organismos locales que se describen a continuación y la producción musical.

En Sevilla, como un acto de importancia en las celebraciones católicas, actuaban los “Seises”, niños cantores que hacían de tiples, altos y tenores. En los oficios, este coro interpretaba el canto llano y el canto gregoriano, y ejecutaba coreografías similares a las que hoy desarrollan los Danzantes. A estos niños se les proporcionaba una esmerada formación musical, portaban trajes especiales, formaban dos filas y cantaban y se movían en una fila frente a la otra. Las similitudes de desempeño entre los “Seises de Sevilla” y los *Tundunchil*, probablemente adquirida por su presencia en la iglesia, permitió que el ensamble *Tundunchil-Mama Danza* llegara a tener participación protagónica en la celebración del Corpus Christi que, ya para ese

momento, se encontraba sobrepuesta a la gran Fiesta del Sol, el *Inti Raymi*.

Otro elemento que pudo contribuir al rol protagónico que se le dio a los *Tundunchil* cañaris y a la integración de manifestaciones culturales propias en las manifestaciones europeas al inicio del proceso de colonización es la alianza que cañaris y españoles establecieron para combatir a los *inkas* de Atahualpa, quien venía de aplicar una sangrienta represión por el apoyo cañari al derrotado Huascar. De hecho, los cañaris venían de sufrir el asesinato de muchos de sus miembros por las huestes de Atahualpa, quien así se vengaba del apoyo que los cañaris habían dado a Huascar en la guerra civil que Atahualpa acababa de ganar. Se presume que, como aliados con los españoles, los cañaris mantuvieron privilegios, como el de bailar en las iglesias.

Los elementos artísticos y los asociados a ellos que se observan en torno a la música y la danza en el marco de las fiestas rituales ancestrales, donde se destaca el *Mama Danza*, nos permiten comprender la adaptabilidad de estas dos culturas que, en el marco de coyunturas políticas, emplearon mecanismos de yuxtaposición y sincretismo para lograr influencias mutuas entre dos sociedades a poder diferenciado. Así, los *Tundunchil* se caracterizan por su vestuario y coreografías, pero en el mismo marco animista, manifestándose, no solo en contextos de ritualidad ancestral indígena, sino también en las celebraciones católicas dentro de las iglesias. Estas son formas de práctica paralela de rituales enraizados en cosmovisiones diferenciadas, lo que se denomina “yuxtaposición de fiestas”.

La otra modalidad de combinación y síntesis intercultural que se ha mantenido desde la época colonial es que tanto la cultura ancestral indígena como la cultura hispana ofrecieron creativos aportes para mezclar componentes de sus fiestas y adaptarlas a una nueva síntesis, por ejemplo, las coreografías de los *Wawa Danza*, muy parecidas a las de los “Seises de Sevilla”, que las realizan en la celebración católica del Corpus Christi. A esto se denomina sincretismo⁴.

⁴ En este sentido, el concepto de sincretismo ha sido empleado por la antropología cultural para referirse al proceso mediante el cual dos tradiciones diferentes que se ven obligadas, por alguna circunstancia histórica, a convivir durante un prolongado periodo de tiempo, experimentan una gradual asimilación de elementos provenientes de la otra cultura que termina transformando y dándole otro color y textura a las prácticas impactadas por la influencia de la relación.

4.5. El danzante en la actualidad

Desde la llegada de Francisco Pizarro al Cusco, el *Mama Danza* y los *Wawa Danza* cañaris han pasado de padres a hijos. Es, por tanto, una fiesta tradicional de raíces ancestrales. Hoy día, la presencia y el protagonismo de los *Tundunchil* ha perdido fuerza, alcance y asiduidad. Sin embargo, los Danzantes siguen manteniendo presencia en la fiesta del Corpus Christi, en la que realizan sus danzas rituales, así como, eventualmente, en las otras grandes fiestas católicas celebradas en las iglesias de varias comunidades.

Los cañaris se consideran hijos de la *Allpamama*, por ser esta la entidad que, gracias a su fertilidad, les otorga los alimentos para su sobrevivencia. De igual manera, se sienten hijos de *Inti*, el Sol, puesto que de él reciben la energía para la vida. Finalmente, son cosmogónicos porque portan la sabiduría del cosmos que, en sus movimientos y fuerzas, generan los ciclos del calendario agrícola y la confluencia de fuerzas que rigen la productividad de las tierras para su sustento.

Según la información de los comuneros cañaris, la participación de los *Tundunchil* es un acto solemne en la provincia del Cañar. Estas representaciones gozan de todo el respeto debido a que los Danzantes bailan al son sagrado de la melodía del *pinkullu*, al ritmo del tambor, del bombo y de los cascabeles. Los movimientos de los *Wawa Danza* provocan que los cascabeles suenen *chil-chil- chil, chil-chil-chil* al golpear a polainas de cuero ajustadas a sus canillas desde donde cuelgan de soportes. Este concierto de cascabeles metálicos es considerado por quienes en él participan, un homenaje a la deidad. Desde los tiempos más antiguos, con sus atuendos propios y su música vernácula, ejecutaban danzas solemnes en honor a su deidad, el Sol. En la actualidad, también se mantiene esta connotación.

Figura 9: Danzantes Tundunchil cañaris



Fotografía: autor anónimo, Ingapirka, Cañar.

Los Tundunchil

Grupo de música y danza ritual, conformado por un ensamble del que hacen parte el músico conocido como *Mama Danza* y los Danzantes o *Wawa Danza*. El *Mama Danza* lleva el ritmo y la melodía mientras un número par de Danzantes (2, 4, 6, 8 o más)⁵ hermosamente adornados y ataviados con cascabeles de metal en las canillas danzan coreografías para expresar su gratitud a la *Pachamama* y al *Tayta Inti*. Esto ocurre en el contexto de fiestas rituales complejas, en donde se efectúan varios ritos a los que acuden todos los comuneros con sus coloridos atuendos. En estos rituales se convoca, solicita y agradece a sus espíritus, entes particulares y ancestros con los que se relacionan y comunican mediante la música, los cantos, los colores, los diseños y los movimientos en las coreografías regidos por las melodías y las polirritmias. También ocurren rituales que están dirigidos al agua, al aire, a la tierra y al fuego; en ellos se realizan peticiones con dádivas de flores, frutas, semillas y ofrendas de varios tipos, con la finalidad de

⁵ Se desconoce la razón por la que se danza en grupos pares, pudiera ser prehispánico o por influencia de los “Seises de Sevilla”, cuyas coreografías también son realizadas por un número par de Danzantes.

ser favorecidos durante los tiempos de siembra y cosecha. La presencia y participación del *Tundunchil* es una de las formas de agradecer la dádiva que propicia la vida, es un principio de reciprocidad con los protectores que se cumple a través de la fiesta religiosa con la intervención de la música y la danza.

De todas las fiestas que se practican de acuerdo al calendario agrícola, es la del solsticio de junio en donde es más segura la participación del *Tundunchil*. Esta fiesta es la más grande y solemne del calendario andino. Además, fue sobre esta fiesta que se impuso la celebración del Corpus Christi, una de las más importantes del ciclo anual del catolicismo.

En el mundo indígena, cada celebración tiene como propósito la reciprocidad, retribuir con arte y gracia las dádivas recibidas. En este marco religioso, el comunero cañari reconoce el potencial de las deidades y entidades como el Sol, la Luna, la fertilidad de la Madre Tierra, los beneficios del Agua, del Aire, la protección de los *apus* – espacios habitados por seres míticos –, a los que les atribuye personalidad y virtudes culturales. De esta manera, se desarrolla el principio de la relacionalidad mediante un vínculo de comunicación que genera una relación de favores recíprocos por los que se mantienen los equilibrios que hacen posible la vida. Estos principios, el de relacionalidad y de reciprocidad, a su vez, permiten a los comuneros mantener la facultad de solicitar el cíclico favor, resultando así, el rito y su celebración, los canales idóneos para cumplir estos fines. La presencia de las danzas y la música de los *Tundunchil* en la fiesta más importante del calendario agrícola cañari da valor a su existencia y atenúa su vulnerabilidad.

En los hechos, un *Inti Raymi* sin *Tundunchil* es un *Inti Raymi* incompleto, una celebración que carece de uno de sus atributos definitorios. Esta fiesta, hoy en día, es el principal espacio de manifestación y resistencia de los Danzantes cañaris, los mismos que en épocas anteriores estaban presentes en todas las fiestas, tanto en las propiamente indígenas como en las del calendario litúrgico católico. Las celebraciones del Corpus Christi-*Inti-Raymi* se caracterizan hoy por estar dotadas de ofrendas en los diferentes escenarios; así, por ejemplo, dentro de la iglesia se realizan homenajes con la participación de los *Mama Danza* y los *Wawa Danza*, en donde el sacerdote ha

realizado adaptaciones para que este grupo sea parte de la celebración (ver Figura 10).

Durante el recorrido del Santísimo⁶, también el *Tundunchil* ejerce su rol. La procesión que se realiza desde y hacia la iglesia, así como también las que se efectúan por los centros geográficos ceremoniales y hasta en la casa del prioste (ver Figura 11), son engalanadas con la danza marcada por la música del *pinkullu*, el ritmo del tambor y las sonoridades de los cascabeles de los *Wawa Danza*.

Figura 10: Danza del Tundunchil en la iglesia. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

⁶ El cuerpo de Cristo encarnado en la hostia. Esta imagen recuerda la referencia que hace Guamán Poma sobre la llegada del Inka y cómo los Danzantes bailaban y hacían sonar sus cascabeles alrededor de la anda en la que era transportado el Inka Atahualpa.

Figura 11: Danza del Tundunchil en la casa del sacerdote y frente al altar. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Durante el festejo, el *Mama Danza* no es el único que interpreta un instrumento. Están presentes otros ensambles musicales como: la banda de pueblo, los grupos de músicos que interpretan instrumentos musicales originarios de la cultura hispana de los que se apropiaron los indígenas desde su inserción en la época de la colonia, tales como la guitarra y el violín, y posteriormente, el acordeón, que hoy se utiliza para tocar géneros mestizos de la música popular ecuatoriana.

En los rituales también están presentes las *quipas* –caracoles marinos–, aerófonos que son interpretados en el principio de la fiesta y en distintos momentos, alternándose con la interpretación de la banda de música popular. Las sonoridades profundas de las *quipas* cumplen con la función ancestral de convocar a los comuneros y a los espíritus y deidades.

El *Mama Danza*

El *Mama Danza* es el director del ensamble y el músico que luce la indumentaria tradicional de los cañaris: pantalón de lana, *cushma* –poncho corto– atada a la cintura con un *chumbi* –faja de cintura con motivos coloridos, con la que se ajusta el poncho– y sombrero blanco

de lana, de copa redonda y ala corta, típico cañari. Ejecuta la flauta denominada *pinkullu* (ver Figuras 12 y 13), que es larga y elaborada con sada –nombre de un tipo de bambú–, posee tres agujeros de obturación, dos en la parte delantera y uno en la parte posterior, y un hilo corto para atarse a la mano derecha, con la que el músico interpreta, mientras que, con la mano izquierda mueve el percutor con el que interpreta un tambor conocido como bombo. Se trata de un tambor grande que carga a la espalda, con el cual lleva el ritmo para cada coreografía. El objeto con el que percute es un pedazo de madera al que se denomina *huactana*, con el que dirige a los *Wawa Danza* a través de sonoridades y ritmos creados para cada coreografía.

Figura 12: Mama Danza



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

Figura 13: Mama Danza en Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

La presencia del *Tundunchil* en esta celebración tiene un gran significado, sobre todo para los comuneros cañaris que defienden sus tradiciones. La versión de los *taytas* cañaris, indica que sin la participación del *Mama Danza* y los *Wawa Danza* no se podría considerar una fiesta oficial. La presencia de los Danzantes cumple con el rol de legitimar la secuencia de los actos rituales que se van desarrollando en los diferentes espacios-tiempos de la celebración. Ellos no pueden estar ausentes. Es una tradición cultural que se viene realizando a través de los años y que tiene fuerte impacto en las distintas comunidades del Cañar, y que corresponde a la zona baja de este cantón, reducidos hoy a contadas familias: en la parroquia Zhud, en la comunidad Gun Grande, la familia Quinche (Santos Quinche); en Zhud Centro, la familia Guallpa (Manuel Guallpa); en la parroquia Chontamarca, la familia Guamán de Jalupata (Francisco Guamán); y en Surupungu, la familia Guamán (Crisóstomo Guamán); en la parroquia Socarte, encontramos a la familia Ramos Uray con la familia Lema, (José Lema); en El Tocte, a la familia Tacuri (Ventura Tacuri)⁷, quienes participan en la celebración con carácter de “rogativa a *Tayta Dios*” para que bendiga la tierra, las cosechas y a los animales que otorgan alimento y sustento económico a la familia cañari.

Los *Wawa Danza*

Llamados también “Ángeles” (ver Figura 14), son quienes ejecutan las coreografías propias de los bailes rituales. Son los personajes más vistosos de cada presentación, y en especial en la fiesta sincrética del *Inti Raymi*-Corpus Christi. Son considerados portadores del legado ancestral que se ha mantenido hasta la actualidad y que representa a la cultura cañari. Los *Wawa Danza* participan en diferentes rituales en donde cumplen varios roles: interactúan con los asistentes, divierten con ademanes, danzan para las deidades en las iglesias y ante los altares, van al frente de procesiones y movilizaciones, forman coreografías como señal de reciprocidad, son guardianes de los seres que allí se encuentran y danzan a manera de actos de apropiación en el ritual del *huagra* –toro–, como se verá más adelante.

