



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA

TITULO DE MAGISTER EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

"Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los jaillis, takis, urpis y pukaras".

TRABAJO DE TITULACIÓN

AUTORA: Alvarado Cantos, Jenny Alexandra

DIRECTOR: Delgado Santos, Francisco Segundo, Mg.

CENTRO UNIVERSITARIO: CAÑAR

2016

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

Yo, Alvarado Cantos Jenny Alexandra declaro ser autora del presente trabajo de titulación: “Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los jaillis, takis, urpis y pukaras” de la Titulación de la maestría en Literatura Infantil y Juvenil, siendo el Dr. Francisco Segundo Delgado Santos director del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente, declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico vigente de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: (forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico constitucional (operativo) de la Universidad).

f.....

Alvarado Cantos Jenny Alexandra

C.I. 030137934-3

DEDICATORIA

Mi imperecedera gratitud a: mi esposo e hijos, por su apoyo incondicional.

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento; a la Pacha Mama, por permitirme conocer su grandeza, por darme la oportunidad de profundizar y conocer el patrimonio del fruto que proporciona para el hombre siendo el hombre mismo quien se encarga de su deterioro.

Del mismo modo agradezco, a cada una de las personas que hicieron que este trabajo de fin de titulación sea posible, a quienes me suministraron la información, al Dr. Belisario Ochoa y a las personas de las diferentes parroquias y comunidades del Cantón Cañar, quienes me brindaron su tiempo y compartieron sus vivencias conmigo, para que estas sean narradas en este trabajo de investigación; así también dirijo mi agradecimiento a la UTPL y a cada uno de sus catedráticos quienes me han sabido encauzar de la mejor manera en este proceso de aprendizaje, de manera muy personal al Dr. Francisco Delgado Santos, tutor de este trabajo, por permitirme plasmar libremente una recopilación mítica de mi tierra, guiándome lo necesario para que no me pierda en este amplio espacio escogido para mi tema.

No puedo omitir mi gratitud a mis familiares, amigos, conocidos y personas que se convirtieron en un modelo a seguir, que con sus palabras de aliento y motivación diarias definían su confianza en mí, originando mi compromiso de agradecimiento mutuo; pienso que no hay mayor satisfacción para mí, que contar con personas tan valiosas y encontrar en medio de ello la satisfacción personal.

A todos ellos mis debidas gracias.

INDICE DE CONTENIDOS

CARATULA	iii
TRABAJO DE FIN DE TITULACIÓN.....	iii
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	IV
INDICE DE CONTENIDOS	V
RESUMEN.....	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPITULO I.....	5
CAPITULO II.....	13
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
Principales aportes teóricos	17
2.1. La fiesta indígena un espacio de recreación literaria	17
2.2. Aportes teóricos sobre este tema	18
2.3. Bases conceptuales de: los jaillis, takis, pukaras y urpis	21
2.4. El género lírico	21
2.5. El Jailli.....	22
2.5.1. El Jailli agrícola.....	23
2.5.2. Jaillis religiosos.....	23
2.5.3. El Jailli amoroso.....	23
2.6. El taki	23
2.7. El urpi.....	23
2.8. Los pukaras.....	24
2.9. Análisis cosmovisional del universo de estudio	24
CAPÍTULO III.....	28
3. ANÁLISIS DE LA SABIDURÍA ORAL EXPRESADA EN LOS JAILLIS	28
3.1. Los quipadores y los mayores	30
3.1.1. Los segadores o cortadores.....	30
3.1.2. Los acarreadores	30
3.1.3. Los parveros	31
3.1.4. Los paleros	31
3.1.5. El mayordomo.....	31
3.1.6. El mayoral.....	31
3.1.7. Las chaladoras	32
3.1.8. La uyanza	32
3.1.9. Los segadores	33
3.2. JAILLI AMOROSO	37
3.3. JAILLIS RELIGIOSOS.....	40
3.3.1. El nacimiento del niño bendito	40
3.3.2. Invitación al sacerdote de Loja.....	43
3.3.3. La prioste.....	46
3.3.4. Invitación a la fiesta de San Antonio	50

2.1.1. La fiesta de San Antonio.....	53
CAPÍTULO IV	57
4. TAKIS MÍTICOS	57
4.2. La despedida.....	67
4.3. Amada mía.....	72
4.4. Día jueves	77
4.5. ¿Qué tono canto?.....	79
4.6. Tambor del tronco de coles	82
4.7. Balsita tamborcito.....	85
4.8. PUKARA.....	89
4.9. El Toro –segunda versión–.....	93
4.10. Pukara.....	97
4.11. El pukara en el contexto andino	100
4.11. Gallo fino de pelea	101
4.12. URPI.....	104
4.13. La Cuñada.....	104
4.14. Coquetona.....	110
4.15. La Soltera y la Viuda	112
4.16. Comadre de Jalu-pata	115
4.17. Canto de la hermana con el hermano.....	117
4.18. Hermano y la hermana	121
CONCLUSIONES	126
RECOMENDACIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA	131
ANEXOS.....	134

RESUMEN

Este trabajo de fin de titulación denominado, “Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los haillis, takis, urpis y pukaras”, conllevó a rastrear una bibliografía especializada que permita entender el abstracto mundo de los saberes literarios en un contexto de las fiestas míticas y culturales de las comunidades cañaris; Estos temas abordados entroncan hechos agrícolas, socio-religiosos, históricos, míticos, sucesos de contiendas ceremoniales y las formas de amorío, en los jaillis hacen una reminiscencia histórica de la incidencia colonial y de manera especial de la iglesia católica, los takis son cantos míticos, amorosos y guerreros que se materializan exclusivamente en la fiesta del Pawkar Raymi –carnaval, estas construcciones metafóricas vinculan al hombre con los seres sobrenaturales y contraste en la que sobresalen los valores en los versos interviene el Ruku Yaya. La finalidad de este estudio es la de proporcionar a los docentes y estudiantes de la Unidad Educativa Quilloac, el resultado de esta investigación a fin de que los niños y los jóvenes puedan enriquecer y afianzar sus conocimientos literarios.

PALABRAS CLAVES: Análisis, literatura, saberes, investigación, cantos.

ABSTRACT

This work order detitulación called, "Analysis of some aspects of the Kichwa worldview in their festive literature: haillis, Takis, Urpis and pukaras" that led to trace a specialized literature for understanding the abstract world of literary knowledge in a context of mythical and cultural festivals of the Canaris communities; These topics addressed tie in agricultural events, socio-religious, historical, mythical, events ceremonial strife and forms of love affair, in jaillis make a historical reminiscence of the colonial incidence and especially the Catholic Church, the Takis are mythical songs , loving and warriors materialize exclusively on the feast of Raymi Pawkar -carnaval, these metaphorical constructions link the man with supernatural beings and contrast in projecting the values in the verses involving the Ruku Yaya. The purpose of this study is to provide teachers and students of the Education Unit Quilloac, the result of this investigation so that children and young people can enrich and strengthen their literary knowledge.

KEYWORDS: Analysis, literature, knowledge, research, cantos.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de titulación denominado, “Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los haillis, takis, urpis y pukaras”, constituye en lo personal, un enorme reto que conlleva a incursionar y por supuesto, a entender el abstracto mundo de la cosmovisión socio-religiosa manifestada desde los diferentes tiempos acontecimentales e históricos a través del arte oral. Es la fiesta el espacio holístico que permite la recreación no solamente simbólica, sino histórica, experiencial y el reencuentro con los espíritus sobrenaturales que habitan en el uku pacha de las wakas de altura y locales. Esta sabiduría cosmovisiva permite entender la relación metafórica del hombre con la naturaleza mítica, relación de la cual depende estrictamente el éxito en la agricultura, en la crianza de los animales menores, en la salud y en la armoniosa relación entre comunidades de distintos pisos ecológicos; dicho de otra manera: de esta práctica depende el “Sumak kawsay” o buen vivir comunitario.

La finalidad de este trabajo de fin de titulación como se dijo en líneas anteriores, es estudiar a través de un análisis riguroso, el arte oral andino cañari, expresado en los jaillis, takis, pukaras y urpis. Bajo este hilo conductor, este plan de titulación tiene la siguiente estructura.

En el primer capítulo se aborda la temática: Contextualización históricos, geográficos y culturales de los cañaris. La historia y la vinculación con las manifestaciones literarias, de todos los tiempos, se recrean en este acápite. Se da sustantiva importancia a hechos que caracterizan a este libérrimo pueblo cañari.

En el segundo capítulo, se explica de manera concreta la metodología utilizada en la fase de documentación y sistematización.

El tercer capítulo concentra información de orden cultural y socio-religioso de la comunidad de Quilloac, espacio social considerado como el universo de estudio; por sus particularidades especiales.

En el cuarto capítulo se estudia desde el punto de vista analítico los jaillis cañaris, clasificados en:

1. Jaillis religiosos-agrícolas

2. Jaillis amorosos
3. Jailli festivos
4. Jaillis con temas de la vida cotidiana.

Cada canción se analiza estrofa por estrofa, verso por verso, en los que resalta aspectos propios de la cosmovisión vivencial cañari de los diferentes tiempos; y ciertos recursos literarios como la metáfora, la parodia, y la personificación.

En el quinto capítulo se analiza el género taki clasificado en:

1. Takis míticos,
2. Pukaras y
3. Urpis

Todos estos takis se recrean y se actualizan en la fiesta del Pawkar Raymi cañari. El análisis se realiza tomando en consideración las estrofas y los versos; por la naturaleza de sus temas, resaltan en el análisis, temáticas relacionados con la historia, la religión y la cosmovisión de los cañaris mirada desde los diferentes tiempos. Resaltan temáticas de orden mítico, por lo tanto los cantos o takis generan espacios de reencuentros con los espíritus de las wakas de altura y locales.

Finalmente se plantean algunas conclusiones y recomendaciones.

La pretensión de este trabajo de fin de titulación consiste en inducir a los estudiantes de la Unidad Educativa Quilloac, a profundizar los conocimientos y saberes literarios que perviven en el imaginario colectivo de las comunidades; por lo tanto la recopilación y análisis de la diversidad de cantos, takis, jaillis, pukaras y urpis ha permitido entender las expresiones literarias cantadas por la niñez y la adolescencia en los contextos festivos como, el carnaval y la cosecha del Hahuay. De esta forma, he llegado a concluir que no hay temáticas literarias propias de los niños y de los jóvenes, estos saberes se transmiten de manera especial en las fiestas y de los padres a los hijos; por eso no es nada extraño, observar a los niños cantar e imitar a Tayta Carnaval, e entremezclados con los segadores cantar los estribillos del hahuay.

CAPITULO I
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO – CULTURAL Y GEOGRÁFICA DE LOS
CAÑARIS

Los territorios ocupados por las provincias del Cañar y Azuay formaban parte de la gran Nación Cañari que comprendía un total de 96 pueblos, 72 comunidades menores y 24 Kuracazgos (Lozano Castro, 1991); según Molina, (1992), en esta amplia geografía se asentaba la Confederación Cañari, que se extendía desde la Nación Puruhua al Norte, la Palta al Sur, cuyo centro principal fue Tomebamba, tercera ciudad del Tahuantinsuyo, centros menores fueron; Ingapirca, Chordeleg y otros.

González Suárez (1978) sostiene que estos libérrimos cañaris, son de origen Quiché porque los apellidos cañaris no son de origen kichwa ni aymara sino corresponde más bien a la etimología de la lengua de los quichés; para el citado autor la palabra “Cañari” está compuesta de los siguientes morfemas CAN-AH-RI cuya traducción sería: “estos son los de la culebra”. Los aportes de Jesús Arriaga (citado por Zaruma Quishpilema (1992) sostiene que en Panamá existe una toponimia conocida con el nombre de “Sierra Cañara”. Descompuesta esta palabra cañara tenemos: Can = Culebra y Ara = Guacamaya, precisamente son, estos los tótems venerados por la cultura cañari. Con respecto al origen de esta etnia el Dr. Matovelle (citado por Zaruma Quishpilema, (1992. Pág. 10) expresa que los primeros hombres que llegaron a poblar el territorio azuayo fueron hombres procedentes del Reino de Chancha, cuya capital era el gran Chimú (Cuzco). Tesis que defiende bajo el argumento de que los Gualaceos y Guayllacelas, eran grandes orfebres al igual que los Chimús; las wakas descubiertas el Gualaceo son el testimonio fehaciente de ser orfebres.

En la memoria colectiva de las comunidades cañaris aun perdura la leyenda de las Guacamayas; algunas versiones de este acontecer místico son cantadas bajo diferentes nominaciones. El canto mítico de las Cuybibus, constituye un claro ejemplo. La narrativa del canto, explica que dos aves hermanas, con cabeza de mujer, llegan todos los años en el mes de septiembre, a alertar a los agricultores el inicio del nuevo ciclo agrícola. Dicho sea de paso son estas dos aves míticas las portadoras de las semillas de una diversidad de tubérculos, y cereales como el maíz básicamente; estas místicas aves, son las que proporcionan a los agricultores las primeras lluvias. Otra Versión de esta leyenda, se manifiesta en el canto Ñuka Vida que quiere decir mi amada; en su narrativa explica, como uno de los hermanos cañaris que no logró atrapar a la Guacamaya, lo persigue y logra atrapar en la laguna de Culebrillas. Takis que son objeto de estudio de este trabajo de fin de titulación.

Motivada por los resultados alcanzados en esta investigación, revisé algunos textos históricos con la finalidad de disponer información que den cuenta sobre la leyenda de las Guacamayas en este proceso encontré las siguientes novedades: Cobo (1653) presenta una

versión con el nombre de “El Diluvio en Kañaripanpa”, Sarmiento de Gamboa (1947) bajo la denominación de “El diluvio y el origen de los cañaris” Molina C. (1988) presenta su versión con el nombre de “Mito sobre el origen de los cañaris”, González S. (1922) recogió otro texto, con la denominación de “Historia de los cañaris”. Investigación que explica, la existencia de una amplia información sobre la leyenda mítica del origen de los cañaris. También ha sido posible acceder a textos que revelan esta temática, desde las canciones de Cuybibi y Ñuka Vida, que tienen similitudes muy parecidas a esta temática. Lo que más me impresionó de esta investigación, es la presencia de símbolos de la Guacamaya grabadas en los tejidos de sus fajas; todos estos datos, concluyo que a nivel del arte oral y a través de los símbolos perviven imaginarios milenarios en la memoria colectiva de las comunidades cañaris.

La historia cuenta que los cañaris eran viajeros que se desplazaban a larga distancia, para establecer relaciones de intercambios de bienes y productos con los de la Costa y la Amazonía, para aprovisionarse de la sal, plantas medicinales y de las resinas de ciertos árboles. Estas experiencias históricas, se encuentran narradas en los versos de algunas canciones como: el Tigre Bravo, Jubaleña, Comadre de Jalu-pata, La soltera y la Viuda. Por lo que se puede anticipar que las canciones en cierta forma, son historias de distintos tiempos acontecimentales.

Molina (1992, pág. 17) a través de sus investigaciones, manifiesta, que los cañaris dieron tenaz resistencia a los Incas, demostrando su alto poder militar y político. Los incas conquistaron a través de pactos y alianzas que terminó con masivos destierros colectivos. Gran parte de la población cañari fue llevada al Cuzco en calidad de mitimaes, por considerarse militares de alta peligrosidad. En la memoria colectiva, hechos de valentía extrema, se registran en los diversos versos del pukara, en estos cantos hacen alegoría de ser ágiles como un gato, ligeros como un gallo fino de pelea, arremetedores como un bravo toro, que vencen hasta a los seres míticos en el campo e batalla.

La historia de este libérrimo pueblo, describe diferentes tiempos acontecimentales y cada tiempo histórico corresponde un conjunto de temas que perviven en la memoria colectiva como, mitos cantos, leyendas y otras. Sin embargo, no se han registrado narraciones o cantos que tengan que ver con el tiempo acontecimental de la conquista y expansión Inca como, la presencia de Tupak Yupanqui y Huayna Cápac en tierra de los cañaris, éste último considerado como el Inca-cañari que hizo grandes obras a lo largo y ancho de la geografía cañari. La Guerra entre Huáscar y Atahualpa, hecho acontecimental, en la que los cañaris se ganan el calificativo de “traicioneros”, por haber apoyado a Huáscar en sus objetivos;

hecho que conllevó a que Atahualpa se vengara y a través de Rumiñahui, General que arribó a la tierra de los cañaris, pasó cuchillos a todos los que pudo, hasta los niños fueron sacrificados en estas manos crueles. (Andrade R. 1997) Como se dijo en líneas anteriores, narrativas ni cantos que tengan que ver con estos tiempos no ha sido posible evidenciar.

FUNDACIÓN Y ASENTAMIENTO COLONIAL EN HATÚN CAÑAR

El 13 de junio de 1534, los españoles fundan el pueblo cañari del Hurin con la denominación de **“San Antonio de Hatun Cañar”** López G (1989). Por esta fecha Benalcázar llegó al núcleo poblacional cañari, concretamente a las actuales comunas de Sitacar y Lluillán, acompañado de cinco religiosos algunos de ellos franciscanos mismos que influenciaron, para que nuestra histórica tierra cañari, se fundara con el nombre de San Antonio de Padua. (Sigüencia, 1998)

A partir de 1557 hasta finales del siglo XVIII, lo nominan como **“Pueblo de las Reales Minas de Hatun Cañar”**. (López G. 1989).

Iglesias (1976) sostiene que el primer asiento fundado por los peninsulares en la entonces denominada provincia de Tomebamba; fue el de las Reales Minas de San Antonio de Hatun Cañar, tal nominación se fundamenta en las ricas minas de plata ubicadas en las comunidades de Malal y Zhuya, que fueron explotadas a pequeña escala por los cañaris. Iglesias considera que fue Don. Andrés de Luna, el primer minero e inversionista español de la empresa minera colonial, que llegó a tomar posición de estos yacimientos. Minero de gran prestigio que llegó a ser Alcalde de la Ciudad de Cuenca. Se le atribuye a este minero, la construcción de una capilla y la donación de San Andrés a la comunidad de Zhuya.

Desde su fundación, el patrono de Hatun Cañar es “San Antonio de Padua” y en su honor celebran con júbilo y fervorosa religiosidad esta fiesta el 24 de junio de cada año, según disposición de su santidad “El Papa Gregorio Noveno” López (1989). En torno a la instauración de ésta fiesta católica, se ha a culturizado y se ha minimizado la fiesta de la cosecha y el Inti Raymi Cañari.

Las procesiones con San Antonio, la pirotecnia, las bandas del pueblo, el sistema de priostasgo, la cruz alta, la presencia del sacerdote en la procesión, los cohetes, etc., son manifestaciones que se yuxtapusieron a la tradicional fiesta de la cosecha que tenía otro fin, de esta ancestral fiesta, pocos símbolos se encuentran amalgamados, como el oso, los

rukus, el baile de las cintas, las damas, las cantoras, el reparto de las naranjas y las curiquingues.

En el caso de los jaillis cantados en los tiempos de las cosechas por los indígenas cañaris de la época pre-colonial, no se dispone de una amplia información, lo cierto es que la iglesia incidió y la mayoría de los temas que se cantaba hasta hace cinco años, responden a temáticas religiosas católicas.

Desde el año de 1534 se instauran asentamientos de minería, dan trámite a las primeras solicitudes de predios para el desarrollo agrícola y ganadero.

A partir de estas fechas, se desarrolla un tiempo acontecimental histórico, que tiene que ver con el inicio de las haciendas y de la evangelización; hechos que han quedado marcados en la oralidad, de una manera impresionante.

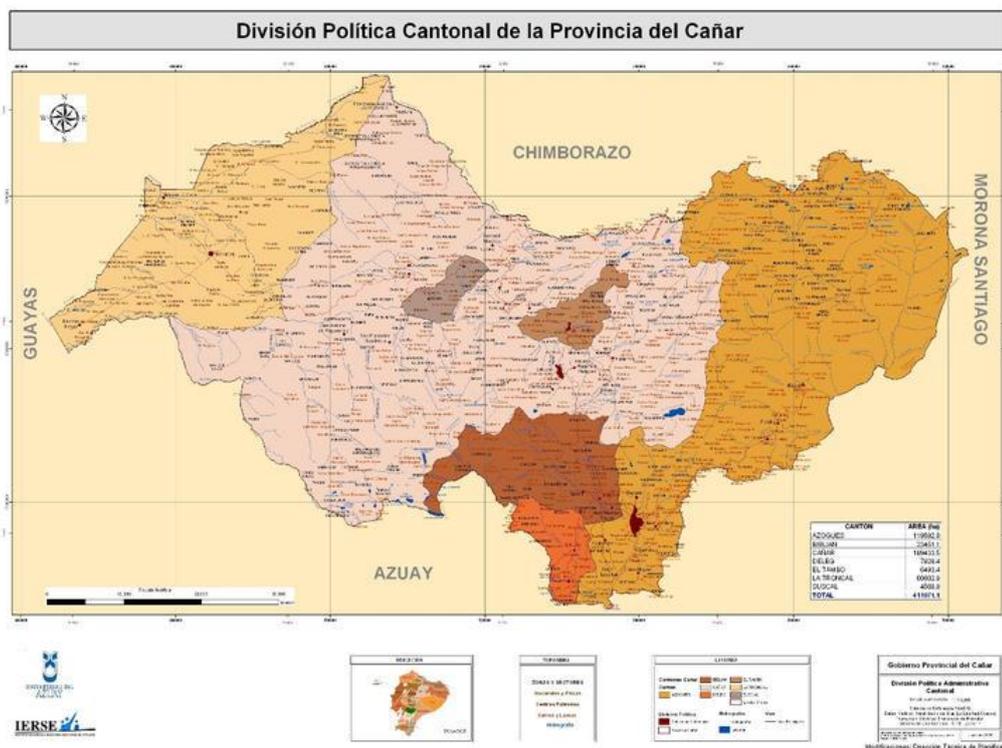
Los jaillis agrícolas, que son canciones cuyo eje temático narra sobre la cosecha del trigo en los tiempos de hacienda; estos versos cantados en los días de corte de trigo, no es otra cosa, sino un catecismo a través de la cual insertan la imagen del Niño Jesús y otros símbolos religiosos propios del mundo católico español.

Muchas canciones cantadas por los carnavaleros que será objeto de estudio, revelan la llegada del sacerdote y la religión desde Roma a las comunidades cañaris, mitos que aparecen enredados en sus relatos con los seres sobrenaturales.

Con la llegada del toro, la vaca, la mula, el caballo, el gallo y el perro, se crean y se recrean temas impresionantes que son cantados a viva voz en los tiempos de la fiesta mayor del carnaval.

Es la razón por la que considero que este tiempo acontecimental ha influido con fuerza en la reconfiguración de los saberes guardados en la memoria colectiva.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL CANTÓN CAÑAR



El cantón Cañar se encuentra ubicado en la Región Austral del Ecuador, pertenece a la Provincia del Cañar y lleva su mismo nombre, cuenta con una extensión de 1787 km², que constituye el 57,2% de la extensión territorial con respecto a la provincia. Con una altitud que oscila entre los 3000 y 4000 metros de altura sobre el nivel del mar; con una latitud de 2 grados, 33 minutos, 5 segundos S y una longitud de 78 grados, 56 minutos, 15 segundos.

Cañar situado al noroeste de la provincia del mismo nombre, tiene los siguientes límites:

- Al Norte por la provincia del Chimborazo.
- Al Sur por la provincia del Azuay y los cantones de Biblián y Azogues.
- Al Este por el cantón Azogues.
- Al Oeste por la provincia del Guayas

En cuanto a su división política, el Cantón Cañar está integrado por 12 parroquias que son: Chontamarca, Ventura, San Antonio, Gualleturo, Juncal, Cañar, General Morales, Ducur, Chorocopte, Ingapirca, y Honorato Vásquez, de las cuales, solamente la parroquia Cañar es urbana y las demás son rurales. Cuenta con una población de 58.185 (INEC., 2001). La mayoría de las parroquias rurales están conformadas por una amplia población indígena, distribuidas en 98 comunidades. Las costumbres, tradiciones y sus cosmovisiones,

se expresan en los diferentes tiempos y espacios, como en las faenas agrícolas, en las fiestas ceremoniales, y en las distintas etapas de la vida; estos espacios, son propicios para la transmisión oral de sus ancestrales concepciones del mundo, de la religiosidad popular, y de los diferentes acontecimientos históricos; el canto, el juego, las dramatizaciones constituyen el canal de transmisión de estos saberes.

Una cadena montañosa de Wakas Sagradas se encuentran a lo largo y ancho de las comunidades de Hurin, y en las del Hanan; cada waka cumple un rol mítico importante, por ejemplo, el cerro mítico de Buerán, es el responsable de proporcionar agua, neblina y lluvia a las comunidades cañaris, Mama Zhinzhona, es la proporcionadora de las semillas de ocas, papas, maíz y mazhuas, a los comuneros; la laguna sagrada de Culebrillas, ofrece el agua sagrada a todas las comunidades de Hurin, Yana Cauri, es la waka responsable de la reproducción de los animales menores como, la oveja los cuyes y los conejos. Todas estas wakas, perviven en el imaginario colectivo a través de los mitos y ceremonias, que vinculan al hombre con la fuerza sobrenatural de los espíritus que habitan en estos lugares sagrados.

Su clima varía en los tiempos de páramo su temperatura es fría, 8.62° C, en las comunidades del hanan. En las comunidades de clima templado presentan una temperatura media de 11.18°C. En el piso ecológico subtropical la temperatura oscila entre los 18 a 26° C. La dirección de los vientos predominantes en el cantón es Sur–Este con una velocidad máxima de 7.44 m/seg., y una mínima de 5.86 m/seg.

En cuanto al uso de la tierra predomina los sistemas mixtos agrícola-ganadero, las familias campesinas dispone del 57% de pastos sembrados, semi-naturales, y naturales, y con 43% están con cultivos. Los cultivos agrícolas más importantes son: el maíz, la papa, la arveja, trigo, cebada; y en la zona costanera se cultiva la caña de azúcar, el banano, papa china, camote, yuca (Manual de información para niños y jóvenes del Ecuador, 2005 pág 35 – 39). El ciclo agrícola gira, en base al sistema socio-religioso, a la vinculación del hombre con la naturaleza mítica, al sistema de creencias, a las fases lunares, a los rituales y ceremonias de propiciación y agradecimiento; al diálogo permanente entre el hombre y la naturaleza mítica, a través de los sueños, la interpretación de los fenómenos naturales, expresado en la presencia de la neblina, viento, temblores, la presencia de aves extrañas, constituyen indicadores referenciales, que sirven de fundamento para que los indígenas organicen sus labores agrícolas en el campo. El desarrollo exitoso de la producción ganadera, depende de los rituales y romerías que realicen en las wakas, -como el Cerro Cubilan en este caso- y a los Santos de su devoción. Hasta estos espacios sagrados, llegan

la mayoría de los comuneros cañaris, a fin de honrar al santo o a la piedra, con ceras, cerdas, lana, plumas; ofrendas que garantizan la reproducción de sus animales y la buena producción de sus cosechas. En la memoria colectiva perviven, mitos, leyendas, cuentos, tabúes y hierofanías que evidencian lo señalado, y que forman parte de la memoria oral cañari.

CAPITULO II
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Contextualización histórico-cultural del Comuna de Quilloac.

Los jaillis, takis, urpis y pukaras, objeto del presente estudio, se ha tomado de esta comunidad, en tal virtud, es oportuno hacer una presentación histórica, geográfica y cultural.

La milenaria comunidad de Quilloac se encuentra ubicada en la parte occidental de la cabecera cantonal a un kilómetro de distancia desde la cabecera parroquial. Limita, al Norte, por los predios de la Ciudadela Cañari Bamba, al Sur por la Parroquia Chorocopte, al Este por el Cantón y parroquia Cañar, al Oeste por la comunidad de San Rafael, y Jirincay. El 100% de sus habitantes son kichwa hablantes.

Esta comuna intangible es considerada como el área cultural más importante del Cantón Cañar, debido a que en su seno perviven prácticas y expresiones culturales, que remiten a distintos tiempos acontecimentales, como se explican a continuación. Es la tierra de los carnavales los comuneros, vestidos tal como establece el dogma del mito vestidos con la indumentaria tradicional, en sus andanzas representan al mítico personaje "Tayta Carnaval". Durante el tiempo festivo ponen en escena un conjunto de 25 cantos que hacen alusión al ciclo agrícola, mítico-festivo y vital; mismo que serán objeto de estudio y análisis, en este trabajo de investigación.

Solamente en esta comunidad hasta hace cinco años ponían en práctica los cantos sagrados del jahuary en los tiempos de la cosecha que consistía en que el Maestro de Ceremonia cantara diferentes temáticas y luego de musicalizar tres o más versos, en coro los segadores con profundo sentimiento religioso cantan, Jahua, jahua jahujay, ja ja, jahuary jahuary jahujay. Estos cantos son emitidos en todo el proceso de corte o acarreo de las espigas de trigo. Solamente en esta comunidad, pervive el único cantor del jahuary, me refiero al Tayta¹ José Pichasaca Guamán.

En esta comunidad practican el juego ecuestre de la Escaramuza que consiste en diseñar diversas labores o símbolos en la palza de juego. El maestro de ceremonia guía a los jugadores proporcionando los tonos solicitados en su dulzaina. La parte inicial del juego incluye versos disertados por la Loa y Reto, cuyas temáticas tienen un fuerte expresión del catolicismo popular. En este juego, que por su puesto es propio de las culturas europeas a caballo representan 12 juegos.

¹ Término utilizado para remitir, al anciano sabio, que a través de sus vivencias transmite muchos saberes.

Exclusivamente en esta localidad encontramos al Maestro de Ceremonia, que entona el violín y canta el mito de transición vital del Cuchunchi, ritual del matrimonio indígena que consiste en dramatizar a través del baile ceremonial, todos los mensajes emitidos en los cantos. Por lo tanto imitan al colibrí, al Chucurillo, lavan la ropa, los novios asisten a la ramada para su primer encuentro de amor, los padrinos transmiten normas y valores, para que esta pareja no sea perezosa ni problemática, de esta manera inducen a esta nueva familia al *sumak apanakuy* y al *sumak kawsay* –al buen comportamiento y al buen vivir–. En este recinto, se han registrado los versos cantados de la canción mítica del *sulaway*, ritual relacionado con la ceremonia que los dueños de una casa nueva hacen, antes de pasar a vivir en ella. Entra en escena un ritual que describe la importancia, social, religiosa y política que tiene que cumplir la nueva casa. Esta ceremonia explica el concepto casa, que para los indígenas de Quilloac es considerada como el espacio de recuerdos y de alegrías.

Es la tierra en la que los comuneros con profunda fe desarrollan los Cultos a San Antonio de Padua, fiesta más grande y solemne, en la que se conjuga la religiosidad popular con el catolicismo popular, en esta colorida fiesta religiosa mítica la procesión lo realizan con los siguientes personajes: la contradanza, loa, reto, damas, rukus, sacerdote, santo, priostes, juegos pirotécnicos, cera *markak*, muñidoras, *awlajanos*, –personas encargadas de servir la comida, la chicha, bebidas alcohólicas a los presentes– músicos, etc. Los versos emitidos por las cantoras, las sátiras de los Ruku Yayas, los manifiestos de los mayores y mayordomos, son memorias orales que se recrean todos los años en los meses que va de enero, hasta el domingo de carnaval. Por los argumentos presentados, se concluye que, en el seno de esta comunidad intangible, perviven los jaillis, los takis, urpis y pukaras y muchos otros géneros que por su amplitud no han sido considerados para el presente estudio.

En todas las vivencias de estas manifestaciones y expresiones culturales festivas, participan activamente la niñez y la juventud de la comunidad. En las principales fiestas junto a sus padres vestidos como exige el mito, salen a recorrer la localidad cantando una diversidad de tonos alusivos a la fecha.

En la última ceremonia de la cosecha “Hahuay” desarrollado en los predios de la Unidad Educativa Quilloac, se notó la participación masiva de niños y jóvenes que cumplían diversas funciones como, segadores personan que cortan las espigas de trigo cantan los versos del coro, igual los niños que actuaban con mucha propiedad.

