



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA

**TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN
LENGUA Y LITERATURA**

Takis míticos” recreados en la fiesta cultural del Pawkar Raymi cañari.

TRABAJO DE TITULACIÓN

AUTOR: Ochoa Calle, Carlota de Jesús

DIRECTOR: Vacacela Medina, Carlos María, Dr., Mg.

CENTRO UNIVERSITARIO: CAÑAR

2016

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Doctor.

Carlos María Vacacela Medina

DOCENTE DE TITULACIÓN

De mi consideración:

El presente trabajo de titulación Takis míticos recreados en la fiesta cultural de Pawkar Raymi cañari, realizado por Carlota de Jesús Ochoa Calle, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, 05 de octubre de 2016.

f)

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Ochoa Calle Carlota de Jesús, declaro ser autora del presente trabajo de titulación: Takis míticos recreados en la fiesta cultural de Pawkar Raymi cañari, de la Titulación de Licenciada en Lengua y Literatura, siendo el Dr. Carlos María Vacacela Medina, 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 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 de grado o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad.

f.

Autor: Ochoa Calle Carlota de Jesús

Cédula: 0301039806

DEDICATORIA

Con profundo sentimiento de amor, dedico este trabajo a mi querido esposo y a mis hijos Víctor, Franklin y Valeria, porque constituyen para mí la razón de ser de mi vida.

Carlota

AGRADECIMIENTO

Mi imperecedera gratitud al cuerpo directivo, al personal docente y de servicio de la UTPL, por haberme encausado al campo del saber, como los mejores aliados y amigos; es el momento oportuno para dejar constancia de gratitud al Dr. Carlos María Vacacela Medina , por su entrega y profesionalismo demostrado en la tutoría de este ensayo; agradezco también a mis compañeros de aula con quienes hemos compartido los mejores momentos de aprendizaje y finalmente dejo constancia de gratitud a todos quienes incidieron en este proceso a favor de mi profesionalización.

Mi gratitud a mi apreciado hermano, investigador que aportó y apoyó para que mis sueños se conviertan en realidad.

A todos ellos mis debidas gracias,

Carlota

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CARATULA	i
TRABAJO DE TITULACIÓN	i
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL.....	ii
TRABAJO DE TITULACIÓN	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS.....	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO	v
Índice de contenidos.....	1
Resumen	3
abstrac.....	4
Introducción	5
Capítulo I.	8
Marco referencial y teórico.....	8
Capítulo II	16
2. Los takis míticos agrícolas	16
2.1. Las Cuybibis	17
2.2. Chirote	22
2.3. Sharango	25
Capítulo III.	29
Los takis míticos y religiosos.....	29
3.1. Papa Santo	30
3.2. Despedida.....	42
3.3. Amada mía.....	47
3.4. Día Jueves	54
3.5. ¿Qué taki canto?.....	55
Capítulo IV.....	58
Análisis de los takis míticos de amor o urpis.....	58
4.1. La Cuñada	59
4.2. Soltera Deshonrosa	61
4.3. La Soltera y la Viuda	63
4.4. La Comadre de Jalu –Pata.....	65
4.5. Contrapunto entre la hermana y el hermano	67
Conclusiones	72

RECOMENDACIONES.....	74
Bibliografía.....	75

RESUMEN

El presente trabajo de fin de titulación, denominado “**Takis míticos**” **recreados en la fiesta cultural del Pawkar Raymi cañari**, redacta y analiza un conjunto de cantos carnavalescos de los ciclos: agrícola, ciclo mítico y espiritual (reflejados con la presencia del Apu Tayta Carnaval y el Sacerdote Católico), y los takis amorosos o urpis (que denotan la vivencia amorosa). Para este trabajo de investigación se ha contado con el respaldo de cinco intérpretes que cantan temas y gozan de un amplio dominio de la temática; sumando lecturas de textos sobre la temática y el aporte de un profesional dedicado a la investigación de campo.

Por lo tanto, este trabajo ha conllevado a investigar, analizar e interpretar catorce takis o cantos del ciclo agrícola del maíz, de orden religioso-espiritual y de amor; trabajo que permitió reflexionar sobre el mundo abstracto de la literatura popular cañari por ello estos aportes se entregarán con mucha honra a la organización Tukuy Cañariskunapa Hatun Tantanakuy (TUKAYTA), organización que se encuentra empeñada en fomentar y fortalecer en sus comunidades de base la fiesta del Pawkar Raymi.

PALABRAS CLAVES: Apu, Tayta Carnaval, taki, urpi, ciclo agrícola, batallas rituales, urpis, Pawkar Raymi, hanan, hurin, carnavalesco, sacerdote, etc.