⁷ Padre Víctor Vázquez en entrevista personal realizada el 16 de agosto de 2019.

Al parecer, sus atuendos mantienen particularidades de los Danzantes de principios de la Colonia, aunque la descripción realizada por los cronistas no siempre sea la correspondiente a las estéticas y formas de la cultura de este pueblo ancestral. Al respecto, Morocho señala que:

En esta ceremonia danzaban oficiales y soldados vestidos con morriones dorados plumajes, joyas y armas bruñidas resplandecientes y labradas en cobre templado por sus propias manos. La música se hacía con tambores, flautas y pífanos. Las armas eran batidas ritualmente al son de las notas musicales. (2008: 104)

Figura 14: Wawa Danza. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Esta continuidad de expresiones, con la participación protagónica de los Danzantes, aunque cada vez más escasa en las prácticas rituales de las fiestas, es un elemento que muestra la resistencia e identidad de esta cultura viva. Estos personajes, los Danzantes son nativos de las comunidades mencionadas y continúan asistiendo a las fiestas de

las comunidades cañaris por invitación de los sacerdotes. Acorde a la información ofrecida por el padre Vázquez, quien realizó el registro del atuendo, el vestido de los Danzantes tiene las siguientes características:

Los *Wawa Danza* (ver Figura 15) se encuentran ataviados con pollerines de colores brillantes, sujetos con varias fajas a la altura de la cintura, con pechera y haz de cintas a la espalda. En la cabeza llevan la *chanta* o peluca con haces de cabellos tejidos a manera de trenzas finas como usaban los antiguos cañaris, fijados a la cabeza con un *uma-huatana* (pañuelo para atar a la cabeza). Sobre la *chanta* llevan un *llautu* o corona de madera adornada con espejos y plumas de guacamaya. En el cuello llevan pañuelos de colores brillantes anudados de diversa forma.

Figura 15: Vestuario de los Wawa Danza



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

Sobre la pechera exhiben los collares que en algunos casos toman la forma de rosarios con cuentas de varios colores, rematadas con una larga cruz de plata o de cobre. Portan polainas de cuero sobre las canillas, en las que se guindan numerosos *cashcabilis* (cascabeles), alrededor de veinte y cinco en cada pierna del Danzante, que al bailar

taconeando producen el peculiar timbre del *chil-chil-chil*. En la mano izquierda portan una *tauna* o vara de chonta (*Bactris gasipaes*) adornada con anillos de metal que, por lo general, es de plata y se encuentra rematada con una cabeza de loro alusivo a la guacamaya (*Ara sp.*), que es del mismo metal; en la mano derecha portan un alfanje que termina en punta, elaborado con madera, pintado y adornado con hilos de colores, con el que se acompañan en la mayoría de las coreografías de la danza.

Los *Tundunchil* van después del *Rukuyaya* –personaje mítico que viste una máscara– encabezando las diferentes procesiones, animándolas con sus danzas rituales al son de la interpretación del *pinkullu* y el bombo realizada por el *Mama Danza*.

**Figura 16: Wawa Danza en la procesión, detrás del Rukuyaya.
Gun Grande, 2019**



Fotografía: Patricia Pauta.

De acuerdo a la descripción que realiza el padre Vázquez (s. f), el atuendo de los *Wawa Danza* está conformado por:

1) **Los calzones** - En un principio eran confeccionados de lana o algodón, adornados con labores simbólicas en las bastas. Actualmente usan un pantalón común, por lo general de color azul o negro.

2) **La *chumpi***.- Es una faja tejida en telares manuales con hilos de colores brillantes: amarillo, azul, rojo, verde; en la cual se encuentran representaciones que evocan textos míticos: culebras, guacamayas, llamingos, astros como la luna o el sol. Desde la época colonial se insertaron motivos eucarísticos, como custodias, copones, cruces, y, dado el avance de la escritura, encontramos bordados con nombres, fechas, dedicatorias, etcétera. Con esta faja multicolor y multisimbólica, los Danzantes ciñen el pantalón a la cintura.

3) **La camisa**.- Es de tela blanca, tanto en el cuello como en el pecho y en los puños tiene bordados dibujos de varios colores como flores, cuadros, aves, etcétera.

4) **El pollerín**.- Es un faldilla, generalmente de color azul, verde o rojo, sujeta al pantalón con resortes o hilos, su extensión va desde la cintura hasta la altura de las rodillas.

5) **La pechera**.- Es una prenda en forma de triángulo con una apertura para que pase la cabeza e hilos o cintas de colores para ajustarlas al cuello y a la cintura, dejando espacios para el libre movimiento de los brazos. Esta prenda es de color blanco y también se encuentra estampada con figuras simbólicas: culebras, venados, pájaros, custodias, cálices, etcétera.

6) **El delantal**.- Es de color blanco y tiene forma triangular con el vértice cayendo entre las piernas del Danzante; se ciñe a la cintura, amarrando las dos puntas en la parte posterior del cuerpo y dejando la tercera punta colgando hacia delante. Esta prenda lleva bordadas varias labores simbólicas como: loros, culebras, cruces, copones, entre otras.

Figura 17: Símbolos en el atuendo de los Wawa Danza. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

7) **El pañuelo grande.**- Es de colores brillantes y se coloca como una bufanda al cuello, anudando las puntas con un anillo metálico.

8) **El pañuelo pequeño o uma huatana.**- Es de color blanco o amarillo, se coloca en la cabeza haciendo nudos en las puntas para ajustarlo a las sienes.

9) **La chanta.**- Es una especie de peluca. Consiste en una tela gruesa en la que se encuentran cosidas unas trenzas finísimas elaboradas con cabello humano, que se encuentran bellamente tejidas al estilo de cómo eran usadas por los antiguos cañaris. Se hacían con sus propios cabellos y, con hilos delgados eran ceñidas a la *uma huatana* que cubre la cabeza.

10) **La corona.**- Manufacturada, por lo general en madera, se coloca sobre la chanta. Esta pieza es de forma cuadrangular y en cada lado lleva algunos espejos redondos o cuadrados como adornos. Las puntas estaban diseñadas con loros. En la parte alta remataban plumas de

curianguines –aves de la región–, se dice que en épocas tempranas eran de plumas de guacamaya. Cuenta el padre Vázquez (s. f.) que todos los cañaris usaban, como adorno en la cabeza, coronas de madera, sobre las que colocaban plumas. Los Danzantes –al igual que los Caciques– usaban llamativas coronas. En la actualidad, los *Tundunchil* alternan esta prenda simbólica y en su lugar utilizan un sombrero de lana o de paño.

11) Las bandas.- Son cintas anchas multicolores en diseños verticales, con puntadas ajustadas a los hombros y colgando por la espalda hasta llegar muy cerca de los talones. Una de las cintas está sujeta mediante resortes en la corona y es más larga y ancha que las dos anteriores.

12) Los codillos.- Son piezas redondas de tela blanca en las que están estampadas cruces por el lado posterior, y llevan hilos o cintas para atarlas o fijarlas a los codos.

13) Los sonajeros o cascabeles.- Son pequeñas pepitas negras dentro de unas calabazas negras que, al sacudirse, suenan *chil-chil-chil*. Existen variantes que consisten en esferas de bronce que llevan en su interior una bola pequeña de metal, la que, con el movimiento al bailar, provoca un característico sonido metálico. Tienen unas ranuras que facilitan la salida del sonido. En la parte posterior del cascabel sobresale una pequeña asa utilizada para sujetarlos con hilos resistentes a la polaina de cuero del Danzante. El total de cascabeles guindados varía, en unos casos cuelgan hasta 12 en cada pierna. En otros hasta 24 en una pierna. Los sonajeros, así sujetos, tienen suficiente movilidad como para generar el entre choque y producir ritmos a partir de enérgicas pisadas y emitir su clásico sonido metálico.

14) Las polainas.- Son soportes de cuero de res endurecido, atados fuertemente a las canillas con finas betas del mismo material. En cada polaina van fijadas cinco filas de cascabeles, de cinco en cinco, hasta sumar veinte y cinco cascabeles por pierna; ello significa que cada *Tundunchil* hace sonar cincuenta cascabeles. Esta disposición ha variado, como se señala más adelante.

15) La vara.- En *kichwa* se conoce como *tauna*, está elaborada con madera de chonta (*Bactris gasipaes*), tiene un metro y cincuenta centímetros de largo. Está adornada con anillos de metal (oro o plata)

en los que se encuentran grabados varios símbolos. Muchas de ellas se encuentran rematadas con cabezas metálicas de guacamaya y al otro extremo tienen una funda metálica, con el propósito de producir sonidos metálicos al golpearla contra el piso. El *Wawa Danza* porta la vara en la mano izquierda.

16) El alfanje.- Es una espada de madera que cada *Wawa Danza* porta en su mano derecha. La empuñadura es de madera y la otra punta remata con pequeñas cintas de varios colores (ver Figura 18). El alfanje está pintado de amarillo o de azul, y adornado con dibujos simbólicos sobre todo estrellas y culebras. En un principio, los alfanjes eran de metal, a manera de verdaderas espadas. En las danzas, los *Tundunchil* entrechocan los alfanjes produciendo sonidos metálicos.

Figura 18: Elementos que portan los Wawa Danza. Nótese el alfanje que porta cada uno. Cañar



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

17) El rosario.- En los tiempos antiguos eran *huallicas* o collares multicolores que, al bailar, producían un sonido parecido a las sonajas. Actualmente tienen la forma de rosarios, con cuentas grandes y rematadas con una cruz de metal.

18) La tinkullpa.- Es una prenda que ya no se usa. En tiempos pasados, los cañaris e inkas la construían de metal (cobre, oro o plata); era de forma ovalada y en el centro aparecían tres rostros humanos, de cuyos labios pendían delgadas tiritas del mismo metal. Colgaba

del pecho del *Wawa Danza*, y cuando este bailaba emitía un sonido metálico en concordancia con los cascabeles.

Figura 19: Tinkullpa y corona



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

Organología del danzante contemporáneo

Aerófonos

Los instrumentos musicales contemporáneos que corresponden a este principio sonoro son característicos de los rituales. Entre ellos citamos los siguientes:

Quipa

La calidad, altura y duración que alcanza el sonido de este instrumento está condicionado por la técnica del soplo; es decir, la intensidad y fuerza de aire que el músico distribuye durante la ejecución, y por la posición de los labios sobre el orificio de la concha del caracol marino.

Pinkullu

Este instrumento es típico en las festividades relacionadas con los Danzantes durante las fiestas de Corpus Christi que se celebran en las parroquias y comunidades de las provincias del Azuay y el Cañar. Su uso es exclusivo del sector indígena. Este aerófono tiene una longitud aproximada de 60 cm, y en la punta inferior posee tres agujeros de obturación, dos adelante y uno en la parte posterior. Su interpretación la ejecuta el *Mama Danza* junto con la del tambor grande, al que algunos músicos denominan *huancar*. La modulación de los sonidos se efectúa obturando los agujeros con los dedos índice y medio en la parte delantera y en la parte posterior con el dedo pulgar.

Figura 20: Pinkullu en manos del Mama Danza. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Segundo Luis Moreno, en su obra *Música y danzas autóctonas del Ecuador* (1949), afirma que en diciembre de 1932 vio interpretar esta flauta en la Fiesta del Señor de Belén, en la parroquia Turi de la provincia del Azuay. Según José Guaraca (1991), el material con el que se elabora este instrumento es la “*sada huarmi*” que se encuentra en las montañas de San Carlos y Motilones (Socarte). La ventana que lleva la boquilla superior mide unos 5 por 10 mm, para lo cual utilizan un cuchillo. El pequeño taco de la boquilla es de madera “*chillca*” o de “*joyapa*”. Para realizar los agujeros emplean un clavo candente y están ubicados a 5 cm del extremo inferior y a 5 cm el siguiente, el agujero posterior se encuentra a 15 cm del extremo inferior.

Membranófonos

Los tambores

Los membranófonos, hasta la actualidad, son interpretados por músicos de las diversas localidades rurales del Azuay y el Cañar, acompañando las danzas y procesiones en las fiestas locales como la del *Inti Raymi*-Corpus Christi. En las celebraciones efectuadas en *Ingapirka* y Girón se observa a los Danzantes, conocidos como los “Danzantes de Corpus”, interpretar estos instrumentos que suenan por la acción del golpe sobre la membrana del tambor, simultáneamente con el *pinkullu*. En las procesiones del Corpus es el tambor grande, conocido como bombo, el que acompaña a los instrumentos de viento (ver Figura 21).

Varios de estos ritmos referidos han sobrevivido por efecto de la tradición, acompañan las fiestas religiosas y son parte de las ceremonias del *Inti Raymi*.

Este instrumento membranófono de percusión, es interpretado por el *Mama Danza*, según Moreno (1949), y está conformado por un prolongado casco de madera (de preferencia fibrosa) que está vaciado; cada extremo posee un parche de cuero de animal que puede ser de piel de chivo o de cordero, cuyos bordes se encuentran envueltos y cosidos en los aros de madera y sujetos entre sí por un cabestro delgado o una piola de fibra de cabuya.