En los juegos ecuestres de la Escaramuza, son los jóvenes que orientados por los guías principales realizan las doce labores y dicho sea de paso, los personajes que cumplen la función de Loa tradicionalmente son las niñas quienes emiten discursos tipo oratoria, de versos cuya temática es eminentemente católica. En este contexto, cumple la función del Reto un joven jinete disfrazado de militar español, que imita el discurso guerrero propio de España pidiendo que habran campo para que la caballería de los jugadores de la escaramuza hagan su presentación.

La trasmisión de la literatura popular andina no solamente entra en juego en los espacios festivos sino en todos los tiempos. Por ejemplo tradicionalmente se sabe que los abuelos son los llamados a contar historias, leyendas, mitos, anécdotas, si son tejedores o artesanos enseñan a sus nietos el arte. Igual las abuelas transmiten todos sus saberes culturales a sus descendientes.

Para los niños y jóvenes indígenas en las horas de lenguaje y comunicación, contar un cuento, una leyenda, mitos y anécdotas no es nada extraño lo hacen con mucha propiedad y soltura; lo que quiere decir, que el aprendizaje de la literatura tradicional ocurre en todos los tiempos. E aquí una anécdota interesante, como maestra del sector rural solicité a los niños que vinieran investigando a sus padres sobre algún cuento popular, la respuesta fue muy rápido, Señorita mi abuela contó el cuento de la laguna que transforma al hombre en toro, otro niño, me dice, yo sé el cuento del cerro Buerán y así todos sabían, de tal manera que me quedé impresionada, porque escuchar de ellos cuentos lacustres cargados de personajes míticos, cuentos de los Apus protectores, fue algo impresionante, entonces me di en cuenta de la riqueza literaria que ellos tenían en sus mentes.

Pese a lo manifestado muchos de los textos literarios entroncados en este estudio ya no se escuchan o presentan restricciones en el contenido de sus versos, por lo tanto amerita fortalecer las temáticas y los versos de los takis en peligro de extinción. Por lo tanto, la pretensión de este estudio es devolver a los jóvenes y niños este material procesado para que apoyados por los docentes de lengua y literatura de los diferentes niveles consoliden los conocimientos literarios y de manera especial tratando de entender el valor histórico, cosmovisivo y religioso explicado en el análisis de sus versos. Para el efecto se tiene pensado socializar los resultados de la investigación a las autoridades, niños, jóvenes y a los dirigentes de la comunidad para inducir a que este material de apoyo sea estudiado e insertado dentro del tratamiento curricular de los docentes del área de lenguas de la Unidad Educativa.

Principales aportes teóricos

Para el estudio de la temática "Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los haillis, takis, urpis y pukaras", se ha revisado las siguientes fuentes bibliográficas:

2.1. La fiesta indígena un espacio de recreación literaria

No hay la menor duda en considerar a la fiesta indígena como el espacio de recreación y de transmisión del arte oral a las nuevas generaciones. Los autores aquí citados explican la importancia trascendental de la fiesta cultural indígena.

Fok & Krener, Eva (1979) plantea que para los indígenas la fiesta es todo lo opuesto a la vida cotidiana, –pobre y penosa–, por lo tanto, la fiesta es generosidad, abundancia, bebida, placer de los sentidos, y buena vida. El placer de los sentidos y la buena vida alcanzan cuando bebidos unos sorbos de licor entran en estado de trance a la que llegan, en este caso los carnavaleros, los maestros de ceremonia y los cantores del jahuay, estado que, le permite recrear y actualizar el arte oral expresado a través de los cantos.

Para Cutipa Lima (1993) la fiesta para las comunidades andinas es: el encuentro simbólico con los espíritus que pueblan el Universo, –Malk'us–, que habita en los picachos más altos de los cerros. Este aporte, remite a la recreación de los takis míticos, como el Papa Santo, Cuybibí, Despedida, Pukaras y otras; canciones o takis, que propician espacios de encuentro con los espíritus protectores, y propiciadores del buen vivir cultural, de ésta relación depende el ciclo agrícola y vital de las comunidades andinas.

Botero (1991) expresa que la fiesta indígena es un espacio sagrado de transmisión y reproducción ideológica, no es el eterno retorno de lo mismo ni la afirmación temporal de lo absurdo, es la afirmación sí, pero de la identidad del grupo. Cada fiesta genera oportunidades para que la memoria colectiva se recree y se mantenga a través de mecanismos de transmisión oral; sabiduría que se actualiza en cada fiesta. Desde estos espacios se recrean y se actualizan, los jaillis, takis, puaras y los urpis.

Por lo tanto la fiesta constituye el espacio propicio para la concreción del mito a través de los rituales y ceremonias y por ende se recrean las pautas ideales y comportamentales propios de estos tiempos, la visualización de los símbolos y el significado de los mismos solo

es posible estudiarlos en estos tiempos. Es oportuna manifestar también que los jaillis, takis, pukaras y urpis y otros géneros se manifiestan con fuerza en estos contextos.

2.2. Aportes teóricos sobre este tema

Para el estudio del tema, "Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los haillis, takis, urpis y pukaras", se ha recabado la siguiente información que constituyen el argumento de autoridad que permite sostener el estudio de la temática propuesta.

Gran parte de los jaillis –conocidos en el contexto de las comunidades cañaris como Jahuay– se encuentran en LAEB, (1996) tesis de licenciatura trabajada por los estudiantes de la segunda promoción, del programa de Licenciatura en Educación Bilingüe, cuyas temáticas culturales y cosmovisivas tienen un alcance a nivel de la serranía ecuatoriana y parte del Oriente. En este contexto, los aportes de Ochoa y Maldonado, estudiantes oriundos del Cantón Cañar, proporcionan datos importantes, debido a que a través de sus investigaciones, recabaron una diversidad de jaillis tomados de los maestros de ceremonia de la generación pasada, evidencias que quedan en las grabaciones de audio.

Uno de los maestros de ceremonia, que tuvo gran acogida en el tiempo de la hacienda se llamó José Chuma, considerado como uno de los más antiguos, debido a que sus grabaciones corresponde a la década del cincuenta al 60 del siglo pasado. El acceso a este material fue posible gracias al investigador Dr. Belisario Ochoa.

Ochoa Calle, (2008) es una tesis de maestría que trabaja sobre la clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi cañari. Con mucha profundidad de conocimiento, hace una recopilación y análisis cosmovisivo de 25 cantos clasificados en este orden:

1. Cantos del ciclo agrícola: que agrupa a todos los takis que hacen referencia al ciclo agrícola, a este bloque corresponden los siguientes cantos: Cuybibi, Chitu, Chirote y el Sharangu.
2. Cantos del ciclo del pukarero mítico: takis que en sus versos hacen alusión a la pelea mítica, de la cual depende el ciclo agrícola y la buena suerte. Este bloque está compuesto de los siguientes takis: Qué Quieres que Cante, Tambor del Tronco de

Coles, Tamborcito, El Día Jueves, Papa Santo, Canto a la Vida Mía, Pukara, Gallo de Pelea, El Toro, segunda versión del Toro y la Despedida.

3. Cantos del ciclo de estancia –mestizaje–. Pertenece a este bloque los siguientes cantos: Gallo, La Vaca Lucera, El cóndor, El Cóndor Depredador, La Mula, La Hermana y la Mula, Cuñada, La China, La Soltera y la Viuda, Comadre de Jalu Pata, Canto de la Hermana y el Hermano.

Esta variedad de cantos, forma parte de la totalidad de takis cantados en el espacio de la fiesta mayor, la más importante del año cíclico cañari. Aporte de fundamental importancia para la concreción de este trabajo de titulación.

Zaruma Quishpilema L. B., (s/a/ed.), en su obra hace un estudio minucioso de la fiesta de carnaval cañari, describe al personaje mítico Tayta Carnaval resaltando sus características, vestido, armas y los atavíos que viste; resalta también la forma cultural de recibir a este personaje de parte de las familias comunitarias en el que cumple un rol importantísimo el Huasi Tupak, –la persona que recibe a los carnavaleros en su casa–. Finalmente, registra los cantos del Toro, Cóndor, Chito, Sindula, Cuybibí, Cantos de salida del Tayta carnaval, canciones que son propias de su versión, presentadas de una manera muy corta en relación a las demás investigaciones. En todo caso constituye un referente muy significativo para este trabajo.

Fok & Krener, Eva (1979) daneses que luego de convivir un año con los indígenas de Juncal, dan a conocer los pormenores culturales que giran en torno a la fiesta cultural del carnaval. Este estudio da importancia al análisis del mítico personaje sobre el Tayta Carnaval, de cuyos poderes depende el ciclo agrícola y vital. Aporte que permite entender a la fiesta como el reencuentro del comunero con los seres sobrenaturales, de cuya relación depende el éxito del ciclo anual.

Estudios como la de Nuñez Sánchez (1993) en la que considera que el carnaval indígena ha recibido una fuerte influencia de la identidad criolla; al insertarse el juego con agua, el polvo, la velación de algunos santos –San Antonio, en el cantón Cañar– expresiones propias del carnaval europeo; son aportes complementarios que permiten consolidar el análisis de ciertos cantos míticos como el de Papa Santo que es un ejemplo claro de yuxtaposición de la religiosidad católica.

Estudios como la de López G. W. (1989) constituyen aportes complementarios. Es un estudio etnográfico que describe las características generales de esta fiesta, de manera especial la de Tayta Carnaval.

El aporte teórico de Urbano (1998, p. 4) explica la importancia de la literatura para los niños y adolescentes, al respecto dice:

“Los niños comienzan a formarse antes de aprender a leer. La primera inducción de los niños en la literatura escrita es a través de la literatura oral y de las canciones de cuna. Son los padres o los abuelos los que leen o narran los cuentos a los niños en primera instancia, y después serán los maestros en las guarderías quienes pongan en contacto directo con los libros objetos, constituyendo estos un juguete más. Más adelante se incorporan a la educación primaria. Aunque los niños no saben leer se sienten atraídos por los libros, miran las ilustraciones, simulan que leen e inventan un argumento. Esto le produce un gran placer y una enorme curiosidad. Este es el momento para despertar en los niños el interés por la lectura (...) Los niños permanecen muy atentos a la lectura del cuento y relacionan los hechos relatados con sus propias vivencias cotidianas, con sus propias experiencias. Hay que saber elegir el cuento adecuadamente para esté en relación a sus edades y capacidades”.

El autor tiene mucha razón al sostener que los niños desarrollan sus primeras inducciones a la lectura y al conocimiento de la literatura desde edades preescolares, en este contexto son los padres y los abuelos quienes con mucha didáctica transmiten saberes literarios que impactan en los niños y asimilan con mucha propiedad. Según la edad del niño y el adolescente va adquiriendo una diversidad de conocimientos sobre saberes literarios expresados en los cantos, jaillis, pukaras, arawis, mitos, leyendas, tabúes etc.

Es importante señalar también que las actividades lúdicas de imitación son poderosos recursos de asimilación de las pautas ideales y comportamentales de la cultura, todas las expresiones culturales como faenas agrícolas, roles de los padres, de los abuelos, de los personajes que actúan en las fiestas, los cantos escuchados, los cuentos asimilados son recreados a través del juego. Por lo tanto los saberes literarios propios de la comunidad se transmiten a las nuevas generaciones a través del juego de imitación y de la intervención de sus padres y abuelos.

Por lo manifestado el resultado de este trabajo sistematizado sobre la literatura popular expresada en los cantos, ofrece una oportunidad para los jóvenes que cursen

sus estudios a nivel colegial, hagan un acercamiento a la semántica de sus cantos, es decir a pensar y analizar que tipo de mensajes transmiten, e incluso, es posible estudiar desde un enfoque de la literatura fantástica andina. De tal manera que este material sirva de apoyo para fortalecer el estudio de la literatura a nivel del bachillerato. Mientras que para los niños de la educación general básica, constituye un recurso de animación y de desarrollo de la lectura comprensiva propiamente dicha.

2.3. Bases conceptuales de: los jaillis, takis, pukaras y urpis

Lara (1985, pág. 35) manifiesta que por lo general el arte oral expresada a través de la poesía iba acompañada de música, por lo tanto era cantada. Cita a Antonio de Herrera, al indio Sallkamaywa y otros autores, para evidenciar que los indígenas en sus fiestas pasaban horas y días cantando su poesía, costumbre generalizada en todos los pueblos andinos.

Por ejemplo los jaillis o jahuay cantados en los tiempos de la cosecha de trigo obligaba al maestro de ceremonia y los segadores, pasar cantando el tiempo que dure el corte de las espigas de trigo, tiempo que oscila entre uno o dos días; igual ocurre en la fiesta del carnaval, los carnavaleros inician a cantar una vez que salen a recorrer visitando las diferentes comunidades cañaris, hecho que se prolonga desde el día domingo hasta el día martes de noche.

En el caso del matrimonio indígena, el maestro de ceremonia que dirige el ritual conocido como cuchunchi, está en la obligación de cantar de cinco a seis horas, hasta que termine con la ceremonia.

2.4. El género lírico

La poesía lírica son artes verbales a manera de poemarios, de alta expresividad, creados por los arawikus –poetas–; sus temáticas hacen alusión a las divinidades tutelares, al amor, la relación del hombre con la naturaleza, condensan maravillosamente resaltando el sentimiento religioso, la efusión sentimental y el respeto por la naturaleza. La poesía lírica es cantada, y a través de la música se revelan los sentimientos colectivos; la relación íntima entre el sonido armónico y la palabra, expresan una fantástica relación del hombre con los dioses tutelares, la melancolía, la tristeza, el amor, así como también el humor y la ironía. Valencia Solanilla, (2000).

2.5. El Jailli

Composición muy parecida al himno. Su temario abarca la religión, la historia y la agricultura; los arawikus se preocupaban por el ensalzamiento de los dioses y de los héroes y a la dignificación del trabajo en la tierra. Lara J. , (1985, Pág. 36), considera que los haillis son himnos sagrados compuestos por sacerdotes arawikus, que buscan a través del arte oral invocar a Pachakámak, a Wiracocha, al Sol al Rayo, a la Luna , a Pachamama, a las Wakas. Garcilaso de la Vega, (1943) citado por (Lara, 1985, pág. 39), manifiesta la existencia de jaillis sobre los aconteceres de la lluvia, el rayo, el granizo y la nieve, dando a entender que los jaillis, del icario, hacia referencia a la cosmovisión telúrica. Molina (el Cuzqueño), (1943) citado por (Lara, 1985, pág. 39), expresa que los jaillis se referían a la fiesta del Sitwa Raymi, solemnidad que tenía que ver con la Luna Nueva. Este cronista recoge jaillis, dirigidos al Dios Tunapa, pidiendo que no se olvide de proteger a sus hijos. El cronista Sallkamaywa, recoge jaillis que se refieren, en un sentido místico llamar a la divinidad; de esta manera; Molina comenta que una estrofa de un jailli, hace alusión a diferentes temas fantásticos. Guamán Poma de Ayala (1936) citado por Lara, (1985, pág. 41), manifiesta que por lo general los jaillis se cantaban en tiempos de sequía, dirigidos a la Madre Luna, implorando en envío de lluvias. Algunos coleccionistas del siglo XIX como Ismael Vásquez y José Armando Méndez, manifiestan que los jaillis eran versos tetrasílabos y trisílabos, a través de ellos el arawiku implora y suplica al sol por la salud del Inka moribundo. Igual fin tiene los jaillis referidos por Sallqamaywa, de implorar a los espíritus sobrenaturales, como al sol, la luna, la tierra y a Pachakámak. Salqamaywa, explica la existencia de un jailli denominado Runakámaj, que canta al dios invisible de los Inkas en la hora del amanecer, al cielo a las nubes, al sol, a los pájaros, flores, peces, a la roca a la serpiente, a la vicuña, rinde pleitesía y adoración a Pachakámak padre creador. Lara (1985, pág. 42), considera al jailli, como la forma más frecuente de la lírica profana coral; es “un canto de carácter dialogal, en tono de himno, que solemnizaba ocasiones de euforia y regocijo, tanto rurales –cosechas-, como sociales –retorno de guerreros victoriosos, entrada de monarcas o jefes—. Eran composiciones de seis a ocho sílabas por verso, de factura suelta, asonantados, en grupos estróficos pautados por la exclamación “¡jailli!”, casi siempre dicha por el coro”. Con el respaldo de estas bases teóricas, en el proceso de sistematización de la información disponible, fue posible identificar jaillis, agrícolas, religiosos y de enamoramiento.

2.5.1. El Jailli agrícola: Se trata de una poesía de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Cantaban durante la siembra y la cosecha, principalmente. Un coro de labradores entonaba las estrofas y otro de mujeres y niños que ayudaban en la faena respondían con los estribillos. Lara (1985. Pág. 43). En el contexto de las comunidades cañaris, consideradas como universo de estudio, se han registrado un sin número de jaillis agrícolas, con la diferencia de que no cantan los niños ni las mujeres.

2.5.2. Jaillis religiosos: abordan temáticas religiosas de la iglesia católica, en la que sobresale, los términos Jesús, José, María, Niño Bendito, Niño Jesús; la Fiesta de San Antonio, el priostasgo, etc. Son poemas divididos en estrofas de cuatro y más versos; se caracteriza porque para la entrada a cada estrofa, hay versos corales que cantan todos los participantes.

2.5.3. El Jailli amoroso: se caracteriza porque en sus estrofas y versos se refiere a la seducción y al enamoramiento, de manera especial entre parejas con compromisos. Son cantos históricos que narran hechos y acontecimientos reales.

2.6. El taki

Es otro género de la lírica. Son versos cantados, que expresan emociones, sentimientos o virtudes de la naturaleza. Se le atribuye al cronista Cristóbal de Molina, la nominación de este género, que era cantado con gran solemnidad en las fiestas. Sallqamaywa, manifiesta que los takis eran cantos dedicados al Inka Wiraqucha. (Lara J. , 1985)

El taki era un poema-canto de tono confidente, picaresco y muy dulce. Se ejecutaba acompañado de música, para ser bailado. Constituía el de mayor amplitud temática y se derivaba del verbo takiy, cantar, porque podía expresar cualquier actitud del espíritu. (Lara J., 1979), citado por Valecnia Solanilla, (2000)

2.7. El urpi

El urpi es el poema lírico de amor, la endecha en la que generalmente se canta a un amor no correspondido. Tiene una variante, el jaray arawi, que se refiere a las canciones de ausencia y despedida. (Valecnia Solanilla, 2000). Hermoso canto a la amada a quien se le emparenta con la palomita, cantos que se denotan ternura y amor. Para los indígenas

cañaris, el término está relacionada con la tierna tortolilla que aparece en los tiempos de cosecha.

2.8. Los pukaras

Revisada una diversidad de literatura, no ha sido posible identificar a este género, que hace alusión a las batallas rituales que los cañaris libraban el martes de carnaval a partir de la media noche, en estos encuentros se medían con el poderoso ser sobrenatural que el es Tayta Carnaval. Los cantos del pukara, hace alusión también, a la práctica ágil, y valiente de los cañaris del hurin que medían sus fuerzas con los del hanan. Debido a que se dispone de estos datos, me atrevo a dar esta nominación.

2.9. Análisis cosmovisional del universo de estudio

Las comunidades andinas se caracterizan por organizar los ciclos agrícolas míticos y vitales en función de ceremonias y fiestas, expresiones que al decir de Cutipa Lima, (1993) garantizan el éxito, porque son, estos los espacios que generan encuentros con los espíritus sobrenaturales que influyen directa o indirectamente para que el ciclo productivo y vital alcance el éxito esperado.

Cuatro son las fiestas mayores que se practican en el contexto de las comunidades andinas mismas que se describen a continuación.

La fiesta mayor del Pawkar Raymi –para los cañaris conocida como Lalay Pacha– se desarrolla el 21 de marzo. Conocida también como la fiesta del Mushuk Nina –fuego sacro (Espinosa Soriano, 1998) – fuego con el cual inicia el nuevo año cíclico, dicho de otra manera, es el tiempo de inicio del año, que coincide con la fiesta del carnaval del calendario católico. La fiesta del Lalay Pacha o Pawkar Raymi, para los indígenas cañaris es la celebración más importante del año; para esta fiesta ritual, todos se preparan con debida anticipación, saben que deben aprovisionarse de abundante comida y bebida, que se disponen en la mesa de ofrendas para ofrecer al personaje mítico conocido como “Tayta Carnaval”, de no hacerlo saben que les acompañaría la mala suerte por el tiempo de un año. Por su lado los varones, preparan sus armas –warakas–, los instrumentos musicales –tambor y pingullo– y los atuendos recomendados por el mito; saben que deben salir a recorrer por las casas de los comuneros cantando una diversidad de canciones, en cuyos versos hacen alusión a todos los hechos acontecimentales; entonces canciones del ciclo

agrícola, mitos de origen de la agricultura, mitos de origen de la religión católica, hechos de enamoramiento entre los viajeros y mujeres de otros pisos ecológicos, canciones de lamento por fallecimiento de algún miembro familiar, versos cantados sobre el concubinato, cantos alusivos a las peleas rituales, como el toro, la vaca, la mula y la alusión a ciertos pájaros, son recreados por los carnavaleros. Pervive en el imaginario colectivo, la idea de que todo paseador debe saber por lo menos doce de las veinte y cinco canciones existentes, mismas que son cantadas desde el día domingo de carnaval hasta la media noche del día martes, conocida como el Awka Tuta –noche sin ley ni rey–, espacio en el cual se solían desarrollar las temibles batallas rituales; en la actualidad, ya no ocurren estos encuentros o pukaras, solamente han quedado las canciones. (Ochoa Calle, 2008)

De este espacio festivo, proviene el 80% de la información requerida para este trabajo de fin de titulación.

La segunda fiesta mayor tiene que ver con el Inti Raymi, desarrollado el 21 de junio. Referencias teóricas que expliquen detalladamente esta ceremonia desde los tiempos pre-incásicos, son limitados, al respecto Sherbondy, (1986, pág. 189) manifiesta:

“Con relación al culto, adoraban al sol, porque decían, que así como daba luz, criaba y producía todas las cosas. Usaban de los hechiceros y agoreros. Y después que el Inga vino fueron enseñados en las idolatrías adoración en las piedras, volcanes, cerros, juntas de ríos, en la tierra, haciéndoles sacrificar en estas partes ovejas de la tierra, niños y niñas, oro, plata, ropa y otras cosas”.

Jiménez de la Espada, (1897, pág. 215), con respecto a la religión de los cañaris dice:

“La adoración general era al sol y a la luna, y estos hacían sus sacrificios así de ovejas como de unos que llaman cuys, que parecen conejos, que crían en sus casas, y lo mismo quemando maíz y mantenimientos a que lo tienen. También tenían guacas o adoratorios a quien ofrecían oro y plata y de todo lo que tenían, especialmente una yerba que se dice coca, de mucha estima entre ellos, lo cual ya no lo hacen a Dios en adorar las criaturas, y por medio del castigo con el que se les ha prevenido”

Estos aportes, evidencian que los cañaris adoraban al Sol y la Luna como sus deidades principales; sin embargo, se ha encontrado datos etnológicos explicativos sobre la vinculación con la Luna y no con el Sol. Mientras que los trabajos de investigación

arqueológica sobre petroglifos, ha puesto al descubierto símbolos del sol, igual se encuentra este símbolo grabado en los tejidos de los chumbis, lo que quiere decir que sí hubo esa vinculación con el Sol.

Esta fiesta ceremonial, se consolidó con la llegada de los Incas, así lo evidencia la utilidad religiosa que tenía el Complejo Arqueológico de Ingapirca, espacio en el cual se rendía culto al Dios Sol, a través de cantos y danzas ceremoniales. A partir de la llegada de los asentamientos coloniales y religiosos a la geografía cañari, a ésta fiesta se yuxtapone y es sustituida por el Corpus Cristi; a este tiempo se amalgaman, muchas manifestaciones propias de las comunidades originarias, como curiquingues, rukus, la danza del tukuman, las damas, el reparto de naranjas, entre otras.

El sistema hacendatario apoyado por los evangelizadores, movidos por ambiciones de explotación de la mano de obra, retoman el ritual del Inti Raymi, pero de manera exclusiva los jaillis, lo resemantizan a fin de que cumpla con los intereses de evangelización de la iglesia católica. Entonces, los jaillis a través de sus cantos, consideran que las semillas de trigo es Dios, del cual se obtiene el pan y la sagrada hostia de consagración misma que viene desde Roma; en ese contexto juega un rol evangelizador la figura del Niño Jesús. Otros hacen relación a ciertas experiencias de los viajeros del norte y otras. Para este gran día, la iglesia hacendataria², consigue reunir de una manera obligatoria a todos los hombres y mujeres de las distintas comunidades para realizar la cosecha de grandes extensiones de trigo. Estos cantos católicos, son prolijamente analizados desde una tendencia literaria.

La tercera fiesta mayor, se llama Killa Raymi, celebrada el 21 de septiembre. En tiempos prehispánicos, este culto realizaban organizando grandes procesiones, que se dirigían a las wakas vinculadas con la Luna; estas ceremonias de petición realizaban con el objeto de alcanzar el milagro de la lluvia. Posterior a la conquista, los rituales realizaban, con gritos, cantos, silbos, bullicios en general, ritual practicado hasta la década de los 70 en diversas comunidades cañaris, de manera restringida. Mientras que la iglesia católica logra sustituir esta fiesta con las procesiones y peregrinaciones a los diferentes santuarios de las Vírgenes como: la Virgen del Rocío en Biblián y la Virgen del Cisne el Loja. En la memoria colectiva oral, perviven relatos míticos, creencias, el manejo de los ciclos lunares paralelo al ciclo

² Utilizo la frase nominal “iglesia hacendataria” debido a que en Cañar, los dueños de las haciendas más extensas, estuvo en manos de la iglesia, como el caso de la hacienda de Guantug a la que nos referimos en este trabajo.

agrícola, la influencia de la luna tierna en ciertas acciones cotidianas. Por lo tanto, la luna sigue siendo un referente cosmovisivo muy importante para las comunidades cañaris.

La cuarta fiesta mayor andina, se llama Kápak Raymi –fiesta del poderoso–, que consistía en la preparación y ascenso de los jóvenes guerreros a pukareros, una vez que hayan cumplido con las rigurosas pruebas; pasaban a formar parte del batallón de los guerreros invencibles; debe a esta alta preparación militar a que los cañaris eran considerados por los Incas como “Guerreros de alta peligrosidad militar”. Por lo general este ascenso, lo realizaban con una solemnidad muy particular, en la que los guerreros cantaban versos alusivos a la guerra ceremonial o pukaras. Esta fiesta, fue sustituida por la Navidad, hecho religioso que ha aculturizado por completo a la primera. Sin embargo pervive en el imaginario colectivo oral, cantos alusivos a la guerra, que las llamo pukaras, mismos que son objeto de análisis en este trabajo.

CAPÍTULO III

3. ANÁLISIS DE LA SABIDURÍA ORAL EXPRESADA EN LOS JAILLIS

Referirse a los jaillís cañaris, es retomar el escenario de la cosecha trigo, de la época de la hacienda de Quantug de propiedad de la Señorita Florencia Astudillo. El último cantor del Jahuay Cañari, el (Pichasaca Guamán, 2016), con respecto a esta ceremonia, cuenta la siguiente versión:

“La hacienda de Quantug, desde tiempos inmemorables, en los predios que hoy pertenece a Manga Cusana, San Rafael, Cuchucun, La Posta, Nar y otros sectores, solían sembrar de tres a cuatro hectáreas en cada comunidad, lo que implicaba muchísima mano de obra para la cosecha. Debía haber sido para evitar el pago a los jornaleros, tomaron la costumbre de los cañaris, de poner en práctica, los jahuay en los tiempos de la cosecha del maíz que para ese tiempo, eran las mingas de cosecha, con la particularidad de cantar a los Apus, agradeciendo por la cosecha brindada. Lo cierto es que, para los días de la cosecha de trigo, era deber y obligación de asistir a esta gran ceremonia de cosecha del trigo, para participar activamente de ella. Más de 200 personas se reunían, de todas las comunidades y trabajadores de otras haciendas para la cosecha; en este grandioso día, el maestro de ceremonia –llamado así a la persona que se dedicaba a cantar exclusivamente el jahuay– ejecutaba una variedad de cantos, mientras que los segadores o quienes cortaban las espigas de trigo respondían en coro, Ja, ja, ja jahujay, jahujay, dos veces; otros segadores eran expertos en ejecutar gritos muy raros por la finura del sonido que emitían. En resumidas cuentas mientras, cantaban cortaba, para lo cual se vestían, tal como el mito de la cosecha exige; a la usanza de la costumbre cañari, con zamarros, cushmas, sombreros de lana, y con sus respectivas oses fabricada por los herreros”

LAEB, (1996, pág. 235), respecto al jahuay cañari manifiestan que, en tiempos anteriores, se debía haber tratado de una ceremonia de agradecimiento al Padre Sol, por haber hecho madurar las cosechas. Luego con la llegada de la conquista española, esta ceremonia, y otras sufrieron amalgamamientos y yuxtaposiciones culturales, de carácter socio-religioso y económico, de tal manera que estas ceremonias dirigidas al Sol, terminaron convirtiéndose en un escenario de explotación de la mano de obra, y como un espacio propicio de evangelización de parte de los sacerdotes de este tiempo, y sobreviven pocas canciones relacionados con los tiángueces del norte y sus implicaciones amorosas. Los versos cantados evidencian lo manifestado.

Esta gran ceremonia de cosecha, practicada y acomodada de acuerdo a los intereses del sistema hacendatario de la época tenía la siguiente estructura.

3.1. Los quipadores y los mayores

Previo al inicio de la cosecha, tanto los quipadores como los mayores, desde ciertas colinas, lanzaban gritos y toque de la quipa, indicando que deben acudir a la gran minga y ceremonia de la cosecha de trigo. Bastaba esta, forma comunicacional para que los comuneros libres, los peones de hacienda, los vaqueros, chagracamas, etc., asistan de manera obligatoria a esta fase de la cosecha de trigo.

Muy por la mañana, los comuneros llegaban a cumplir con diferentes roles, como; segadores, acarreadores, parveros, paleros, trabajadores que estarán bajo la estricta vigilia de los mayordomos y los mayores. Mientras que las esposas de los segadores, se dedicaban a recoger las semillas esparcidas en el campo de la cosecha y la conocían como chaladoras. Para disponer de una mejor comprensión, describo a cada uno de estos sectores de trabajadores.

3.1.1. Los segadores o cortadores

El 60% de los trabajadores tenían que cumplir con este trabajo. Desde muy tempranas horas, previo a la voz de mando de los mayordomos, mayores y guiados por los versos cantados por el maestro de ceremonia, la cosecha iniciaba. Los cortadores, en coro repiten los versos:

Ja, ja, ja jahujay, jahujay

Ja, ja, ja jahujay, jahujay

Mientras que el maestro de ceremonia canta una infinidad de versos de variados temas, sin que ninguno de ellos se repitan, así cante uno o dos días.

3.1.2. Los acarreadores

Con esta nominación lo conocen a los trabajadores que se responsabilizan en cargar las gavillas de trigo y concentrar en un solo lugar, es decir, en el espacio en donde están elaborando la parva. Todos como hormigas ordenados unos de tras de otros, guiados los maestros músicos que entonan con mucha maestría las flautas dulces se desplazan, cargado sus gavillas. Lucen trajes elegantes, como lo determina el mito, con zamarros, cushmas, fajas con labores, sombrero de lana, cubierto con un

pañuelo de colores vivos y atados a su quijada. Al retornar dejando la gavilla en la parva, realizan juegos de imitación, como el toro, la venda, la soltera, que consiste aprovechar del juego para abrazar y acariciar a las solteronas que se encuentran en la faena.

3.1.3. Los parveros

Por lo general, realizan este trabajo gente de comprendida entre los sesenta y setenta años, expertos en este arte, porque las denominadas parvas, –que consiste en amontonar las gavillas en una especie de troje, trabajo que solamente están en la capacidad de hacer ciertas personas, porque corre el riesgo de que se desprendan las gavillas y la parva cae al suelo. Entonces con una especial habilidad, realizan este trabajo, dando un terminado como el techo de una casa, para prevenir que las lluvias caigan y no mojen la cosecha, debido a que el agua puede resbalar con facilidad.