ABSTRACT

This final research work, called "Mythical Takis" was recreated in the cultural festival of Canari Pawkar Raymi. It focuses and analyzes a set of carnival songs of the cycles: agricultural, mythical and spiritual (reflected in the presence of Apu Tayta Carnival and the Catholic Priest) as well as love takis or Urpis (denoting a loving life style). In order to carry out this research five actors who sing different themes and enjoy broad mastery of the subject have been taken into consideration. In addition, readings of specialized texts on the subject matter, as well as the contribution of a professional who has devoted much of his life to the research field.

Thus, this research work has led to investigate analyze and interpret a set of fourteen takis or agricultural corn cycle of religious-spiritual and love order. This work has allowed to reflect on the abstract world of popular Cañari literature, reason for which, these contributions will be delivered with great honor to the organization Tukuy Cañariskunapa Hatun Tantanakuy (TUKAYTA), an organization that is committed to promoting and strengthening in its communities the Pawkar Raymi.TUKAYTA party.

KEYWORDS: Apu, Tayta Carnival, taki, urpi, agricultural cycle, rituals battles, urpis, Pawkar Raymi, hanan, hurin, carnavalero, priest.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de titulación, denominado “*Takis míticos*” *recreados en la fiesta cultural del Pawkar Raymi cañari*, estudia y analiza los cantos recreados en la fiesta del carnaval. Las temáticas estudiadas evidencian la presencia de narrativas fabulosas relacionadas con el ciclo agrícola, con la yuxtaposición de la religión católica y los urpis son cantos en los cuales describen o expresan temas de amor y nostalgia.

Para la concreción de este estudio se ha contado con valiosos aportes que compilan una diversidad de takis del carnaval; así, el texto publicado por el Programa de Licenciatura en Educación Intercultural Bilingüe compila una amplia gama de canciones como, takis y jaillis de la serranía ecuatoriana y entre ellos se menciona a los takis cañaris. Ochoa Calle (2008) estudia y analiza veinticinco takis cantados en la fiesta de Pawkar Raymi por los indígenas de las comunidades cañaris. Los daneses Fock y Krener (1979), dan a conocer la suerte de Tayta Carnaval en la parroquia Juncal. Zaruma Quishpilema (S/a/ed) compila fragmentos de takis del carnaval.

La base conceptual de la literatura kichwa y de los takis vienen de los textos de Lara Jesús (1985) y Bendezú (1980), estudios andinos que centran su interés en la compilación y análisis de temáticas literarias obtenidas de las crónicas y los espacios de manifestación de este tipo de arte como las fiestas.

Como antecedentes se sabe que en el cantón Cañar, se han realizado varias compilaciones de los cantos de todos los géneros cantados en las diferentes fiestas del calendario católico andino; sin embargo, este trabajo sería el primer estudio literario, reflexivo y crítico de una variedad de temáticas cantadas en la fiesta del carnaval, conocido en el mundo indígena como Pawkar Raymi. Hechos históricos, legendarios, experiencias de amor extralocal, relaciones de verticalidad, las tradiciones fabulosas que giran en torno al ciclo agrícola, la relación del hombre con la naturaleza se vinculan y se acomodan a la tendencia literaria del realismo fantástico y el realismo mágico.

En este trabajo pretendo reflexionar y entender la importancia de la literatura kichwa, expresada en la fiesta del Pawkar Raymi, espacio en el cual se ha participado siendo estudiante de colegio, pero en aquel entonces no lograba entender tales manifestaciones.

El proceso metodológico empleado para la concreción de esta investigación, consistió en involucrar a los protagonistas que dominan el tema de las canciones, entrevistar a los expertos que han dedicado gran parte de su tiempo a la investigación de esta temática; además, se ha usado medios audio-visuales, grabaciones y fotografías, recursos que han permitido configurar con certeza este trabajo.

Entre las motivaciones que indujo a ejecutar este trabajo están las experiencias vividas como estudiante del Instituto Superior Pedagógico Intercultural Bilingüe, hoy Unidad Educativa, en la participación del desfile de Tayta Carnaval organizado por la TUCAYTA, sin mucha reflexión, cantaba temas como Papa Santo, sin saber de qué se trataba. Otro hecho que ha conllevado a tomar esta decisión fue, las lecturas de investigación y grabaciones de los takis del carnaval, realizado por un docente; que ha dedicado gran parte de su tiempo a la indagación de temas culturales, a esto se suman otras lecturas complementarias afines que motivaron este trabajo. El aporte que me indujo a la ejecución de este trabajo surge al entrevistar a cinco carnavaleros a quienes se pidió que cuenten el significado de las canciones, por ejemplo se preguntó, ¿Por qué cantan el canto de las cuybibis? A la pregunta planeada respondían, – manifestando que no sabemos, cantamos porque nuestros abuelos nos enseñaron–; por lo tanto, se pudo notar que las bases semánticas de los cantos históricos, míticos, religiosos y de amor, se habían escapado del imaginario colectivo; razón por la que se consideró como una oportunidad para iniciar este duro proceso de reflexión crítica.