Figura 21: Bombo en la espalda del Mama Danza y pinkullu al frente. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

José Guaraca (1991) manifiesta que los indígenas llaman “*shuru*” al cilindro de madera y lo obtienen cavando al tronco que por tradición era de cedrón colorado -tipo de madera-, traído desde sectores montañosos de algunas localidades del Cañar. Indica Guaraca que los parches son de *wawa* becerro, sujetados por madera sierra. En estos rudones se hace pasar la beta (cordeles de cuero de res crudo). Sobre uno de los parches, a manera de bordón, se tiempla un delgado cordel tejido en cerda de cola de caballo, a lo que llaman cimbra.

Los comuneros que elaboran los instrumentos musicales relatan que ellos cortan la madera y cosechan las fibras con la que elaborarán el bombo, basándose en las propiedades diferenciadas que tendrán estos

materiales dependiendo de los ciclos de la luna, pues ellos determinan propiedades fundamentales como su grado de elasticidad o resequead. Para cortarlas: si las maderas están tiernas son propensas a agrietarse y torcerse, y si están resacas no tienen la suficiente elasticidad y son propensas a quebrarse. El estado de la madera y los parches debe soportar la tensión generada por los amarres en las membranas a fin de que les permita alcanzar las sonoridades exigidas por el músico *Mama Danza*.

El bombo es ejecutado por el *Mama Danza*, quien utiliza un percutor al que se lo conoce como “*huactana*”, que está elaborado con madera. En su parte inferior posee un cordel que permite afianzar el percutor a la muñeca de la mano izquierda que es con la que se ejecuta el bombo, ya que con la mano derecha se interpreta el *pinkullu*, es decir, interpreta los dos instrumentos en forma simultánea. La parte superior de este percutor termina en forma protuberante, lo que favorece el contacto con el parche para producir los ritmos según el repertorio. Su largo varía entre 30 y 33 cm. El diámetro del casco del bombo fluctúa entre los 48 y 50 cm por entre 33 y 35 cm de alto. Con frecuencia, este instrumento es construido por el mismo músico. En otras ocasiones es herencia de padres o abuelos. Los ritmos de la danza son guiados por el retumbar del bombo. Este instrumento guía la danza y sus códigos sonoros determinan el principio y el fin de cada danza, así como también, el cambio de una coreografía a otra. Usualmente estas consignas son logradas con la ejecución en forma continua de semicorcheas y con la aceleración de su dinámica.

El rol que cumple este instrumento idiófono es el de formar parte del diálogo sonoro junto con el *pinkullu* y los cascabeles, para acompañar las danzas.

Idiófonos

Cascabeles de cobre

Los *Wawa Danza* o *Alli Danza* son los personajes que acompañan con sus coreografías al *Mama Danza*, parte de su indumentaria son los cascabeles de cobre, instrumentos idiófonos metálicos circulares de

sacudimiento. Se colocan colgados de una polaina sujeta a la canilla. El número y la distribución de los cascabeles varía, unas veces van en filas de cuatro hasta completar doce en cada polaina, otras veces se observan doce en una sola pierna, que por lo general es en la canilla de la derecha, lo que le permite al Danzante marcar el ritmo al momento que asienta el pie con fuerza en el piso durante la danza.

Según Guaraca (1991), los indígenas llaman a estos instrumentos “*cashcabeles*” y los describen como esferas de bronce que poseen en su interior una bolita de metal para producir el sonido de campanita que se escucha y que escapa por una ranura de la esfera.

Figura 22: Cascabeles colgando de sujetadores en las polainas. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

En los registros del presente estudio, los Danzantes utilizan los cascabeles guindándolos a unas polainas de cuero con delgados cordeles, lo que favorece el desplazamiento y permite que los cascabeles se sacudan y golpeen sobre la polaina colocada en la pantorrilla del Danzante en el momento que salta o se mueve durante la danza, con lo que se produce el sonido característico.

Según los comuneros cañaris, el uso de este instrumento metálico tiene varios significados, en primer lugar, el sonido onomatopéyico “*chilchil*” que producen los cascabeles tiene la particularidad de “limpiar” para ahuyentar las malas energías. En segundo lugar, cada cascabel representa un mes del año y por esta razón utilizan doce, lo que garantiza el buen augurio para todo el año, es decir, buen tiempo para sembrar, cosechar, tener salud y protección.

El rol que cumplen estos instrumentos en la danza es generar sonidos que llaman la atención para alabar a las deidades. Los sonidos son producto del golpe de la pequeña esfera en las paredes de la caja de resonancia del cascabel o por el choque entre los cascabeles. Estas sonoridades son articuladas en ritmos agradables y variables que resultan de los movimientos y desplazamientos acompasados que realiza el Danzante acorde a cada coreografía.

***Ushuta* (sandalia)**

Las sonoridades también eran complementadas con las de las *ushutas* o sandalias. Guaraca (1991) expresa que, antiguamente, las *ushutas* de los Danzantes tenían un implante de madera para que los sonidos que estas producían fueran escuchados a la distancia.

Las *ushutas* fungían como instrumentos de percusión, debido a que durante las coreografías los Danzantes tenían que asentar con mayor firmeza el pie contra el piso para que su peculiar sonoridad determine el ritmo.

En los últimos años, esta práctica se ha perdido porque los Danzantes ya no utilizan las *usutas*, y en su lugar han optado por calzado cerrado a manera de botines.

Bastón o vara

Instrumento musical de entrechoque. Este accesorio está considerado como una insignia de autoridad, es un instrumento que marca el ritmo cuando los *Wawa Danza* golpean el piso con su punta. Mantiene las características del instrumento vernáculo prehispánico, es decir, se elabora con madera, por lo general de chonta, y está adornado con aros de oro o de plata.

Alfanje

En estas danzas, el alfanje, que usualmente está elaborado en madera, funge como instrumento musical, debido a que se produce un sonido llamativo por el choque con el alfanje del otro *Wawa Danza*, sonoridad que caracteriza a las coreografías y que, en algunas ocasiones, debe alinearse con la del bombo del *Mama Danza*. En otras danzas del *Tundunchil* entrechocan los alfanjes produciendo sonidos metálicos, lo cual se encuentra determinado por la calidad de los materiales (maderas o metales) que se emplean para su elaboración.

Collares-rosario

En época prehispánica, los collares formaron parte de los instrumentos idiófonos de entrechoque. A partir de la época colonial, este instrumento musical adopta la forma de rosario –objeto formado por una serie de cuentas ensartadas y separadas de diez en diez por otras de distinto tamaño que se usa para rezar en la fe católica–. En la actualidad cumple con la función de símbolo católico.

Repertorio y coreografías

Elementos básicos de una coreografía

Las coreografías se realizan sobre una planigrafía, es decir, plasmando en un papel los movimientos que han de ejecutarse. Estos métodos de notación son complejos y exigen una gran preparación tanto por parte de quienes los realizan como de quienes deben interpretarlos.

Luego de seleccionar la canción y el estilo, se eligen los pasos o rutinas más apropiadas.

Posteriormente se trabaja en la música, identificando las secciones que hay en el tema. En este punto, los coreógrafos recomiendan ponerle nombre a cada sección y observar cómo se repiten en la estructura musical, definiendo, además, qué estilo de movimiento se adecúa a cada una.

Lo que sigue es ponerse a bailar. Es recomendable emplear una cámara de video y registrar las creaciones que surgen de cada improvisación. Cuando se hayan revisado las grabaciones y seleccionado los pasos, es el momento de pasar a la notación. En este punto se prepara una línea básica de pies y luego se agregan detalles de los brazos o la cabeza, si es que participan en la coreografía. Acto seguido, hay que practicarlos ajustando y haciendo los cambios que se consideren oportunos.

Melodías y danzas del *Tundunchil*

Repertorio

Según el padre Vázquez, se registra un total de dieciséis melodías que practican los danzantes del *Tundunchil*, como se describe a continuación:

- 1) La calle, 2) El paso, 3) La esquinada, 4) El mirlo, 5) El toro, 6) *Angamarca*, 7) La bunga, 8) Granadilla, 9) La machetada o *Huizhupiada*, 10) El negro, 11) La mula, 12) Arrayán, 13) *Angapullo*, 14) Tumbal, 15) *Shushumbicu*, 16) El cóndor⁸.

Como ya se mencionó, los *Alli Danzakuna* se someten a una semana o más de ensayos en la casa del sacerdote. El *Mama Danza* enseña la manera de danzar y cómo hacerlo siguiendo la respectiva melodía. Señala la ubicación dibujando figuras en el suelo con la punta de la vara, todo con su orientación hacia el altar.

Hay unas danzas que se efectúan en la casa del sacerdote en donde se encuentra el altar, otras para el camino durante la procesión, otras para la iglesia (tanto en la puerta como ante el altar), unas las hacen adultos y otras, niños (ver Figura 23); José Guaraca (1991), en su etnografía de los Danzantes menciona el siguiente repertorio:

⁸ El padre Víctor Vázquez refiere la existencia de dieciséis coreografías, incluida la denominada "El cóndor"; sin embargo, esta no se encuentra reportada ni descrita por Guaraca (1991), quien habla solamente de quince coreografías.

Figura 23: Niños Wawa Danza, Cañar



Archivo: Padre Víctor Vázquez.

1) La calle

Los Danzantes están de pie con el alfanje en la mano derecha y la vara en la izquierda. El *Mama Danza* ejecuta en la flauta la melodía acompañada de ritmos acelerados de la caja. Los *Wawa Danza* empiezan a sacudir y a hacer sonar los cascabeles, levantando los talones y asentándolos con fuerza en el suelo.

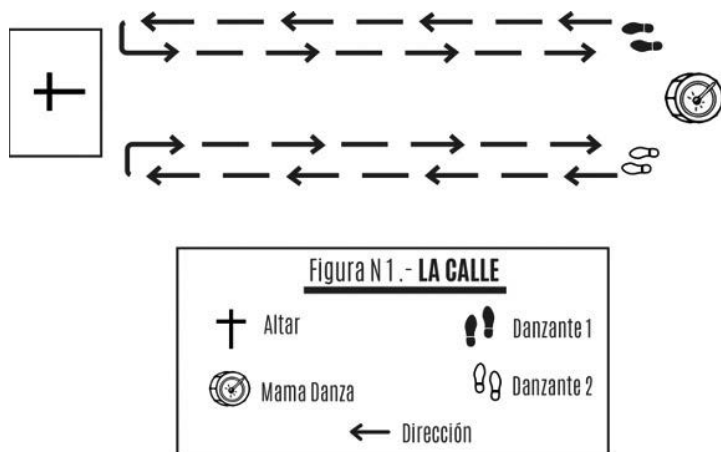
En un momento dado, los *Danzantes* salen bailando hacia delante, marcando fuertemente el paso para que suenen los cascabeles, a la par que blandean los alfanjes; avanzan algunos metros, se miran las caras, colocan el alfanje en el hombro, dan la vuelta solemnemente y regresan al sitio inicial o al lugar deseado.

Cuando van en procesión avanzan hasta la cruz alta que preside la misma y regresan hasta el *Mama Danza* que marcha delante del Santísimo Sacramento.

Para terminar, el *Mama Danza* acelera el ritmo de sus instrumentos,

los *Wawa Danza* se detienen y sacuden los cascabeles con energía, hacen genuflexión extendiendo los alfanjes hacia delante y quedan estáticos.

Figura 24: Coreografía de “La calle”

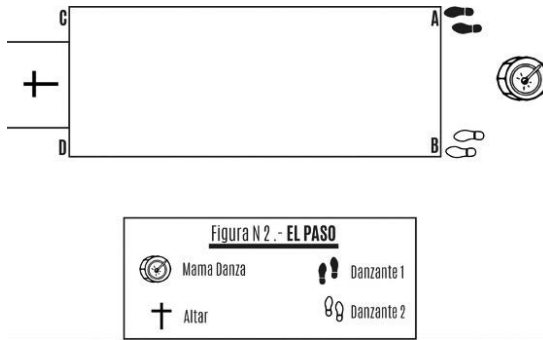


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

2) El paso

Los actores (*Mama* y *Wawa*) inician con ritmo acelerado y el sonido de los cascabeles. En el momento dado las parejas se miran el rostro, levantan una de sus piernas y dan una vuelta entera bailando sobre el mismo terreno. Repiten el gesto con la otra pierna. Se cruzan y cambian de puesto, realizando nuevamente los movimientos iniciales. Avanzan bailando hacia el otro extremo realizando idénticos movimientos. Se cruzan y cambian de puestos y reinician las contorsiones del principio. Luego retornan a sus puestos iniciales, extienden hacia adelante el brazo derecho con alfanje, ya que a lo largo de la danza mantienen el hombro recogido. Hacen la genuflexión hacia el altar y se detienen.