3.1.4. Los paleros

Cumplen esta función dos o tres personas, que una herramienta llamada pala, perfeccionar la parva, recogen los desperdicios de su entorno, de tal manera que son los responsables de dar elegancia al troje de espigas.

3.1.5. El mayordomo

Es el representante del dueño de la hacienda, por lo tanto es el todo vidente de la cosecha, cualesquier desperfecto que encontrare en los trabajadores, está autorizado para imponer castigo, utilizando el chicote; los trabajadores saben que en caso de ocurrir no pueden reaccionar, sino trabajar el ritmo y al estilo que el patrón imponga.

El mayordomo, por lo general se mantiene el día en su brioso caballo recorriendo por todo el entorno de la cosecha.

3.1.6. El mayoral

Es el peón de la hacienda, es decir, es un comunero designado por el patrón, el que tiene que cumplir similar función al patrón, está autorizado a maltratar físicamente a los trabajadores y mujeres que alteraran el orden establecido, por ejemplo si a una mujer

le sorprende tomando unas espigas de la gavilla, con su chicote así se su mujer impone su poder de autoridad, al igual que el mayordomo se, tiene que estar cabalgando en su brioso caballo, elegantemente jaezado.

3.1.7. Las chaladoras

Con esta denominación, conocen a las esposas de los trabajadores que llegan a la cosecha con la finalidad de provisionar de alimentos a sus esposos, cumplido con esta labor, se dedican a tomar las semillas esparcidas de trigo en el rastrojo, luego de haber obtenido en sus manos un buen manojó, hábilmente lo atan, porción de trigo que lo llaman chala.

3.1.8. La uyanza

Una vez que la cosecha termine la norma exige a que de manera especial las mujeres tomen del freno al caballo del patrón lo aten con chumpis, lo entregan la cruz hábilmente elaborada de las espigas de trigo y lo entregan al patrón, que en estos casos es el representante de dios en la cosecha. En medio de música emitida por los maestros de la flauta dulce, hacen una especie de procesión por el entorno de la parva, mientras los acompañantes bailan. El patrón como no puede ser de otra manera, aunque de manera limitada ofrece chicha y licor a que beban los invitados.

El análisis de este bloque temático relacionado con los jaillis cantados en la ceremonial ritual de la cosecha “Hahuay” tiene la finalidad ofrecer a los niños y adolescentes de la Unidad Educativa Quilloac, un amplio y completo documental de los jaillis literarios de la cosecha. Estudio que permite apreciar de una manera integral los cantos y su respectivo análisis, con este aporte se induce de manera especial a la niñez y la juventud a conocer los hechos y acontecimientos históricos expresados en los versos y la fuerte incidencia de la iglesia católica en aquellos tiempos.

Este análisis crítico permitirá reflexionar sobre la aculturización forzada impuesta por la colonia y de manera especial de la iglesia católica en el ritual de la cosecha andina. Los jóvenes estudiantes indígenas tendrán por primera vez, la oportunidad de profundizar el conocimiento literario del hahuay, y establecer sus propias conclusiones al respecto.

Si bien es cierto Quilloac, es una comunidad que dispone de un amplio repertorio de temáticas literarias andinas, sin embargo no han sido insertadas estas temáticas sistematizadas al estudio y análisis en los centros educativos interculturales bilingües; razón por la que amerita compartir estos resultados con la población estudiantil.

JAILLI AGRÍCOLA–RELIGIOSO

3.1.9. Los segadores

En estos versos resalta la presencia de un narrador omnisciente que habla como catequista, él que enseña la palabra de Jesús a sus hermanos, los segadores de las espigas de trigo.

En estos versos, invoca de manera especial a los segadores, –porque solo ellos, repiten el coro y escuchan los versos del maestro de ceremonia–, a que la cosecha lo hagan con mucho sentimiento religioso porque esos granitos son el cuerpo de Cristo. Insistentemente repite la palabra hermanos, como que imitando la palabra emitida por el sacerdote en la misa.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Diciendo Jesús José y María, hermanos,
A estos hermosos granitos,
Recojamos de la cosecha estas preciosas mieses,
Mieses del cuerpo de Dios, compañeros.*

En esta estrofa, una vez que los coristas se hayan hecho escuchar sus versos del coro; el narrador omnisciente, usa el término mieses, para referirse a las hostias de consagrar utilizadas por el sacerdote en los rituales de la eucaristía. Al expresar, mieses traídas del norte, el baúl de plata, traídas de Roma del altísimo sacramento; no está haciendo referencia a la semilla de trigo, sino al pan sagrado de consagrar.

En estos versos, se evidencian la fuerza evangelizadora aplicada por la iglesia católica, de tal manera que se justifica desde la religión católica, la razón de ser de la cosecha de trigo. Además no cualesquiera deberían emitir estos versos sino el catequista previo la inducción de los sacerdotes.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, estas mieses trídas del norte,
En aquellos hermosos baúles de plata,
Hay, esas preciosas semillas, traídas de roma,
Mieses del altísimo sacramento, hermanos.*

En esta estrofa, el narrador cambia de temática, de los versos induce a los segadores a que en el proceso del corte no haya desigualdades, es decir, no permite que unos se adelante y otros se retrasen.

Utiliza el término rondador para referirse a la unidad a la armonía y al apoyo mutuo en el trabajo. El término izquierda y derecha, se usa con frecuencia entre los indígenas, lo que significa que deben trabajar mirando y apoyándose a los dos lados, es decir, de la izquierda y al de la derecha. Sigue utilizando el término hermanos, enunciado de la biblia para referirse a los segadores.

*ja jahuay jahuay jahuajajay,
ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, unidos como los canutos de un rondador, compañeros,
Hay, apoyándonos de izquierda a derecha, la cosecha realicemos.*

El narrador omnisciente, induce a los segadores a que el corte de las espigas lo realicen a una misma altura. Advierte en el caso de desobedecer y en mirando el mayordomo impondrá duros castigos.

En este verso se evidencia, el poder que el mayordomo tiene, como la de flagelar con su chicote a quienes no trabajan como se debe.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, en segando ya alto, ya bajo,
Hay, el mayordomo trata mal, compañeros.*

El narrador, observa el tiempo, y la semblanza del día, sabe que son las diez de la mañana, y la cosecha está muy avanzada, porque en la parva se ha entrojado las mieses de trigo y se mira muy crecida y bella.

En estos versos hace referencia al tiempo y al avance de la cosecha de manera exitosa.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, tan pronto ha corrido el tiempo, ya son la diez de la mañana,
Hay, la gavilla de la cosecha se entroja bellamente.*

En los versos de esta estrofa, el narrador cambia de tema; manifiesta que es tiempo de asomar los dueños de la cosecha, –en este caso, los propietarios fueron sacerdotes– parece hacer referencia a ellos, al manifestar, la frase en estado de embriaguez, se refiere a la familia que el acompaña. La frase, hermosas niñas, parece referirse a las religiosas, herederas de la hacienda. Cuentan que en los tiempos de cosecha, y las vaqueadas, los indígenas de la hacienda de Ger, tenían la responsabilidad de movilizar a estas religiosas sobre andas y hombro.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, los señores de roma, en estado de embriaguez están llegando,
Hay, las hermosas niñas, también están llegando.*

El narrador, regresa con sus versos a la cosecha, e induce a que los segadores tiendan las gavillas en una sola dirección, de tal manera que impacte a quienes observan. Se inserta en los enunciados de la biblia, y explica que las mieses de la cosecha de trigo es del labriego San José, sementera preparada con los bueyes de San Marcos. Según la tradición católica, pervive en el imaginario colectivo, la idea de que San Marcos, es el santo responsable del buen crecimiento y reproducción del ganado, de allí, que la mayoría de hogares disponen esta imagen, y la mantienen dispuesto de cerdas y lanas en su entorno.

La incidencia del catolicismo en estos espacios es evidente, en estos versos cantados, no asoman temas que vinculen el mundo de la religiosidad andina. Lo que da a entender, que hubo una yuxtaposición forzada.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, tendiendo la gavilla de arriba hacia abajo,
Hay, recojamos las mieses en esta cosecha,
Hay, son los granos de San José, compañeros,
Hay, sembradas con los bueyes de San Marcos.*

En esta estrofa, el narrador catequista, manifiesta que todo el día se debe enunciar a los personajes bíblicos “Jesús, José y María”, con el objeto de pasar el día protegidos y alegres. En el convivir diario, debo explicar, que se mencionan a estos personajes bíblicos, en los momentos de pánico, de susto, o de admiración; lo cierto es que, estos términos son usados por los indígenas con mucha frecuencia, producto de la heredad evangelizadora de la iglesia católica.

En estos versos, defiende la idea de que, la cosecha es de Jesús, María y José, desde aquellos tiempos, el pan la hostia utilizada en la sagrada consagración, pervive en el imaginario colectivo que deriva del trigo.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Diciendo Jesús, José y María,
Todo el día en trabajo de la cosecha,
Pasemos alegres y contentos, compañeros.*

En esta última estrofa, el narrador observador, centra su mirada en la cosecha, e invoca a los segadores que no se retrasen y que la gavilla coloquen de derecha a izquierda, como manda la costumbre, de no hacer bien, y en observando el mayordomo puede castigar con su acostumbrado chicote. Lo que hace el narrador induzca a hacer bien las cosas, para no ser víctimas de castigos y maltratos físicos de parte del patrón.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, algunos ya se están retrasando,
Acaso no saben la costumbre,
De colocar la gavilla de derecha a izquierda,
Tengan cuidado que el patrón, pueda castigar.*

Se cierra la canción emitiendo en coro los veros propios del coro.

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

Ja jahuay jahuay jahuajajay.

En este jailli el narrador, –omnisciente, catequista y observador–, como se ha podido observar, transmite el mensaje de que las mieses de la cosecha pertenece al Dios Católico, de cuyo producto se elabora la sagrada hostia de consagración en las misas. Pero también, el narrador exige a los segadores, que demuestren orden, apoyo mutuo, perfección en el tendido de la gavilla; hace un llamado en caso de no hacerlo, es posible que el patrón imponga dolorosos castigos.

3.2. JAILLI AMOROSO

Una viajera y comerciante del norte

El narrador actor, en este jailli cantado, se convierte en una viajera que cuenta su origen. Por lo que, las experiencias impresionantes escuchadas, de manera especial en Cuenca, cuando pasaban por la plaza del pueblo, a dejar las remesas de la hacienda en la casa de la Niña Florencia Astudillo, en esos espacios escuchaban y comentaban con la gente del norte.

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

Hay, viajecito a quito fui, amigos,

Hay, de Otavalo soy señores,

Quiteña de la capital soy.

El narrador, desdoblado en la comerciante del norte, explica un escenario de venta de collares y sortijas a un cuencano. Experiencias que son cantadas y contadas a los segadores.

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

Escucha morlaco cuencano,

Yo llevo preciosos collares y hermosas sortijas.

El narrador, desdoblado en la mujer comerciante, recuerda haber sido y sigue siendo vendedora de joyas finas. Esta aseveración parece extraña; pienso que se refiere a una joyera venida de Quito y que tiene su negocio en Cuenca; porque para ese tiempo, era casi imposible que alguien del campo haya alcanzado a tener un negocio de joyas.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, pasajera fui, y comerciante soy,
Siempre llevo joyas de perlas finas.*

En este jailli, el narrador sigue desdoblado en la vendedora de joyas, estos versos indica la manera de seducir la vendedora a la compradora que en este caso es un mujer casada.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hagamos negocio, siempre llevo cosas buenas,
En ausencia de tu esposo, compra joyas de perlas finas,
En ausencia de tus hijos, llevad zarcillos buenos.*

Los versos siguientes, anuncian el regreso a su tierra de comerciante. En el siguiente verso cambia la temática y cuenta que llegó a Cuenca, luego de descansar en algunas ciudades y provincias, este descanso atribuye a la venta de sus joyas. En el verso que sigue, la temática cambia, y dirige la palabra a una mujer que está peinándose, y le dice en términos satíricos, que solo las mujeres del cerro se peinan con peine de palo, mientras que ella, como no es del cerro se peina con peine de marfil. En la mayoría de versos, hace alusión a que dispone de joyas de perla y marfil, lo que caracteriza ser una comerciante adinerada.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, yo ya regreso a mi tierra,
He llegado luego de descansar en las ciudades y provincias,
A caso eres una mujer del cerro,
Para que te peines con peine de palo,
Yo me peino con peine de marfil.*

El narrador, desdoblado en la mujer joyera, continúa contando estas vivencias, que seguramente tomó de las tertulias con sus clientes. En estos versos, la comerciante parece dialogar con el cañari, debido a que la temática del diálogo por lo general se escucha en el campo, cuando estos mercaderes intercambian sus productos. Aquello de que deja recuerdos por donde viaja es cierto, que le interés las monedas antiguas y no los cueros para intercambiar su mercadería también: en el imaginario colectivo cañari, a estos mercaderes que llegan al campo caminado largas travesías se los denominaba pullas, sobre estos hay mucha literatura; en este jailli hace referencia a este tipo de vivencias muy prácticas en tiempos pasados.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, por todo lado recuerdos deajo,
Con cueros ni lanas no cambio,
Cambio con monedas antiguas.*

En estos versos, el narrador desdoblado en “mujer pullma”, cuenta el camino que recorre hasta llegar hambreada a la comunidad, pedir posada en alguna familia conocida. El jailli, evidencia esas relaciones interculturales con los pullmas del norte, quienes lo trataban de caseros a las familias cañaris. En estos versos ya no está lo norteña de Quito vendedora de joyas en Cuenca, en la los versos asoma un comerciante –no sebe su filiación sexual– que recorre largos caminos para llegar a las comunidades cañaris y cambiar su mercadería.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, cerro por cerro,
Quebrada por quebrada, caminado vengo,
Caseros brindadme algo de comer y una posada para ésta caminante.*

El narrador, asumiendo el rol de comerciante, continúa con sus versos, comentando las penurias que tiene que vencer. Lo cierto es que se puede apreciar que llega hasta Deleg lugar en donde termina su venta.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Durmiendo en el alar, decanzando en el corredor,*

*Pasando la vida vengo,
Terminado con mi venta en la plaza de Deleg.*

Como se puede evidenciar los jaillis, son versos históricos que cuentan los diferentes tiempos acontecimentales; como se puede apreciar, no han quedado huellas orales, de los jaillis cañaris, pre-incásicos, incásicos y pre-coloniales.

3.3. JAILLIS RELIGIOSOS

3.3.1. El nacimiento del niño bendito

En esta vez el narrador, desdoblado en sacerdote, canta versos alusivos al Altar de Niño bendito. Al acortarse el arreglo del altar, comenta con sus amigos, que hay que fletar a las mulas lojanas para transportar las frutas que por tradición se cuelgan en el altar. Las temáticas religiosas relacionadas con las fiestas católicas en las cuales ya tienen mucha corresponsabilidad los indígenas, se evidencian en algunos jaillis.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, ahora amigos míos,
Para el altar de niño bendito,
Hay fletar a las mulas de Loja, compañeros.*

Le término doce, que según la tradición católica, representa a los doce apóstoles aparece en estos versos, para indicar que en doce mulas entre lojanas y cañaris llegará la carga para el altar. Se atreve también el narrador en explicar que las mulas lojanas son conocedoras de camino y por lo tanto toman su camino y no hay necesidad de guías. Esta parte de la narrativa, explica que en los tiempos del sistema de haciendas, las mulas lojanas fueron compradas en unos casos, alquiladas en otros, mulares que fueron muy nombradas y famadas, así lo revelan en los cantos o takis carnavales.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Todos nosotros en doce mulas,
Estas mulas lojanas, solas tomarán su camino,
Dicen que las cañarejitas, ya están saliendo.*

Las mulas lojanas, pese a cargan tercios de buen peso, siempre se mantienen en la delantera, no se cansan.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Con tercios de ciento cincuenta libras,
Con tercios de doscientas libras,
Las mulas lojanas, se mantienen siempre adelante.*

Lo cierto es que el altar no hay que arreglar en Cañar sino en Cuenca, seguramente en la casa de los dueños de la hacienda de Guantug, hasta allá llegaban las mulas transportando todo lo requerido desde los pisos ecológicos del yunga, y concretamente de la zona de Chiglel del de la parroquia Gualleturo; así se evidencia en uno de sus versos, cuando nombra una parte del camino que pasa por el Río Raura. Esta vez el narrador asume la función de prioste, y cuenta la forma de cumplir con su responsabilidad.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
El Niño Bendito de Cuenca, está con un maravilloso altar,
Hay, pobres mulas, con algunas maletas sobrecargadas vienen,
Ya con zapallos ya con cañas, adicional a la carga viniendo estarán,
Bañándose en las cristalinas aguas del Río Raura.*

En estos versos al referirse al almuerzo comunitario, consistía en compartir entre muleros, viandas que llevaban para alimentarse en el camino. El narrador es el prioste, porque solo él es la persona autorizada para hacer este tipo de invitaciones.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Compañeros, todos reunidos sirvámonos nuestro almuerzo comunitario.*

Luego de haber compartido el fiambre, las mulas han tomado su descanso y los muleros advierten que son mañosas, por lo tanto se debe acercarse con mucho cuidado para arreglar la carga, porque en un descuido pueden patear o corcovar, en este caso el prioste, advierte que tengan cuidado, para que eso no ocurra.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Tengan cuidado amigos, que las mulas pueden corcovear,
Siempre domén, con latigazos por detrás.*

En estos versos de este jailli, el prioste se excluye, desde su casa está pensando que la comitiva estará por la subida de Corcobado, –comino pedregoso cuya subida es muy prolongada y dura que se encuentra cerca de la comunidad de Ger– se apena de las mulas porque con el peso que llevan en esas subidas tienden a desmayarse.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Estarán pasando por la prolongada subida de corcobado,
Hay esas subidas mulitas lojanas.*

El narrador, en tercera persona, está pensando que los viajeros estarán arribando a la comunidad de Ger; y se siente seguro de que su altar va a ser de el mejor, y se va sentir muy honrado así como también el niño. Pese a que el personaje prioste no se menta en ninguna estrofa, sin embargo por los tramas que se entretajan, es el prioste de la navidad que denota esta preocupación y empeño por cumplir de la mejor manera con esta responsabilidad.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ya estarán cercando a la comunidad de Ger,
El Niño Bendito, va a estar muy honrado con este altar.*

En tercera persona el narrador, (prioste) se imagina que en la carga estará viniendo dulces y redondas naranjas; luego, como de costumbre estos viajeros llegarán a la casa del Síndico, es decir a la casa del dueño del Niño, debe también hacer un buen recibimiento a estos valientes hombres.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Las naranjas las más dulces y redondas estarán trayendo,*

*El ponderado síndico bien vestido a las mulas lojanas y a los arrieros recibiendo
estará.*

Este jailli, como se aprecia narra todo el proceso que un prioste realizaba para el cumplimiento de su responsabilidad. Por eso, se sabe que algunas familias cañaris, tuvieron propiedades en los pisos ecológicos en donde produce el guineo, la caña de azúcar, la naranja, zapallos, ajíes y otros; esta estrategia servía para aprovisionarse de estos productos en tiempos festivos. El jailli queda inconcluso, no se sabe si llegaron o no con el altar a Cuenca y que pasó en este trayecto.

3.3.2. Invitación al sacerdote de Loja

En los versos de esta estrofa, aparece el narrador incluyente, aquel que induce a las familias cañaris a que se invite al sacerdote de Loja a que visite las comunidades cañaris. Hay que precisar que los trabajadores de hacienda, no tenían autoridad para hacer este tipo de invitaciones; por lo tanto, el sujeto narrador incluyente de tercera persona debe ser el Mayoral o el Mayordomo, con quienes, los dueños de las haciendas de mulares de Loja, que seguramente sus dueños fueron también religiosos, tenían buenas relaciones; de allí que es oportuno y pertinente hacer esta merecida invitación.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Estimados compañeros, invitemos al santo sacerdote,
Invitemos al querido sacerdote de Loja.*

El narrador incluyente, es conocedor del camino que une Loja con Cuenca y Cañar, en sus cantos, advierte que vendrán por los valles de Cuenca, guiado por el Mayoral de apellido Quindi, pasarán en carro por la Iglesia de Santo Domingo. El jailli en este caso, informa lo ocurrido en la vida cotidiana con el sacerdote a los segadores que en tiempos anteriores había una estrecha relación con el sacerdote de Loja dueño de la hacienda reproductoras de mulares.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Vendremos por los valles de Cuenca,
Guiados por los Quindis, dirán los que conocen,*

Hay, pasando en carro, por la iglesia de Santo Domingo.

La narración del traslado del sacerdote continúa, ya están en Cuenca invitando al clérigo a servirse un café, el presbítero decide visitar la Curia en Cuenca, y luego toman el camino a Cañar. Lo cierto es que no son hechos ocurridos, sino potenciales hechos por ocurrir. Sin embargo queda marcada en la historia la relación entre los sistemas hacendatarios de Loja y Cañar.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Invitando a servirse un cafecito en cuenca,
Entrando a visitar la Curia de Cuenca,
Luego tomará el camino a Cañar.*

En la narrativa de esta estrofa, aún no se disponen de carreteras, en el verso anterior el narrador usa el término de manera arbitraria. El narrador, parece ser que recuerda la venida anterior del sacerdote, debido a que narra, un hecho ya ocurrido. En todo caso el guía deja de ser el patrón o el mayoral, es cualesquier ciudadano, porque otra gente tiene compasión del guía y su desesperación es que hizo asustar a la mula y por poco se cae el sacerdote.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay los pobres guías y los vecinos,
Haciendo asustar al mular del cura, casi han hecho caer.*

En estos versos, el narrador testigo, replica lo que le habían contado, por lo que se trata de un hecho ya ocurrido; en él, el sacerdote bendijo a los feligreses de Deleg, quienes le recibieron bien, invitando incluso a su sirviente cañarejo a servirse algo de comer; tomando un ligero descanso sobre una piedra en los pajonales del cerro Curiquingue, retoman el camino. Es de indicar que el camino descrito en estos versos, se han borrado del imaginario colectivo cañari, estas líneas pone en evidencia la geografía que recorría el camino que une a Cañar con el Azuay.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
El cura, bendiciendo a todos los lados,*

*Cuentan que ya esta entrando al pueblo de Deleg,
Muy conocido, estará siendo bien recibido,
Con su sirviente, un señor cañarejo,
Invitado estarán a servirse, un café con leche,
Al sacerdote le ofrecerán café con pan,
Se sirve con mucho agrado;
Tomando un ligero descanso, sobre una piedra,
En los pajonales de curiquingue,
Sin sentir el frío del cerro,*

El narrador observador testimonia que su sirviente o maestro de capilla, que es un señor de apellido Quindi, le sirve el café, almuerzo y la merienda. En estas líneas, se entiende que seguramente la hacienda, ofreció a un cañari, seguramente por sus méritos a un maestro de capilla conocido como sirviente; no hay otra manera de entender esta situación. En todo caso hubo una relación fraternal entre las haciendas de Cañar y Loja, será porque en estas dos geografías, los sacerdotes son los dueños de amplios predios.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
El sirviente, le invita al almuerzo al sacerdote,
El Sr. Quinde estará ofreciendo, el café, almuerzo y merienda.*

En estos versos, el narrador desdoblado en sacerdote, se refiere a que a lo largo del trayecto le ofrecen de comer en plato de barro y cuchara de palo. Enunciados que expresan la pobreza que primaba en esos tiempos, porque marcado está en el imaginario colectivo, que solo el cuaresmero –personaje que expresa extrema pobreza disponía de estos utensilios–, en todo caso está acostumbrado. En los versos finales, el sacerdote portando la bandera del Ecuador y dando fiel cumplimiento a las sugerencias del Vicario, llega a su destino, que es incierto, debe ser a la hacienda, espacio en el cual se da a conocer por todos.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Delicioso almuercito cañarejitos,
Ya me estoy acostumbrando a comer en plato de barro,
Con la cuchara de palo de San Marcos,*

*Indicando la bandera del Ecuador,
Obedeciendo al bondadoso Vicario,
El padrecito se hace conocido de todos.*

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, que suenen las campanas, para el almuerzo comunitario.*

La transformación del personaje, es una característica fuerte de la narrativa oral cañari. Este y los demás jaillis, revelan hechos históricos ocurridos en los tiempos de hacienda, mismos que estuvieron autorizados a ser cantados como jaillis en los días de las cosechas de trigo.

3.3.3. La prioste

El narrador sabe que se ha designado la priosta de la fiesta para el nuevo año, se trata de la Señora Margarita. El narrador, en este caso es el mayoral, porque este personaje, tiene mucho que ver en la designación de estas funciones, debido a que él sabe la posibilidad económica de las familias o trabajadores de hacienda.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Escuchad hermanos míos,
En la misa del medio día,
Proclamará a Sra. Margarita como nueva prioste.*

La priosta es la hermana del mayoral y siente pena de tal designación porque vive solo de arrimada, y tener que enfrentar una función de gran inversión económica, además tendrá que ponerse al servicio del Altar. Da a entender que la priosta debe estar en vigilia de la iglesia hasta que pase la fiesta, por lo tanto está en la obligación de limpiar, colocar flores, palo santo, incienso todos los días para que sacerdote celebre la sagrada eucaristía.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Se pondrá al servicio del altar,
Pobre hermana mía,*

*Tener que enfrentar un desmesurado gasto en el altar mayor,
Hay mi hermana desdichada,
Solo vive de arrimada en las hacienda de los señores de Cuenca.*

La preocupación del mayoral es notoria, y además sabe los roles obligatorios que debe estar cumpliendo en la misa de Todos los Santos, estará de muñidora; pasando por una calle de honor conformada por amigos y familiares que es lo mejor. Los versos explican parte de los roles que debe cumplir los priostes cañaris en la ciudad de Cuenca.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, pobre hermana mía, ya se aproxima el tiempo,
En el día de Todos los Santos, embargada de nostalgia estará,
En la misa del medio día, haciendo de muñidora,
La familia y los amigos, haciendo calle de honor,
Hay la suerte de mi hermana.*

Por cumplir con esta responsabilidad la Señora Margarita retorna pasado algunos días de Cuenca, situación que le molesta al esposo y lo maltrata, Margarita se siente sola nadie de sus familiares se comprometen a acompañar, y como recursos dispone solo de unos cobayos para esta fiesta. Estas son las penurias que un prioste debe pasar y saben que deben hacer de lo mejor porque no hacer bien es someterse a duras y humillantes críticas.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Muchos días de regreso,
El esposo lo ultraja y mal trata,
Nadie a ofrecido acompañar,
Solo las cobayas se han reproducido.*

El narrador mayordomo, pasa siempre viajando y cuenta que le asaltaron en el cerro Chikta Rumi, y se refiere a su hermano sin no hubiese comprometido con el priostasgo hubiese acompañado y no hubiese ocurrido tal situación. Parece haber una seducción del mayoral a eta señora, decir que me acompañaría es porque alguna relación amorosa existe. Además le término hermana, lo toma desde el lado religioso, en estos versos se sabe que no es hermana de sangre.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Yo de igual manera, pasando solo de viaje,
Me asaltaron en el cerro Chikta–rrumi,
Si mi hermana estuviese libre,
Me hubiese acompañado,
Pero no puede incumplir con el Altar.*

En los versos de esta estrofa se evidencia que no es hermana de sangre, al decir que mi hermana ya es de otro bando, está a disposición de otros, el celo le embarga y piensa que al estar pasando la vida en Cuenca muchos lo estarán admirando y seduciendo. En todo caso piensa en los roles que estará cumpliendo solitaria para concluir con su responsabilidad. Al recordar cuando bebe unos sorbos da a entender el amorío que mantiene este ciudadano con Margarita.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
hay mi pobre hermana, de cumplir un año de servicio,
Ella mismos con platos ceremoniales, ella misma con las ceras,
Muy apenada estará pasando, entrando y saliendo desesperada,
En mis viajes me acompañaba, en mis penas me consolaba,
Bebido unos tragos recuerdo, a la hermana mía,
Hay mi hermana, ya es de otro bando, ya está a disposición de otros,
Hay yo también soy deudor de un vaca y una mula.*

El narrador testigo, que en este caso es el admirador de la señora, menciona que pronto se libraré del cargo encomendado, en su tertulia con la señora recomienda que el domingo escuche las dos misas con sus familia y al final, se encuentran y conversan sus penas y alegrías. El concubinato se reluce en estos versos.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay tú ya te librarás, cumpliendo con el priostasgo,
El día domingo escuchará las dos misas,
Escuchad hermana, escuchad familia,
Conversemos de nuestras penas y alegrías descansando los dos juntos.*

El mayoral, es el narrador, manifiesta que se viene librando de la hacienda, tal vez renunciando de su trabajo, no queda nada precisado los motivos o lo hace por estar juntos con la señora que sigue considerándola como hermana; le induce a servirse unos sorbos de licor como haciendo alusión al festejo por la responsabilidad cumplida; manifiesta que entraría al convento a dialogar con el sacerdote. La identidad del varón no se revela, no así de la mujer, se llama Margarita y es casada. Según la tradición no hubo mayores solteros en las haciendas, debido a que a personas jóvenes los trabajadores le faltarían al respeto. Parece tratarse de un enamoramiento fortuito y no permitido para lo cual la única opción es disponer del consentimiento del sacerdote.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, vengo librándome de la hacienda,
Ahora que pases el altar, buscaremos un buen trago,
Por ser mi hermana y por ser tu hermano,
Entraremos al convento a conversar con el sacerdote.*

La Señora Margarita para pasar su altar, se quedó con deuda, ante lo cual su admirador decide vender a su mula a fin de quedarse sin deuda; para estar seguros de lo actuado, dice, pediremos la bendición la sacerdote, –que dicho de otra manera, tiene que ver con el consentimiento– y regresar a la casa, a que nadie tenga que comentar mal de nadie, porque disponen con la autorización de la iglesia y nadie puede ir sobre esta orden.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Venderé a la mula para pagar el altar de mi hermana,
Por todo lo perdido en la iglesia, pediremos la bendición al Cura,
Y terminaremos regresando a vuestra casa.*

Termina este jailli, resaltado que la iglesia tiene mucho que ver con sus vidas, sin embargo los dos lamentan, seguramente por la deuda adquirida, situación que les tiene seguramente más atados a la hacienda.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
De la iglesia necesitamos, a que apoye en nuestras vidas,*

*Si embargo, mi hermana y yo lloramos sin piedad,
Junto a nuestros padres.*

Es el primer jailli amoroso que se ha analizado, hecho que adquiere legitimidad gracias al apoyo y respaldo de la propia iglesia, aunque como institución religiosa lo único que hace es endeudar y perpetuar como trabajadores de hacienda.

3.3.4. Invitación a la fiesta de San Antonio

En esta segunda canción del jahuay, en el primer verso el narrador observador, mira danzar de una manera reprochable a los danzantes de la Fiesta de San Antonio, que lucen sus campanillas en la mano derecha.

El narrador se refiere a la danza del Tukuman, en la cual, cada danzante dispone de una cinta que se desprende de un madero de dos metros de altura; y cada uno en su mano derecha porta una campanilla para hacer sonar al ritmo de la danza. Los danzantes lucen elegantemente vestidos de acuerdo a las normas del mito. Esta danza, ancestral cañari, solían poner en escena en la fiesta del Inti Raymi; ceremonia en la cual las cintas multicolor simbolizan los rayos del sol proyectados en los diferentes épocas del años cíclico; en el proceso del tejido hay un momento, en que las cintas se envuelven en su totalidad al madero central, momento que lo consideran como el In Watana, ceremonial central de la fiesta del Inti Raymi.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Esta es una vieja danza, y lo están danzando como quiera,
Es una danza de San Antonio, compañeros,
A lado derecho resonando las campanas están viniendo.*

En la segunda estrofa, asoma el narrador entrevistador, parece ser que el personaje llamado Ruku, es el que entrevista al danzante utilizando, términos despectivos que minimiza a los danzantes de Juncal, manifestando que no dan vueltas de derecha a izquierda; hay que precisar que solamente este personaje es el que hace este tipo de comentarios en una fiesta.