El trabajo de fin de titulación consta de cuatro capítulos. En el primero, se hace una presentación del marco referencial y teórico; en el segundo, se analizan los cantos, cuybibi, Chirote, Chito y el Sharangu, relacionados con el ciclo agrícola; en el tercero, se estudia los cantos religiosos que son los siguientes: Papa Santo, Despedida, Amada mía, Día Jueves, ¿Qué taki canto?, y, en el cuarto capítulo se reflexiona los cantos de amor y de seducción como: La cuñada, La soltera deshonrosa, la soltera y la viuda y Comadre de Jalu Pata.

La concreción de este trabajo de fin de titulación se trabajó con la dirección de los siguientes objetivos específicos:

- Investigar las bases referenciales y teóricas a fin de inferir el complejo mundo de la literatura indígena expresada en la cosmovisión andina a través de una diversidad de cantos en la fiesta indígena del Pawkar Raymi – Fiesta tradicional del Carnaval.

- Analizar temáticas literarias del tipo taki agrícola, a fin de comprender la relación del hombre con el ciclo agrícola de la producción del maíz.
- Analizar temáticas literarias del género taki mítico o religiosos, con el afán de entender el mundo sagrado de la espiritualidad andina cañari.
- Analizar temáticas literarias del tipo taki amoroso –urpi–, y determinar el tipo de figuras literarias existentes en los distintos versos cantados y en el mensaje que emite a la colectividad cañari.

CAPÍTULO I.
MARCO REFERENCIAL Y TEÓRICO

Experiencias de participación activa como carnavalera en la Fiesta del Pawkar Raymi Cañari, en las mingas, en los velorios de los comuneros, en las fiestas culturales presentando danzas y ceremonias; me indujo a trabajar sobre esta temática; producto de estas vivencias me indujo a aprender la lengua hasta que se logró dominar, es allí cuando se entendió la importancia de la temática de los cantos, porque hacían referencia a una diversidad de temas de orden histórico, mítico, religioso, amoroso, a los pájaros, a los tiempos de guerra, al amor, etc. La música emitida en el sonido del tambor, libera de las tensiones y de las malas energías y además, genera la posibilidad de crear un espacio de reencuentro con los espíritus sobrenaturales que habitan en los diferentes niveles de wakas¹. Estas prácticas vivenciales permitieron convertirme en una hispana indigenista muy identificada con la sabiduría popular andina cañari.

En este ensayo, el hilo conductor de la investigación y análisis constituye la tesis que dice: “La fiesta cultural y mítica del Pawkar Raymi cañari, recrea, una diversidad de cantos, clasificados en: agrícolas, religiosos y de amoríos o urpis”, juicio que para su comprensión holística considero pertinente analizar las implicaciones teóricas y culturales del concepto fiesta indígena, para lo que a continuación expongo algunas reflexiones.

Fock & Krener, Eva (1979), investigadores daneses, que convivieron por algo más de un año en la comunidad indígena de Juncal², plantean que “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”. (p. 32) El placer de los sentidos se expresa cuando los indígenas bebidos unos cuantos sorbos de licor acceden a una especie de trance y a través de los cantos legendarios, pueden entrar en contacto con los seres sobrenaturales, esto conlleva a recordar una diversidad de temas históricos, amorosos y guerreros; situación que en un estado consciente no es posible. Mientras que el enunciado de la “buena vida” tiene que ver con el abundante disfrute de una diversidad de viandas que se encuentran dispuestas en las mesas ceremoniales a manera de ofrendas para que se sirva el poderoso Tayta Carnaval³, representado por los carnavaleros.

Cutipa Lima (1993), estudioso peruano de la cultura andina, considera que la fiesta es un

¹ Espacios sagrados en los cuales se realizan ceremonias de petición, agradecimiento, sanación, propiciación y otras.

² Parroquia indígena ubicada en la parte Norte del cantón Cañar.