Figura 25: Coreografía de “El paso”

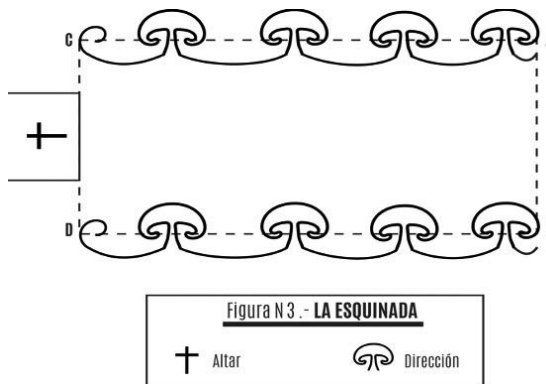


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

3) La esquinada

Se inicia con ritmo acelerado y sacudida de los cascabeles. Los Danzantes recogen los alfanjes tal hombro y comienzan a bailar realizando una serie de semicírculos, avanzando y regresando. Continúan hasta el otro extremo, luego retornan al puesto inicial y concluyen de manera idéntica. Muchas veces reiteran la misma danza hasta cansarse.

Figura 26: Coreografía de “La esquinada”

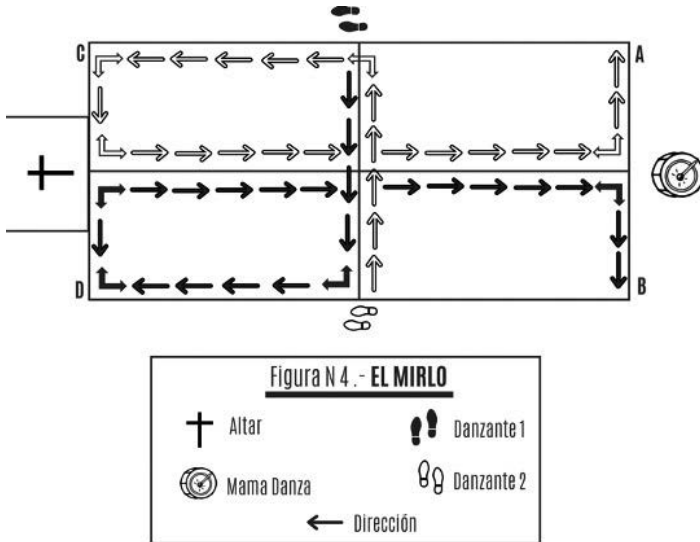


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

4) El mirlo

Esta danza se realiza sin vara ni alfanje. Se inicia de manera similar a las anteriores danzas, con ritmo acelerado. Luego los *Wawa Danza* se ponen de cuclillas y siguen la coreografía como se indica en el gráfico, con los brazos entrelazados debajo de las piernas. A la señal convenida dada por el *Mama Danza*, los Danzantes saltan rítmicamente imitando al *sugsug* (mirlo). Termina como las anteriores.

Figura 27: Coreografía de “El mirlo”

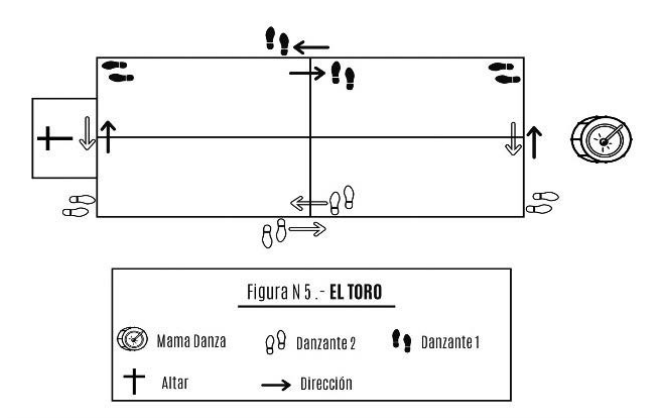


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

5) El toro (El *huagra*)

Para esta danza utilizan únicamente el alfanje llevándolo a la espalda y haciendo que sobresalga con apariencia de la asta del toro. Los Danzantes se miran y dan pequeños saltos en dirección al costado correspondiente, al acercarse dan un salto más grande como si estuvieran atacando. Esta danza concluye como las anteriores.

Figura 28: Coreografía de “El toro”

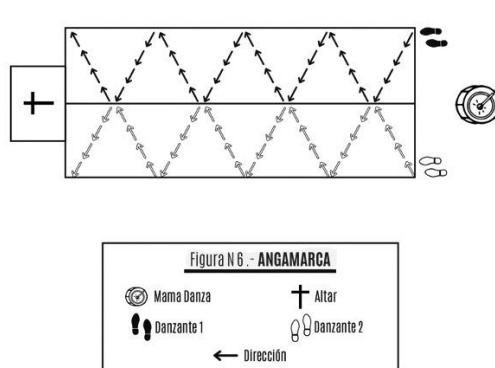


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

6) Angamarca

Se inicia como las anteriores. En un momento dado, los Danzantes bailan hacia delante llegando hasta el altar; desde ahí retornan al lugar inicial. Cada vez que los Danzantes se encuentran (línea central del gráfico) hacen chocar sus alfanjes. Termina como las otras.

Figura 29: Coreografía de “Angamarca”



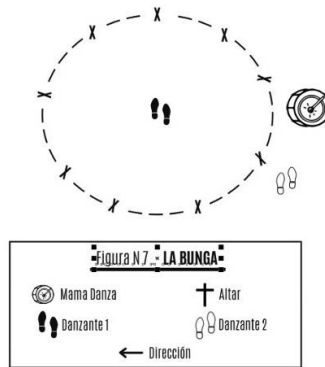
Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

7) La bunga

En esta danza se interactúa con los presentes. El *Wawa Danza* da la mano a una persona del público, y el otro *Wawa Danza* se queda en el centro. El sacerdote coloca en el centro un sombrero, en cuyo interior están colocados panes, caramelos, dulces y otras golosinas. El Danzante que está fuera del círculo trata de ingresar y apoderarse de los dulces, zumbando como las abejas; pero los integrantes que conforman el círculo y el Danzante que está dentro, defienden y cuidan “el panal”, mientras el Danzante canta:

<i>Zhunkalla, zhunkalla,</i>	(Abejita, abejita,
<i>zhunkalla, zhunkalla,</i>	abejita, abejita,
<i>maitatak llukshinimi,</i>	por dónde salgo,
<i>maitatak llukshinimi;</i>	por dónde salgo;
<i>kaitapish kaspi punku,</i>	por aquí, puerta de madera,
<i>kaitapish kaspi punku;</i>	por aquí, puerta de madera;
<i>chaitapish, kara punku,</i>	por allá, puerta de cuero,
<i>chaitapish kara punku;</i>	por allá, puerta de cuero;
<i>mishqui jillu kashkamanta,</i>	por ser goloso de la miel,
<i>mishki jillu kashkamanta,</i>	por goloso de la miel,
<i>karsel wasipi kausani,</i>	vivo en esta cárcel,
<i>karsel wasipi kausani,</i>	vivo en esta cárcel,
<i>karsel wasipi tiyani,</i>	estoy en esta cárcel,
<i>carcel wasipi tiyani,</i>	estoy en esta cárcel,
<i>mishki jillu kashcamanta!</i>	¡por ser goloso de la miel!,
<i>mishki jillu kashkamanta!</i>	¡por ser goloso de la miel!

Figura 30: Coreografía de “La bunga”

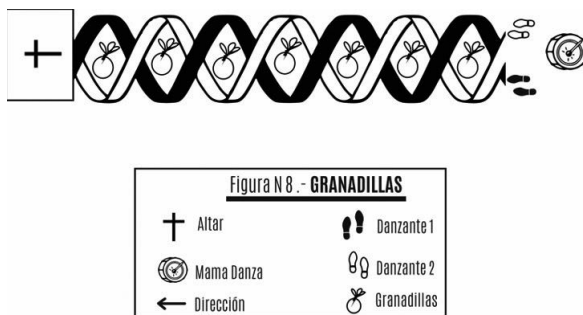


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

8) Granadillas

Inician de idéntica manera que las danzas anteriores, luego los Danzantes van desplazándose en forma de enredadera. Aquí participan seis u ocho voluntarios, en el gráfico se encuentran representados por las frutas. Ellos forman una fila bien abierta y en derredor tienen que bailar los Danzantes. Realizan varias veces esta misma coreografía hasta que terminan simultáneamente, como se observa en el diseño coreográfico.

Figura 31: Coreografía de “Granadillas”

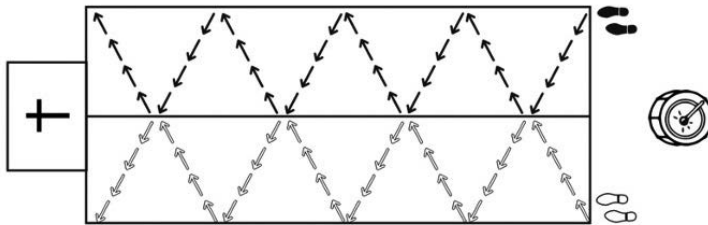


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

9) Huizhupiada

Utilizan la vara y el alfanje como si fueran gancho y machete. Bailan con ademanes, como si estuvieran cortando, para ello, los *Wawa Danza* alzan el alfanje produciendo un sonido que tiene que coincidir con el golpe del bombo que interpreta el *Mama Danza*. Al llegar al altar regresan al lugar de donde partieron según el diseño de la coreografía y, terminan iguales.

Figura 32: Coreografía de “La machetada”

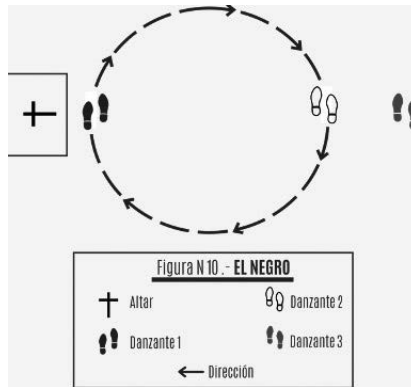


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

10) El negro

Es una danza que simula un juego sin bastón ni alfanje. Se inicia como las anteriores. A una señal convenida por el *Mama Danza*, los *Wawa Danza* dan grandes saltos levantando los brazos y golpeando las palmas por debajo de las piernas, en forma alternada; esto es, una vez bajo la pierna derecha y otra bajo la izquierda. Los Danzantes con desplazamientos y saltos describen los círculos. Terminan de manera simultánea.

Figura 33: Coreografía de “El negro”

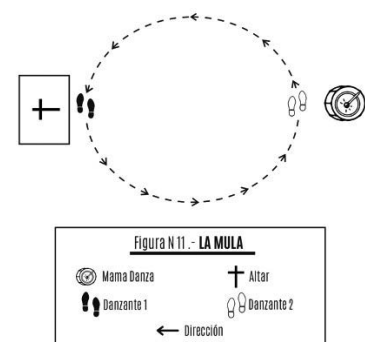


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

11) La mula

Inicia como las danzas anteriores, bailan con vara y alfanje, y de rato en rato lanzan patadas al aire imitando a la mula. Se atacan entre ellos y a los curiosos descuidados de manera jocosa. Danzan en círculo con esta modalidad hasta el final que ocurre cuando el músico hace un redoble en el bombo, interpreta el pingullo improvisadamente y los Danzantes realizan genuflexiones frente al altar.

Figura 34: Coreografía de “La mula”

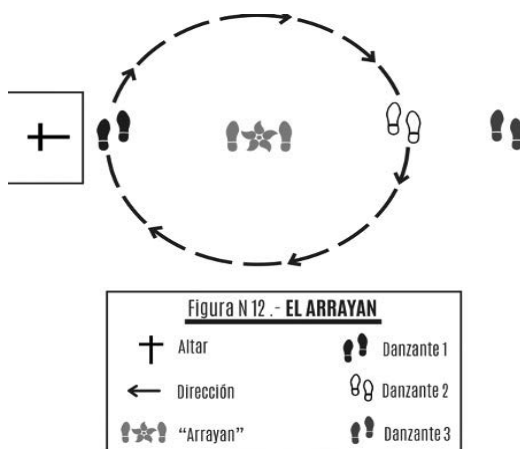


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

12) Arrayán

Inicia de idéntica forma que las danzas anteriores; simulando un arrayán, un voluntario se coloca en mitad del círculo y en él se cuelga el *kukayu* –alimentos– envuelto en un mantel, junto a sus piernas están los alfanjes. Los Danzantes golpean con sus varas los alfanjes simulando cortar el árbol. El que aparenta ser arrayán se balancea y cae sobre alguna persona, de preferencia mujer soltera, a quien abraza hasta que se acercan los Danzantes con las *wankas* –varas– y lo van arrastrando fuera del círculo. La danza termina igual que las anteriores.

Figura 35: Coreografía de “Arrayán”

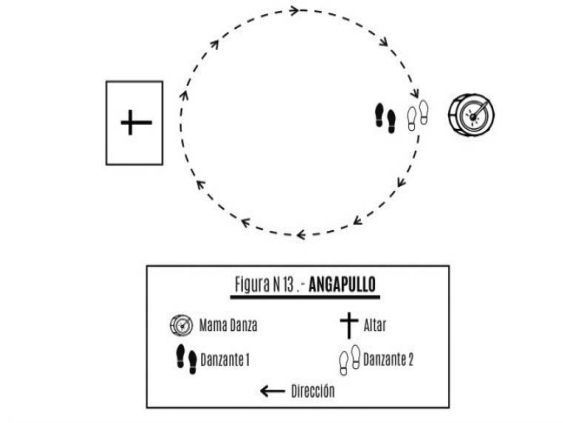


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

13) Angapullo

Inicia como las otras danzas. Luego los Danzantes se abrazan por el cuello y con sus manos izquierdas sostienen la vara, también enlazan las piernas para aparentar que se trata de una sola pierna. Bailan saltando en círculo; al tambalearse o caerse, el público estalla en risotadas. Estas contorsiones son realizadas varias veces y luego terminan su actuación.