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, acaso eres danzante de juncal,
En esta precisa danza, se da vueltas de derecha a izquierda.*

El narrador comunicador informa que la fiesta más pomposa del año llamada “Padre San Antonio” va a iniciar. En estos dos versos, el narrador cumple el rol de los sacerdotes cañaris de las generaciones pasadas, la de comunicar el inicio de las fiestas mayores a sus compañeros.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Compañeros, una fiesta pomposa está por iniciar,
Es la fiesta del Padre San Antonio.*

Aparece en el primer verso de esta estrofa el narrador incluyente, que induce a gozar de la fiesta bailando de derecha a izquierda a sus compañeros. Parece que esta invitación hace el ruku, porque nadie más puede hacer este tipo de alusiones en una fiesta. En el segundo verso aparece el narrador observador y crítico, observaciones que solo está permitido hacer por los Ruku Yayas y nadie más. Por lo tanto el narrador, en el canto del jailli, toma las palabras de este personaje, para decir que debemos hacer bien las cosas para no ser observados por éste personaje.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Festejaremos, zapateando de derecha a izquierda, amigos,
En la puerta de la iglesia, deseosos de la fiesta parados,
Los sacerdotes, con sus curiosidades están caminando.*

En esta estrofa aparece el narrador observador que alerta a los segadores en este caso indicando que han llegado religiosas de Quito y Cuenca, a la Fiesta de San Antonio, porque el jailli en si se refiere a este contexto; además, cuenta que ha observado, hermosos bailes mientras celebran la misa. Con este último verso, se refiere al danzante conocido como la Mama Danza, que son los únicos que realizan danzas en el interior de la iglesia. En estos versos, se explican experiencias vividas por los maestros de ceremonia.

Ja jahuay jahuay jahuajajay,

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Las religiosas de Quito, las religiosas de Cuenca,
Han llegado y están curioseando,
Hermosos bailes, han sabido realizar mientras celebra la misa.*

El narrador catequista en los dos versos que se encuentran después del coro, replica las palabras del sacerdote escuchadas en el desarrollo de la sagrada eucaristía en que apela a los segadores a que oremos mientras trabajamos, para que la alegría y la felicidad acompañen. Como se puede apreciar, el canto el jailli, gira en torno a la ceremonia religiosa de la misa.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Diciendo en coro Jesús María y José,
Nos ponemos de pie,
Orando a Jesús, María y José,
Trabajemos, todo el santo día, compañeros,
Llenos de alegría y regocijo pasemos este bello día.*

El narrador observador a través de los jaillis cantados en estos versos, regresa al escenario de la cosecha, y observa que algunos segadores se retrasaron de los demás cuestiona, por qué lo hicieron, y les pregunta, ¿Acaso no saben las costumbres que se aplican en estos trabajos? Se aprecia que estos versos, se basa en las reales observaciones del desempeño del trabajo o dicho de otra manera, a los textos de la vida cotidiana de aquellos tiempos.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, ya se quedan rezagos, unos segadores,
A caso, no saben la costumbre de trabajar.*

En estos versos el narrador cuestionador con su experiencia a los cortadores que el tendido de la gavilla no está bien, advierte que deben tender la gavilla de derecha a izquierda, para no recibir castigos físicos de parte del patrón. Con estos versos insistentes, es notorio que el maestro de ceremonia incide a que el trabajo de la cosecha se realice de

una manera muy organizada, denotando alegría y humor; sin que se rompa las normas establecidas.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Tendiendo las gavillas de derecha a izquierda,
Tengan cuidado, que patrón nos puede ultrajar,
En este trabajo de gran regocijo,
Pasemos el día, con alegría y humor.*

En estos dos versos el narrador de tercera persona de una manera hipotética, comunica a los segadores que está por llegar el Sr. Colector, viene con la autorización del Sr. Obispo de Cuenca. En estos versos cantados del jailli, parece ser, que está anunciando, que alguien llega a pedir cuentas a los trabajadores de la hacienda y de lo resultados del colector dependerá la estabilidad en el trabajo. En la memoria colectiva perviven experiencias que dicen que el mayordomo enviaba informes sobre el cumplimiento del trabajo y sobre las actitudes a los dueños de las haciendas; dependiendo el caso en ciertas épocas del año lo despedían, dejando en la más completa indigencia a los trabajadores.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Hay, dicen que está llegando el señor, colector,
Con el oficio de Sr. Obispo de Cuenca.*

3.3.5. La fiesta de San Antonio

El narrador de estos versos es la voz oficial que está informado de toda la agenda festiva. Mediante el canto del jailli informa que la fiesta inicia a las cuatro de la tarde, los sacerdotes y los Plaza Alcaldes de la fiesta de San Antonio, expresan que se preparan, mientras los invitados estarán en camino, igual hacen las delegaciones de San Carlos y Huayrapungu, Mientras que los de Biblian saben que vienen con el Wakra Danza. Estos cantos evidencian las costumbres y tradiciones puestas en práctica para el desarrollo de estas pomposas fiestas de San Antonio.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,*

*Desde las cuatro de la tarde inicia la gran fiesta,
Los priostes y plaza alcaldes de la fiesta de san antonio,
Ya estarán preparándose,
De todos los lados, viniendo estarán, bien vestidos a la fiesta,
Los amigos de Purubin ya en la mitad del camino,
Los de san carlos, los de Huayra Pungo, arribando también,
Dejando a los traicioneros, de todos está en camino,
Los de Biblián dicen venir con la Wakra Danza.*

En estos versos el narrador cantor remite información recibida con anterioridad sobre la venida de los bravíos toros a la fiesta, comenta que unos vienen por Deleg, otros procedentes del temible cerro de Zhiña, San Carlos, Chunchi y de Purubín, toros que por su bravura causan daño a los vaqueros a los toreros, rompen las murallas, mientras que los de Chunchi vienen en carro. Es notorio que en estos versos saltan a la vista temás costumbristas relacionados con la fiesta de San Antonio.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Los toreros cuencanos, lidiando con los toros que intentan regresan de Deleg,
En la pasada de Zhiña, los toreros con dos lanzas esperan a los toros,
Los toros de San Carlos, ya han herido a los vaqueros,
Los toros de Chunchi, dicen que están cargando en un carro,
Los toros de Purubin están rompiendo las murallas.*

El narrador informante, está informado de todos los pormenores acontecidos en torno a la corrida de los toros; para ello el Sr. Plaza Alcalde se prepara, y desafía a la llegada de los bravíos para contrapuntear; sabe que los feroces cuernudos que vienen de Cuenca han causado severas lesiones a cinco policías, los vaqueros han sido tomados prisioneros, estos indicadores, anticipan que la fiesta va a ser buena.

En estos versos se evidencian la vida costumbrista de la corrida de toros, parece tener un cercano parecido a la corrida de toros en España.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
El Sr. Plaza Alcalde, dicen que con todos los toros esta contrapunteando,*

*Con todos los toros están bromeando,
Dicen que han llegado los toros bravíos más traicioneros,
Los toros que vienen de Cuenca, han arremetido a cinco policías en Azogues,
Los vaqueros ya estarán presos.
¡Qué fiesta más ponderada que se está pasando!*

El narrador informante sabe que la fiesta tiene una duración de tres días, caracterizada por la presencia de la banda del pueblo traída de Checa, músicos que alegran la brava corrida taurina. Narraciones costumbristas que explican las particulares formas de la corrida taurina desarrollados en la Fiesta de San Antonio, se expresan en estos versos cantados.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Fiestas de San Antonio,
De dos a tres días de duración,
La banda de músicos de Checa, dando la bienvenida a los toros están,
Mientras que el Sr. Plaza Alcalde, baila con mucho estilo.*

El narrador informa el inicio de la corrida taurina, dando a conocer la entrega de la plaza, la salida de los toros a la plaza, la presencia del toro con la colcha; según la costumbre quien logra despegar la colcha del lomo del toro se lleva la colcha.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ya llegaron los toros,
Ya están con sus colchas en sus lomos,
El Plaza Alcalde y la comitiva ya dan la vuelta por la plaza,
Esto es la fiesta, esto es la diversión.*

El narrador informante da a conocer que acompañaron en la fiesta los estudiantes de Loja, los señores de Quito, mismos que regresan muy satisfechos; mientras que los priostes continúan con la uyanza en sus casas con su familia ampliada.

*Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Ja jahuay jahuay jahuajajay,
Terminada la gran fiesta,*

*Los señores estudiantes, los señores de Loja, los señores de Quito,
Agradecidos regresan a sus casas,
Mientras que en la casa del prioste la uyanza continua.*

CAPÍTULO IV
4. TAKIS MÍTICOS

Este bloque de takis son de mayor dominio por los indígenas de las comunidades del cantón Cañar; este repertorio de cantos ponen en juego en la fiesta del Pawkar Raymi. La norma cultural exige que cada carnavalero debe saber por lo menos 12 takis o cantos, porque al llegar en la casa de los comuneros, quienes reciben con el tambor en la mano interrogan a los visitantes a que canten temas de su elección, el no saber o quedarse sin respuesta es denigrante para el carnavalero, esto significa mala suerte.

En este recorrido de visita a las distintas familias de la comunidad forman parte de las comparsas los niños y los jóvenes, quienes vestidos de acuerdo a la usanza del mito lucen elegantes atavíos y representan al Tayta Carnaval, Apu propiciador de la suerte. Entonan diversas temáticas de acuerdo al contexto en el que se encuentren, si observan la presencia de una soltera, interpretan los urpis frente a las mujeres viudas cantan el tema de la viuda y la soltera, si aparece sujetos altaneros que buscan pelea interpretan temas del pukara, si se encuentran frente a un abuelo que les interroga, entonan el canto del Papa Santo, al salir de una casa que visitan se despiden con la canción llamada despedida. Lo cierto es que no hay temas especiales que canten solo niños o jóvenes, todos cantan lo que saben y de acuerdo al contexto.

La literatura de estos cantos se encuentra dispersada e incluso algunos de los takis están amenazados a desaparecer, por ejemplo los cantos como el Jueves Puncha, Ñuka Vida, Pukara, China ya no se escuchan y si lo hacen han perdido gran parte del contenido de sus versos. Por lo tanto la idea es devolver los cantos íntegros a la niñez y a la juventud de la comunidad, incluido el análisis que le da consistencia y la razón de ser de los mismos.

4.1. Mito Papa Santo

El narrador protagonista transformado en personaje mítico Tayta Carnaval, llega a la comunidad como cualesquier comunero vestido a la usanza del mito poniendo en práctica las pautas ideales propias de este contexto, como la de recordar a las familias que viene de su lejano terruño, –Roma– convertido en sacerdote.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Puedo llegar papito,

Puedo llegar mamita,

*Procedente de tierras lejanas,
De extraños terruños vengo.*

El narrador carnavalero –posterior a la llegada de la colonia, ya no viene de las grandes Wakas de Altura– ahora viene de Roma de la Tierra Santa de Jerusalén, por lo que el personaje mítico andino conocido como Apu se ha desdoblado en sacerdote que viene a cumplir con el mandato del Santo Padre; que es la evangelizar. Entonces el Apu andino se ha transformado en sacerdote colonizador y aculturizador de su propia religiosidad andina.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Desde la sagrada tierra del Papa Santo de Roma,
De la Santa Tierra de Jerusalén,
Con el mandato del Santo Padre,
Arribando estoy papacito, mamacita,*

El narrador carnavalero catolizado evangelizado manifiesta que llega a predicar la palabra de Dios; en estos versos el sacerdote se vincula con el personaje mítico andino se considera ser el Apu conocido por todos, que está llegando a recorrer por la comunidad.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Trayendo vengo mensajes de la Tierra Santa,
Bajo el amparo de Dios,
Muy conocido de todos,
Estoy llegando, estoy arribando,
Hombrecito de cuarta y jeme,
Pequeño varoncito muy conocido.*

El narrador carnavalero en estos versos, se refiere a la historia de la llegada del sacerdote a las tierras cañaris, manifiesta que llega a su destino después de haber transcurrido un año de salida de Roma, cruzando mares y montañas. Hace una clara aproximación histórica de la llegada de la iglesia evangelizadora y su incidencia en la fiesta andina del Pawkar Raymi.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Contando los años,
Contando los días,
Seis meses cruzando el ancho mar,
Seis meses por los misteriosos pajonales,
Arribo a la comunidad.

La narrativa histórica desprendida de estos versos, cuenta el recorrido y el arribo a las tierras cañaris después de haber caminado un año; por lo que, el carnavalero denota una profunda aculturación católica y representa a la sociedad católica de la iglesia española.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Tres meses caminando por las montañas,
Tres meses cruzando el inmenso mar,
Tres meses por los fríos pajonales,
Descansando tres meses,
Arribando estoy desde tierra lejanas,
Querido padrecito mamita,
Transcurridos doce meses,
Contados cuarenta y ocho domingos,
El hombrecito místico,
El varón ponderado de los todos los tiempos,
Arribando está, papito mamita.

El narrador carnavalero convertido en presbítero, en estos versos narra la historia de la llegada del sacerdote a las comunidades cañaris procedente de Roma llega a la Presidencia de Quito, recibe órdenes y se traslada a Azogues y de allí asignan las comunidades con las que tiene que trabajar, finalmente arriba en los tiempos de Pawkar Raymi exigiendo ese pomposo recibimiento.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

*Desde la Presidencia de Quito,
Desde la Gobernación de Quito,
Llego a la Intendencia de Azogues,
Papacito, mamacita.*

En estos versos el narrador se reinserta con fuerza a la religiosidad popular andina y se desdobra en el mítico Tayta Carnaval, llega a la comunidad en la primera neblina lluviosa vestida como la norma del mito exige, es decir, como un cañari con ropajes ceremoniales propios de los tiempos del carnaval andino.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Vengo en la primera neblina,
Arribo en la primera llovizna,
Puesto mi sombrero grande,
Llegando estoy papacito, mamacita,
Con vestido elegante,
Con camisa de cuello blanco,
Con sombrero de falda grande,
Llegando estoy, papacito, mamacita.*

En estos versos el carnalero mítico revela que debido a su largo recorrido de un año se ha envejecido y convertido en hilachas su ropa y caído en pedazos sus ozhotas. Denotando que este mítico carnalero cañari, ahora viene de la tierra en donde nació Jesús convertido en católico, para apoyar en la consolidación evangelizadora de la iglesia católica.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Un par de kushmas finas,
Convirtiendo en hilachas vengo,
Un par de alpargatas,
Terminando, en el trajinar vengo,
Un par de sombreros se han terminado en el camino,
Papacito, mamacita.*

En esos versos Tayta Carnaval –que en los versos anteriores actuaba como catequista, seguidor de la palabra de Dios– se reinserta al mundo andino convertido en Apu, llega a las comunidades cañaris luego de recorrer por los caminos sagrados que cruzan por las habitaciones de otros Apus de altura del norte, es decir, por el camino que une a las comunidades cañaris con la Capital de la República. Al caminar por el Kapak Ñan, el personaje viene librando batallas con sus oponentes que habitan en cada cerro sagrado. El número doce mencionado en estos versos, simboliza los doce apóstoles citados en la biblia.

Lalitulla lalitu, Lalitulla lalitu.

*Por doce cerros místicos vengo cruzando,
Con el místico Tulcán,
Con el hombre de Tulcán,
Con el valiente Carihuayraza,
Con el invencible Chimborazo,
Librando terribles batallas vengo,
Papacito, mamacita.*

En estos versos reaparece Tayta Carnaval recorriendo el camino mítico que baja desde Espíndola –waka más alta de los cañaris de la zona oriental–, hasta las comunidades del Hurin Juncal, de igual manera en su recorrido viene librando batallas con sus Apus oponentes.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Con la valiente Espindola,
Con el cerro Huayrapalte,
Con el místico y valiente Alberto Altar,
Enfrentándome en el campo de batalla vengo,
Papacito, mamacita.*

En estos versos el mítico personaje llega a las comunidades indígenas de la zona occidental, procedente de la waka de altura, –la más temible de todos los tiempos– Juidán, en su recorrido viene librando temibles batallas rituales con sus Apus oponentes que habitan en los límites que separa una comunidad cósmica con otra.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Con Tayta Juidán,

Con Tayta Buerán,

Con Mama Zhinzhona,

Con el Viejo Chabar,

Midiéndonos en el campo de batalla vengo,

Papacito mamacita.

El personaje mítico hace una auto descripción y se considera ser conocido por todos, por su caja que rechina entre la neblina, en las quebradas misteriosas y los pajonales, los comuneros saben de su presencia. En la literatura colectiva perviven narraciones míticas que cuentan experiencias de dialogado directo con Tayta Carnaval, dicen que no cualesquiera tienen esa suerte, sino solamente los abuelos culturales de las generaciones pasadas. Mientras que otros entes culturales, solo contemplan su presencia a través del rechinante sonido del pingullo, que se escucha en medio de una espesa neblina, el sonido se acerca se escucha a pocos metros, y sin dejar rastros se escucha a lado contrario que se aleja.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Si por esos cerros he pasado,

Varoncito conocido,

Tamborcito distinguido,

Que retumba en las quebradas,

Que suena chilín, chalán,

Papacito, mamacita.

En estos versos el mítico Tayta Carnaval arriba a la comunidad, desdoblado en comunero que se diferencia de los demás por el fino sonido del pingullo y del tambor. Los comuneros saben de su presencia por el sonido de los instrumentos como el tambor y el pingullo. Para recibir al hombrecito pequeño, todas las familias se preparan con anticipación para honrarle con mesas ceremoniales a su llegada, porque la suerte de un año depende del recibimiento.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu

El sonido del pingullo,

Escuchándose de casa en casa,

Con la waraka en la mano,

Con la compañía de tambor,

Hombrecito conocido,

Varoncito que no tema

Habrán dicho los que les conocen,

Papacito, mamacita.

En estos versos el narrador testigo, que en este caso es el mítico Tayta Carnaval, se junta con los Apus conocidos para compartir sus viandas, espacio que usa para imponer su poderío y se burla de los alimentos de los austeros Apus que están presentes. En estos versos resalta el paralelismo entre Tayta Carnaval que significa abundancia placer y goce; con el Cuaresmero que significa austeridad que representa a la vida cotidiana pobre y penosa, expresada en los alimentos de las demás wakas.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

El fiambre de Tayta Tulcán,

Carne putrefacta de venado ha sido,

El fiambre de Tayta Volcán,

Carne de conejo descompuesto,

Padrecito, mamacita,

El fiambre del mísero Chabar,

Carne putrefacta de toro ha sido,

El fiambre de Tayta Buerán,

Mote crudo narizón,

El fiambre de la mística Mama Zhinzhuna,

Envuelto de nabo con machica afrechosa,

Papacito mamacita.

El narrador anticipa que luego del almuerzo, cada participante demostrará su capacidad guerrera al imitar la ligereza del gato, la bravura del perro; su anhelo es demostrar en todo sentido ser el mejor.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Luego del almuerzo,

Imitaremos el juego del gato,

La elasticidad y ligereza,

Imitaremos el jugar del perro,

Ya rodando de un lado para el otro,

Papacito, mamacita.

El personaje mítico predice que el imaginario colectivo de los comuneros cañaris, lo estarán recordando diciendo que fueron visitados por un pequeño hombrecito pero el que se impone en todo y que es poderoso.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hombrecito pequeño,

Varoncito conocido,

Dirán si es valiente,

Si es ponderado.

Este mito es un claro ejemplo de yuxtaposición del catolicismo a la religiosidad popular andina, explicado por Mires (1991) al estudiar la metodología de la penetración desarrollado por los jesuitas, manifiesta que consistía en el aprendizaje de las lenguas nativas, el desarrollo de actividades artísticas como la música de manera especial; por esta vía los sonos aborígenes y sus propios instrumentos como el tambor, se entremezclaron con los cantos al Señor y a la Virgen. Estos espacios denominados de acomodación de cualquier manera permitieron al decir de Bendezú (1980) que el hombre andino no deje de cantar en su intimidad lo que había aprendido de sus antepasados, aunque en permanente recreación. La ausencia de un eje rector, de un aparato oficial de difusión, el debilitamiento de la lengua conllevó a una fragmentación de las formas literarias. Otro fenómeno importante para la

supervivencia de la cultura nativa, el invasor había tomado ya raíces en el país, carecía ya de la metrópoli, de su eje rector de poder económico y cultural; se había convertido espiritualmente en un hombre sin patria, sin un centro de gravitación cultural propia, sus creaciones eran meros remedos de formas desgastadas aun en sus fuentes originales.

Bajo este marco referencial el mito revela el cómo el encomendero aprovechó la racionalidad religiosa de los indígenas cañaris, para acomodarse perfectamente a las manifestaciones místicas, y emprender un discurso evangelizador. Los mitos cantados en la cosecha Haway constituyen un ejemplo mucho más contundente de evangelización.

El Tayta Carnaval vestido de indígena cañari ya no viene como de costumbre de su morada autóctona “las Wakas de Altura”, viene de la Tierra Santa, Roma cuna del surgimiento del catolicismo. Llega con claros mandatos y órdenes del Papa Santo de Roma, cruzando el ancho mar, montañas y pajonales. El primer arribo, hace en la Presidencia de Quito, más tarde a la Gobernación de Azogues y finalmente a las comunidades indígenas cañaris.

El Apu Urku Yaya (Tayta Carnaval) se resemantiza. Con identidad indígena pero encubierto de sacerdote o encomendero, ahora se apresta a evangelizar y a cumplir con el mandato por el cual fue enviado por el Papa Santo. Además, este personaje occidentalizado, aprovechó religiosamente de la lengua y las artes para luego de adaptarse, acomodar sus principios evangelizadores a los cánones de la mitología andina. Entonces lo tenían que recibir con bailes, cantos y con abundante comida y bebida a la usanza indígena, y pues como es obvio, se trataba del representante de Dios en la tierra y el mejor regalo que tenían que hacer para garantizar el cielo eran los objetos de oro, que lo tenían que dejar junto a la mesa de comida o en alar de la casa. El no hacer implicaba serios castigos y ser considerados sujetos demoniacos.

El Apu generoso, visionario, prometededor de las buenas cosechas y de la buena vida, se coloniza y se convierte en el dios bueno para quienes cumplen con el dogma y malo para quienes no. Esta dualidad se explica a través de Tayta Carnaval (sensualidad)/Cuaresmero (austeridad)

Por otro lado el mito no se divorcia totalmente de la simbología andina. En el recorrido que hace el encomendero de Quito a Azogues, cita las wakas de altura de los kichwas y lo hace muy bien porque incluso cita a un Volcán, y hasta las contiendas rituales que debió librar. Lo más impresionante es la reinsertión semántica al llegar a las comunidades, en

este nivel las wakas o cerros sagrados son animizadas, tienen vida establece cierta conversación, cada cerro nombrado cumple una función importante, Buerán productor del maíz, Zhinzhona productora de la papa y el nabo, Chabar conejo y venado. Entre ellos comparten armoniosamente la comida aunque unos expresen pobreza –austeridad–. En el marco de esta familiaridad existe un Apu que se impone porque demuestra su maestría en agilidad y bravura al imitar al gato y al perro, hecho por el cual es muy conocido por todos los comuneros.

El canto de Papa Santo se refiere al Tayta Carnaval (conciencia colectiva andino-cañari) identificado con los símbolos de la nacionalidad burocrática-religiosa de la colonia. La novedad de esta aparición es introducida, mediante la expresión de pedir disculpas “ama piñarinkichu” no te molestarás por haber venido papacito, mamacita.

No obstante mantiene los rasgos del Ruku Yaya, uchillalla wampralla, uchillalla runitu, que camina por el mar y los pajonales, a través de doce cerros, gastando ropajes andino-cañaris y, últimamente gastando ropajes andino-cañaris, otras de procedencia europea, como son la sombrerera de procedencia europea, y el terno de cuello blanco.

Pero es el mismo que aparece en la neblina, como lo ha hecho desde tiempo inmemorial. Es el mismo que retumba en la quebrada, con una caja y pingullo. Es el mimo espíritu que pelea que recorre de casa en casa, con su waraka blandiente. Es un espíritu en lucha con la antigua simbolización de los Apus, con quienes estaba en pelea desdeñando su fiambre. Ahora es la hora de comer bien, el tranquilo almuerzo. Es hora de asimilar las viandas que nos ofrecen (los extranjeros). El auscultador Urku Yaya sabe lo que hace, para escapar de la domesticidad del perro y del gato y volver a representar la antigua figura del carnaval. (Ochoa Calle, 2008)

4.2. La despedida

En este taki mítico reluce el poder sobrenatural que tiene Tayta Carnaval, –Apu– que llega a la comunidad desdoblado en carnavales a dejar la suerte expresada en la buena producción agrícola, en la reproducción de los cobayos etc.

El carnavalero representante directo del mítico y poderoso Tayta Carnaval, se despide muy agradecido de cada una de las casas que le han ofrecido abundante comida y bebida en la acostumbrada mesa ceremonial. Hasta la actualidad, los carnavaleros al arribar a las

viviendas de la comunidad cantan el taki Papa Santo y al salir, se despiden entonando este taki.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Padrecito, madrecita,

Honrado me siento,

Por ese buen recibimiento,

Agradecido regreso a mi misteriosa casa.

En sus versos asegura que la suerte queda esparcida en la casa, por lo tanto, están en la obligación de recibir con la misma euforia, si asegurar el sumak kawsay pretenden. Suerte que se materializa en donar una joya invisible de oro, esa joya invisible se visibiliza cuando los resultados de las cosechas sean de lo mejor, el ganado se hayan reproducido y en cuando no se hay presentado desequilibrios en la salud.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

El próximo año, por este mismo tiempo,

Con esta misma euforia recibírseme,

Padrecito, madrecita,

Tras el umbral de tu casa,

Para que la suerte te acompañe en este año

Dejo el tambor de oro,

Padrecito, madrecita.

El narrador mítico simbólicamente manifiesta que sobre la mesa ceremonial deja la suerte; dicho de otra manera, es la mesa ceremonial que contenía las mejores viandas la que queda dotada de suerte. Es por eso que todos los años, esa mesa contiene los doce mejores platos dispuestos para que se sirva Tayta Carnaval.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

*En la mesa ceremonial deajo,
Un pingullo de oro,
Para que tengas lo suficiente durante el año,
Padrecito, madrecita.*

En estos versos el narrador mítico por el buen recibimiento que le hacen, advierte que deja la suerte para que las mejores semillas del maíz utilizadas para la chicha y el mote, cosechen en abundancia. Los comuneros saben de estas normas míticas; lo que quiere decir, que del cumplimiento de los dogmas del mito depende el año agrícola.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Para la jora del año venidero,
Dejo la semilla del maíz zhima,
Para el mote de buen sabor,
Dejo la semilla del maíz blanco,
Padrecito madrecita.*

Además, para que la chicha, –la bebida del Apu Tayta Carnaval– sea encantadora, embriagadora y exquisita, deja los insumos necesarios para que las mujeres no falten con esta bebida ceremonial.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Medio tercio de panela,
Para endulzar la chicha,
Dejo en la cocina,
Padrecito, madrecita.*

Para que en la mesa ceremonial no falte el plato fuerte que es el cuy, deja la suerte en el cuyero a que los cobayos se reproduzcan en abundancia. Respecto a este enunciado en las prácticas de la cotidianidad, las mujeres al sacrificar al cuy, desprenden el un ojo y lanzan al cuyero, manifestando miranki, miranki, lo que quiere decir, reproduciránse, reproduciránse; es un ritual que forma parte de este mito.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Una cobaya preñada,
Dejo en el cuyero,
Para que dispongas,
En la mesa ceremonial de año venidero,
Padrecito, madrecita.*

A fin de que las doce viandas tradicionales no falte de la mesa ceremonial, deja las semillas de papas de esta manera aseguran la producción de las papas.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Unas semillas de papas,
para el ají,
te dejo a que siembres,
y tengas que preparar el año venidero,
padrecito madrecita.*

Concluida con la visita el mítico personaje, agradece con profundo respeto y consideración a las familias cañaris por el recibimiento que lo han hecho y por eso dispondrán de todo para el año venidero. Por ese acogedor recibimiento, quedo a compartir algunos días, de no ser así, como estoy llegando, hubiese vuelto, manifiesta el narrador mítico.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Padrecito, madrecita,
No se resentirán por haber venido,
No se enojarán por haber llegado,
Si molesto se sintieran ante mi llegada,
Como llego, estaría regresando,
Si me recibes como siempre,*

Días y noches compartiría con ustedes.

La culminación del ciclo mítico ritual se da en la estancia, es decir, el en Kay Pacha. Tierras de estancia en donde habita el comunero cañari, dedicado al cultivo del maíz, la papa y a la cría de los cobayos, que constituye la base de la alimentación social y ritual.

El “Urku Yaya” desdoblado en carnavalero, para el imaginario colectivo del cañari-andino, es el Apu, el espíritu de máxima veneración, porque saben que de las ofrendas y ceremonias –mesa ritual y pukara– dependerá el buen vivir gozando de buenas cosechas y de la abundancia de animales. Entonces los carnavaleros son recibidos por los abuelos como verdaderos Apus, se ofrece una mesa ritual llena de platos ceremoniales, luego de servirse de ella lo apetecido y llenado su bolso llamado piksha, catando al ritmo de la melodía de su tambor se despide, anunciando que deja todo lo necesario para que la mesa ritual se repita en el nuevo ciclo. Esta pleitesía del carnavalero proporciona el estado de ánimo necesario que por su puesto orienta a esperar un ciclo agrícola y vital prometedor.

El indígena está consciente de la importancia de las ofrendas y ceremonias, el no hacer implica la llegada de la austeridad, que azotará con hambre, enfermedades y miseria por el espacio de un año mítico. Entonces los comuneros aseguran un buen ciclo agrícola y vital a través de los rituales y ceremonias dirigidas al Apu “Urku Yaya”.

Por otro lado el taki, despedida se refiere al “Tayta Carnaval” que ha incorporado la panela a los elementos de buena suerte. En su opinión es tan buena como el oro del pensamiento y la comida de papas con maíz, y con ají, igual que la reproducción del cuy doméstico. Es evidente la capacidad de incorporar nuevos elementos a la buena vida andina cañari, reflejándose procesos acontecimentales históricos manifestados en los versos.

El Tayta Carnaval es la conciencia colectiva del pueblo andino-cañari que tiene la capacidad de pensar de nuevo y advenirse a las nuevas circunstancias.

La colonialidad fue un reto para el pensamiento andino-cañari, que debió organizar nuevos textos de comprensión de la realidad, conservando lo antiguo, resemantizando símbolos y adoptando nuevos valores que les permitían la supervivencia con los europeos. En otro orden, al concluir el Apu su ciclo, paralelo a ese acontecer inicia un ciclo de austeridad, al que los encomenderos lo denominaron cuaresma. La literatura oral expresa que al salir el Apu, en el trayecto se encuentra de regreso con el “Cuaresmero”, personaje que simboliza

hambre, miseria y pobreza. Cuentan que llega a las casas que no hayan limpiado y preparado comida y bebida ritual, éste se impregna en el hollín del fogón y se queda a vivir por un año, causando desequilibrio y mala suerte. El catolicismo se aprovechó de esta coincidencia con el calendario católico para yuxtaponer lecciones propias de la iglesia católica, que es la cuaresma, que inicia a partir del miércoles de ceniza y culmina el jueves santo período de abstinencia que se prolonga por un período de 40 días. Entonces el manoseo católico es evidente en este mito una vez más, resemantiza al mito y adquiere un discurso híbrido. (Ochoa Calle, 2008)

Deja claro el mito la auracidad del Apu, al revelar que de él depende la agricultura del maíz y de la papa, la reproducción de los animales menores como el cuy, y la tranquilidad psico-social que se explica en la suerte simbolizado en el oro dejado por los ancestros anteriores en las profundidades de las wakas. Hasta la actualidad está en el imaginario indígena que toda pieza arqueológica que corresponda a tiempos ancestrales es símbolo de suerte, razón por la que no se debe perder y se debe tener a buen recaudo.

4.3. Amada mía

El narrador mítico se desplaza de sur o norte en busca de su amada que se escapó y su pretensión es encontrarla en algún lugar; recorre los chaquiñanes de altura y de estancia, por el amor que siente por ella, desesperado pregunta a los animales monteses y de páramo y a las aves de estancia a fin de que dieran indicios de haber visto a esta mujer, pero nadie le da ninguna respuesta favorable, este ser mítico, termina implorando al Sol y a la Luna, considerando como el último recurso para localizar a su amada pero nada es posible hasta que al fin localiza en una laguna de altura, sumergida y transformada la mitad de su cuerpo de pez y mujer.

En el primer verso el narrador mítico parte su búsqueda de una waka de altura, tal vez la más alta de la zona, –parece tratarse del cerro Fasaiñañ– inicia su recorrido interrogando al todo vidente cóndor, si vio pasar a su amada por algún lugar, este tótem cañari manifiesta que no observó porque estuvo recopilando comida para el carnaval, sugiere que lo preguntara, al lobo.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

*Escuchadme, Sr. Cóndor,
Escuchadme todo vidente,
Quizá habría visto,
Pasar por estos lares a la amada mía,
Disculpadme señor,
No la he visto,
Porque estuve,
Degollando a un bravo toro,
Preguntad al Viejo Lobo.*

El narrador mítico sigue su camino y más adelante se encuentra con el lobo a quien le interroga, el lobo responde no haber visto, porque estuvo preparando los alimentos para la fiesta del carnaval, sugiere que le preguntara al mirlo.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Escuchadme señor lobo,
Tal vez habría visto,
Pasar por estos lares,
A mi amada mujer,
Disculpadme señor,
No la he visto pasar,
Porque estuve degollando a una oveja,
Preguntádselo al Sr. Mirlo.*

El desesperado ser mítico sigue su camino y se encuentra en los límites que separa los pajonales de la estancia, le interroga al Mirlo tampoco observó pasar, porque estuvo sirviéndose algo de comer, recomienda que lo interrogara al conejo montés.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Escuchadme Sr. Mirlo,
Quizá habrá visto pasar,
A mi prometida por estos lares,*

*Estimado señor,
No la he visto pasar,
Estuve tragando las dulces frutas de la achupilla,
Preguntadlo al sabiondo Conejo.*

El mítico hombre al encontrarse con el conejo le interroga, si habría visto pasar a una mujer cerca del él, no observó estuvo recogiendo el agua lluvia de las plantas, sugiere que se lo interrogue al chucurillo.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Escuchad señor conejo,
Quizá abría visto pasar,
A mí prometida por estos lares,
Disculpad señor,
No la he visto pasar,
Estuve recogiendo el rocío,
Preguntadlo al Señor Chucurillo.*

Interrogado que fue el señor chucurillo manifiesta no haber observado, porque estuvo preparando a los cobayos para la fiesta del carnaval; recomienda que se lo preguntara al pájaro chirote.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Por favor señor chucurillo,
Tal vez habrá visto pasar,
A mi prometida por estos lares,
Disculpadme estimado señor,
No la he visto pasar,
Porque estuve entretenido,
pelando a los cobayos,
Preguntadlo al viejo chirote,
Escuchadme señor chirote,*

*Apoyarme señor de pecho rojo,
Quizá habrá visto pasar,
A mi adorada mujer por estos lares.*

El narrador mítico luego de haber recorrido la larga cordillera, llega a la estancia al piso de los choclos y lo interroga al señor Chirote, la respuesta es negativa, no miró pasar porque estuvo encargado de recoger los choclos del choclal, sugiere que se pregunte al Padre Sol.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Disculpadme caballero,
No la he visto pasar,
Porque estuve preparando,
Los choclos en el choclal,
Preguntadlo al Padre Sol.*

Desde lo más alto de la waka local interroga al Padre Sol sobre el misterioso paso de su amada, al respecto manifiesta que debido a la neblina no observó pasar, sugiere que se le preguntara a la Madre Luna, entrevistada que fue, ni ella observó por llegar muy tarde.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Oídme esplendoroso padre Sol,
Escuchadme padre de ojos rubios,
Quizá habrás visto pasar por estos lares,
A mi querida, a mi prometida,
No la he visto pasar,
Debido a la presencia de nubarrones,
Preguntadlo a la Diosa Luna,
Escuchadme madre Luna,
Tal vez habrá visto pasar por estos lares,
A la amada mía,
Apreciado señor,
No la he visto pasar,*

*Llegaste muy tarde,
No se su fin.*

Al fin el protagonista se siente vencido y piensa que se habría dirigido al ancho mar, o que las frías aguas de las lagunas de altura lo escondieron. La leyenda cuenta que una noche en el sueño reveló que se encontraba en medio de una laguna vigilada por un ser espiritual sobrenatural y sugiere que llegara a las doce del día, así lo hizo, al llegar a las riveras de la laguna observó que su amada dormía. El hombre mítico aprovechó la oportunidad, se transformó en serpiente se desplazó al lugar lo envolvió a su amada y lo llevó al medio de la laguna; en donde vivieron felices y de esa unión surgieron los cañaris que viven en el hurin.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*¡Ho amada mía!,
¿Que habría pasado?,
¡Tal vez se habría perdido en el ancho mar!,
¡Oh en las frías aguas de las lagunas!
¡Padrecito madrecita!.*

El hilo conductor de la narrativa mítica gira en torno al héroe fundador de la etnia que por su puesto surge en la Waka de Altura de la Cordillera Oriental la más alta de Cañar. En esta zona se encuentra la Laguna Mítica de Culebrillas, la Cascada Mítica de Espindola.

El héroe inicia su recorrido desde el hanan con dirección al hurin, preguntado, a sus visionarios míticos sobre la suerte de su amada. Llega a la estancia cuando ya se ha desarrollado la agricultura del maíz, averigua por su amada y regresa a las alturas a preguntar como último recurso, al Sol y a la Luna sobre la suerte de su amada. Pero no tiene noticia alguna, al fin piensa que la laguna la consumió. Lo curioso resulta que a nivel de la literatura oral, también cuentan este episodio.

El canto rememora la narración mítica ancestral de la mujer que fue arrastrada al fondo de la Laguna de Culebrillas, a propósito se ha registrado del imaginario colectivo otra leyenda parecida a la anterior. La leyenda narra sobre la suerte que tuvo una pareja de viajeros casados en las orillas de la laguna de Culebrillas; ésta pareja se dispusieron a servirse el fiambre muy cerca a la laguna. En un momento dado el esposo con el objeto de

realizar sus necesidades biológicas, se alejó del lugar pero a su regreso ya no encontró a su esposa. Desesperado llamó cuantas veces pudo pero no tuvo respuesta. En esa incertidumbre, pensó que se habría adelantado de regreso a casa tomó el camino y preguntó a los viajeros que se encontraban a su paso, pero no tuvo respuesta. Llegó a la estancia contó a sus parientes, quienes se sorprendieron de la misteriosa desaparición. Al final, se convenció que debía haber sido arrastrada por la laguna. El esposo triste y sin consuelo no sabía qué hacer, hasta que, un cierto día, un viajero le preguntó sobre el contexto de la desaparición de su esposa y, de manera especial, sobre la identidad de la mujer; explicando que fue, el viajero afirmó haberla visto siempre dormida, envuelta, en una de sus piernas, una culebra que no le daba soltura, y que siempre frecuenta en las arenas del margen de la laguna, cuando el sol calienta con sus rayos. Terminaba manifestando que la mujer, seducida por la serpiente, tuvo cópula carnal y, consecuentemente, tuvo doce hijos que habrían poblado las tierras de Hatun Cañar (Zaruma, 177-118).

A nivel andino se registra el mito de Cuniraya Viracocha contado por Bendezú que tiene un paralelismo muy cercano al relato cañari del canto de Ñuka Vida Wañushka.

Las preguntas da a entender que inicia en el hanan, donde el inter-lector busca la respuesta. Tampoco se produce en la naturaleza (Kay) donde cada personaje se ocupa de su propia contingencia. El proceso reflexivo del hanan, turbado por el nubarrón de la duda no emite un juicio certero. De allí que se produzca la tristeza. Es indudable que la pérdida se deba al Uku, dónde se sumergió la amada. (Ochoa Calle, 2008)

4.4. Día jueves

El narrador mítico luego del baño ritual de rigor realizado bajo la conducción de su esposa, vestido con los atavíos míticos de los primeros tiempos, puesto un zamarro de cuero de lobo, con chaleco de cuero de zorrillo, pañuelo elaborado del cuero de gato, con la honda de cabuyo, con otro pañuelo de ceda sobre el cuello; con su tambor tradicional, con su pingullo elaborado de la cola de lagartija; sale un día jueves de la casa, a cumplir con los dogmas culturales de mito, puesto en práctica en las fiestas del Pawkar Raymi cañari; en sus versos desafía al oponente que le espera en cualesquier parte del camino. Mito que narra los tiempos histórico–acontecimentales del apareamiento de los primeros carnavales cañaris, aunque en su narrativa se amalgaman términos como pañuelo de ceda, dos reales que corresponden a los tiempos actuales, no deja de ser un mito que se remota a los primeros tiempos históricos.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Vestido con trajes nuevos,

Bañadito y bien cambiado,

Salí de mi casa el día jueves,

Con manto de ceda en el cuello,

Con dos reales al bolcillo,

Tomé el camino grande,

Sin que nadie me invite,

Solitario recorreré,

Solitario enfrentaré en el campo de batalla,

Vestido con el zamarro de lobo,

Con chaleco del cuero de zorrillo,

Con el pañuelo de cuero de gato,

Con la honda de cabuyo,

Con el pingullo de la cola de lagartija

Con el tambor de cabuyo,

Solitario recorreré,

Solitario enfrentaré al oponente.

En estos versos el narrador explica que el carnaval ancestral tenía un tiempo de duración de quince días, tiempo que hasta la actualidad tiene vigencia en las comunidades indígenas de la zona baja del cantón Cañar. Al referirse en los versos, sobre la preocupación por su amada, revela las pautas ideales y comportamentales de aquellos tiempos; hasta la actualidad la esposa indígena es considerada como la eterna compañera que nunca le falla, si el esposo por el peso del licor, se quedó dormido en un solitario camino y tiene que descansar largas horas, la mujer le acompaña hasta que cobre la consciencia para llevarlo a casa. En el último verso, revela la preocupación de su esposa en casa, porque ya es tiempo de arribar.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Ya son quince días,

*Que no retorno a casa,
Ah mi querida esposa,
Entrando y saliendo,
Esperando mi llegada estará.*

El canto de Jueves Puncha refleja la conciencia del tiempo que experimenta del Carnavalero. Limpio y bien vestido abandona el hogar querido, para alejarse voluntariamente, al pasado. Para esta regresión autoconsciente no se necesita tener fortuna. Con el talento que dispone puede emprender el recorrido por el camino grande, por donde todos han transitado. Recorrer quince días, alejándose de la casa, tiempo suficiente para llegar al más lejano lugar, vestido con los atuendos que, proporciona la naturaleza Taypi; portando el tambor de cabuya, pingullo de hueso de zorro. La pobreza se identifica con la vida primitiva. Esta experiencia acicatea su conciencia, para regresar al hogar donde le espera su mujer querida. Al compartir este sentimiento, entre todos los miembros de la comunidad, se acrecienta la solidaridad del pueblo que experimenta las mismas experiencias.

La utilización del lenguaje simbólico incorporado a la geografía circundante, es la más antigua forma de expresión del pensamiento. La experiencia andina-cañari registra la edad del agua (diluvio universal), la de la montaña, roca que flota (capacidad abstractiva del pensamiento) y la del oro (capacidad integradora de la mente). Las versiones bolivianas y peruanas testimonian el desarrollo de esta primitiva conceptualización de la realidad. El proceso abstractivo incorpora a los tres espacios previos, el uku, el kay y el hanan. Son niveles evolutivos del conocimiento, el natural (mítico), el reflexivo y el teórico, que incorporan las experiencias de verticalidad andino-cañari. (Ochoa Calle, 2008)

4.5. ¿Qué tono canto?

El narrador mítico protagonista desdoblado en carnavalero con la finalidad de imponer su sabiduría literaria expresada en los distintos cantos, desafía al abuelo cultural que le espera en su casa para ofrecerle el banquete ceremonial que lo ha preparado. La norma del mito, es que los abuelos deben estar muy preparados para interrogar al visitante, de manera especial sobre los takis que debe saber el carnavalero; por lo tanto, si el visitante llega cantando esta canción el que recibe toma su tambor y lo pide que cantara cualesquier canto de los doce que debe saber, en caso de no responder bien, el interrogador a través del canto, expresa que hubo alguna alteración. Si el visitante no respondió por lo menos tres

preguntas hechas a través del canto, no tiene derecho a tomar las viandas de la mesa ceremonial; razón por la que quienes recorren en calidad de carnavaleros deben estar muy preparados para no vivir momentos de incertidumbre y de mal augurio. En este taki, se genera un espacio dialógico entre el abuelo que recibe y el visitante, que a través de los versos cantados se miden su amplia capacidad de conocimiento literario sobre la generalidad de los cantos carnavaleros.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.
Escuchad papito escuchad mamita,
Qué tono, que carnaval canto,
Si escuchad en tono de la vida mía quieres,
Con gusto lo entonaré,
Si escuchad el tono de la hermana te gustaría,
Con gusto los escucharás,
Si la el tono de la Sindula quisieras que cante,
Te lo haré escuchar, con el ritmo del tambor,
Si el canto de la cuñada de agrada,
Escucharás cantar con elegancia y fuerza,
Si el canto del chito te encanta,
No dudes que escucharás con mucho agrado,
Si el tono de sharango te agrada,
Será un placer, cantar en esta plaza,
Si el tono del toro, pides,
Con mucho gusto te ofrezco,
Si el canto del cóndor deseas,
Pues con gusto te lo ofrezco.
Si el canto del cóndor, te agrada,
En seguida te lo ofrezco,
Si pides que cante la canción del cuybibi,
Será un placer cantar en esta plaza,
Si pedís que cantare el canto de chito,
Con mucho agrado te ofrezco,
Qué tono de los tantos canto,
Qué canto entono,
Si pedís el canto del gallo,*

*En seguida te lo ofrezco,
Si pedís el canto de la mula,
Será un placer cantar,
Si la mula quiere que cante,
Si reproches lo escucharás.
Papacito mamacita.*

El canto revela dos situaciones muy concretas, por un lado explicita las principales canciones que sabe cantar con solvencia el carnavalero y, por otro lado hace una presentación holística de los temas que canta y se relacionan con los ciclos agrícola, vital de los abuelos.

En primer lugar el ceremonial exige que el carnavalero domine la mayoría de los temas, porque los abuelos tienen conocimiento de todos ellos y muchos más. El carnavalero satisface las expectativas de los abuelos, probando que es capaz de cantar cuantas canciones soliciten los ancianos. El canto del “Qué tema canto” impone una especie de prueba de capacidad que debe superar el carnavalero. Los abuelos sí quedaban satisfechos introducían abundante carne seca, poco cocida, de res con abundante ají picante. Esta costumbre se ha erradicado en la actualidad. Culminado estas pruebas, tiene derecho el visitante a acceder a la mesa y banquete ritual, dispuesto de doce platos de comida variada incluido la bebida. Allí podía comer lo que desea y llevar en su piksha³ la carne seca y frutas de manera especial. El papel del cantor exigía la ejecución de las canciones durante la fiesta. No hacerlo bien ocasionaba la desaprobación de los abuelos, quienes les enseñaban la lección, en medio de críticas.

La fiesta del Pawkar Raymi no es una fiesta que sirve para conmemorar solamente los actos que se relacionen con el Equinoccio Invernal del Sol, es una fiesta cíclica que permite recrear y recordar todo el acontecer del ciclo agrícola, vital y mítico. Las canciones como: la vida mía, la hermana, sindula, cuñada, china, corresponden al ciclo vital; chitu sharangu, cuibibi, gallo, explican el desarrollo del ciclo agrícola; y el cóndor, toro, y la mula corresponden al ciclo mítico. Nótese la incorporación de elementos nuevos, al canto, como el toro y la mula, de evidente origen europeo: este particular es indicativo de la capacidad sincrética del canto, extensible a la cultura andina, que entró en diálogo con la cultura europea.

³ Bolso cilíndrico elaborado de cabuyo negro, que sirve para depositar ciertas comidas rituales, como la carne del cuy, res, y frutas.

4.6. Tambor del tronco de coles

En estos versos aparece la oposición entre los tambores austeros y los de buena suerte, los primeros elaborados de madera sencilla que simboliza pobreza, austeridad y el segundo elaborado de buena madera que simboliza suerte, poder, abundancia. Este paralelismo se opone entre el tambor de oro de Tayta Carnaval con el austero tambor del personaje mítico Cuaresmero que simboliza austeridad pobreza.

En estos primeros versos aparece el tambor austero, es decir el tambor del carnalero, que pese a su sencillez, pero por su rechinante sonido tiene que imponerse al tambor de oro, en el campo de batalla.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Tamborcito sencillo,

Hecho del tronco de la col,

Si alguien averigua tu identidad,

Te impondrás con tu rechinante sonido,

Sonando chilín chalán.

En estos versos el mítico Tayta Carnaval, personifica al tambor e insistentemente implora a que se imponga en el campo de batalla.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

En el campo de batalla,

Impondrás la ley tamborcito mío,

Si alguien de casualidad se encontrara,

Dirá que es un tabor del tronco de col,

Con tu sonido te impondrás ante el oponente.

La personificación del tambor es evidente en estos versos; trata de conversar que si se encontrara Tayta Carnaval con su tambor de pacay y pino, así ofenda, sugiere e induce a que se enfrente y con valentía se imponga.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Si se encontrara el famoso tambor de pacay y pino,

Te ofenderá, manifestando que es un tabor del tronco de col,

Dirás que eres famoso,

Te impondrás con tu sonido,

Chilín chalán tamborcito.

En estos versos, el diálogo personificado con su tambor, considerado como el mejor aliado para recorrer visitando las diferentes familias de la comunidad. El tambor es considerado como un personaje mítico que ostenta el poder de guiarle, orientarle para que la batalla ritual sea favorable.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Acompaña en mi recorrido tamborcito,

Oriéntame, guíame con tu poder balsita,

Rechinando como un tambor conocido,

Te opondrás a los tambores oponentes.

En estos versos dialógicos expresa la pobreza simbolizada en su tambor, la austeridad expresada en los alimentos cotidianos; razón por la cual simboliza al personaje mítico llamado Cuaresmero.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Tamborcito de tronco de coles,

Tamborcito del tronco de habas,

Con fiambrito de nabo,

*Con viadas de machica con afrecho,
Con comita de los pobres.*

En estos últimos versos se refiere al tambor del Tayta Carnaval, caracterizado por portar buenas viandas para servirse en el camino mientras regresa a su morada.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*El tambor de pakay y pino,
Los tambores de cedro,
Los tambores de ramos,
Con fiambres de buena carne,
Con fiambres de buenas frutas.*

Este canto expresa la incorporación del mensaje de la cuaresma cristiana a la cultura cañari, caracterizándola por la dualidad. El Cuaresmero entra en escena el Miércoles de Ceniza, cuando el Tayta Carnaval regresa de la fiesta en que se ha derrochado la comida en abundancia. No obstante parece que el mismo Tayta Carnaval consume todo el fiambre de su bolso –piksha–, al regresa a los cerros y al final tiene que comer frutas silvestres, como se confirma en el relato de Ricardo Calle.

El canto resalta los conceptos de abundancia (sensualidad) y escases (austeridad) mediante la representación de los personajes contrapuestos. La alegría de la abundancia es Tayta Carnaval, la de la austeridad es el Cuaresmero. La austeridad asumida por el personaje pobre y andrajoso no es ajena a la representación andina del hawa, esto es de la racionalidad trascendente. Al Viracocha no se le puede mirar en su magnificencia sino como un personaje menesteroso. Por otra parte, el personaje pobre que toca su tambor de coles y de habas no es menos poderoso que los que tocan tambores de pakay, pino, cedro, ramos y huayllag. El sonido de su tambor rechina en el oído de quienes saben reconocerle. No se amedrenta ante el sonido desafiante de los otros tambores. El tambor de coles y de habas es también una alegría de la austeridad, la idea de austeridad se vuelve insistente por la referencia al Cuaresmero y su magra comida.

La austeridad se ejercita en función de la interiorización espiritual, como la propone la iglesia católica, a través de su mensaje evangélico. La alegorización del mensaje cristiano

se expresa en el personaje que viene de Tierra Santa. Los materiales de coles y habas, también es una referencia a la procedencia europea del mensaje transmitido por el Cuaresmero. De manera que el mensaje cristiano es el mismo que sujeta el tambor de coles.

4.7. Balsita tamborcito

En este taki el narrador mítico establece un diálogo metafórico con su tambor animizado, en los versos de la primera estrofa, el carnalero lo considera como el amigo y compañero mejor aliado que a través del sonido se impone y se diferencia de los demás, especialmente por pertenecer al carnalero mítico.

En ese diálogo induce a su tambor que impresione con su sonido en las hogares que hay hermosas solteras que lo admira.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Oh tamborcito conocido,

Guíame acompáñame en mi recorrido,

En la puerta de mi reina, amada,

Impondrás poder con tu rechinante sonido,

No es un tambor sencillo,

Es un tambor del sagrada madera de cedro,

En de la madera de ramos,

Con tu conocido sonido impondrás admiración.

En estos versos se evidencia los recursos como; metafórico y la parodia, el término nuera utiliza para referirse de una manera indirecta a los carnaleros seductores que pudieran estar llegando a la casa de su concubina, siente preocupación; utiliza el recurso parodia y la burla, para hacer notar lo enamorado que está. A los visitantes seductores no autorizados, en caso de llegar a saber de su presencia, recurrirá a los shamanes para que haga un mal.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

*En la puerta de mi amada,
Estará rondando la nuera fea,
Si llego a saber de esto,
Imploraré al maestro cajero,
A que lance el jabón negro,
Para que se cayera resbalándose.*

El shamán cumplirá con las peticiones aplicando maldades que conlleven a que se enfermen gravemente a los seductores extraños de la amada que le quiere tanto.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Si llegara a saber de la presencia de la nuera malvada,
En la casa de mi amada,
Pagaré al maestro cajero a que lance el palo maligno,
Para que se enferme de gravedad.*

Insiste en que el brujo debe cumplir con sus peticiones de hacer un daño a los carnavaleseros que intenten seducir a la bella mujer.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Si llegara a saber de la presencia de la nuera mala,
En la casa de mi amada esposa,
Avisaré al maestro cajero,
A que ponga mazorcas de espina.
En el patio, en donde te acariciaba,
estará rondando la nuera fea,
si llegará a saber pediré al maestro cajero,
que lo haga pasar sobre las espinas.*

En los versos de esta estrofa y más las penurias que tendría que aplicar el brujo, se nota la diversidad de prácticas malignas que pueden ser aplicadas.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Si en la puerta de mi amada estuviese la nuera fea,

En llegando a saber, comunicaré al maestro cajero,

A que hiciera abrazar carbones encandecidos,

A que imponga rigurosos castigos.

Este diálogo mítico metafórico y paródico entre el carnavalero y el tambor termina ponderando la sapiencia, el poder y de ser orientador, exclusivamente en los días del carnaval.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

¡Oh tamborcito mío!,

Que todo lo sabes,

Que impones tu poder,

Acompáñame, guíame,

Amigo incondicional.

El carnavalero en su recorrido por el Ayllu Llakta, advierte a su animizada caja en términos metafóricos considerando de hermosa y compañera, que al llegar a la puerta de su amada con sus sonidos rechinantes impacten al que escucha. Dice eso porque no se trata de austeros tambores sino de cedro y ramos. Teme que en la puerta de su esposa amada este paseando la desquiciada nuera, –metáfora que utiliza para referirse a la presencia seductora de los carnavaleros– y solamente hechicero maestro cajero lo podrá librar de ella.

La presencia de este paródico personaje, en la casa de su amada lo causa profunda ira y celos. Hecho que si lo descubre acudirá ante el hechicero maestro cajero para pedirle que practique maldades en su contra, utilizando el jabón negro para que se resbale, lanzando el

pelo maligno, poniendo mazorca de espinas, haciendo pisar en espinas, hasta quemando e, imponiendo rigurosos castigos

El Maestro Cajero según el canto es revelado como el “hechicero”, ¿Los cañaris a quienes los consideraban de hechiceros? A los caciques que daban aviso la llegada o la proximidad del tiempo festivo, lo que da a entender que fueron ellos quienes conocían un sistema de cómputo del calendario, (Arriaga, 49).

“Los hechiceros conjuntamente con sus ayudantes, acuden al lugar en que están la huaca, la “mocha” o adoran, presentan sus ofrendas y derraman la chicha en el suelo, delante de la huaca a aún sobre ella o esparcen la sangre de los cuyes o llamas, quemando o soplando las ofrendas de acuerdo con su naturaleza” (Martínez, 32)

El concepto de hechicero ido a menos a lo largo de la historia, en la época de la vivencia de los cañaris, tenía una connotación de maestro de ceremonias, sabio o amawta, de ninguna manera estuvo ligado el concepto a la práctica de la maldad. Al escuchar el jabón negro o el pelo maligno, el concepto hechicero parece yuxtaponerse procedente de la cultura occidental. En la actualidad, el concepto de hechicero está relacionado con la práctica de causar enfermedades y provocar austeridad, es muy generalizado, y como consecuencia al muerte. El canto se refiere a éste concepto.

Pese a que el canto no hace ninguna aproximación a explicar el concepto de Maestro Cajero, me atrevo a explicar en base a la narrativa de la memoria colectiva. Por un lado se trata de un sabio que sabe mucho del mundo espiritual, porque para hacer una caja, a más de los materiales que tienen que ser previamente seleccionados, para su terminado tiene que esperar el llegado de la primera neblina, porque ella proporciona el sonido rechinante, acudir a la invocación de los cerros para que no sea afectada por el mal viento que puede ser fatal, porque pierde el sonido. Sugiere al que porta se lo brinde la chicha o el trago que lo brinden en el recorrido participar con ella mojando los cueros.

El Maestro Cajero, prepara el tambor que convoca al oponente al campo de batalla, estos son los confeccionados con el cuero de perro. Todos los secretos sobre la elaboración y cuidado de este instrumento animizado por el carnavalero lo sabe el Maestro Cajero. En el contexto del canto pierde esta referencia y asume un concepto que nada tiene que ver con su labor de sabio artesano.

4.8. PUKARA

Estos cantos están relacionados con las batallas rituales, de las cuales depende el éxito agrícola, ganadero y vital de un año. El mito narra que el carnavalero tiene que enfrentarse en el campo de batalla con Tayta Carnaval y si sale triunfante le ofrece el tambor o la waraka de oro, que simboliza suerte. El dominio de estos temas se encuentra en la voz de los abuelos y de manera especial de la juventud, para demostrar su sabiduría de pukareros, cambian el sonido de sus tambores, se desplazan imitando al toro bravo, al gallo, al perro y al gato; en estos temas son los jóvenes y los niños que demuestran agilidad y valentía. Hay que recordar que los cañaris fueron considerados por los cronistas como guerreros de alta peligrosidad militar, porque fueron pukareros famosos, razón por la que se debe devolver a los jóvenes estos cantos completos e inducir a que denoten la bravura de las generaciones pasadas entonando estos versos cargados de matices históricos y legendarios. Será de responsabilidad exclusiva del docente de lengua y literatura transmitir estos saberes literarios creados por las generaciones pasadas.

El Toro

La modalidad de takis denominados pukaras, son cantados por los carnavaleros el día martes de carnaval por la noche. En el imaginario colectivo pervive la idea mítica de considerara a la noche del martes de carnaval como el “Awka Tuta”, que quiere decir la noche sin ley ni rey; implica de que los bandos históricamente opuestos, de comunidades distintas o de familias de la misma localidad, se miden en un campo de pelea abierta; sin que nadie interceda en ella; producto de este encuentro ritual, resultan heridos, golpeados y muertos; de lo ocurrido el bando perdedor no puede acudir a la justicia ordinaria para pedir justicia, solamente guardan esa venganza para el año venidero. Según el mito, de esta batalla ritual, de la sangre derramada en el campo de batalla se alimenta Pachakamak, y a cambio permite que las sementeras básicamente del maíz y de la papa produzcan en abundancia; gocen de una buena salud y que dispongan de una suerte prometedor los bandos triunfadores; para los que perdieron, les espera un año de mala suerte, el hambre, las enfermedades, la poca producción de sus chacras les espera.

Generalmente, los carnavaleros inician el canto con el estribillo, emitiendo una voz de ironía y de desafío; intencionalmente aflojan lo hilos que le sonido al tambor, y este ha

cambiado de sonido; de tal manera que los oponentes solo con escuchar el sonido del tambor sabe que ese tambor busca pelea.

En el primer verso, el narrador omnisciente, nombra a los toros más conocidos por su ferocidad, bravíos que hicieron historia en los tiempos de la hacienda colonial, en la actualidad escasas familias tienen ganado que parecen ser bravos.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

¡Oh torito torito!

¡Oh torito barroso!,

¡Oh torito cenizo!,

¡Oh torito barroso!

En este verso, aparece el narrador protagonista desdoblado en toro, y se considera ser hijo de las vacas y de los bravíos toros, los más citados y conocidos en aquellos tiempos por su bravura. El carnavalero en estos versos establece un paralelismo con los arremetedores toros, por lo que se considera como el invencible pukarero.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Torito mulato soy,

Hijo del arremetedor barroso,

Hijo legítimo de la temible vaca mulata,

Soy hijo de la vaca lucera,

Tened cuidado soltera,

Apártate de mi presencia.

El carnavalero es el narrador protagonista, en sus versos cantados se considera tener la fuerza de un toro, por lo que no teme ni tiene miedo a nadie; a manera de parodia, advierte a la soltera seductora que se apartara de su mirada, porque se considera ser un bravo toro que no respeta a nadie. El sujeto protagonista, en sus versos habla desde la intimidad del toro bravo.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*A nada temo,
No conozco el miedo,
Ponte a buen recaudo soltera,
Apártate de mi arremetedora visión.*

El narrador protagonista desdoblado en toro, admira y siente una derrumbante atracción por la soltera; desde la intimidad del toro, advierte que lo arremetería y en su investida esparciría lo que ella lleva en sus follones y pueda elevar como un globo con sus cuernos. – resalta la metáfora en esta creación literaria–. Utiliza esta parodia, para expresar dos situaciones básicas: que el carnavalero es un joven, que aprovecha del espacio de la fiesta para enamorar, y expresa también, las pautas de comportamiento actitudinal de enamoramiento indígena que justamente consiste en jugar en quitarle sus prendas, y de esta manera comprometer su amor.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Elegante soltera, tened cuidado,
Que puedo arremeter y regar los simbalos que llevas,
Esparcir las dulces zhulalas que llevas en tu miglla,
Soy un toro malo, arremetedor,
Vaya ser que te eleve cual un globo.*

En narrador protagonista desdoblado en toro y desde la intimidad del indomable bravío, expresa la extrema fuerza que pondría en el campo de batalla, para burlarse y llevar de raíz las picotas en la cual lo atarían. En estos versos el pukarero demuestra tener la fuerza y la valentía de un toro; narrativa que lo convierte en invencible en el campo de batalla ante el oponente.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

Si en la plaza del pueblo,

*Me trincaran en el árbol de arrayán,
Si me amarraran en la picota de huylag,
Con mi poderosa fuerza,
Llevo de raíz y me burlo.*

En los versos finales el carnavalero desdoblado en los bravíos toros, conocidos por su bravura, se considera como el invencible, el único el poderoso pukarero cañari.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Torito mulato soy,
Hijo del arremetedor barroso,
Hijo legítimo de la temible vaca mulata,
Soy hijo de la vaca lucera.*

El mito del pukarero cañari del guerrero dicho de otro modo, se expresa en el desdoblamiento paródico del carnavalero en el bravío toro colonial, aquel que en las plazas del pueblo deja muertos y heridos en sus corridas y que solamente los vaqueros cañaris, pueden derribar y torear.

Su identificación con el Toro suprime la distancia de sujeto-objeto del Carnavalero-toro. El Carnavalero es el Toro. Ya no es el Carnavalero frente al toro.

El Carnavalero se identifica con el símbolo solar, de la tradición cultural mediterránea. Al hacerlo, abandona la semántica del hawa que es asumido inmediatamente por el Dios trascendental cristiano.