Figura 36: Coreografía de “Angapullo”

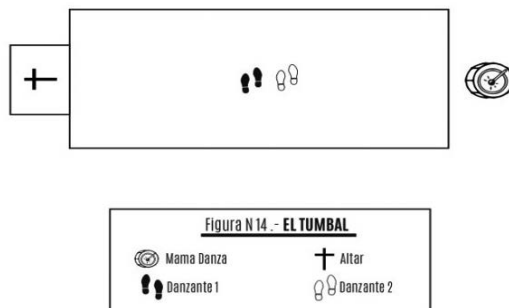


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

14) El tumbal

Inicia como las anteriores. Luego, en el centro cruzan las varas por sus puntas. El movimiento consiste en dar muchas vueltas de ida y retorno alrededor de la propia vara que está en forma vertical. Extienden las piernas en sentido oblicuo a la vara y dan una vuelta completa del cuerpo, manteniendo los pies en el mismo terreno. Luego dan la vuelta de retorno. Concluyen de la misma manera que las otras danzas.

Figura 37: Coreografía de “El tumbal”

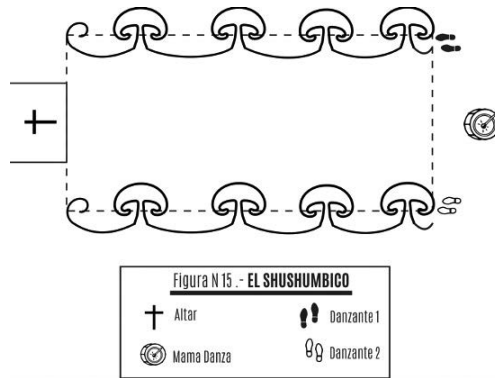


Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

15) *Shushumbicu*

Los Danzantes se colocan frente a frente, sin vara ni alfanje, se ponen de cuclillas con los brazos extendidos semejando a los gavilanes cuando están tomando el sol (*mashashpa*) y giran la cabeza de un lado a otro como si buscaran algo. Van describiendo semicírculos y avanzan hasta el altar; luego retornan al puesto inicial. Hacen genuflexiones y terminan de igual forma que las coreografías anteriores.

Figura 38: Coreografía de “Shushumbicu”



Fuente: Guaraca, 1991. Editada por Steven Guaranda.

4.6. Participantes de la fiesta en torno a la danza del *Tundunchil*

Esta práctica ritual se cumple cíclicamente de la siguiente manera:

El nombramiento del sacerdote

Para el desarrollo del *Inti Raymi*, en el marco de los rituales de la fiesta del año anterior se nombra al Prioste para el año siguiente. Él será el encargado de “llevar la fiesta” y de organizarla durante el transcurso del año. La figura del sacerdote recae sobre un personaje que tiene prestigio en la comunidad, goza del apoyo del pueblo, y con su sabiduría velará por el desarrollo de la fiesta, tomando en consideración cada detalle de ella.

Figura 39: Prioste del 2020 en Gun Grande



Fotografía: Patricia Pauta.

Según se ha observado en la misa, el sacerdote “ nombra” formalmente a este Prioste Mayor con un año de anticipación a la fiesta. Durante este tiempo, él organizará todas las actividades que financiarán los gastos de la fiesta, los comuneros tributarán con donaciones, sea de comida o animales, también contribuyen con *minkas* –trabajos comunes–. Es decir, todos contribuyen para la realización de la gran fiesta.

El Rukuyaya

Es un personaje principal durante los ritos de la gran fiesta del *Inti Raymi*-Corpus Christi. Luce una máscara de tela blanca, delgada, de algodón, que tiene orificios a la altura de la boca, nariz y ojos, que le ayudan a guiarse durante su desplazamiento. Cumple con el rol de animar a los asistentes para participar en las distintas actividades que se desarrollan en la fiesta. Desde su cabeza y hacia su nuca presenta una cabellera que es la punta de la cola de un vacuno. Su atuendo es sencillo, luce ropa de mestizo, pantalón de tela, camisa y chompa de color. En su atuendo se destaca, además de la máscara, un sombrero de fibra vegetal de ala ancha, y sobre la cabeza lleva un pañuelo de colores vivos.

Figura 40: El Rukuyaya. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Carga en la cintura una pequeña botella de plástico, llena de “trago de punta”⁹ que ofrece a los participantes cada vez que se les aproxima. Es protagonista y dirige en la víspera el desarrollo del *Vacallachun* o desposte de la res, cuya carne será compartida con todos los asistentes a la fiesta. Ayuda en la repartición de los alimentos y cuida de que todos los invitados estén bien atendidos. Es el animador de cada actividad de la fiesta, va de un sitio a otro gritando, saludando, haciendo bromas sarcásticas con la finalidad de dotar de buen humor a cada evento, estimula con sus bromas a que la gente participe y disfrute.

Su condición de personaje mítico disruptivo no le permite participar en el ritual católico dentro de la iglesia, pero sí merodea la iglesia durante la misa y participa en todas las procesiones hasta que entran al templo. Él brinda y toma chicha con los participantes, se integra a la quema de los fuegos artificiales, baila y salta al compás de la música de las bandas de pueblo.

Mientras él realiza todas estas actividades, cumple con su tarea que es velar por el buen funcionamiento de la fiesta, es decir, que se efectúen todos los protocolos que respaldan la continuidad tradicional de la fiesta ancestral.

⁹ Concentrado de alcohol de caña.

Ritual en la casa del sacerdote

Con determinados días de anticipación, pero siempre próximo al Domingo de Corpus, el mayordomo arregla el altar para las imágenes del Niño Jesús y de la Virgen María en la casa del sacerdote. Para ello utiliza telas de varios colores, cintas, espejos, pañuelos doblados que, por lo general, tienen la forma de palomas; al pie de este altar organizan un espacio para colocar las flores, las velas y los incensarios. Se preparan los alimentos y las bebidas (sobre todo la chicha) para la fiesta.

Se realizan algunos ritos preliminares como el desposte de las reses en el que participa el *Rukuyaya*, personaje que baila alrededor del patio de la casa del sacerdote con la res que será sacrificada. Este baile lo efectúa al son de la música de la banda de pueblo invitada.

Figura 41: Banda de pueblo invitada. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

En este ritual del *huagra* se sacrifica uno o varios vacunos según el número de asistentes y la disposición del sacerdote anfitrión. Aquí, los *Tundunchil* son protagonistas junto con el *Rukuyaya* (ver Figura 42). El *Mama Danza* ejecuta melodías como la del *huagra*, mientras los *Wawa Danza* –presididos por el mayordomo con el guion a la mano y las niñas que portan los incensarios– bailan alrededor de la res hasta que muere, mientras las muñidoras recogen en recipientes la sangre caliente de la herida de la res y los *Alhuacanos* la sirven en copas mezclándola con trago, lo que llaman “*huagra yahuar*” –sangre del toro– para ofrecérsela a todos los asistentes.

Figura 42: Ritual del huagra. El toro con su cabeza alineada a la puerta de la casa y al altar



Fotografía: Patricia Pauta.

Son los *Rukuyaya* quienes bailan portando la cabeza de la res sacrificada, unos cargan el cuero en sus hombros, otros llevan las patas y bailan la melodía del “Toro barroso” ante la concurrencia. En cuanto a los *Wawa Danza*, ellos realizan una danza representativa, uno toma del pecho del animal sacrificado un corte que tiene la forma de un cóndor con las alas extendidas, mientras danza la melodía que lleva el nombre de esta ave, y mientras los otros participantes presentes danzan, como parte de la coreografía, como si le picaran al que se apropió del “cóndor” y quisieran quitárselo.

Para la salida de la procesión hacia la iglesia del pueblo están presentes todos los organizadores: El sacerdote y su mayordomo, con sus respectivas esposas, el Alcalde, las incienieras –llevan platillos adornados con ramas de romero, flores y carbones encendidos, en los que derraman el incienso–, muñidoras –muchachas de la comunidad a cargo de la limpieza del templo y su adecuación–, *cera markak* –los que portan las velas–, *sisamamas* –madres de las flores–, Danzantes, cantoras, *quiperos* –niños y jóvenes que interpretan las *quipas* o caracoles marinos–, mayores –jóvenes indígenas vestidos de gala típica, montados en caballitos de madera, que acompañan a los mayordomos–, *Rukuyayas*, músicos y los acompañantes, a quienes

humorísticamente se les llama “mugidores”. Todos los asistentes arman la procesión que es engalanada con música, danza, así como también la representación del ritual del *Jahuay*, en el que se escenifica la cosecha de las mieses con la participación de los *quiperos*.

Figura 43: El Jahuay escenificado por los niños quipadores durante la procesión. Gun Grande, 2019.



Fotografía: Patricia Pauta.

Quipadores son los adolescentes indígenas vestidos con sus atuendos típicos: camisas bordadas, zamarros de cuero de borrego, *cushma* negra –pequeño poncho cañar– ceñida a la cintura con vistosos *chumpi* –fajas bordadas con símbolos eucarísticos, custodia, cálices, etcétera–, chicote en la espalda, y portan un sombrero de lana de color blanco sobre la cabeza o pañuelos coloridos con los que se la cubren. Ellos, en número de cuatro o más interpretan las *quipas*, dirigiendo al cosmos agudas sonoridades al momento de salir de la casa del prioste y en la puerta del templo parroquial, en cada esquina por donde pasa la procesión, anunciándola y convocando a participar en el evento sagrado y a adorar al Santísimo.

Figura 44: Los quipadores. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Mayordomos, mayorales, segadores y cantoras.- Son los jóvenes y las doncellas de las comunidades indígenas. Ellos se encuentran ataviados con sus ropas tradicionales de gala y durante la procesión escenifican el ritual del *Jahuay*, con ademanes de la recolección de granos de maíz y trigo.

Los mayordomos.- Son los muchachos indígenas que fungen de administradores de las haciendas y que a caballo –con caballitos de palo– exigen a los segadores que trabajen de prisa.

Figura 45: Mayordomo y niñas cantoras. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

Los mayores.- Son los mancebos indígenas, vestidos con camisas bordadas, *cushma*, *chumpi*, zamarros –pantalones de cuero de borrego–, chicote a la espalda; van montados en caballitos de madera, acompañando a los mayordomos en su afán de exigir celeridad en el trabajo. También actúan como si trotaran por las filas de las cantoras y los participantes de la procesión, con ademanes de dar chicotazos –latigazos– a los segadores y cantoras que no guardan el orden o no cumplen con su función.

Los segadores.- Son niños indígenas que simulan ser los que cortan el trigo. Su indumentaria está conformada por: *cushma*, pantalón negro o azul, fajas; portan en su mano derecha la hoz y en la izquierda los tallos de trigo. Ellos entonan en *kichwa* los cantos del *Jahuay* –himnos de acción de gracias por las cosechas–.

A continuación, citamos un texto de *Jaguay* registrado y traducido por el padre Vázquez (s. f.):

<i>Sigaduris tantarishun</i>	Segadores reunámonos
<i>kai triguta sigangapac;</i>	para segar este trigo;
<i>tucui shungu pitishpaca,</i>	cortando con todo el corazón,
<i>gloriapimi tupacushun!</i>	¡en la gloria nos encontraremos!

Estríbillo: <i>Sigai, sigai!</i>	Siega, siega!
<i>jahuai, jahuai!</i>	¡aleluya, aleluya!

<i>Sumac jatun espigami</i>	Hermosas y grandes espigas
<i>muchashpami riparashun;</i>	adorando reparemos;
<i>cai sumac allpapi</i>	en esta hermosa tierra
<i>ama shucta sakishpa!</i>	¡ni una sola dejando!

<i>sigai, sigai!</i>	¡segad, segad!
<i>ahuai, jahuai!</i>	¡aleluya, aleluya!

*Sigaduris cai rupaimi,
ministirinmi upianata;
Jatun Amu upiachinka
paipac sumac yahuarta!*

Segadores, en este calor
necesitamos beber;
el Gran Señor nos dará a tomar
¡su preciosa sangre!

*sigai, sigai!,
jahuai, jahuai!*

¡segad, segad!,
¡aleluya, aleluya!

*Cai sumac trigumantami
hostia tandata rurashun;
chaimanta ñukanchic ninchic
Cristupac aichami nishpa!*

De este hermoso trigo
haremos el pan de la hostia;
de ella decimos nosotros
¡es el Cuerpo de Cristo!

*sigai, sigai!,
jahuai, jahuai!
Ña tucui trabajashpa,
tucuilla alabashun;
tucui shungu Apunchicta
yupaichashun cungurishpa!*

¡segad, segad!,
¡aleluya, aleluya!
Ya todos trabajando,
todos juntos alabemos;
y con todo el corazón al Señor
¡de rodillas adoremos!

*sigai, sigai!,
jahuai jahuai!*

¡segad, segad!,
¡aleluya, aleluya!

Las cantoras.- Son niñas indígenas que, en número de veinte o más, van tomadas de las manos delante del Santísimo Sacramento, entonando cánticos eucarísticos en castellano y *kichwa*. Ellas lucen polleras azules o verdes, camisas bordadas y un pañuelo de seda atado al cuello.