El Carnavalero asume su papel subordinado (colonizado) con entusiasmo asumiendo las funciones que le señala el nuevo proyecto civilizatorio. Su capacidad de pensamiento propio ha sido subordinada. La realidad socio-económica que acompaña al toro, le convierte en objeto valioso que da pertenencia al Carnavalero.

El toro es valioso como bien y mercancía. De este modo el Carnavalero ha ingresado al mundo colonizador del capitalismo.

4.9. El Toro –segunda versión–

El narrador mítico desde la intimidad y de la ferocidad del toro, se considera ser hijo de las bravías vacas mulatas y lucera, mientras que los toros mulato y cenizo, son los padres. Esta dualidad paródica utiliza, para explicar los colores de las vacas y toros más bravos y temidos. El mito lo desdobra al humano en toro; narraciones de estas temáticas, se escucha también en los cuentos lacustres como “El humano que se sumerge en la laguna de culebrillas y sale al otro extremo la laguna convertido en toro cenizo”

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Hijo del temible cenizo soy,

Hijo la ponderada vaca mulata,

Hijo del indomable barroso,

Hijo de la bravía vaca lucera.

En narrador observador observa venir a los toros para las fiestas del pueblo, por el cerro mítico y anublado de Buerán, advierte a la gente, de manera especial a la soltera, a que dejen el camino libre para evitar desgracias que lamentar.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Por le cerro Buerán arrastrando la cola,

Por en anublado cerro dicen que esta bajando,

El temible y arremetedor toro barroso,

Harance a lado soltera, dejen el camino libre.

En narrador observador aprecia venir a los toros por los caminos de costumbre, y centra su mirada en la características de los toros, al decir, arrastrando su crecida cola, se refiere a que son toros de tres a cuatro años, por lo que se trata de toros viejos.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Por las pampas de Milimil,

*Por la llanura de San Juan,
Arrastrando su crecida cola,
Viene el toro conocido por todos.*

El narrador seductor aprovecha la oportunidad para seducir y enamorar a la soltera, aduciendo ser un toro arremetedor y que le puede causar daño. El paralelismo entre la soltera y el joven carnavalero, refleja las costumbres de considerar a los tiempos festivos como el mejor espacio para enamorar.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Tened cuidado soltera preciosa,
Ponte a buen recaudo,
Que el toro arremetedor,
Puede causarte daño.*

El narrador proyectista anticipa los acontecimientos que ocurrirán en la corrida taurina.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Allá en la plaza del pueblo de El Tambo,
En la plaza de Juncal,
Se hará sentir, el conocido toro barroso,
El arremetedor y criminal toro mulato.*

Los versos del taki explican que el narrador carnavalero, revela los hechos que solían ocurrir con la llegada de los toros a la plaza del pueblo; en la que el pánico, la observancia de los toros y a los vaqueros, fueron escenas que causaban admiración.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Ya viene ya llega el nombrado barroso,
Con su cola crecida del año,*

*Arrastrándose asoma,
Tened cuidado soltera,
Que es un toro bravío, arremete a todos.*

En narrador proyectista sabe que los vaqueros cañaris Fernando y Narciso, serán quienes hagan la mejor presentación, ya toreando y tumbando a los mejores toros. Queda en el imaginario colectivo, que los vaqueros cañaris tuvieron una consideración especial por los dueños de las haciendas; en los tiempos de las vaqueadas, los dueños pedían a que torearán y tumbaran a los toros, y lo hacían con mucha maestría y fuerza, que causaba admiración y encanto a quienes observaban.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*¿Quién será el valiente que eche veta?
Dicen que será el valiente vaquero Narciso,
Dicen que será el valiente vaquero Fernando
¿Quién podrá torear, a ese enfurecido toro?
Dicen que será el valiente vaquero Narciso,
Dicen que será el valiente vaquero Fernando.*

El narrador protagonista ya no es observador ahora es torero, usa la parodia para burlarse de estos bravos ejemplares, toreando, tumbando maniatando y sacrificando; demostrando ser un cañari de extrema valentía y fuerza, que todo pukarero debe tener para enfrentar al contrincante.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*¡Oh torito nombrado!,
¡Oh torito barroso!,
¡Ay torito mulato!,
¡Oh en la plaza te conoceré!,
Solitario demostraré ser el mejor torero,
Solo con mis fuerzas de toro te derribaré,
Demostrando impericia te maniataré,*

*Virarás indicando tu panza blanca,
Cortando la yugular, beberé esa sangre brava.*

El sujeto actante representa a los toreros Fernando y Narciso, que en estos versos son considerados, como los cañaris más valientes que enfrentan a los bravos toros y siempre salen triunfantes.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Soy Fernando el nombrado vaquero,
Soy Fernando el nombrado torero,
Soy Narciso el mejor vaquero,
Soy Narciso el que torea sin miedo.*

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

En este taki aparecen los sujetos toro, soltera, toreros cañaris, a través de los cuales el pukarero o guerrero cañari, se auto-considera como guerreros del alta peligrosidad. Usa el término soltera, que a más de enamorarle, crea pánico y miedo en el guerrero cañari.

El toro, según Chevalier (1986. Pág. 101) es considerado como un símbolo universal, en el Viejo Mundo, entre algunas de sus concepciones, el toro “Evoca la idea de potencia y fogosidad irresistible [...] En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento, sin freno de la violencia [...]”. El toro, descrito por el canto tiene estos claros matices. El Carnavaleiro, desdoblado en toro, advierte a los presentes que se pongan a buen recaudo, porque con su arribo se desencadenan hechos de violencia desenfrenada, al arremeter sin contemplación. El toro simboliza el mestizaje, como ya lo advierte Idrobo (1993. Pág. 58-59), al considerar las expresiones torito mulato, torito cenizo, haraste a lado señorita, haraste a la lado doncella. La llegada de la ganadería colonial, convierte en esclavos a gran parte de los nativos cañaris que se dedican a cuidar a estas fieras y en ese proceso se convierten en expertos domadores y toreros, que se destacan y son nombrados como los mejores en las plazas del pueblo.

Las narrativas de los mitos y leyendas cañaris, explican que en tiempos pre-coloniales los

cañaris mantenían su relación mítica con los altos cerros conocidos como wakas, porque en ellas habitaban el venado mítico y el cóndor todo vidente. Cazar un venado significaba poner en práctica rituales como beber la sangre caliente y traerlo a la comunidad en andas, para luego de recorrer por los caminos entregar una cecina de carne a los participantes; ritual que significaba que la suerte agrícola y vital, acompañaría por el tiempo de un año. Con la llegada de la ganadería, se desarrolla un paralelismo entre el toro y el venado, dualidad que con el pasar del tiempo se impuso el toro; con la bebida de la sangre y con baile ceremonial que realizan en torno al sacrificio del toro, hecho puesto en práctica hasta la actualidad, en la cual se evidencia esta supremacía simbólica.

Núñez Sánchez (1993. Pág. 53-57) se refiere a la instauración de la corrida taurina, siendo Quito el epicentro del inicio de las corridas taurinas, comenta que las corridas fueron impuestas por decreto para desplazar las bárbaras costumbres y juegos obscenos de la gente indígena. Aportes que inducen a pensar, que las corridas taurinas sustituyen a aculturizan a las batallas rituales, que propiciaban un estado mental positivo para que el año agrícola y vital sea prometedor, para los indígenas. Por lo tanto el toro –las costumbres españolas que giran en torno al toro– se yuxtaponen en las tradiciones originarias. Historial que quedan evidenciadas en los takis cañaris, cantados exclusivamente en los días del carnaval cañari. Con los fundamentos descritos, se puede considerar que los takis o cantos cañaris, constituyen relatos históricos y legendarios con símbolos que se amalgaman y se yuxtaponen, proceso dinámico que explica tiempos acontecimientos importantes.

4.10. Pukara

El carnavalero pukarero pide a los sabiondos abuelos consejos y secretos para encarar la batalla ritual que se aproxima en los sitios estratégicos de la estancia.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Escúchame sabiondo abuelo,

Escucha consejera abuela,

Dicen que allá en cerro grande,

Esta noche hay pelea,

En estos versos el narrador comunica a los concurrentes y de manera especial a la soltera, que con la magia del tambor y de la waraka, impondrá su fuerza y valentía para salir triunfante de la contienda que le espera.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.
Cuentan que el viejo cóndor pide pelea,
Apártense señores, escabúllense de mi presencia,
Soltera preciosa, desaparezca de mi presencia,
Con mi poderoso tambor, con mi waraka derribo a los más valientes.*

El narrador utiliza el recurso símil para auto-compararse con el gallo fino de pelea, y a manera de parodia, hace una burla irónica a su oponente, manifestando que en el campo de batalla se opondrá y partirá su estómago. El símbolo gallo tiene un origen español, en esta parodia, no aparece el gallo en sí, sino el gallo desdoblado irónicamente en carnalero, que amenaza al oponente –el español explotador, al inhumano para castigarlo por su trato–. En algunas comunidades como Juncal, los encuentros guerreros entre mestizos e indígenas eran frecuentes todos los años, hecho que con el transcurrir del tiempo los indígenas lo doblegaron dos años seguidos y los mestizos optaron por no pelear.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.

Saltando como gallo fino,
Golpeando con mi waraka en el estómago,
Esparciré el mote y la carne consumida,
Brincando de derecha a izquierda,
Me impondré en el campo de batalla.*

El narrador guerrero utiliza el recurso símil, para tomar las cualidades del gato y del perro, para demostrar su alta preparación militar e imponerse en el campo de batalla.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.

Con la ligereza de un gato,*

*Con el físico de un gallo fino,
Con mi waraka poderosa,
Partiré la cabeza y derramaré la chicha.*

El carnavalero utiliza el recurso ironía para expresar fuerza y poder en la utilización de la waraka kutu, –arma que blande con su mano derecha y golpea al oponente– para zumbarlo y elevar por los aires al oponente e imponer su valentía.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Mi poderosa waraka,
En cada arremetida, eleva al oponente por los aires,
Bebiendo la sangre, mirando la sangre,
Me siento varón triunfador y varón poderoso.*

Esta contienda se concluye enfrentándose con el mítico personaje Tayta Carnaval, peleando horas enteras en la soledad de la noche, –media noche– haciendo que los cerros retumben de los golpes proporcionados al oponente; en esta contienda los rayos y truenos, apoyan al mítico hombre. Al final se rinde el poderoso, y lo declara triunfador al cañari, por lo que entrega su tambor de oro, que simboliza la máxima expresión de la suerte.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Es la noche del awka tuta,
La pelea ritual busco,
En enfrentado con Tayta Carnaval,
Venciendo obtendré la anhelada suerte.*

Este mito cantado en las solemnes fiestas culturales del Lalay cañari denota la práctica de una ancestral costumbre, la de liberar batallas rituales en ciertos sitios, conocidos como wakas locales. En el contexto del mito, por su regia preparación militar siempre el carnavalero-pukarero resulta ser el triunfador. Esta contienda, analizada fuera de la narrativa del mito, solían practicar con mucha reverencia los indígenas cañaris del hanan y del hurin, debido a que de estas peleas y del derramamiento de la sangre, dependía el éxito agrícola y vital.

4.11. El pukara en el contexto andino

Según la versión de los investigadores andinos el pukara es un juego ritual panandino de origen precolombino que se ha mantenido vigente a nivel de los pueblos andinos hasta los finales del siglo XIX. En el Austro cañari estuvo vigente hasta la década de los años 30, del siglo pasado; según los estudios de Martínez Borrero (1995. Pág. 168); Para Bouysse & Harris, Oliva (1986. Pág. 38) sostienen que los encuentros guerreros del pukara, son ofrendas que se ofrecen en los picos de los nevados sagrados agrupados en tres categorías. “Uno que corresponde a los más grandes conocido como apus, un segundo grupo corresponde a los cerros de menor altura -apus más chicos- y, finalmente los apus o wakas locales”, como en el caso del pukara cañari.

A nivel andino este mismo juego ritual, ha adquirido distintas connotaciones a saberse: Idrovo (1993) cita a los Cronistas de los siglos XVI y XVII Guamán Poma de Ayala, Cobo, Molina, Polo de Ondegardo para indicar que en el inkario conocían con el nombre de “Camay” o “Puccla”. Martínez Borrero, (1995. Pág. 168) cita a Hopkins (1982) estudioso que conoce con el nombre de “pukllay”, cita también a Cereceda (1978) quien lo conoce con el nombre de “tinku”, bajo la misma denominación lo estudia, y Muñoz (1962); y Hartmann lo conoce como el Huarachicuy. En el Ecuador, en la región austral, lo estudian como pukara, en Cañar y como shitanakuy en el Azuay.

Lo explicado por Martínez, (1989. Pág. 38) me parece un punto de partida importante para entender el lenguaje de los mitos cuando se refieren a la jerarquización de los cerros. En el marco de este estudio, la mayoría de mitos y cantos citan constantemente a los Apus⁴ que hacen su aparición en las distintas wakas. Al respecto Cutipa Lima (1993) considera que de las ofrendas ofrecidas a los espíritus de los cerros sagrados, depende el éxito o fracaso de los ciclos agrícola, mítico y vital. Igual ocurre en las comunidades cañaris, del recibimiento pomposo y de los takis emitidos por Tayta Carnaval depende el año agrícola y social; no recibir con abundante comida en la mesa ceremonial, con la casa limpia, puede llegar la mala suerte y visitar pro el tiempo de una año.

⁴ Cada comunidad tienes sus Apus, que so deidades que cuidan de la seguridad de la familia, la comunidad y habitan en los cerros más altos. El campesino tiene que pagar a los apus para recibir favores, el pago es un ritual presidido por un sabio. El Apu habla se comunica con los hombres, en tiempos especiales, los días martes y viernes. Lima cita a Cáceres para explicar de las propias palabras de un informante este tipo de experiencias.

Las investigaciones de Celina Gorbak, Mirtha Lischetti y Carmen Paula Muñoz, Alancastre y Dumézil citado por (Hartmann (1970), y más las investigaciones desarrolladas en las regiones de Chiaraje y Tocto, en la provincia de Kanas y los departamentos de Cuzco, Puno, Arequipa, Ayacucho, Junín, y Cajamarca. En Bolivia en la isla Titicaca, Copacabana, Uyuni Potosí Tarapalca; en el Ecuador en la provincia de Pichincha, Imbabura y Azuay. Producto de este acercamiento se concluye que el fenómeno de las batallas rituales, es de origen Aymara y que tienen distintas modalidades que va desde los combates sangrientos, como los descritos por Farfán Rodas (1976) en el caso del Azuay, hasta juegos de carácter inofensivo o escaramuzas en las que los participantes en lugar de armas mortíferas se bombardean con frutas como naranjas, tunas y proyectiles parecidos, similar a la modalidad estudiado por Fock & Krener, Eva (1976)

Las batallas rituales consisten en enfrentamientos de grupos antagónicos que pueden ser del hanan ó del hurin ó de comunidades antagónicas que se enfrentan a duelo de muerte. Armados con warakas kutus y sunis, protegido su cabeza con el angarón, bien sujetado a la cabeza para amortiguar los golpes mortíferos de las warakas kutus que buscan como presa la cabeza del contrincante y sus piernas protegidas con el zamarro de lana de allí la denominación de zamarrudos. Mientras que en Bolivia los jóvenes protegen sus cabezas con sombrereras de cóndores, pumas o con unas madejas de hilo que lo denominan cóndor humas. Hay que recordar que para el caso de Cañar aún entre las comparsas desfila un cóndor.

Estos rituales son eminentemente propiciatorios, porque son expresiones míticas que gira en torno a la maduración del maíz, consciente o tal vez modificado o incluso carente de sentido originario. Cutipa Lima (1993) se anticipa en manifestar que el ciclo ritual es un importante nutriente para garantizar a través del estado emocional el rendimiento de los campos en la producción del maíz, la reproducción de los animales y el bienestar familiar. Hay que recordar; además, que estas ceremonias son una especie de eje conductor del sumak apanakuy y el sumak kawsay andino.

4.11. Gallo fino de pelea

El gallo es un ave de origen español, razón por la cual es considerado como un símbolo hispánico. La tradicional pelea de gallos de la sociedad mestiza indujo a los indígenas a que lo insertaran en el imaginario colectivo como un referente de pelea, agilidad, en la que el punto de ataque es la cabeza. Los recursos paródicos y el símil, aparecen en estos versos, para movidos por la ironía burlesca de un buen guerrero desafiar al oponente español que

fue uno de los mayores enemigos. Sin embargo en los versos usa este símbolo para denotar la agilidad y preparación guerrera del cañari.

En el primer verso, el carnavalero desdoblado en gallo mítico, expresa su descendencia cuyos padres son de pelea. Se considera ser hijo de María Mora, nombre que según la narrativa de los mitos cañaris, es una waka femenina dedicada a la reproducción de los gallos, que baja en martes de carnaval a servirse un delicioso caldo de estas aves.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Hijo de la waka María Mora,

Hijo del gallo fino de pelea,

Gallo que no teme en el campo de batalla,

Gallo que se impone ante el oponente.

En estos versos, el pukarero a través de sus cantos, mediante el recurso símil y la metáfora, explica el poder, que como un buen guerrero tiene en el campo de batalla; en tono irónico advierte que se alejen, porque está blandiendo su waraka, movilizándose de derecha a izquierda para causar estupor en los observantes. Escena que se dramatiza en la casa de las familias que visita, porque sabe que el tiempo de enfrentarse al oponente se va acortando.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Aléjense de mi presencia señores,

Soy gallo fino que arremeto de izquierda a derecha,

Si pateo en la cabeza, derramo la chicha,

Si pateo por el estómago esparzo el mote,

Soy gallo muy ligero y valiente.

En sus versos, explica el desdoblamiento mítico del plano humano a gallo, en sus versos se considera ser le mejor oponente y por lo tanto su utopía es el triunfo.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

*Hijo del gallo fino de pelea soy,
Nieta de la gallina madre de los mejores gallos,
Gallo que no teme al oponente,
Arremetiendo de derecha a izquierda,
Triunfante salgo en el campo de batalla.*

La identidad de un gallo fino de pelea se manifiesta a través del recurso símil que utiliza, y la metáfora usada, embellece al pukarero que habla desde la intimidad del gallo.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Soy hijo de la Waka María Mora,
Soy nieta de la gallina, madre de los gallos de pelea,
Gallo que no teme al oponente,
Arremetiendo de derecha a izquierda,
Nombradito salgo en el campo de batalla.*

El gallo es un símbolo multiséntico de origen europeo. Según Ramírez Molina & Antoni Molero (2004. Pág. 3) llega a América a través del cristianismo y se inserta, no solo a la Misa de Gallo, a nivel religioso, sino como una modalidad de juego según los daneses Fock & Krener (1979. Pág. 35), denominado "Gallu Pitina", en las fiestas populares de manera especial en Juncal. La inserción del gallo a la cultura popular cañari, sustituye al ritual del pukara. Los juncaleros previo a los enfrentamientos de cuerpo a cuerpo en los rituales del pukara, juegan imitando los saltos de los gallos de pelea, con la denominación "mi gallito". El padre Lobato, aprovechó la práctica de este juego para imponer el gallu pitina en vez del mortal juego del pukara; este hecho histórico de yuxtaposición cultural tuvo gran acogida, hecho que se inserta en el marco de las fiestas religiosas que inicia a partir del Miércoles de Ceniza. Inicialmente el "Gallu Pitina" asumió características derivadas del pukara, porque a caballo jugaban hasta atrapar al gallo que cuelga de una veta y, es halado de un extremo hasta que los participantes lo destrozan en pedazos y terminan ensangrentándose los rostros.

En la actualidad estas modalidades se han recreado en los días del Gallu Pitina sin necesidad de descuartizarlos y jugar con su sangre; hacen la entrega formal por parte del Gallu Capitán a las personas que voluntariamente quieran llevar a un gallo para devolverlo por duplicado el año venidero. Los griegos lo consideraban como un símbolo de valor y de buen guerrero “Así, en Grecia, de las peleas de gallos los jóvenes aprendían el valor y el coraje de estas aves en el sentido de pelear hasta la muerte. Esta costumbre se practica también en España, aunque luego fue prohibida” (Ramírez Molina & Antoni Molero 2004. Pág. 3) en el ámbito de las fiestas socio-religiosas indígenas erradicó el ritual del Pukara, en Cañar, hecho suscitado concretamente en la comunidad de Juncal” ibídem (Pág. 34-37)

El “Zirbu Gallu” es una nueva modalidad de tinkuy derivado de las costumbres griegas que resemantiza al pukara. Con su inserción en el ámbito cañari, el Pukarero se siente influenciado por la tradicional pelea de gallos del mundo europeo y asume este símbolo como un referente de máxima valentía y poder y al mismo tiempo de mestizaje. Pelear como el Gallo implica insertarse al concepto guerrero de la sociedad occidental. Sin embargo el canto mantiene el sustrato cultural originario. La expresión “hijo de María Mora” explica el concepto de valentía que el imaginario colectivo asignaba a esta Waka.

4.12. URPI

Este género literario entronca un conjunto de cantos de seducción amorosa. Estos temas cantan los carnavaleros en las casas que habitan solteras simpáticas tratando de seducirlas con estos versos. Por su riqueza de contenido romántico, de valores y tradiciones amorosas de las generaciones pasadas, es necesario que los jóvenes e incluso los niños sepan el valor agregado de sus cantos. Por lo tanto apelo a los docentes de lengua y literatura hacer reajustes en los contenidos a fin de estudiar estas temáticas y transmitir las normas culturales registradas en los cantos.

4.13. La Cuñada

Como se manifestó en temas anteriores, la fiesta en el contexto andino, es el espacio propicio de enamoramiento, y de concubinato entre parientes. Estos versos el cuñado hermano del esposo, siente un profundo amor por su cuñada y aprovecha la oportunidad para manifestar su utopía a través de los versos cantados.

Utilizando el recurso metafórico, el narrador protagonista, de una manera tierna y delicada llega a la casa de la mujer que admira, aprovecha la oportunidad de la fiesta para, decirle la atracción que siente, utilizando la como pretexto la temática del pedido del vestido carnavalero.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Cuñada adorada puedo venir,

Presumida y encantadora mujer puedo pasar,

Todo un galán estoy llegando,

Cual hombre admirador estoy arribando.

Utiliza la metáfora para hacer sentir la admiración que siente por ella; al considerar que es una mujer, la más hacendosa que haya conocido y que dispone del vestido requerido para vestirse de carnavalero.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Cuñada, la más hermosa de las mujeres,

Cuñada la más hacendosa de todas las mujeres,

Prestadme la cushma, hecha de hilo pacha,

Si es de hilo grueso, guardada en el mismo lugar.

La metáfora seductora está presente en cada verso para expresar su admiración y amorío que siente, alaba y lo considera que solo ella dispone de las requeridas fajas finas, pide que ponga a su disposición, menos que sea las fajas cotidianas.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

¡Oh agraciada cuñada mía!,

Prestádmela la faja laborada,

Si sencilla fuera la faja,

Guardadla en el mismo rincón.

En estos metafóricos versos pide a su admirada prestadle el angarón⁵ mítico de cóndor; pedido que es ofrecido por la mujer que admira.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

¡Oh, encantadora cuñada, mía!,

Prestadme la sombrerera de cóndor,

Si elaborada de toro,

guardadla en el mismo rincón.

En el aposento de su cuñada aprovecha la oportunidad para pedir todo lo que requiere un carnavalero, en esta vez, pide la mejor pigsha y la mujer, como se siente atraída también lo pone a su disposición.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Hermosa cuñada, mía

Prestádmela la pigsha de cabuyo negro,

La confeccionada de piedra tosca,

Guardadla en el mismo sitio.

El narrador admirador y seductor continúa pidiendo esta vez pide el tambor elaborado de maderas finas que represente lo mejor y no de las que simbolizan extrema pobreza y cuaresma.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

¡Oh, hermosa parienta mía!,

Prestádmelo el tamborcito de pacay o pino,

Si es tambor es del tronco de col,

Colgadlo en el mismo lugar.

⁵ Sombrero confeccionado de cuero reforzado de res, de falda ancha que usan los carnavaleros en su recorrido por la comunidad y de manera especial la noche de la temible batalla ritual.

En estos versos utilizando metáforas de amor pide el pingullo de oro, no de los simples, y la cuñada lo pone a su disposición.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Parienta, flor de rosa,
Disponedme del pingullo de oro,
Su es de caña sada,
Guardalo en el mismo sitio.*

La admiración seductora continúa en estos versos esta vez pide el mejor zamarro, mientras que los utilizados en la vida cotidiana pobre y penosa, ruega que se los guarde en algún espacio.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*¡Oh cuñadita preciosa!,
Ofréceme el zamarro de lana suelta,
El de cuero sin lana,
Colocadlo en su lugar.*

La metáfora es un recurso seductor utilizado con mucha frecuencia, en esta ocasión pide el mejor chicote, y la cuñada lo ofrece.

*Lay lay, lay lay,
Lay lay, lay lay.*

*Guapa cuñada mía,
Facilitadme el chicote enlatado y con perillas,
Y si de cualesquier palo,
Colgadlo en el mismo lugar.*

En estos versos el narrador galante crea el tiempo requerido con el pretexto de pedir los atuendos a la mujer que admira, estar junto a ella el mayor tiempo posible con ella. Esta vez pide el mejor pingullo elaborado del hueso de la canilla del cóndor y la mujer le ofrece. Así se evidencia en los últimos versos.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Bella parienta mía,

Ofrecedme el wahuru del hueso de cóndor,

El de hueso de pavo tierno,

Guardadlo en su mismo lugar.

Utilizando la acostumbrada metáfora de amorío pide la waraka mítica de oro, y la mujer le ofrece. En estos versos parece ser que se refiera a alguna poderosa waka que disponga de todos estos instrumentos, porque nadie más que ella, para que disponga de estos elementos de oro.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Preciosa, parienta bella,

Prestádmelo la waraka de oro,

Si es de concha marina,

Mejor sería que vuelva a guardar.

En este verso termina su pedido solicitando que le disponga de un pañuelo de seda.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Preciada cuñada hermosa,

Ofrecedme el pañuelo de seda,

El de tela sencilla,

Guardadlo en la misma percha.

El agradecimiento es profundo siente el mejor placer porque la mujer no se ha negado ante su admirador y lo ha puesto a su disposición todo lo requerido; la mujer también siente admiración por el hombre que a través del canto pide cosas imposibles sin embargo pone a su disposición.

Lay lay, lay lay,

Lay lay, lay lay.

Cuñada por siempre recordada,

Lo mejor te he pedido,

Y lo mejor me has ofrecido,

Cuñada que dispones de todo,

Cuñada de buen corazón.

En los versos de este urpi es notorio el amorío del carnavalero con una hermana de su mujer que también es casada; en sus versos lo induce a que prestara los atuendos míticos del carnavalero, hasta cosas imposibles como la waraka de oro, sin embargo cuando se ama nada es imposible, todo lo consigue y todo lo entrega.

Sobre todo la importancia del canto se explica en los vestidos ceremoniales que según el mito debe vestir el Carnavalero y por supuesto su oponente. Esta dualidad distingue el vestido ceremonial del cotidiano y termina considerando, al ceremonial como un símbolo de sensualidad y al cotidiano de austeridad.

Esta oposición entre vestido ceremonial/vestido cotidiano. Explica que vestirse de manera cotidiana en tiempos ceremoniales provoca austeridad, que vestirse como manda el mito es garantizar el buen vivir, la armonía, equilibrio, la abundante producción y reproducción de animales. Este concepto del vestir cotidiano se aculturizó bajo el discurso occidental del Cuaresmero.

El canto de la cuñada hace una impresionante presentación del Carnavalero mítico, diferente al presentado en el canto de “Jueves Pucha” y similar al presentado en la canción de “Papa Santo”. En este contexto presenta la forma de vestir del cañari contemporáneo en su escenario festivo del Pawkar Raymi. Explica el rol que cumple la mujer al tener que vestirle con los mejores trajes y guardarlo en algún rincón los trajes usados para el trabajo diario que por supuesto están sucios y haraposos, y son causa de austeridad si se exhibe

durante el preludeo.

El Carnavalero en su canto invoca la suerte simbolizado en el oro, vestido con los mejores atavíos, conseguidos por el trabajo y el arte. Si estos faltan, la comunidad se verá expuesta a la mala suerte. El personaje que se opone al Tayta Carnaval es el Cuaresmero, símbolo de la mala suerte, que se manifiesta en la pobreza extrema.

4.14. Coquetona

El narrador consejero lo llama la atención a la soltera coqueta y lo exige cumplir las normas y las pautas éticas y morales; dicho de otra manera, manifiesta que primero aprendiera los quehaceres de las femeninas y no ser seductora.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Solterona vanidosa y coquetona,

A los varones esperas a escondidas,

Los quehaceres domésticos nada sabes,

Pelar papas, hilar y torcer no practicas

El narrador consejero –que en este caso es el carnavalero– no deja de llamarle la atención a que cumpla con las pautas ideales de toda mujer indígena. Ante esta, reacción del caranavelo, la soltera está llamada a cambiar de actitud.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Anda solterona deshonrosa,

Amiga de los varones presumidos,

Seguidora de los jóvenes sin valores,

Engreída de malos gustos.

El narrador testifica que la soltera busca a los varones en los espacios fuera de la casa, hecho que es juzgado como un acto inmoral por el incumplimiento de las normas culturales.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Hallá en los caminos,
Hallá en las laderas,
A los varones buscas,
Anda manceba vanidosa.

Utilizando la parodia y el recurso símil se refiere a que se trata de una mujer calentona, e incluso revela sus particularidades del órgano sexual femenino, de tal manera lo que trata de incidir a que la solterona cambie su actitud de coqueta de malos gustos, hechos reprochados por las familias indígenas.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

De vagina velluda solterona,
Suave y tierna como el pelo de durazno,
De nalga verde como la pera tierna,
Húmeda como el penco que produce el dulce,
Célibe mujer seductora.

El narrador utiliza la parodia irónica y el símil burlón para hacer notar a la mujer el buen camino y le obliga a cambiar; prácticas que hasta la actualidad se expresa en las vivencias cotidianas.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Marchadte juvenil mujer coqueta,
Te apareces al pantano de las ciénegas,
Célibe de labios gruesos,
Calentona que convences a los hombres.

En este urpi se evidencia hechos de enamoramiento de una sirvienta o de una solterona que ha infringido las pautas ideales de comportamiento y se ha convertido en una mujer cualesquiera, situación que altera el sumak kawsay cultural; razón por la cual es llamada la

atención con duros e irónicos términos por el narrador testigo que en este caso es el carnavalero a fin de que mejore su deshonrosa actitud de mujer coquetona.

En el canto de la China el Carnavalero emplea epítetos que califican a la mujer, como compañera del varón, en el juego amoroso. El término *karishina*, etc., le atribuye cualidades varoniles, como epítetos, no como insultos deshonrosos. La referencia a las peras y duraznos tiene una connotación plenamente sensual, propia de la Colonia. Los términos *nalga verde*, *húmeda* –*Wayllasiki*, *wikisiki*– aparecen demasiado atrevidos en el contexto cultural andino-cañari: son términos que expresan la cosificación de la mujer, como objeto sensual. Detrás de las sabrosas frutas de Castilla está el español que califica a las mujeres cañaris como hermosas y ardientes. En éste urpi, el Carnavalero se convierte en un personaje sensual, acosador de mujeres. No aparece la invitación a la mensura que pertenece al Cuaresmero. La sensualidad mantiene al hombre en el *kay*, bajo dominio del *uku*. Tan es así que surge el *Chuzalongo*, con su enorme genital, ávido de sexo.

4.15. La Soltera y la Viuda

El narrador desde la vivencia cultural comenta experiencias de amorío sucedido entre una soltera y una viuda. En este caso el narrador es ejemplar hombre que viaja con frecuencia a los pisos de clima caliente para aprovisionarse de productos alimenticios para disponer de alimentos en su hogar.

En los primeros versos el narrador utiliza la metáfora para referirse a la mujer soltera, haciendo alusión que siente mucha atracción por ella.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Agraciada y tentadora soltera,

Bella como la flor de rosa,

De rostro colorado encantador,

Princesa del floral de primavera.

En estos versos el narrador protagonista que es un hombre con compromiso tiene como concubinas a una soltera y a una viuda, y utiliza el recurso símil para encontrar diferencias entre éstas y concluye lo complicado que resulta amar a dos a la vez.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Amar a una soltera hermosa,
La tristeza y la penuria se apoderan,
Amar a una viuda de buen cuerpo,
Igual nostalgia y tristeza embarga.*

En estos versos el narrador protagonista explica que ambas son pedigueñas y como la responsabilidad del hombre es satisfacerlas, por lo tanto tiene que cumplir con sus pedidos y dejar en alto el rol de hombre y aún más si se encuentra atraído por ellas.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Si se enamora de una soltera hermosa,
Pide que le ofrezcan cañas de maíz,
Como galán y buen hombre, le ofrezco con amor,
Caña y choclos a la vez.*

El narrador protagonista utiliza el recurso símil de manera burlona, para comparar con las características de ciertas aves con la mujer que ama, para ello utiliza el recurso retrato.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Amante y juvenil mujer,
Te pareces a la perdiz del cerro,
De nalga redonda y de baja estatura,
Que entre las flores apareces y desapareces.*

En sus versos narra de manera ironica y directa los pedidos que el hace la viuda, y el hombre sin repugnancia cumple y le ofrece los productos solicitados.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Amar a una desamparada mujer,
Caña comprada pide sin temor,
Como galán y buen hombre,
Le ofrezco cañas recién cortadas con amor.*

En estos versos refleja su experiencia de amor, en la que la mujer viuda es más pedigüeña que la soltera, sin embargo sin repugnancia le ofrece todo lo pedido a fin de hacerle sentir bien.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Al enamorar a una mujer viuda,
Sin reservaciones, pide guineo seda,
A que sepa mi hombría varonil,
Le ofrezco todo el racimo.*

En estos versos el narrador protagonista reflexiona lo duro de la experiencia de amar a dos mujeres, porque demanda de mucho trabajo y en consecuencia genera un estado emocional de tristeza, al descuidar su primer hogar.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Amar a dos mujeres a la vez,
Demanda de mucho trabajo a la par,
Pese a la tristeza y amargura que embarga,
Todo lo solicitado, con algo más le ofrecido.*

En esos versos utiliza los recursos símiles para manifestar que las dos mujeres presentan las mismas actitudes de pedigüeñas y buscan seducir a los hombres responsables que les pueda satisfacer sus necesidades alimenticias más que sexuales.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*La viuda y la soltera, la misma cosa son,
Pedigüeñas y seductoras que engalanan,
Admiradoras y buscadoras de responsables hombres.*

El canto expresa el sentimiento amoroso del Carnavaleiro cuyas pretendidas se encuentran en pisos ecológicos diferentes. La soltera se encuentra en el piso ecológico del maíz blanco, no así la viuda que se encuentra en el piso del yunka, es decir, en el piso cálido de la caña de azúcar y del guineo. Inicialmente se puede pensar que se trata de relaciones de verticalidad, ancestralmente practicadas por los indígenas cañaris, entre sociedades pertenecientes a pisos ecológicos distintos. Pero en realidad si se estudia la oposición chiri/yunka, la realidad explicada en el canto es distinta.

El Carnavaleiro según los relatos de la memoria colectiva proviene del mundo interior “Uku Pacha”, sale por las puertas de las montañas que se abren en determinados tiempos, en las Wakas de Altura (marzo y septiembre). El espacio del Uku corresponde al yunka, porque allí crece la caña de azúcar, el maíz zhima y el guineo. Entonces el canto se refiere al yunka del Uku Pacha. En este contexto, la viuda simboliza el mundo oculto, secreto, mítico, del uku. La soltera se encuentra en el kay pacha del hurin. Es la misma soltera citada en el canto del toro, del chito, de la mula, es decir, de aquella que ésta relacionada directamente con la producción del maíz. Todos los cantos que citan a la soltera, la relacionan con la producción del maíz; esta relación se evidencia desde que el maíz produce sus primeros frutos hasta la cosecha, como lo demuestra el canto del chirote.

El canto utiliza los símbolos opuestos de soltera/viuda, para explicar la producción del maíz del hurin del Kay Pacha, que se opone a los productos del yunka que maduran en el han uku del Uku Pacha.

El Carnavaleiro desdoblado en amante, no es tal, al contrario es el ser espiritual que alimenta a los seres del kay con el maíz y a los del uku con los productos del yunka.

4.16. Comadre de Jalu-pata

En estos versos el narrador protagonista es el que canta, y pone de manifiesto las relaciones interculturales entre las familias de las comunidades del hanan con las de hurin. Cuentan los abuelos, que solían llegar a esta comunidad, que queda a un día de camino, e incluso llegaban a otras que quedan de dos a tres días de camino. Estas visitas lo hacían

con la finalidad de intercambiar sus productos, papas con maíz por ejemplo y en estas relaciones de verticalidad se daban estos tipos de amoríos pasajeros. En estos metafóricos versos el narrador deja testimonio el amor que siente por esta mujer, usa también el recurso literario símil para hacer comparaciones con los recursos de la naturaleza, usa también el recurso retrato para describir su rostro, dando a entender que se trata de una mujer encantadora.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Querida comadre de Jalu Pata,

De ojitos claros y cristalinos,

Como las brillantes olas de agua del Río Tical,

Como la pajita hembra del Cerro Tical.

Refleja en estos versos el narrador es el mítico Tayta Carnaval, el galante admirador de la mujer; debido a que solo él puede hacer uso del poder sobrenatural de su waraka y llevarla a su casa que se encuentra en la parte interior del cerro Huaira–Palte. El término comadre el narrador utiliza para referirse, a una mujer encantadora, atractiva.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Comadre del atractivo lugar de Totorilla,

Comadre de cálida tierra de Jalu Pata,

Si no fueras mi comadre, en mi waraka te llevaría,

En mi caja y pingullo de oro, con gusto, la llevaría para siempre.

El término comadre fue introducida por el cristianismo, para designar a la madrina o padrino de bautizo y de boda. Por extensión se aplicó a la mujer que ayudaba a parir distinguiendo con el aumentativo de comadrona.

En los albores de la época colonial por el año de 1543, en la crónica escrita por Juan Rodríguez Freire, se registró experiencias de amor con una mujer casada y dos hijas, denominando a la madre como “comadre”. A partir de la llegada de Don Alonso Luis de Lugo, segundo Adelantado del Nuevo Reino de Granada, fue él quien introdujo el concepto

de comadre sensual. Este concepto deambuló con los errantes de la conquista, tildándolas de ardientes y fáciles a las mujeres indígenas (Noticias Ginecobstetricas del Nuevo Reino de Granada, 1).

Por otro lado no hay que perder de vista que las fiestas indígenas son contextos abiertos de enamoramiento, de manera especial, entre la juventud, aunque no se descarta también experiencias entre casados, con miembros de la misma comunidad. (Ayala, 1).

El canto de Jalupata Kumari, menciona las relaciones de parentesco de la región. En tal caso son reforzadores del sentimiento comunitario. Pero si la referencia cuenta a los administradores de la hacienda que someten a las mujeres simpáticas, el canto estaría justificando la explotación de género. El estribillo referido a la sensualidad de la comadre es muy atrevido, dentro del contexto andino-cañari. Vuelve a tener vigencia la cosificación de la mujer, durante la Colonia, por parte del dominador hacendado.

El canto no expresa la identidad del Carnavalero que se desdobra en el Cuaresmero.

La aceptación por parte del Carnavalero de la objetivación de la mujer, estaría justificando una fuente de masoquismo étnico. La única forma de salir de esta patología es recuperando la libertad del Carnavalero, desarrollando los niveles del hanan y del hawa.

4.17. Canto de la hermana con el hermano

Este urpi recrea una relación mítica entre el “Ruku Yaya” que simboliza el desdoblamiento del espíritu sobrenatural que habita en los cerros más altos conocidos por los indígenas como waka de altura; con la hermana que espera en la zona de la estancia, misma que ante la réplica del hermano se transforma en cóndor, lleva su nido y se aleja para siempre.

En narrador mítico Urku Yaya desdoblado el Ruku Yaya, llega en los días del carnaval a la zona de estancia a la casa de una señora, –según los relatos míticos llega al aposento de la Waka María Mora, la responsable de criar aves para preparar justamente en los días del carnaval– que lo denomina hermana, –los rukus suelen utilizar el término hermana/o para referirse a los demás– manifiesta que llega al año, a eso se refiere al manifestar que viene contando los días y los meses.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

*Hermana querida, que aprecias a tu hermano,
Con buen ánimo querida, estoy viniendo, estoy llegando,
Contando los días y los meses,
Yo estoy viniendo estoy llegando.*

En estos versos el ruku desdoblado en carnavalero reclama su comida preferida, el caldo de gallo; en este caso María Mora, que metafóricamente lo conoce como hermana, ella justifica y dice no tener.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*En donde está el gallito encargado,
Querido hermanito, disculpadme,
Por ir al trabajo en San Juan,
Se había tragado el malvado pavo.*

El narrador ruku –convertido en carnavalero– expresa su celo y por lo tanto no cree en sus palabras, sino que siente celo y dice, que habrá servido a su amado.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Hermanita familia mía,
Porque mientes con tanta habilidad,
A tú amado habréis servido,
A tú querido habréis invitado.*

María Mora manifiesta confesar la verdad y desmiente tales celos.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Hermanito familia mía,
Yo no miento sino siempre digo la verdad,*

*Solamente las plumas y las alas,
Las encontré esparcidas en el patio.*

En estos versos el mito llega a su máximo nivel, el ruku, considera como un personaje que ostenta sus poderes sobrenaturales, que llega a la estancia para bailar con la mujer que le admiraba la Waka María Mora y no se encontró; luego ocasionalmente sucede un reencuentro y pregunta las razones por las cuales abandonó la fiesta transformándose en cóndor y que se había volado a otra región, llevando el nido y la histórica carta de su amado.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*¿Que pasó hermana mía?,
Con ansias busqué para bailar en la fiesta,
Tú desaparecisteis de manera misteriosa,
Dicen que habías volado a otra región,
Llevando debajo el ala derecha,
Tu nido de amor,
La carta escrita de tu amado,
Te llevasteis la historia del ser que amas.*

María Mora, disgustada por los celos y deshonrada por no haber proporcionado la comida preferida, presume que le puede causar mala suerte por lo que optó por alejarse, y manifiesta irónicamente marcharse para siempre.

*Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.*

*Hermano querido, te cuento,
Aunque hayas buscado, desesperadamente,
A tu hermana ya no lo verás,
Ya nunca volverás a ver.*

El Ruku, como se dijo en líneas anteriores es un desdoblamiento de los espíritus sobrenaturales que habita en las wakas de altura –cerros más altos y temidos por la gente– en términos metafóricos expresa la conversión en cóndor depredador y astuto a la mujer. Lo

culpa de depredador del ganado de altura, de cuyos actos ya saben las autoridades de Quito.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hermana querida, familia mía,

Con tu buche lleno de carne,

Volasteis por los altos cerros del Ecuador,

Sin que nadie supiera de tu astucia,

Saciada de la carne de la bacona barrosa,

Endeudasteis al mísero vaquero,

Ya saben los gobernantes de Quito,

Ya sabe la presidencia de Quito.

Para su defensa el cóndor desdoblado en humano, busca abogado para salir triunfante del problema.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

En la presidencia de Quito,

El viejo cóndor busca un abogado,

Para mitigar su problema,

Para evadir su valentía.

Los personajes del mito que denotan un paralelismo entre el Ruku Yaya / Urku Yaya y el Apu o espíritu sobrenatural que habita en las wakas de altura, mientras que el término hermana establece un paralelismo con María Mora, que según el mito, se convierte en cóndor depredador y se aleja a vivir en otra región para evitar la ironía y la burla del ruku.

El carnavalero es el transmisor de este taki mítico a las nuevas generaciones, a través del cual pone de manifiesto concepciones cosmovisivas propias de las comunidades cañaris del hanan –comunidades de arriba– el urpi hace alusión también a la mujer ardiente y querendona a los hombres, muy similar al canto de la china, de la hermana y la mula. Por otro lado el canto está relacionado con las plumas del gallo y del pavo, con las que escribían

antiguamente los abogados y se enriquecían con los pleitos contra los vaqueros, engordándose con sus ganancias.

4.18. Hermano y la hermana

Este urpi de corte mítico se recrea en el espacio festivo de carnaval, es el Ruyu Yaya, dicho de otra manera se refiere al carnavalero desdoblado el ruku, que por lo general llega a la casa del prioste, para a través de sus versos poner en juego el humor, la sátira y el juzgamiento, en caso de que los presentes y participantes de la fiesta no cumplan con sus normas, es decir con los roles asignados.

En estos versos se dirige a las solteras, para manifestarles que son sus amantes porque que son bellas y guapas; usa la parodia, y el recurso símil para en forma burlona comparar con los defectos de la mula. Se trata de un taki, tipo presentación de una obra dramática en donde el ruku frente a las más bellas solteras, seduce y compara con la mula, esparciendo el humor y la risa en los presentes.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hermana amante de tu hermano,

Cual bella flor busca al colibrí,

Hermana cual mula chúcará pateas por doquier

El drama de comparación a las solteras con la mula sigue; usa la sátira y representaciones de la actitud de las solteras coquetonas frente a un joven que le ofrece amor. La actitud típica de las solteras, es la de patear, lanzar piedras, empujar o cosas, esta actitud grotesca, para los varones significa correspondencia, es decir, que hay buenas respuestas de amor.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Bellísima hermana mía,

Pateadora y corcoveona como la mula,

Coquetona amante de tu hermano.

El narrador utiliza la metáfora para burlarse de manera despectiva de la soltera, manifestando que sus prendas de vestir, que lo dará a su hermano, utilizará como recursos necesarios cuando la mula lo necesite.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Un hermoso cintillo,

Confeccionarás hermana,

Para cuando la mula no tenga,

Elaborar una jáquima preciosa.

El ruku carnavalero usa los recursos metafóricos y el símil para linsojear a la soltera, y la comparación con la mula sigue. Es oportuno analizar el símbolo mula utilizado en estos versos; mula significa maña, no confiable, y que no fecunda; por lo que en los versos el término mula, remite a que las solteronas coquetas son mañosas, engañadoras, que reaccionan con patadas por todo lado. De una manera despectiva el narrador se burla de las mujeres que infringen las pautas ideales de comportamiento cultural.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hermana amante de tu hermano,

Mandarás a confeccionar una hermosa cushmita,

Cuando falte para la mula,

Lo convertiré en sudadero.

Usa la metáfora para burlarse de la soltera manifestando, que si hiciera un poncho que no es nada fácil elaborarla, lo utilizaría como alabarda cuando lo necesite su mula.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hermano querendona de tu hermano,

Mandarás a confeccionar un hermoso ponchito,

Para confeccionar una precisa alabarda.

El ruku desdoblado en carnavalero, lo seduce por su belleza a la soltera, sin embargo, en términos burlones induce a que la elabore una faja, para confeccionar para de los aperos de la mula.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Hermanita flor de rosa,

Querendona a tu hermano,

Confecciona una fajita,

Para hacer de ella la retranca para la mula.

Para el entendimiento del canto, es necesario hacer un acercamiento al término “hermano/hermana”.

La palabra hermano/a es la muletilla usada por el “Ruku Yaya⁶” en todas sus presentaciones, para dirigirse a todos. Este personaje que aparece como cómico, humorista, maestro en hacer gozar de alegría a la gente, para poner orden y hacerse de “awlajano⁷”; se dirige a la gente con el vocativo de hermanos o hermanas.

Enmascarado de pelo y barba blanca con un sombrero de totora muy grande, satirizando a las personas, de manera especial a los priostes o síndicos, encabeza el pelotón de comparsas de las vísperas y en el resto de días que dure la fiesta. En el Corpus Cristi encabeza el baile de las “damas⁸”, guía al grupo de mujeres vestidas a la usanza del mito, desplazándose, como serpiente, zigzagueando por los espacios disponibles.

Milla Euribe, (2005. Pág. 19) considera que este personaje deriva del “Ruku Yaya” Apu de la montaña o de las wakas de altura propiciadores del agua. El término “Ruku Yaya” literalmente significa “Padre Viejo” dotado de sabiduría y de poderes mágicos. Su máscara, su pelo y barba blanca y, su sombrero similar a la sombrerera usada por los carnavaleros

⁶ Hombre enmascarado, que representa a un hombre viejo, así disfrazado teatraliza escenas satíricas, humorísticas, haciendo de la fiesta un espacio de diversión. A nivel de la memoria colectiva más se conoce como hermano, que por Ruku Yaya.

⁷ Que realiza actividades serviciales, como servir chicha, comida a los presentes.

⁸ Seis señoritas vestidas con trajes rituales, cubiertas su rostro con pañuelos de seda, portan una sombrilla que lo dan vueltas al ritmo de la música. Parece tratarse del baile de las vírgenes del Sol. Ellas son guiadas por el Ruku Yaya ó Hermano. Hacen un solo movimiento que consiste en desplazarse zigzagueando dando la impresión del desplazamiento de la culebra. Mirando en su totalidad la escena aparece a una culebra perfecta encabezada por el Apu.

representa al “Cerro Sagrado”, enfriado por su nieve blanca. Entonces el término hermano designaría al “Urku Yaya” espíritu místico venerado en los distintos tiempos y espacios sagrados. Por lo tanto en estos versos, se refleja la llegada del Apu, con poderes sobrenaturales a la comunidad desdoblado en Ruku Yaya, a cumplir con roles específicos en la fiesta, como: usar la sátira para inducir a los presentes y participantes de la fiesta a que cumplan tal y como exige el dogma del mito. La burla, el chiste la parodia, son actitudes que lo ponen en práctica para hacer gozar a los presentes, e allí el caso de este urpi, que compara a la soltera con mula. Otro rol fundamental es la llamar la atención, a las cocineras, priostes, síndicos, gallo capitanes y otras delegaciones a que cumplieran con las pautas ideales exigidas por el mito. En el imaginario colectivo, pervive la costumbre de no dejarse juzgar por el ruku, porque es un hecho denigrante, que socialmente debilita a quienes están a cargo de la fiesta, por lo tanto todos tratan de cumplir de la mejor manera y hacer que el ruku se convierta en ente que pondere a los responsables de la fiesta.

4.19. Propuesta metodológica para la aplicación de los resultados de la investigación a la niñez y juventud de la Unidad Educativa Quilloac

Es necesario manifestar que este trabajo compila y analiza una amplia variedad de temas de la literatura popular cañari que pervive en los jaillis, takis, urpis y pukaras, puesto en escena en los tiempos de las fiestas culturales como; el Inti Raymi –Corpus Cristi– y Pawkar Rami –Carnaval– temas que son cantados por los niños, jóvenes y por comuneros de todas las edades. Es oportuno manifestar que en el proceso de la investigación no se han determinado temáticas exclusivas para los niños, jóvenes o de los mayores; estas temáticas son interpretadas por todos sin restricciones.

Como no puede ser de otra manera este trabajo busca consolidar los saberes literarios de manera especial en la niñez y juventud de la Unidad Educativa Comunitaria Intercultural Bilingüe “Quilloac”, para el efecto propongo las siguientes actividades que serán ejecutadas al inicio del nuevo año escolar.

1. Entregar un ejemplar de este trabajo a las autoridades del plantel y a los dirigentes comunitarios, previo a una exposición de los resultados alcanzados.
2. Socializar los resultados alcanzados, a la niñez y a la juventud de la Unidad Educativa a fin de inducir a profundizar los conocimientos literarios propios de la comunidad, a través del apoyo directo de los docentes de Lengua y Literatura.

3. Establecer un espacio de diálogo entre los docentes del Área de Lenguas con las autoridades a fin de comprometer a que este material sea anexado al tratamiento curricular.
4. Entregar una copia a los docentes del área de lenguas.
5. Con la finalidad de ofrecer este trabajo a los lectores interesados, se entregará un ejemplar a la biblioteca de la institución así como también en digital.
6. Con la finalidad de motivar y animar a los docentes de lenguas, previa coordinación, me comprometo a disertar una clase de literatura con una temática extraída de este trabajo.

CONCLUSIONES

Se cumplieron con el estudio de los objetivos propuestos en este plan de titulación, que fue la de investigar, estudiar y analizar desde la óptica cosmovisiva y literarias los temas expresados en las fiestas míticas como: los jaillis, takis, pukaras y urpis; estudio apasionado que ha conllevado a entender la riqueza expresiva de la lengua kichwa, y la finura del pensamiento andino cañari que remite a conocer y reflexionar sobre la cosmovisión histórica, temática socio-religiosas y culturales venidas desde tiempos ancestrales.

Los tiempos históricos, constituyen en este trabajo, un referente base para entender al, mito, las narrativas de origen, la bravura ancestral y los pukaras, los relatos míticos y la literatura, la presencia de la colonia y el amalgamiento de ciertas expresiones; de tal manera que la historia y la literatura son dos hechos que caminan juntas, por lo tanto, entender las narraciones, jaillis, katis, pukaras y urpis, es intentar entender la historia y la cosmovisión de este pueblo ancestral.

El pensamiento cosmovisivo de las comunidades cañaris, giran en torno al ciclo mítico festivo, al ciclo agrícola y vital; las fiestas, ceremonias y rituales puestas en práctica en ciertos tiempos del año depende el éxito de la vivencia colectiva, de la producción agraria y de la salud; el hilo conductor ceremonial del tiempo de la cosecha, constituyen los jaillis cantados en los tiempos de la cosecha del trigo y los takis emitidos en la fiesta del Pawkar Rami cañari.

El arte oral –literatura kichwa– como dejaron constancias los cronistas, constituyen bellas composiciones que reflejan la relación del hombre con los seres sobrenaturales, la presencia de la religión católica, cantos de amor, de guerra, dedicados a ciertas aves, a la presencia de cuadrúpedos como la mula el caballo, aves como el gallo, constituyen bellas composiciones históricas manifestadas en los, takis, pukaras y urpis.

El arte oral denominado jailli, –en el contexto de las comunidades cañaris, conocidas como Jahuay– se cantaban exclusivamente en las épocas de cosecha en los tiempos de las haciendas coloniales; cuyas temáticas tratan sobre hechos religiosos, festivos el priostasgo, propios de la iglesia católica y otras temáticas de relación de comerciantes y el amorío expresado en ese contexto; entremezclado en los versos saltan a la vista estrofas que tienen que ver con las normas que los segadores de manera especial tienen que cumplir mientras cortan las espigas de trigo.

Los jaillis se cantan en el mes de junio; es de indicar que se han registrados hechos y manifestaciones que revelen la cosmovisión histórica originaria de los cañaris; por lo tanto, concluyo que los temas y versos reflejan la yuxtaposición de la iglesia católica en estos espacios, debido a que paralelo al tiempo de cosecha se celebra la Fiesta del Corpus Cristi, espacio en el cual, se recrean muchos símbolos y personajes de la cosecha.

Los takis son creaciones literarias que pervive en la oralidad, es de más amplia cobertura, cantan durante la ceremonia del matrimonio –cuchunchi–, en el proceso de uyanza de la casa; –suwalay– y en el carnaval o lalay pacha cañari; de esta última fiesta se tomaron una diversidad de temas, clasificados en takis: míticos, pukaras y urpis; temáticas que explican la relación del hombre con los seres sobrenaturales que pueblan en las wakas de altura y locales; cantos que se relacionan con las temibles batallas rituales, espacio en la cual se mide un pukarero con Tayta Carnaval mítico; el carnavalero, para denotar su valentía se desdobra en toro y en gallo y de esta manera impone su valentía; los urpis, reflejan las metafóricas formas de concubinato y de enamoramiento; por lo general, los términos, china, comadre, soltera, viuda, inducen a estas temáticas de amorío.

En este trabajo se compilan una diversidad de jaillis, takis, pukaras y urpis, que denotan la importancia de la literatura andina de las generaciones pasadas; explicaciones de orden histórico, legendario, católico, amoroso y guerrero se entroncan bajo un criterio de devolver a los niños y jóvenes el saber literario de las generaciones pasadas de manera ordenada y sistematizada; por lo manifestado estos resultados se incluirán en el currículo escolar.

Este trabajo de fin de titulación está dirigido a la juventud cañari, de manera especial a la comunidad de Quilloac, considerada como el universo de estudio y a las comunidades de base de la organización TUCAYTA. Esto debido a que en el proceso de investigación se pudo notar que la juventud denota un bajo nivel de conocimiento sobre la temática de los takis y jaillis estudiados; para mi criterio, esto se debe a la falta de trasmisión de saberes, en base a un análisis más sostenido sobre la importancia de estos cantos; por esta razón, he creído pertinente socializar este trabajo a la comunidad y hacer la entrega formal de un ejemplar a los dirigentes indígenas, esto con la finalidad de que la juventud tenga acceso a estudiarlo y analizar; solo de esta forma se estaría apoyando al fortalecimiento de las manifestaciones culturales expresadas a través de los cantos.

Por ser un tema de gran impacto social debido a su valor histórico, legendario y religioso que lo enorgullece al pueblo cañari, por constituir un referente identitario invaluable. Estos conocimientos literarios que perviven en la memoria colectiva son transmitidos de generación a generación; creo pertinente que sobre este particular deben estar informados los jóvenes que estudian en la Unidad Educativa Quilloac, para lo cual se aplicará las actividades descritas para el efecto.

RECOMENDACIONES

A los egresados de la universidad que opten por las temáticas de investigación de la literatura del pueblo kichwa cañari, recomiendo trabajar en la reconstrucción histórica y cosmovisiva de las comunidades cañaris, sobre los fundamentos de los jaillis y takis míticos, de los jaillis y takis agrícolas, de los jaillis y takis socio–religiosos, de los takis pukaras y de enamoramiento, debido a que estos temas proporcionan valiosos hechos históricos de los diferentes tiempos acontecimentales.

A los futuros investigadores, recomiendo trabajar profundizando el estudio de la cosmovisión andina cañari, para comprender los procesos de reencuentro del hombre cañari, con los seres sobrenaturales que pueblan en las wakas, dimensiones que proyectan a asegurar el éxito del ciclo agrícola y vital; y otros temas propios de la vida cotidiana relatados a manera de historia.

Recomiendo a los interesados en seguir esta línea de investigación, trabajar en la temática completa del análisis e interpretación literaria de los jaillis; debido a que existe una diversidad de cantos, que pueden ser objeto de estudio de una tesis; estas temáticas permiten meditar y reflexionar sobre la influencia de la iglesia católica en los espacios de la cosecha; aculturizando por completo a la fiesta cañari del Inti Raymi, espacio del cual no han quedado testimonios grabados en los jaillis.

Recomiendo a las instituciones como: La Casa de la Cultura Ecuatoriana extensión Cañar, y a la comunidad de Quilloac, aprovechar la presencia física del último cantor del Jahuay, Lic. José Pichisaca, para grabar todos los jaillis en audio y video, material que serviría, para ofrecer a las universidades y colegios para estudiar la literatura fantástica y maravillosa de los cañaris de todos los tiempos.

A los futuros maestrantes, recomiendo trabajar sus planes de titulación, sobre el estudio de una variedad de takis cañaris, debido a que entender la creación literaria colectiva, misma que tiene un espacio y tiempo sagrado, remite a reflexionar y considerar a la literatura indígena como una expresión de lo sagrado, para nada cotidiano, acompañado de rituales y ceremonias que inducen a los comuneros alcanzar la armonía del hombre con la naturaleza.

A la Unidad Educativa Comunitaria Intercultural Bilingüe “Quilloac” a través de sus administradores, recomiendo que se induzca a los docentes a que el contenido de esta investigación se estudie y se analice con los estudiantes del nivel de bachillerato y se utilice como un texto de lectura y reflexión con los estudiantes de la educación general básica; con la finalidad de ampliar el conocimiento de los saberes literarios que perviven a la memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade R., L. (1997). *Biografía de Atahualpa*. Quito: Ed. Don Bosco.
- Bendezú, A. E. (1980). *Literatura Quechua*. Caracas-Venezuela: Ed. Prited in Venezuela.
- Botero, L. F. (1991). *Chimborazo de los Indios*. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Cobo, B. (1653). *Historia del Nuevo Mundo*. ed. S/ed.
- Cutipa Lima, J. d. (1993). *Reflexiones críticas sobre el Pensamiento Andino*. Puno-Perú: Universidad Nacional del Altiplano.
- Espinosa Soriano, W. (1998). *etnohistoria Ecuatoriana, estudios y documentos*. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Fok, N., & Krener, Eva. (1979). La suerte de Tayta Carnaval en Cañar. *Instituto Azuayo del Folklore* (Nº 6).
- Garcilaso de la Vega, I. (1943). *Comentario Reales de los Incas*. Ed. Buenos Aires.
- González S., F. (1922). *Estudio Histórico sobre los Cañaris Pobladores de la Antigua provincia del Azuay*. Ed. Centro de Estudios Históricos y Geográficos de Cuenca.
- González Suárez, F. (1978). *Estudio Histórico sobre los cañaris antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del clero.
- Guamán Poma de ayala, F. (1936). *Nueva Crónica y buen gobierno*. París: ed. S/d/ed.
- Hockett, C. F. *Curso de Lingüística moderna. Trad. dr.*
- Hockett, Charles F. (1971). *Curso de Lingüística moderna. Trad. por Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez*. Buenos Aires: Ed. Universitaria .
- INEC. (2001). *Censo de Población*.
- Jiménez de la Espada, M. (1897). *Relaciones Geográfica de las Indias, Perú* (Vol. Vol. III). Atlas-Madrid.
- LAEB, A. d. (1996). *Canciones indígenas de los andes ecuatorianos, El ailli y el ciclo agrícola*. Quito, Ecuador: Ed. Abya-Yala.
- Lara, J. (1979). *Poesía quechua*. México: Fondo de la cultura económica.
- Lara, J. (1985). *La Literatura de los Quechuas Ensayo y Antología*. La Paz: Ed. Urquizis S. A.
- López G., W. (1989). *La Acturación de la Fiesta de Tayta Carnaval en el Cantón Cañar*. Universidad Estatal de Cuenta: Tesis de Licenciatura.
- López G., W. V. (1989). *La Aculturación de la Fiesta de Taita Carnaval" en el Cantón Cañar. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación. Especialidad Musicología*. Cuenca-Ecuador: Edit. Pontificia Universidad católica del Ecuador, sede Cuenca.
- Lozano Castro, A. (1991). *Cuenca Ciudad Prehispánica, Significado y Forma*. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Manual de información para niños y jóvenes del Ecuador*. (2005).

- Martínez Urbano, N. (1998). El Cuento como Instrumento Educativo. *Innovación y Experiencias Educativas* .
- Molina (el Cuzqueño), C. d. (1943). *Fábulas y ritos de los Incas*. Lima-Perú: Ed. S/d/ed.
- Molina, C. (1988). *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas, en Mitos y Ritos de los Incas*. Ed. Madrid.
- Molina, M. J. (1992). *Los Cañaris. Arqueología Ecuatoriana*. Ed. Abya-Yala.
- Moya, A. (2009). *Arte Oral del Ecuador*. Quito, Ecuador: Ed. Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Núñez, J. (1993). *El Carnaval de Guaranda y Proyección Socio_cultural en el Pensamiento Andino*. Edit. Universidad de Guaranda .
- Ochoa Calle, M. B. (2008). *Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi Cañari*. Cuenca: Universidad de Cuenca: Tesis de Mestría.
- Ong, W. J. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra,*. México: Ed. Fondo de la Cultura Económica.
- Pichasaca Guamán, S. J. (26 de Enero de 2016). Cosecha y los cantos del Jahuay. (J. Alvarado, Entrevistador)
- Reinoso H., G. (2006). *Los Cañaris e incas. Historia y Cultura*. Ed. Gráficas Hernández Cia. Ltda.
- Sarmiento de Gamboa, P. (1947). *Historia de los Incas*. Ed. Ernecé Buenos-Aires.
- Sherbondy, J. (1986). Los ceques: código de canales en el Cusco incaico. *Allpanchis* 27, año XVIII .
- Siguencia, R. (25 de junio de 1998). San Antonio de la Reales Minas de Hatún Cañar, Primer Asiento Español en el Sur del País. *La Guacamaya* .
- Valecchia Solanilla, C. (mayo de 2000). Aproximaciones a la lírica inca: Viracocha y el amor. *Revistas de Ciencias Humanas – UTP* .
- Zaruma Quishpilema, L. B. (s/a/ed.). *Idendidad de hatun Cañar a través de su folklore*. Cuenca: Edit. Monsalve Moreno Cía. Ltda.
- Zaruma Quishpilema, V. (1992). *La fiesta religiosa de Hatun Cañar. El Corpus Cristi*. Ediciones. Abya-Yala.