Algunas cargan en la espalda graciosas *chalias* –manojos de trigo atados con cintas de colores– y otro pañuelo blanco hacia adelante donde guardan los *chagrillos* – pétalos de flores– que distribuyen

mientras avanza la procesión delante del Santísimo Sacramento; también lucen *huallica* –gargantillas vistosas– y la cabeza está adornada con cintas y trenzas.

Figura 46: Las niñas cantoras



Fotografía: Padre Victor Vázquez (2006, p. 31).

Fases de la fiesta: Visperas, Día Grande y *Uyansa*

Los quiperos, con sus tonalidades graves y profundas, anuncian la llegada de la fiesta. Ellos, a través de las sonoridades, solicitan la apertura de la fiesta y convocan la participación de los comuneros y seres espirituales. Esto lo hacen con ocho días de anticipación a la fiesta. Un día antes, el grupo comandado por el prioste, el mayordomo, los guiadores y miembros de la comunidad se apropian de la plaza, justo al frente y lado de la iglesia, y al mismo tiempo le piden permiso al párroco **para realizar la festividad** con sus atavíos, danzantes, músicos y ofrendas. Con el permiso concedido, miembros de la comunidad portan la imagen del Niño Jesús hasta la casa del prioste para la velación.

Figura 47: Altar y Danzante en la casa del prioste, danzando frente al altar. Gun Grande, 2019



Fotografía: Patricia Pauta.

El mayordomo y su comitiva son los encargados de arreglar los altares en la iglesia, en la salida del templo y en la entrada y sala de la casa del prioste. En estos espacios los *Tundunchil* realizarán presentaciones (ver Figura 47).

En esta celebración también está presente el guiador, quien porta una vara de chonta, cuya parte posterior tiene un disco metálico que representa la Custodia, unas veces dorado y otras, plateado. La guía tiene imágenes del sol o de la luna –deidades milenarias cañaris–. Detrás de estos símbolos sincréticos se encuentra el pendón que representa la cuatripartición cañari.

Durante la procesión a la casa del prioste, los Danzantes cañaris bailan al ritmo de los cascabeles y del bombo, que acompañan a la melodía del *pinkullu*.

Estas son las *Vísperas*, aquí la participación del *Tundunchil* se realiza en el ritual de la “*Vacallachun*” o “desposte de la vacona”, donde los *Wawa Danza* generan sonoridades de los cascabeles de acuerdo a sus bailes, que se asocian a los del tambor y acompañan las melodías del *pinkullu* interpretadas por el *Mama Danza*. El “Día Grande” es el día del *Inti Raymi*-Corpus Christi, y *Uyansa* es la fiesta de cierre, en la que se distribuye comida entre los diferentes cargos, se toma licor y se baila hasta entrada la noche. Es, más que una fiesta de despedida, una fiesta de compromiso para participar en los mismos u en otros cargos en la fiesta del año entrante.

En la etnografía de una fiesta de *Inti Raymi*-Corpus Christi, en Gun Grande, se puede ver cómo se escenifican estas fases.

5. Etnografía de la fiesta donde participa el *Tundunchil*, Gun Grande

Gun Grande es una comunidad cañari que se encuentra en el Cañar Bajo donde, según un informante, aún se realiza con regularidad la danza cañari. La comunidad se encuentra a diez minutos de la carretera principal asfaltada que conduce a la Costa ecuatoriana del Pacífico. Antes, el asentamiento estaba ubicado al lado de un antiguo camino a la Costa, a Guayaquil. Allí fue fundada hace cincuenta años por el señor Santos, reconocido *Mama Danza* que, en esta oportunidad, funge como asistente del sacerdote a cargo de la iglesia del pueblo.

Gun Grande está en la ladera suavemente inclinada de una de las montañas que caracteriza a los sectores interandinos del Austro del Ecuador, muy cerca de Suscal. Es una montaña verde, sembrada de vegetación natural donde los vientos son fuertes, al punto que con frecuencia levantan los techos de las casas. En ella encontramos una concentración de casas, muchas de arquitectura moderna que, según cuentan los vecinos del lugar, han sido construidas con dinero de los migrantes que desde hace años se fueron a Estados Unidos y Europa en busca de mejorar su calidad de vida. Estas casas están emplazadas a lo largo de vías de tierra por donde los automotores acceden a ellas. Todas estas casas están dotadas y separadas entre sí por patios en los que pueden verse huertas, eventualmente reses y ovejas, y pequeñas siembras de maíz.

En el centro del pueblo existe una iglesia de arquitectura sencilla, donde pueden sentarse hasta ochenta personas. El día de la celebración de Corpus, el templo se llena de flores. En el altar, frente al Santísimo, hay tres mesas pequeñas adornadas con banderines del Ecuador y ramas de romero (*Salvia rosmarinus*), estas últimas empleadas en todos los adornos por el atributo asignado de impedir acciones malignas. Al frente, en la parte principal del altar, se observa un cuadro de la Virgen de Guadalupe, y a su lado un santo de barba negra, ataviado con un sombrero cañari. Arriba de la Virgen se encuentra un Cristo crucificado de tamaño natural. Al lado derecho del altar, visto desde el frente, está el Cristo de la Misericordia, traído por el prioste desde Palmira. Allí, con la Virgen a su lado, es iluminado por muchas velas, algunas de ellas de grandes dimensiones.

Del lado derecho de la iglesia, (vista la entrada de frente), se ubica una escuela con amplias instalaciones. Flanqueada por la izquierda,

hay una superficie cubierta por una placa de cemento donde se juega indor. De un lado de esa superficie, hacia el fondo, hay un escenario cubierto donde tocan las bandas de pueblo en las diferentes ocasiones. Del otro lado, al frente, está un salón comunal, cuyas puertas de madera sólida tienen tallados a los Danzantes *Tundunchil*. En los alrededores se concentran varias casas. Este es el centro del pueblo, en este sector y en la casa del prioste se realizará la mayor cantidad de actividades asociadas a la fiesta.

Jueves 20 de junio de 2019

La casa del prioste está muy animada. Al llegar, nos reciben *Rukuyaya*, los Danzantes *Tundunchil* y el prioste en la puerta de entrada del patio. La entrada principal está cerrada porque a su lado se está montando un altar justo al lado de la puerta, en la sala. Hoy se prevé la visita a la casa del prioste del año anterior y el sacrificio del toro, el *Vacallachum*.

Estamos en el jardín de atrás de su casa. El *Rukuyaya* y los *Tundunchil* comienzan las actividades de vísperas del *Inti Raymi*-Corpus Christi. *Rukuyaya* lleva una máscara de algodón blanco con orificios en los ojos, nariz y boca. No para de hablar. Es un animador. Lleva en su cabeza un sombrero de rústica fibra vegetal, ala ancha y adornos de colores. Bajo el sombrero y la máscara sale un mechón de pelos que no está trenzado y que resulta ser la punta de la cola de una res. En la espalda lleva un pequeño bastón de chonta con anillos plateados y al frente, en la cintura, un recipiente de plástico con aguardiente de caña con el que invita a los participantes a libar con él.

Los *Tundunchil* forman parte del rito de inicio. El *Mama Danza* entra con los *Wawa Danza* o *Tundunchil* a la sala de la casa donde está el prioste, sentado en la cercanía del altar y blandiendo la guía, que es un bastón que en su tope superior tiene el símbolo de la Eucaristía, semejante a un sol, y sobre él, una cruz de plata; abajo del sol caen cintas multicolores y termina en punta con metal plateado.

Los *Tundunchil* son personajes muy coloridos y su atavío es complejo. Llevan sombreros negros de copa alta como los usados por otros indígenas andinos, o el típico cañari de copa redonda y piel blanca de cordero. Entre el sombrero –que se quitan al entrar a la iglesia– y su

cabeza llevan un pañuelo multicolor ajustado al cráneo. Este pañuelo sostiene crinejas muy finas de pelo humano, es una hermosa peluca de color negro. Sobre sus hombros llevan tres pañuelos que cubren su espalda y bajo ellos, un delantal y una impoluta camisa de algodón, blancos ambos, la camisa prolijamente bordada con flores multicolores, aves y guacamayas. Atrás, saliendo de los pañuelos multicolores, aparece una capa, también multicolor, que llega casi hasta el piso. De la cintura hacia abajo, su cuerpo está cubierto por una falda vino tinto, tipo pollera de la que usa la mujer cañari, adornada en su borde inferior por hilos dorados. En la canilla de cada pierna, los *Tundunchil* llevan un soporte de cuero, una polaina, de la que cuelgan cinco filas de cinco sonajeros de metal, veinte y cinco por cada pierna, estos darán el sonido *chil, chil, chil* al golpear el piso firmemente durante el baile. En su mano llevan un bastón de chonta adornado con aros de metal bruñido. Los zapatos son pesados, de tacón grueso y cuero negro para favorecer, por su peso, el golpeteo del piso que hace sonar los cascabeles.

Al lado de los *Tundunchil* está el *Mama Danza*, que es la autoridad que decide qué se danza. Está dotado de un bombo, un percutor y un *pinkullu* que hace sonar simultáneamente. Para ello, lleva el bombo en la espalda al que hace sonar con el percutor que porta en la mano izquierda, mientras que con la derecha y con la fuerza de su soplo hace sonar el *pinkullu*. Sus atavíos, en este caso, son austeros: sombrero de copa alta, chompa marrón, pantalón negro y zapatos de montaña negros, aunque sabemos que en otros escenarios su vestuario es más complejo.

En la sala están presentes los miembros de un trío musical con acordeón, guitarra y güiro que amenizan la mañana con música popular. A la par, el *Mama Danza* toca su bombo y *pinkullu* y dirige la danza que han de hacer sus *Wawa Danza*.

La guía con el Santísimo ahora es sostenida por una señora mayor, probablemente la esposa del sacerdote. En tanto, el incansable y gritón *Rukuyaya* lanza cohetones desde los alrededores de la casa del sacerdote. Entre alcohol, cohetes, música y danza, tanto tradicional como popular, el ambiente se va animando.

En la sala, cuando interviene el trío de música popular, los Danzantes dejan su baile tradicional para bailar con acompañamien-

to de música popular con las invitadas de fuera de la comunidad. Al finalizar la ejecución del trío, el *Mama Danza* participa nuevamente con su música y los *Tundunchil* vuelven a bailar sus coreografías. En una de ellas entrechocan sus alfanjes, emulando un combate, mientras pisan firmemente para que los cascabeles suenen.

Terminados los bailes matutinos, donde se combinan sesiones de *Tundunchil* con música popular, sale una procesión de la casa del actual Prioste con rumbo a la casa del prioste del año pasado. La procesión es acompañada por el trío de música popular, el *Rukuyaya*, los *Tundunchil* y el *Mama Danza*. Cuando llegamos a la casa, encontramos en su entrada un hermoso altar presidido por una figura de Cristo Crucificado, adornado con cintas de colores.

Saludados los dueños de la casa y recogida la imagen del Cristo Crucificado, la procesión se dirige a la iglesia del pueblo. Una señora lleva en una caja la imagen del Cristo y otra, la esposa del prioste, lleva la guía con la imagen de la Custodia. En el ambiente se escuchan de manera alternada o simultánea la música popular y la música del *Mama Danza*.

Llegamos a la iglesia, al entrar los Danzantes se quitan el sombrero, de modo que sus cabezas solo quedan cubiertas por un pañuelo ceñido de donde se desprende la peluca de finos rizos. El prioste toma un cuadro del Corazón de Jesús de la iglesia para presidir la salida de la procesión que irá hasta su casa.

El *Rukuyaya* se queda siempre fuera de la iglesia.

Ahora vamos de regreso a la casa del prioste. El *Mama Danza* va adelante con los *Tundunchil* y el trío de música popular atrás. Las imágenes que llevamos sirven para montar el altar en la sala, es así que, sobre una mesa adornada, en el centro, se ubica el Cristo Crucificado, el Sagrado Corazón a su derecha y la Virgen a la izquierda. A la derecha del altar doméstico se coloca un bastón de chonta adornado con un anillo amarillo y al frente una imagen que asemeja al sol o la Custodia. En la entrada del frente de la casa, el mayordomo arma un arco con ramas de romero y frutas.

Ahora el *Mama Danza* toma la iniciativa y se reinicia la danza de los *Tundunchil*. La coreografía que se desarrolla no implica que se toquen los alfanjes decorados de los Danzantes.

Una vez armado el altar en la casa del prioste, bajo la dirección del mayordomo, se comienza a servir la comida. El *Rukuyaya* ofrece una gran bandeja de mote cocinado acompañado de un plato de salsa de ají. Luego se sirven platos hondos desechables con caldo de pollo. Junto con la comida se sirve la chicha suavemente fermentada. Hasta ese momento solo se había tomado “trago de punta”. El segundo plato lleva carne de cerdo, arroz blanco, ensalada de lechuga, tomate y cebolla, y grandes papas chauchas. Un buen grupo de hombres y mujeres compartimos en una mesa para ocho personas. Cada quien come, mientras *Rukuyaya* sirve y garantiza que todos estemos satisfechos. Al finalizar se reza el Ave María para agradecer la comida.

Comienzan a sonar nuevamente los cohetes lanzados por el *Rukuyaya*.