ANEXOS

METODOLOGÍA

En el análisis de la siguiente investigación se considera los siguientes parámetros:

1. Compilación de la información, de primera mano, en base a entrevistas y la recopilación de audio y filmaciones sobre las temáticas de los jaillis y takis.
2. Compilación de la investigación bibliográfica, especializada en el tema.
3. Traducción de la información, con el apoyo de un lingüista en lenguas ancestrales, para asegurar la no alteración de la semántica del contenido de los jaillis y takis.
4. La clasificación y análisis de la variedad de los jaillis, takis, urpis y pukaras, se realizará en base a los aportes conceptuales de Lara J., (1979)

ANÁLISIS DEL ARTE ORAL COMPILADO

Para la compilación de la información de primera mano, se contó con el apoyo de los siguientes informantes claves: Lic. José Pichisaca, último cantor del Jahuay Cañari. MSc. Belisario Ochoa Calle investigador de la temática del carnaval, que en base a sus investigaciones y al dominio de la temática proporcionó valiosísima información; además facilitó grabaciones en audio sobre la temática de los jaillis. La entrevista al Sr. Nicolás Cuzco, sobre las temáticas de los takis míticos, y otros, aportó con valiosa información.

La información bibliográfica especializada en el tema se desmembró, de los estudios de (LAEB, 1996), (Ochoa Calle, 2008), textos que contienen compilaciones de los jaillis y takis cañaris. (Fok & Krener, Eva, 1979) en este texto resalta, las características culturales de la fiesta mítica del Tayta Carnaval. Mientras que el texto de Lara J., (1985), aporta con las bases teóricas y conceptuales sobre los jaillis, takis, urpis y pukaras. A estas obras se suman otras obras complementarias mismas que se explicarán más adelante.

La fase de la traducción de los jaillis se responsabilizó, a un experto en lenguas ancestrales, de manera especial el kichwa; de esta manera se garantizó la calidad de la traducción.

Como resultado de este trabajo, se obtuvo poemas con temáticas religiosas, agrícolas, y de enamoramiento. Poemas compuestos de cuatro versos o más; sus versos carecen de métrica y rima e incluso se puede manifestar que esporádicamente aparecen recursos literarios como, la metáfora, el símil, la parodia.

En la clasificación y análisis de los jaillis y takis, se tuvo en cuenta las siguientes ideas.

1. Para clasificar los jaillis se consideró la existencia de los versos o entradas corales, por ejemplo en nuestro caso, para la entrada a cada estrofa se escucha el canto coral: ja ja jahua jahua jahua jay; ja ja jahua jahua jahua jay. Luego el maestro cantor sigue con sus versos. Estas características determinan al género jailli. En base a su contenido se han clasificado los jaillis en: religiosos, agrícolas y romántico o urpis.

En el proceso de análisis, se aplicó la metodología deductiva y crítica, de esta forma este proceso se centra en deducir el mensaje de sus versos, tomando en consideración, al narrador y los recursos literarios que asoman en algunos de los versos.

Es pertinente manifestar, que todo este proceso de análisis e interpretación, se centra en los jaillis, takis, urpis y pukaras, temáticas que constituyen el objeto de estudio de este plan de titulación.

TIPOS DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación que orienta el trabajo de este plan titulación es la cualitativa, que busca adquirir información en profundidad para poder comprender el contenido de los poemas.

La investigación documental

Se ha seleccionado este tipo de investigación debido a que permite tener acceso a la información de segunda mano proveniente de fuentes bibliográficas, es decir, de carácter documental de cualquier especie. A esta modalidad corresponden la investigación bibliográfica; consideradas como la base fundamental para acceder a las bases teóricas requeridas para esta investigación; razón por la que considero como un recurso de sustantiva importancia a esta modalidad, puesto de que sus consultas y lectura se obtendrán la información requerida.

Investigación de Campo

Esta modalidad de investigación, aplicada a personajes claves, como al maestro cantor del Jahuay, Lic. José Pichisaca, Dr. Belisario Ochoa investigar en el tema de los takis cañris

y el Sr. Nicolás Pichisacas, sobre relatos de Tayta Carnaval. Esta modalidad de investigación permitió tener una amplia referencia sobre el tema denunciado y gracias a estos aportes se configuró la línea de acción a seguirse.

TRABAJO DE FIN DE TITULACIÓN

Nombres y apellidos del estudiantes

JENNY ALEXANDRA ALVARADO CANTOS

Posible título del trabajo

“LITERATURA – UN LENGUAJE DEL ALMA

Posible tema

TEMA: “Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión quichua en su literatura festiva: los haillis, takis, urpis y pukaras”.

Posible pregunta eje y 2 – 3 preguntas derivadas

PREGUNTA EJE

¿Qué tipo de contenidos cosmovisivos y de personajes intervienen en la narrativa de literatura de los indígenas cañaris?

¿El realismo y la fantasía son características propias que perviven en todos los géneros literarios de los indígenas cañaris?

PREGUNTAS DERIVADAS

- ¿Qué tipo de personajes y de relatos fantásticos caracterizan al género literario takis y los takis míticos en el contexto de la literatura indígena cañari?
- ¿En qué contextos festivos del ciclo agrícola y mítico aparecen los jaillis agrícolas y guerreros y en ese contexto, qué tipos de relatos narrativos y personajes caracterizan a este género literario?
- ¿En qué contextos festivos del ciclo anual, entran en el escenario los arawis y los takis, y en ellos que tipo de textos y personajes se recrean?

Breve justificación del porqué es necesaria esta investigación.

Desde lo personal y el contexto

En mi ciudad Cañar, tierra milenaria, con una diversidad cultural extraordinaria, un linaje indígena que conserva sus leyendas, costumbres y tradiciones, llevando al pueblo su cultura hablando de interculturalidad, dueña del milenario Complejo Arqueológico de Ingapirca en donde las raíces incas desembarcan nuestro pasado y presente, por la cual fue declarada como Capital Arqueológica y Cultural del Ecuador

Al iniciar mis estudios secundarios en el Instituto Bilingüe de Quilloac, mil dudas invadieron mi mente, en aquella trayectoria puede observar, aprender y formar parte de algunas costumbres indígenas milenarias, las mismas que aquel entonces para mí no tenían significado alguno, era simplemente una hora clase, un desfile, una procesión; al pasar del tiempo el fisgoneo y el afán de engrandecimiento sobre aquello han hecho que me incline por este tema.

En ciertas épocas del año, quienes habitamos en el centro de la ciudad extrañados miramos a los indígenas desfilar en grandes procesiones de carácter religioso y en esos espacios se observa una diversidad de personajes, que

cantan, danzan, recitan etc.

Las fiestas religiosas y culturales desarrolladas a lo largo del calendario anual son los espacios de recreación literaria así: En las fiestas del Cerramen más conocido como los Cultos a San Antonio, que van desde el mes de enero hasta el domingo de carnaval; se observan a los participantes cantar y danzar con elegancia y estilo.

En la fiesta cultural indígena del carnaval, que para mi concepto es la fiesta más grande del año, se escucha cantar a niños, jóvenes y adultos una diversidad de cantos en kichwa, que según los entendidos en la temática, explican que sus versos hacen relación a una diversidad de temáticas de ciertos tiempos acontecimentales, como el ciclo mítico, histórico, agrícola y vital.

En la fiesta del Corpus, (mes de junio) se observan en medio de las procesiones desfilar los personajes que interviene en el Juego de la Escaramuza, espacio en el cual, la Loa el Reto, las Cantoras emiten importantes recitales relacionados con la historia de la evangelización y la presencia española en la localidad.

Aunque en la actualidad se practique muy poco, sin embargo en los matrimonios indígenas, el espacio ceremonial gira en torno al canto del cuchunchi, que se

prolonga por largas horas; en cuyos versos explican una importante fase de transición del joven a comunero. Ceremonia ritual que lo hacen por lo general en los meses de primavera.

Al terminar una casa de habitación los indígenas cantan con mucho deleite el canto del suhualay, espacio en el cual se recrea una importante literatura que gira en torno a la personificación de la casa.

Esta información de primera mano fue posible obtener, gracias a la entrevista personal al Dr. Belisario Ochoa investigador y estudioso de la cultura indígena cañari, y por su puesto que sirvió para tomar posicionamiento en la realización de esta investigación.

A continuación adjunto el análisis de un referente teórico centrado básicamente en un amplio marco histórico de la literatura kichwa⁹ a nivel andino. Cabe manifestar que estudios sobre géneros literarios kichwas desarrollados en el Ecuador y concretamente en la provincia del Cañar, no se ha sido posible encontrar en las diferentes bibliotecas locales y regionales investigadas. Por esta razón se ha tomado referencias bibliográficas con un enfoque andino.

⁹ En el Ecuador, de acuerdo a las normas de estandarización de la lengua se escribe kichwa con tales fonemas. Mientras que en los textos analizados presenta una escritura diferente el término quechua, como se trata de citas la tomamos tal y como aparece en los textos.

Considero oportuno tomar los aportes y reflexiones de Bendezú Ayar, (1980 Pág. 22), estudioso que con respecto a la literatura andina dice “ciertos discursos, breves o largos, que los miembros de la sociedad concuerdan en valorar positivamente y en cuya repetición periódica, en forma esencialmente idéntica, todos ellas insisten. Tales discursos constituyen la literatura en esa sociedad”. Estos discursos se expresan a través de una diversidad de cantos, mitos, leyendas, recitales entre otras, que se recrean en los diferentes fiestas ceremoniales del ciclo festivo. Cita como ejemplo de expresión literaria indígena los cantos de los hayllis guerreros, y agrícolas practicados en forma dialógica entre hombres y mujeres, celebrando las victorias o en tiempo de cosechas. En los cantos de íntima congoja como el arawi¹⁰, que consiste en cantar hechos haciendo memoria de los amados ausentes y de amor a la afiliación. La literatura andina se expresa también en el arte lírico, a través de las canciones que denotan alegría y tristeza. En el arte narrativo de cuentos, fábulas, mitos y leyendas fantásticas.

Según el autor el arte verbal o literatura expresada en la lengua quechua, en sus tiempos de apogeo servía para hablar con los dioses tutelares. La era considerada como el verbo para conversar con Pachakamak, que propiciaba y propicia reencuentros con los tiempos pasados y con los espíritus tutelares, que habitan en las wakas de estancia, de límite o de altura. Indudablemente el epos o la literatura tenía una finalidad pública de difusión oficial.

¹⁰ Escritura propia del autor, diferentes a arawi escrita por Lara

Bendezú Ayar (1980 Pág. 24) considera que:

“el mito respondía a las grandes interrogantes cosmológicas y a los que se hacían sobre el linaje divino del pueblo de los señores de la tierra; el drama y el relato eran expresiones del natural talento mímico y narrativo del pueblo qechua; la lírica en el taqui o canto era una segunda naturaleza del hombre andino que cantaba en vez de llorar o reír, y el poema religioso era plegaria dirigida hacia las supremas fuerzas de naturaleza, pidiendo protección y abundancia en un medio físico difícil de dominar, y reclamando el secreto equilibrio de esas fuerzas a favor de la felicidad material del hombre”.

Este aporte permite entender la razón de ser del mito y el taki, para las comunidades andinas, estas reflexiones me conllevan a entender el por qué los indígenas cañaris cantan el mito de Papa Santo. En sus estrofas y versos explican la llegada del sacerdote a las comunidades cañaris y con él llega la palabra de Dios. El mito del cuchunchi, que considera al chucurillo como el tótem al que deben invocar los recién casados, en su literatura sobresale los poderes y las nuevas actitudes que deben asumir los recién casados. El mito cantado del Jueves Puncha, que da a conocer las características culturales del primitivo hombre cañari que arribó la geografía cañari.

Porras Barrenechea, (1981 pág. 23) dice: “Todas estas creaciones son la expresión de un alma joven, plena de gracia y de benévola alegría. Al terror de los relatos primitivos ha desaparecido para dar paso a la fe en los destinos del hombre y de la raza”.

Este conjunto de expresiones literarias tienen un origen milenario, sabidurías que se fueron transmitidas de generación a generación en forma oral en los grandes espacios festivos y ceremoniales con profunda sacralidad.

¿Qué paso con la literatura oral, a partir de la llegada de conquista española?

Según Bendezú Ayar (1980. Pág. 24) considera que la conquista española “fue un cataclismo que remeció hasta sus raíces de la sociedad inca. Poco a poco desaparecieron los quipucamayus y amautas y se les llevaron sus secretos a las tumbas. El *epos* se congeló en las crónicas españolas, se convirtió en literatura en el sentido occidental y durmió su sueño de muerte en los archivos de la metrópoli”

Frente a esta arremetida etnocéntrica pretendía desaparecer con todo la

sabiduría literaria expresada de manera oral, bajo el argumento que se trataba de brutalidades y porque los indígenas fueron conceptualizados como indios sin alma. Al respecto Bendezú Ayar (1980. Pág. 24) manifiesta que:

“los poemas religiosos y los mitos fueron perseguidos y destruidos con saña de los bárbaros del medioevo como “bestialidades e idolatrías” gente a quienes se les había negado el derecho de tener alma y dioses protectores. Las plegarias sobrevivieron crucificadas en las páginas del indio Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Sallqamaywa y en las del español Cristóbal de Molina el Cuzqueño y durante cuatro siglos esperaron el trabajo de resurrección”.

Lo cierto es que los cantos religiosos indígenas fueron sustituidos y reemplazados con otros y con fines diferentes; las viejas deidades andinas fueron sustituidas por la imagen de la Cruz y por Cristo como el único creador del mundo. Los himnos o jaillis se acomodaron a los intereses de la teología de los Virreinos. Los wayñus estuvieron autorizados a practicarlos es decir, a llorar ante la pasión y muerte de Jesús. Desaparecieron las viejas representaciones teatrales y en su lugar se acomodaron comedias del teatro español. A esto sumaron muchas ordenanzas orientadas a terminar con toda la sabiduría literaria, por ejemplo en 1614 las autoridades católicas prohíben las fiestas y bailes indígenas y de manera especial los cantos en quechua; se prohíben hablar y escribir esta lengua. La extirpación de las idolatrías causó los más grandes

desequilibrios socio-religiosos.

Pese a estas diferencias de menosprecio y de etnocentrismo marcado el hombre andino nunca dejó de cantar en su intimidad todo lo que había aprendido de sus antepasados, aunque mucho había olvidado, y siguió creando su arte verbal sobre la base de las formas aprendidas y ejercitando su memoria dentro de los esquemas de la composición poética y narrativa. (Op. Cit. Pág. 29).

Los cronistas frente a la literatura andina

Para Santo Tomás, (1947), en el prólogo de su gramática, comenta que el “runanshimi era un idioma extraordinariamente, dotado de medios expresivos, estaba por encima del español el siglo XVI (...) no hay frase castellana capaz de no ser traducida. Cada palabra es una imagen estilizada, cada frase es una música esencial y el color se halla dosificado en él como en los valles floridos”. Tiene mucha razón el citado autor en hacer este tipo de comentarios, en verdad la riqueza morfosintáctica de la lengua kichwa es única, por ejemplo con una sola palabra aglutina en kichwa se puede decir lo que en castellano se diría a través de una oración. kuyaysapa = palabra que expresa el amor en su máxima expresión, difícil de traducir a la lengua castellana. Al respecto León Mera (1985) considera que la lengua quichua es una de las más expresivas y armoniosas de América; igual comentario lo hace Rodríguez Casteló (S/a/ed.) considera que la

lengua quichua ofrece posibilidades expresivas, artísticas y literarias maravillosas.

En Inca Garcilaso de la Vega (1943) descubrió poesía escrita en los kipus y sostiene que los incas conocieron el teatro. Da a conocer que fueron los arawikus (poetas) componían versos sobre una diversidad de temas. Betanzos (1980) en su obra Suma narración de los Incas, presenta noticias de la existencia de poesía histórica, que contenía la vida y hazañas de los monarcas. Pachakuti Yamki Salkamaywa, (1950) en su crónica registra el nombre de algunas canciones como: Qayu, Tinma, Anya, y Wallina que se cantaban en la fiesta solemne del Kapak Raymi, como también algunos jaillis. Ávila (1942) recogió de los labios de los indígenas relatos maravillosos a cerca de la teogonía de los quechuas, y documentó los mitos regionales de Huarochirí; igual lo hace Arguedas, (1949). Cieza de León, (1853) en su obra “Del Señorío de los Incas”, habla precisamente de los romances y villancicos que cantaban los quechuas en sus fiestas. Murúa, (1946) presenta valiosas referencias sobre la poesía del Tawantinsuyu, un himno sagrado o jailli y una leyenda traducido al castellano. Explica que fueron los arawikus los poetas que creaban una diversidad de temas relacionados con el amor, la religión y la historia y a otras temáticas más. Molina, (1943) en su obra Relación de Fábulas y Ritos de los Incas en el tiempo de su infidelidad, describe las ceremonias del warachiku. Además da a conocer varios cantos que se entonaban en las fiestas solemnes tales como: Warita, Wari, Quyu, y Yawayra. Pachakuti Yamki Salkamaywa, (1950) en su obra explica que la poesía iba acompañada de música. Herrera, (1730) informa que los quechuas en sus fiestas

pasan horas y días cantando.

Versión moderna de la literatura kichwa

Lara (1985 pág. 35) manifiesta que la creación poética no giraba en torno a la nobleza cuzqueña, sino que se hallaba extendida por todo el imperio. Los términos como arawiku, (poeta) taki (canción), jailli (himno), arawi (canción amorosa), etc., eran comunes en el lenguaje del pueblo. Con la finalidad de participar en las grandes fiestas del Cuzco, centenares de kurakas provinciales se preparaban cantos y poesía. Sostiene que los arawikus aparecían entre la clase noble y entre los jatun runa.

En sus estudios determina la existencia de una variedad de estilos y composición literaria como: el jailli, el arawi, el taki constituían los principales tipos de versos cantados. El wayñu, la qhashwa, la samak'uika y el qharuyu eran además géneros de danza. El aranway y el wanka no requerían de música eran simplemente recitales. (op. Cit. Pág 36)

Este estudioso de la literatura quechua, caracteriza a los diferentes géneros literarios quechuas; fundamento que se tomará para el estudio y clasificación de la literatura kichwa cañari.

El hailli: Composición muy parecida al himno. Su temario abarca la religión, la historia y la agricultura; los arawikus se preocupaban por el ensalzamiento de los dioses y de los héroes y a la dignificación del trabajo en la tierra. (Lara, 1985. Pág. 36)

El jailli eroico: Relata las hazañas de los guerreros y las victorias del ejército. Estos cantos eran conocidos con el nombre de jaich'a y también con el de átiy jailli. (Op. Cit. 42). A este género corresponde los cantos del pukara (Batallas rituales) emitidas en la fiesta cultural del carnaval tales como: el Gallo, el Toro, el Cóndor, Pukara; son canciones que hacen alusión a la pelea ritual que asegura el éxito del ciclo agrícola y vital.

El jailli agrícola: Se trata de una poesía de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Cantaban durante la siembra y la cosecha, principalmente. Un coro de labradores entonaba las estrofas y otro de mujeres y niños que ayudaban en la faena respondían con los estribillos. (Lara, 1985. Pág. 43) En el contexto de las comunidades cañaris, consideradas como universo de estudio, se han registrado un sin número de jaillis agrícolas denominados como los cantos del Jahuay.

El arawi: Poseía amorosa, se caracterizaba por la delicadeza del sentimiento,

puro que debía dominar en el verso. No admitía en el arawi explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación. Pocas veces abarcaba motivos ajenos al amor. Por esta razón tomaba diversas denominaciones de acuerdo con el sentimiento que le inspiraba. Jaray arawi, era la canción del amor doliente, sank'ay arawi la de la expiación¹¹ ; kusi arawi, sumaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc. (Lara, 1985. Pág. 44). En nuestro contexto se han registrado un sin número de arawis, como la Cuñada, la Comadre, la Chola, Comadre de Jalu Papa, la Viuda, entre otras.

El taki: Se trata de un verso cantado de mayor amplitud temática que expresa cualesquier emoción o sentimientos o signos de virtud de la naturaleza. (Op. Cit. Pág. 51). A este género se agrupan los cantos emitidos en los matrimonios indígenas denominado cuchunchi, los cantos míticos, del ciclo agrícola, del ciclo vital y otros

Wanka: o aránway: Son cantos que dan a conocer la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres exaltando sus virtudes. (Lara, 1985. Pág. 54). A este género corresponde el canto Ñuva Vida Wañusshka. (Mi vida fallecida)

¹¹ “Expiación es la acción y efecto de expiar. Este verbo hace referencia a purificarse de las culpas mediante algún sacrificio, a cumplir con una pena impuesta por las autoridades o a padecer ciertos trabajos a causa de malas acciones Lee todo en: Definición de expiación - Qué es, Significado y Concepto <http://definicion.de/expiacion/#ixzz3SU7vDo00>”

Es importante precisar que la literatura kichwa cañari, se recrea en los espacios festivos del calendario agrícola como: Los Cerrámen, Los Cultos a San Antiono, en Carnaval, Corpus Cristi, Matrimonio y la uyanza al terminar una casa de habitación, en la cosecha entre otros espacios ceremoniales más.

Las fuentes bibliográficas que proporcionaron abundante información respecto a la existencia de las canciones indígenas cañaris fueron las siguientes: Ochoa Calle, (2008), en esta tesis se describen todas las canciones que los carnavaleros cañaris entonan en la fiesta del carnaval, denominado Paukar o Lalay Raymi, esta compilación literaria será objeto de estudio, análisis y clasificación en este trabajo.

Alumnos de la Tercera Promoción de LAEB., (1996), en este texto se resumen una amplia diversidad de canciones relacionadas con los ciclos agrícola, mítico y vital; entre las provincias estudiadas se encuentra Cañar, estudiada y analizada por el Dr. Belisario Ochoa y el Master Bolivar Andrade.

A este material se suman, los audios y videos documentados por los fotógrafos y filmadores. Las ponteciales entrevistas que habrá que hacer a una determinada población de las comunidades de Quilloac, Cuchucún y San Rafael.

Debo precisar que la intencionalidad de este trabajo, es presentar a la colectividad cañari una obra literaria desde la vivencia cosmovisiva e indígena, no pretendo contrastar con otras obras literarias fantásticas por el temor de alterar su análisis, aspiro presentar un trabajo muy original.

OBJETIVO GENERAL

- Investigar y analizar algunos aspectos de la cosmovisión kichwa cañari en su literatura festiva, expresada en los haillis, takis, urpis y pukaras, cantos recreados en las fiestas mayores de Pawkar Raymi y el Inti Raymi cañari.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Clasificar, ordenar y analizar los jaillis cantados en la fiesta ceremonial de la cosecha –Jahuay– en Jaillis agrícolas–religiosos, religiosos y jaillis de amorío, para entender la cosmovisión histórica, mítica y experiencial desarrollada en los distintos tiempos.
- Clasificar y realizar un análisis literario de los takis míticos, para establecer el nivel de vinculación del hombre andino con los espíritus sobrenaturales y entender la importancia de la fiesta mítica.
- Investigar y realizar un análisis literario de los cantos denominados pukaras, cuyo hilo conductor gira en torno a las batallas rituales místicas, espacios que conllevan a propiciar un estado mental positivo y garantizar la producción agrícola y vital.
- Encontrar los cantos carnavaleros que pertenezcan al género literario urpi, para a través de un análisis establecer la línea de amorío y de enamoramiento que lo caracteriza.
- Inducir a las autoridades de la Unidad Educativa Comunitaria Intercultural Bilingüe de “Quilloac”, para que los resultados de la investigación sean estudiados y analizados por la población infantil y juvenil de los diferentes niveles del sistema educativo.

POSIBLES PALABRAS CLAVES

Takis, jaillis, arawi, aranway, mito, cuento, leyenda, ceremonia, fiesta, recital, loa, reto, carnavalero, cuchunchi, sulaway, literatura oral, literatura colectiva, literatura histórica, ciclo mítico festivo, vital, agrícola, lalay raymi, inti raymi, killa raymi, kapak raymi, carnavalero, maestro de ceremonia, cantoras.

Búsqueda de los antecedentes utilizando las bases de datos (a partir de esas palabras – claves).

En las comunidades indígenas cañaris de manera especial en Quilloac, San Rafael, y Cuchucún, celosamente ha pervivido una diversidad canciones y recitales que se expresan en los tiempos y espacios festivos como; el Inti Raymi, Killa Raymi, Kapak Raymi y Pawkar Raymi o Lalay Raymi. Esta literatura desconocida para muchos estudiosos, puede clasificarse el takis, jaillis religiosos, agrícolas, arawis y aranway, su clasificación se basa en las características expresadas en sus versos y en sus por las formas como son expresados, de manera coral o en forma de contrapunto y a manera de dramas como en el caso

de la Loa y el Reto.

Cantos ceremoniales como el cuchunchi se expresa exclusivamente en los matrimonios indígenas, canto que conlleva a los participantes a que desarrollen un importante ritual de transición con el protagonismo de los novios los padrinos y los familiares cercanos. Igual ocurre con el canto del sualay, cantado por los maestros de ceremonia en la uyanza de las cazas. Todo este compendio, y otras expresiones que asomará en el proceso de la investigación permitirán configurar este importante trabajo inédito.

Breve posible enfoque de investigación, justificando el porqué del mismo, en relación a preguntas y objetivos – propósitos. Muy genérico y sin hablar de técnicas ni instrumentos (eso se determinará en el transcurso de la investigación).

El enfoque de la investigación será cualitativa¹²: debido a que centra su interés en la recopilación de información principalmente verbal en lugar de mediciones. Luego, la información obtenida es analizada de una manera interpretativa, subjetiva, impresionista o incluso diagnóstica.

¹² <https://explorable.com/es/investigacion-cuantitativa-y-cualitativa>

Este enfoque tiene como objetivo, la descripción de las cualidades de un fenómeno. No se trata de probar o de medir en qué grado una cierta cualidad se encuentra en un cierto acontecimiento dado, sino de descubrir tantas cualidades como sea posible.

En investigaciones cualitativas se debe hablar de entendimiento en profundidad en lugar de exactitud: se trata de obtener un entendimiento lo más profundo posible¹³.

Este enfoque cuantitativo se caracteriza porque la información de primera mano se obtiene de la oralidad (etnográfica) la misma que será analizada e interpretada en el proceso de sistematización. Justamente es esta la pretensión de esta investigación, recurrir a las comunidades señaladas como universo de estudio y en esos espacios entrevistar a la población seleccionada como informantes para obtener la información literaria requerida, misma que posteriormente será transcrita, traducida y estudiada su contenido y de acuerdo a las características observables de los temas literarios ordenados en sus correspondientes géneros como: Jaillis: agrícolas, guerreros; takis míticos, del ciclo agrícola, del ciclo vital y otros; y el género aranway que concentrará a los temas de dolor y lamento. De esta forma se podrá analizar de una forma amplia todas las características posibles del fenómeno de estudio. Es así como he sustentado la validez de este

¹³<https://www.prospera.gob.mx/Portal/work/sites/Web/resources/ArchivoContent/1351/Investigacion%20cualitativa%20y%20cuantitativa.pdf>

enfoque para este trabajo.

En el proceso de análisis e interpretación se tendrá en cuenta las características fundamentales de este enfoque, mismas que se resumen a continuación:

- La investigación cualitativa es inductiva.
- Tiene una perspectiva holística, esto es que considera el fenómeno como un todo.
- No suele probar teorías o hipótesis
- Es, principalmente, un enfoque que genera teorías e hipótesis
- No tiene reglas de procedimiento
- El método de recogida de datos no se especifica previamente.
- Las variables no quedan definidas operativamente, ni suelen ser susceptibles de medición
- La investigación es de naturaleza flexible, evolucionaria y recursiva.
- En general no permite un análisis estadístico
- Se pueden incorporar hallazgos que no se habían previsto (serendipity)
- Los investigadores cualitativos participan en la investigación a través de la interacción con los sujetos que estudian, es el instrumento de medida.
- Analizan y comprenden a los sujetos y fenómenos desde la perspectiva de los dos últimos; debe eliminar o apartar sus prejuicios y creencias

Tipo de investigación de acuerdo al tema y los fundamentos teóricos que vayan a iluminar el trabajo.

Este trabajo de investigación se basará en los siguientes tipos de investigación:

Investigación de campo. La recolección de la información de primera mano se realizará en las comunidades de Quilloac, Cuchucún y San Rafael. Esta investigación recogerá información de las personas entendidas en el tema, de manera espacial los abuelos que por lo general en sus años mozos fueron maestros de ceremonia, carnavaleros o jugadores de la escaramuza, etc.

La investigación bibliográfica: permitirá compilar datos de fuentes escritas; en este caso, se direccionará este trabajo a revisar los aportes de crónicas, de los estudiosos de la literatura quechua a nivel andino, y a nivel local, revisar bibliografía que tenga que ver con la temática. Debo indicar que no se ha dispuesto de estudios locales sobre la temática planeada, razón por la cual considero como inédita.

Investigación explicativa: en la fase de sistematización de la investigación se requiere explicar a través del desarrollo de una rigurosa clasificación y ordenación de las canciones y temas literarios en sus debidos géneros; en ese contexto servirá de base fundamental para concretar con los objetivos propuestos.

Personas / grupos con quien va a realizar la investigación.

Los recursos humanos requeridos para concreción de esta investigación son:

1. Los taytas de las comunidades que forman parte del universo de estudio, versados en las canciones carnavaleras.
2. Los maestros de ceremonia que actúan en la ceremonia del cuchunchi.
3. Los taytas versados en la temática de la uyanza de la casa.
4. Los jóvenes que han actuado como Loas y Retos en las fiestas de Corpus y del Culto a San Antonio.
5. Las cantoras que participan en las fiestas del Corpus.
6. Un traductor del kichwa al castellano.
7. Experto en la temática como el Dr. Belisario Ochoa Docente de la Unidad Educativa Quilloac.
8. La proponente de este proyecto.

En qué tiempo va a realizar el trabajo (fases previstas). El cronograma se construye con el director, después de aprobado el proyecto. Lo mismo el presupuesto.

El cronograma y la agenda de actividades se desarrollaran una vez que se tenga aprobado el trabajo de fin de titulación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Alumnos de la Tercera Promoción de LAEB. (1996). *Canciones Indígenas en los Andes Ecuatorianos. El ayllu y el ciclo agrícola*. Quito: Abya-Yala.
2. Arguedas, J. M. (1949). Lima: S/Editorial.
3. Ávila, F. (1942). *De priscorum Huaruchiriensium origine et institutis*. Madrid.
4. Bendezú Ayar, E. (1980). *Literatura quechua*. Printed Venzuela.
5. Betanzos, J. (1980). *Suma y narración de los Incas*. Madrid.
6. Cieza de León, P. (1853). *La Crónoca del Perú*. Madrid.
7. Gracilaso de la Vega, I. (1943). *Comentario Reales de los Incas*. Buenos Aires.
8. Herrera, A. d. (1730). *Historia General de los Hechos de los Castellanos*. Madrid.
9. Lara, J. (1985). *La Literartura de los Quechuas. Ensayo y Antología*. La Paz Bolivia: Urquizi S.A.
10. León Mera, J. (1985). *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*. Autores Clásicos Ariel.
11. Molina, C. (1943). *Fábulas y ritos de los Incas*. Lima.
12. Murúa, M. (1946). *Los orígenes de los Incas*. Lima.
13. Ochoa Calle, M. B. (2008). *Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fista mítica del Pawcar Raymi Cañari*. Tesis de Maestría.

Cañar: Universidad Estatal de Cuenca.

14. Pachakuti Yamki Salkamaywa, J. d. (1950). *Relación de antigüedades Peruanas*. Buenos Aires.

15. Porras Barrenechea, R. (1981). *Mito, tradición e historia del Perú*. Lima.

16. Santo Tomás, D. (1947). *La primera Gramática Quichua*. Quito.