En el patio trasero de la casa se encuentran un toro grande y un novillo dispuestos para el sacrificio, el *Vacallachun*. El toro será el primero, para ello, el animal es inmovilizado.

El sacrificio es una tarea supervisada por el *Rukuyaya*. De los actos se desprende que será sacrificado por tres hombres. Su cabeza queda orientada hacia la casa.

Al momento del sacrificio, un recipiente está listo para recibir la sangre del animal, que será ofrecida a los participantes. Es un acto simbólico propiciador de la fecundidad.

El trío de música popular que ameniza el momento continúa su actuación, mientras llegan al sitio las “Mesas Churay”. Se trata de una pequeña procesión acompañada por otros tres músicos, con guitarra, acordeón y güiro. Los Danzantes les dan la bienvenida. La “Mesa Churay” está presidida por tres cargadores que llevan, apoyados en su cabeza, bancos de madera de cuatro patas adornados con ramas de romero y banderillas del Ecuador, que antes se encontraban ubicados al frente del altar en la iglesia.

En la sobrebarriga del toro aparece el “cóndor”, un trozo de carne cuya forma se asemeja a esta ave. Este es tomado por uno de los *Tundunchil*, quien lo expone a los asistentes y baila con él, tocando con este la cara de los presentes. En un momento, el “cóndor” se convierte en objeto de disputa.

Un grupo de mujeres se encuentra preparando la comida. Algunas

tienen hasta tres horas limpiando los cuyes que van a ser consumidos.

Mientras los “personajes” se disputan la pieza de carne en forma de cóndor, la cabeza y las patas del toro, el animal es despostado y sus partes aprovechables son utilizadas para hacer la comida de quienes participan en la fiesta.

Ahora se distribuye la sangre del toro mezclada con trago entre los asistentes, con lo que se cierra el rito.

Viernes 21 de junio de 2019

El sacerdote sale a Palmira para buscar al Cristo de la Misericordia que será el invitado especial del rito.

Sábado 22 de junio de 2019, víspera de la Misa de Corpus, 19:40

En el escenario del espacio de concreto ubicado a lado derecho de la iglesia, una banda de pueblo toca música popular, pero nadie baila, simplemente amenizan. En el entorno, los niños juegan.

La iglesia está llenándose. Muchas mujeres, niños y adultos, pero pocos hombres jóvenes, muchos han migrado al extranjero.

La iglesia está adornada con flores, velas de diferentes formas y tamaños con cintas de colores. La indumentaria de los feligreses compite en colorido con su entorno. Es común que hermosas polleras, finamente bordadas, se combinen con pulcros y coloridos zapatos deportivos de marca.

En el altar sobresalen los adornos de ramas de romero y banderillas del Ecuador, y frente a él se encuentran los tres bancos de madera que el jueves llegaron con tres músicos, justo antes del sacrificio del toro.

La feligresía espera al sacerdote, quien viene de Suscal.

Cristo Crucificado es omnipresente en la capilla. El señor Santos, fundador de la comunidad, es el animador y organizador del acto. Viste elegantemente con pantalón negro, camisa blanca y una *cushma* (poncho) de color rojo vivo, típico de la región cañari, y finas rayas negras. Lleva, además, una chompa negra.

De pronto, llega a la iglesia una “alza” llevada por dos mujeres

jóvenes en la que cargan figuras de santos.

Afuera, el *Rukuyaya* continúa con su tarea de animación.

El altar está presidido por una imagen de la Virgen de Guadalupe, junto a ella, un santo vestido como los cañaris. Arriba, una imagen del Cristo Crucificado y abajo, una imagen del Corazón de Jesús. Al lado derecho del altar está la imagen imponente del Cristo de la Misericordia, traído desde Palmira, aquí acompañado de una imagen de la Virgen.

Adentro del templo, el señor Santos solicita a los feligreses que traigan incienso, apaguen sus teléfonos móviles y se preparen quienes harán la lectura de los evangelios.

Afuera se escuchan los gritos del *Rukuyaya* y las campanas de la iglesia llamando a misa. El sacerdote está por llegar.

Ahora entra el *Tundunchil*, para unirse al que ya estaba en la nave central del templo.

Llega el sacerdote y el señor Santos hace entrar al coro que acompañará la misa, el mismo que está integrado por una mujer y el resto hombres.

Afuera arranca la música de la banda de pueblo.

A la iglesia, entra el prioste con la guía, luego viene el sacerdote, suenan la guitarra y el acordeón para acompañar los cantos sacros. Aquí, el señor Santos canta mientras los *Tundunchil* se ubican frente al altar; incluso, canta una canción en *kichwa*.

Uno de los Danzantes está vencido por el sueño, a su lado, su esposa cuida de él para que no se caiga del banco donde reposa.

Luego de la comunión, el *Mama Danza* se cuelga su bombo en la espalda y acerca su *pinkullu* a la boca, evidencia de que pronto comenzarán los *Tundunchil* a hacer su representación en la iglesia. Apenas el sacerdote da la bendición de despedida a los feligreses, arranca la música del *Mama Danza* y el baile de los *Tundunchil* para acompañar la salida del sacerdote. Los *Tundunchil* están vestidos con la misma ropa del jueves. Luego que el cura ha salido de la iglesia, los Danzantes continúan con su performance; en este caso se trata de movimientos pausados y marcados al pisar para que suenen los cascabeles. El alfanje se lo ponen al hombro y lo hacen bajar lentamente hasta alinearlos con la cintura. Al finalizar, bajan el sable hasta la rodilla.

La iglesia permanecerá abierta hasta las once de la noche para rezar y adorar a Jesús y al Cristo de la Misericordia.

Finalizada la misa, muchos nos movemos al salón comunal. En una tarima se ubican el *Mama Danza* y el prioste, este sentado. Comienza la música del *Mama Danza* mientras que afuera, en el escenario desde donde se preside la cancha de cemento, la banda de pueblo toca música popular. Debajo de la tarima donde preside el prioste, los *Tundunchil* realizan sus coreografías.

Luego de una hora de danzas llega la comida traída por el *Rukuyaya*. La cena es servida a todos. El menú es arroz blanco, guatita, mote durillo y carne del toro sacrificado hace dos días. La sala se silencia mientras todos comemos.

El prioste y el *Mama Danza* comen juntos.

Afuera hace mucho frío. Un grupo de quince adolescentes conversan en la periferia del sitio, donde no los ven los adultos. Otro grupo juvenil se sienta alrededor de una fogata junto al escenario donde suena la banda de pueblo.

Adentro de la sala comunal siguen danzando los *Tundunchil* al ritmo del *Mama Danza*. Ejecutan una coreografía en la que sueltan el bastón de chonta y el alfanje para agarrarse de la cintura. En tanto, hombres y mujeres adultos sirven en un vasito de plástico el “trago” que ofrecen a los participantes.

La fiesta se apresta a la quema de pólvora. El *Rukuyaya* sigue en su esfuerzo de animar a la gente. A esta hora, ya algunos se están durmiendo. El alcohol sigue circulando, pero no vemos gente borracha. La fiesta de pólvora comienza con la quema del “castillo” a las 23:50, es casi medianoche. Luego se quema una estructura similar a la Custodia.

En ese momento todos salen a la plaza, incluidos los *Tundunchil*. Estos se notan muy cansados, con esfuerzo mueven sus piernas, pero no paran de danzar y ejecutar coreografías.

A medianoche inicia una procesión en la que participan el prioste actual y el siguiente que ha de tomar a cargo la organización del *Inti Raymi-Corpus Christi* del año entrante. Tras ellos y en fila vienen los personajes de cartón que serán quemados. Aparece el “Escaramuza”, un hombre a caballo, quien va a ser el primero al que prendan fuego. Una vez que comienza el fuego, el prioste abandona la procesión

y solo quedan los “personajes”, quienes siguen dando vueltas en la plaza mientras los “personajes” que cargan en sus cabezas siguen quemándose. Luego se van encendiendo paulatina y de forma gradua el resto de los “personajes” de manera que el primero al que se le prendió fuego termina apagándose primero, mientras que el segundo está en pleno fuego y el tercero comienza a encenderse. Así van, apagándose unos y prendiéndose otros.

En la fila identificamos a los siguientes personajes: “Escaramuza”, “Venado blanco”, “Loa”, “Toro Barroso”, “Caballo”, “Vaca Loca”, “India María”, “Indio Lorenzo”, “Venado Rojo”. La gente se agolpa en los alrededores de la explanada, mientras que los animales encendidos son acercados a ellos por los hombres que los cargan.

Ahora llega un trío de guitarra, acordeón y güiro que viene de Latacunga. Tenemos música del *Mama Danza*, música de la banda del pueblo y música del trío.

Una vez quemados los personajes, el sacerdote y los *Tundunchil* entran a la iglesia. Es la una de la mañana y se dan por terminados los actos del día. Ahora son devueltas a la casa del sacerdote todas las imágenes que fueron traídas a la iglesia y que estaban en el altar de la casa. Ello incluye al Cristo de la Misericordia.

Domingo 23 de marzo, Día de Corpus

La jornada se inicia con los arreglos del arco de entrada a la iglesia. El arco se hace con ramas de laurel “del bueno, del que deja resina negra” al que se le cuelgan, sobre todo, gran cantidad de frutas y productos agrícolas, tanto locales como exóticos y hasta productos industriales (guineos, papayas, papas, habas, naranjas, camotes, fréjol blanco, golosinas industriales, sandías, piñas, peras, manzanas verdes y de colada, limones y roscas dulces). Todo un inventario de abundancia del que cualquiera puede tomar lo que quiera, pero con el compromiso de poner el doble en el Corpus Christi del año entrante. Según el señor Santos, el laurel evoca a Jesús en el Monte de los Olivos.

El arco con el que se adorna la entrada de la iglesia es montado ayudándose con escaleras altas de tres o cuatro metros, en ella suben hombres adultos, mientras las mujeres, desde abajo los surten de lo que necesitan para montar el arco. Al llegar nos reciben con dos guineos

para cada uno.

A las 10:40, antes de la misa, llegan dos mujeres cargando un anda donde traen las imágenes sagradas que se llevaron la noche anterior a la casa del sacerdote. En esta casa, el altar está bien iluminado. Allí está el Cristo de la Misericordia. Afuera, en el patio, toca la banda del pueblo. Adentro, en la sala está el trío de Latacunga. Hay más gente que los otros días, todos se sientan en sillas que están adosadas a la pared.

El *Mama Danza* y los *Tundunchil* están en la casa del sacerdote. Allí toman y danzan.

El alcohol circula abundantemente: cerveza y trago. Para quienes no beben, se sirven gaseosas.

Afuera, llega el Tayta Santos con un grupo de niños que suenan las *quipas*. El Tayta tiene ademanes que evocan a un sacerdote.

Afuera están varios niños con caballitos de madera.

Frente al altar se repiten los taburetes adornados con ramas de romero. A su lado derecho está el Cristo de la Consolación.

Las niñas que esperan afuera de la casa llevan en la cabeza un tocado de tela adornado con cruces. Los mayordomos también se cubren la cabeza, pero con pañuelos multicolores, igual que los *Wawa Danza*.

Allí está el *Mama Danza* con los *Wawa Danza*.

Al poco, el señor Santos se arrodilla, reza un Padre Nuestro, un Ave María y se persigna, luego de lo cual, el *Mama Danza* reinicia su música para los Danzantes. El ritmo es acompasado. La danza es lenta, pero de paso firme para hacer sonar los cascabeles. Por momentos coinciden los sonidos del bombo con los de los sonajeros de los Danzantes.

En la mesa de la sala del sacerdote hay un balde de chicha a disposición de los festejantes. Hay muchas mujeres con sus hijos pequeños. Hombres y mujeres comparten bebidas con y sin alcohol. Al momento traen una sopa de pollo para los presentes. La gente come sin hablar. Solo se escucha la voz aguda del *Rukuyaya* ordenando comer “para reponer vitaminas”.

Afuera, el viento bambolea los árboles y sus ramas como si fueran de papel.

Terminando de comer, comienzan los preparativos para salir en procesión a la iglesia.

Al frente, el *Rukuyaya*.

Tras él, los niños quiperos.
Los niños con caballitos de madera.
Luego salen los *Wawa Danza* y el *Mama Danza*.
Detrás, las niñas cantoras, agarradas de la mano.
Luego, mujeres con manojos de velas en paquetes de veinte.
Tres mesas presididas por un Jesús Crucificado
Una Virgen de las Nieves.
Y la banda de pueblo.

Al llegar al centro, la procesión da una vuelta alrededor de la planicie. Al finalizar, todos, menos el *Rukuyaya*, los caballitos y los *quiperos*, se van a la iglesia donde los *Tundunchil* danzan de un lado al otro.

En la entrada del templo nos recibe una imagen de Jesús Crucificado.

El Tayta Santos arregla el altar y pone al Jesús Crucificado abajo del Jesús cañari (el barbado con sombrero cañari).

El Cristo de la Consolación está, como siempre, a la derecha del altar. Luego, la imagen del Corazón de Jesús.

La misa ocurre de manera convencional. Al final sale una procesión, pero ahora incluye la Custodia portada por el sacerdote. Presiden los niños quiperos, los caballitos, *Mama Danza* y sus *Wawa Danza*, las cantoras y el sacerdote, protegido por un palio. Atrás los demás feligreses.

Al terminar, Santos predica mientras los músicos interpretan canciones propias del catolicismo.

Luego todos regresan a la casa del prioste donde se cierra la fiesta con la *Uyansa*.

6. Conclusiones

Pensar a los *Tundunchil* y su trascendencia es pensar las fiestas en las que ellos son protagonistas. Solo reconociendo la importancia de las fiestas y del lugar que ocupan quienes participan de ella, podemos entender la importancia y significado de sus manifestaciones.

Unas fiestas, como las que hacían parte del calendario agrícola andino en el mundo cañari, eran fiestas de Estado Inka. Como toda fiesta, su realización permitía hacer una pausa en su laboriosa vida cotidiana (Pieper, 2006). Así, los pueblos que eran parte del Imperio se reencontraban todos como hijos del Sol y dependientes de la *Pachamama*. Se trataba de fiestas, cíclicas algunas, eventuales las otras, que reivindicaban su pertenencia a una sociedad determinada; era, por tanto, una práctica identitaria que legitimaba al Inka como hijo del Sol y que renovaba el compromiso político de las comunidades con los gobernantes.

Antes del enfrentamiento entre Huascar y Atahualpa, los cañaris habían sido dispersados en el territorio del *Tahuantinsuyo*, donde se habían instalado como comunidades agrícolas o incorporado en funciones de Estado, tal como ocurría en Cusco, capital del Imperio donde fungían como guardianes de la paz pública y como Danzantes frente al Inka. Sin embargo, cuando los europeos llegan al Tahuantinsuyo, era reciente el sangriento castigo que Atahualpa, triunfador de la guerra civil, había infringido a los cañaris por haberlo “traicionado” apoyando a Huascar.

Esta circunstancia pudo justificar la alianza entre los españoles y los cañaris al momento del contacto, quienes, en retribución a su apoyo, pudieron recibir privilegios, entre los que han debido estar el mantenerse, ahora en la administración colonial, como guardianes de paz en los asentamientos y Danzantes en las fiestas católicas, como las del Corpus Christi. Tenemos registrado que, a esta fiesta, los cañaris llegaban danzando, acompañando a los diferentes gremios que en ella participaban.

La incorporación de los Danzantes cañaris en un entorno religioso marcado por la influencia que tenía la Catedral de Sevilla en el diseño de los protocolos de los actos canónicos, permitió el acercamiento entre las coreografías de los Seises de Sevilla y las de los Danzantes cañaris que explica la razón para que se produzcan sincretismos y por qué a los

Danzantes cañaris se les ha permitido, desde entonces, no ser sujetos de las políticas de exterminación de idolatrías, entrar y permanecer en las iglesias y asumir tanto las coreografías propias de los seises como los alfanjes decorados que les son característicos.

Tan interesante como esto es el colorido y la complejidad de la vestimenta e implementos utilizados por los Danzantes y su contraste con la sobria vestimenta católica. Todos ellos están llenos de motivos y colores característicos de la cosmovisión cañari: flores y aves de la zona como los colibríes y las guacamayas, estas últimas, protagonistas del mito de origen que permite, después de un diluvio, gestar la segunda creación de los cañaris. La vestimenta, por su parte, es aquella que, influenciada por la colonización, es adaptada como propia por los cañaris y que, bordada y decorada con motivos propios, hoy se ha constituido en un elemento identitario fundamental.

La permanencia en el tiempo de los *Tundunchil* junto al ciclo de fiestas andinas en el mundo cañari está, a nuestro juicio, fundada en el arraigo de la cosmovisión andina cañari y en la manera en la que sus expresiones, como los *Tundunchil*, se yuxtapusieron con ritos católicos como el Corpus Christi. Ello nos reafirma en nuestra convicción de que la fortaleza de patrones y comportamientos culturales asociados a la concepción del mundo y de lo trascendental del espíritu humano, los provee de la resiliencia necesaria para adaptarse y sobrevivir a los juegos de poder más brutales. A pesar de más de quinientos años de opresión simbólica y fáctica, los *Tundunchil* siguen danzando.

En resumen, los Danzantes son hijos de las diferentes coyunturas que se han dado en sus contactos culturales a lo largo de su historia. Sin embargo, no todo es promisorio. Mientras el Corpus Christi es una fiesta católica que se festeja en todo el mundo afiliado a esta fe, los Danzantes se restringen a unas pocas localidades cañaris y se centran principalmente en la fiesta del Corpus Christi. De las muchas coreografías que tenían el siglo pasado, hoy apenas ejecutan unas pocas. Sus cultores son escasos y cada vez es más difícil encontrar quienes quieran ejecutar sus danzas. De ello no pueden ser culpados; la vestimenta es sumamente costosa, así como los cascabeles tradicionales que son manufacturados por un número reducido de artesanos. Los pocos Danzantes y *Mama Danza* que quedan están obligados a cotizarse en un mercado

restringido para poder dedicarse por varios días a los rituales.

Para revitalizar al *Tundunchil* es importante que esta práctica cultural sea reconocida como lo que es: un patrimonio cultural inmaterial de la nación ecuatoriana. Es fundamental ayudar a sus cultores a adquirir los instrumentos y el vestuario que les son propios, así como asignarles un estipendio mensual a cambio del cual, los Danzantes se comprometerían a formar sus generaciones de relevo y a participar en las fiestas donde sean solicitados.

Esperamos que esta investigación contribuya al esfuerzo por diseñar un plan de salvaguarda que involucre a los cañaris con los organismos del Estado a cargo de las políticas orientadas a proteger y fomentar el legado cultural de la Nación.

Hay varias expresiones de Danzantes en los Andes, pero como los cañaris, solo ellos, mérito suficiente para ser reconocidos como patrimonio vivo del Ecuador intercultural, plurinacional y multiétnico.

Referencias bibliográficas

- Alès, C. y Mansutti, A. (2016) “Introducción. De ritos y fiestas. Orígenes e identidades: hacia la comparación”. *Boletín Antropológico* 34, N° 91, pp. 7-16.
- Álvarez Pazos, C. (1991). “Corpus Christi. Expresión de religiosidad y de la vida andina en Socarte”. En *Expresiones culturales andinas en Azuay y Cañar*, pp. 293-486. Cuenca: Universidad de Cuenca
- Álvarez Pazos, C. (2002) *Corpus Christi en Socarte. Ritualidad de propiciación y fertilidad del ganado*. Cuenca: Universidad de Cuenca
- Andrade, R. L. “La religión en el imperio de los incas”. En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, Vol. I, La primera evangelización, J. S. Lara (Dir), pp. 9-48. Quito: Abya-Yala
- Arteaga, M. y cols (1999). *Desarrollo de la expresividad corporal*. Barcelona: Inde.
- Burgos Guevara, H. (2003) *La identidad del pueblo cañari. Deconstrucción de una nación étnica*. Quito: Abya-Yala.
- Calle Romero, A. (2007). “Guía turística del complejo arqueológico de Ingapirca”. Cuenca: Tesis para optar al título de Guía Superior de Turismo, Universidad del Azuay.
- Castañer, M. (2000). *Expresión corporal y danza*. Barcelona: Inde.
- Cieza de León, P. (1996). *Crónica del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú y Academia Nacional de la Historia.
- Cordero, M. F. (2009). *El Corpus Christi*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- Cordero Iñiguez, J. (2007) *Tiempos indígenas o los Sigales*. Cuenca: Municipalidad de Cuenca.
- De la Vega, Inca Garcilaso (1967). *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Editores de Cultura Popular.
- Falcón Márquez, T. (1999). “Procesión con motivo del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la Catedral de Sevilla en 1662. *Laboratorio de Arte* 12, pp. 143-152.
- Fernández de Alvarado, J. C. F. (2011). “El proceso histórico de los cañaris de la región Lambayeque, Perú”. Chiclayo: Tesis doctoral en Bienestar Social y desarrollo Local. Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo.
- Garzón Espinoza, M. (2005) *Los cañaris civilizadores de los Andes. Los estudios etnohistóricos de los cañaris en el Perú*. Cañar: Consejo Provincial del Cañar.
- González Suárez, F. (1878). *Estudio histórico sobre los cañaris. Antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República de Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero por José Guzmán Almeida.

- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980) Nueva crónica y buen gobierno. Vol. 2. Fundación Biblioteca Ayacucho. Recuperado de: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/321/es/text/?open=id3087472>
- Guamán Yugsi, W. R. (2016). “Cañar, cultura y tradición”. Cuenca: Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Politécnica Salesiana.
- Guaraca, J. (1991). “Los danzantes de Socarte”. *Revista del Instituto Azuayo del Folklore*, N°. 11, pp. 48-105.
- Hirschkin, L. (1995). “History of the Indian Population of Cañar”. *Colonial Latin American Historical Review* 4(3):311-342.
- Hornbostel, E. M. von y Sachs, C. (1961). “Classification of Musical Instruments”. Traducción del alemán por Anthony Baines y Klaus P. Waschmann. *Galpin Society Journal* 14, pp. 3-29.
- Jara Morillo, C. P. (2013). “Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura cañari”. Cuenca: Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación en historia y geografía, Universidad de Cuenca.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Molina, C. de (2008) *Relación de fábulas y ritos de los incas*. Lima: Edición, estudios y notas de Julio Calvo Pérez y Henrique Urbano. Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.
- Montes Romero-Camacho, I. (1992). “La liturgia hispalense y su influjo en América”. En *Actas II Jornadas de Andalucía y América*. Huelva: Diputación provincial de Huelva.
- Moreno, S. L. (1949). *Música y danzas autóctonas del Ecuador. Indigenous music and dances of Ecuador*. Quito: Fray Jodoco Ricke.
- Morocho González, J. P. (2008). El Corpus Christi del pueblo indígena de Cañar. *Revista Artesanías de América* 67, pp.101-118. Recuperado de: http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1537/2/El%20Corpus%20Christi%20del%20pueblo%20ind%3%adgena%20de%20Ca%c3%b1ar_Juan%20Pablo%20Morocho%20Gonz%c3%a1les.pdf
- Murúa, F. M. de (2001). *Historia general del Perú*. Madrid: Edición de Manuel Ballesteros Galbrois, Crónicas de América.
- Ochoa Calle, M. B. (2008). “Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi Cañari”. Cuenca: Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Mención Literatura, Universidad de Cuenca.
- Orellana Amoroso, T. (2011). “Importancia del turismo comunitario para el desarrollo de las comunidades cañaris”. Cuenca: Tesis de Ingeniería en Turismo, Universidad de Cuenca.

- Ortega Echeverría, C. M. y Ortiz Guillén M. L. (2017). “Análisis de las tradiciones populares en el cantón El Tambo. La Tunda Margarita y el Danzante Cañari”. Cuenca: Tesis de Licenciatura en Ciencia de la Educación en Historia y Geografía, Universidad de Cuenca.
- Pauta, P. (2015). *La música y las formas: un recorrido por la cosmovisión andina*. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Pauta, P. (2017). “Fiesta del solsticio de junio: la música del Inti Raymi-Corpus Christi como relación intercultural en el Azuay y Cañar (Ecuador)”. Buenos Aires: Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Pauta, P.; Mansutti, A.; Vásquez, M. V. y Duchi, A. (2019), *Los Tundunchil: Mama Danza y Wawa Danza cañari*. Cuenca: Informe Técnico. Aporte UNAE.
- Pieper, J. (2006). *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Biblioteca del Cincuentenario RIALP.
- Rivera Andia, J. J. (2015). “El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales”. En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmología y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Brabec de Mori, B; Lewy, M y García, M. A. (Eds), pp. 255-270. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz.
- Solari Pita, M. (2018) Usos de la etnohistoria: cañaris e incas en la construcción nacional ecuatoriana y peruana. Quito: *X Congreso Internacional de Etnohistoria* (19 al 21 de septiembre de 2018).
- Vázquez, V. H. P. (s. f.). *Danzante Cañari*. Manuscrito.
- Vázquez, V. P. (2006). Corpus Christi de los Cañaris. Azogues: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Cañar
- Velasco, J. de (1841). *Historia del Reino de Quito en la América Meridional (Historia Antigua, Libro 1)*. Quito: Imprenta del Gobierno por Juan Campuzano.
- Zaruma, B. (1990). *Identidad del Hatun Cañari a través de su folklore*. Cuenca: Monsalve Moreno Cía. Ltda.
- Zhunio Zhunio, J. (1991). “San Juan del Cid: Una cultura andina que lucha por sobrevivir”. En *Expresiones culturales andinas en Azuay y Cañar*, pp. 185-277. Cuenca: Universidad de Cuenca.



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
EDUCACIÓN

La UNAE creó la colección “Nela Martínez Espinoza” en homenaje a la distinguida intelectual y política ecuatoriana, nacida en la provincia del Cañar.

Esta colección contempla en primera instancia las indagaciones y propuestas en el campo educativo que sean de interés de la UNAE. Así también las publicaciones de docentes e investigadores de la UNAE que hayan sido presentadas al Consejo Editorial, y que sin ser producto de una investigación, cuenten con el aval de alguna instancia académica de la Universidad. Finalmente las propuestas realizadas tanto por docentes, investigadores, estudiantes, personal administrativo y ciudadanos; escritores, artistas y profesionales que contribuyan a robustecer los objetivos de la UNAE. Esta colección será dirigida por el Consejo Editorial a través de la Dirección Editorial.