³ Apu andino propiciador de un ciclo agrícola y de vida muy exitoso.

espacio de reencuentro simbólico con los espíritus o Malk'us que habitan en los picachos más altos de los cerros conocidos como wakas a nivel de las comunidades andinas (p. 46-47). Este concepto remite de inmediato a relacionar las expresiones sagradas recreadas, por lo general, el martes de carnaval por la noche, tiempo ceremonial conocido como Awka Tuta⁴. Los carnavaleros saben que en esta noche tienen que enfrentarse en un campo de batalla con el personaje legendario Tayta Carnaval; por lo tanto, desde tempranas horas la tarde del martes los carnavaleros emiten tonos alusivos a la pelea ritual del pukara o dicho de otro modo entonan cantos guerreros. Llegada la noche se dirigen a las wakas de estancia, lo cierto es que según la tradición, el pukarero debe llegar a las doce de la noche, en completa soledad, solo en compañía de su tambor, el pingullo y su arma mortal la waraka⁵. Se enfrentan en el campo de batalla en medio de truenos, relámpagos y ecos de los cerros, por más de una hora. Cuenta la narrativa fantástica que al final se impone el pukarero cañari, ante esto el fantástico hombre le ofrece su tambor de oro y la suerte que tendrá asidero por el tiempo de un año; por lo tanto, la fiesta cultural cañari se caracteriza por recrear estos espacios de reencuentros con los espíritus propiciadores del buen vivir.

Botero (1991), con respecto a la fiesta indígena manifiesta que 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 (p. 157). Este aporte teórico al manifestar el carácter sagrado de la fiesta, la reproducción y la transmisión ideológica y la afirmación de la identidad, proporcionan una directriz básica para analizar la fiesta indígena desde la vivencia cosmovisiva diferente. Por ejemplo, en la fiesta cultural del Pawkar Raymi, lo sagrado se expresa en la mesa ceremonial que contiene doce platos diferentes y las wakas sagradas hasta donde los carnavaleros llegan a la media noche en completa soledad a librar la batalla ritual enfrentándose con Tayta Carnaval; lo sagrado se manifiesta también en los instrumentos simbólicos utilizados por el Apu como el tambor, flauta, waraka, wajayru, , porque gracias al poder mágico de sus sonidos y a la capacidad de blandear sus armas se impone en el campo de batalla ante el oponente.

La transmisión y reproducción ideológica se evidencian en las expresiones culturales que giran en torno a los tonos; a través, de ellos rememoran tiempos históricos que vinculan los tiempos ancestrales, con la colonia y la actualidad.

⁴ La noche de martes de carnaval, espacio que según el mito se desarrolla las batallas rituales entre comuneros y el Tayta Carnaval en las wakas locales.

⁵ Arma del pukarero, es decir, del carnavalero que tiene que librar una batalla ritual en las wakas sagradas, enfrentándose con el Tayta Carnaval a la media noche.

Que la fiesta es identidad de un grupo, no queda la menor duda; la fiesta es el mejor espacio para evidenciar la otredad manifestada en todas las expresiones y símbolos que se recrean en este espacio; por lo tanto, la identidad es la conjugación armoniosa de todas las expresiones, sean estas sagradas, agrícolas, astrales y vitales del ciclo andino.

Los takis investigados en el texto LAEB (1996), tesis de licenciatura trabajada por los estudiantes de la segunda promoción, del programa de Licenciatura en Educación Bilingüe, son temáticas culturales y literarias que tienen un alcance a nivel de la serranía ecuatoriana y parte del oriente. Los aportes teóricos de los cañarenses Ochoa y Maldonado, oriundos del cantón Cañar proporcionan estudios y compilaciones completas de la diversidad de takis que se cantan en la fiesta del carnaval cañari, conocido como el Pawkar Raymi (p. 226 - 237). Estas lecturas constituyeron importantes aportes para la concreción de este trabajo de fin de titulación.

Ochoa Calle (2008), estudia y analiza la temática de “Clasificación y análisis cultural de los mitos⁶ cantados en la fiesta del Pawkar Raymi cañari”. Con mucha profundidad de conocimiento, hace una recopilación y análisis antropológico de las temáticas evidenciadas en los 25 cantos clasificados en este orden:

Cantos del ciclo agrícola: agrupan a todos los takis que hacen referencia al ciclo productivo del maíz, a este bloque corresponden los siguientes cantos: Cuybibi, Chitu, Chirote y el Sharangu. Este conjunto de tonos contienen importantes temas legendarios como las Cuybibis que narra el origen de la agricultura; se trata de dos aves con cabezas de mujer, que llegan a las wakas de altura en el mes de septiembre, a comunicar a los comuneros la proximidad de las primeras lluvias, ofrecen las semillas de tubérculos y del maíz a los agricultores; acompañan en todo el proceso cultural de la siembra del maíz.

Cantos del ciclo del pukarero: takis que en sus versos hacen alusión a la pelea ritual, de la cual depende el ciclo agrícola y la buena suerte. Dentro de los cantos del ciclo del pukarero podemos considerar los siguientes takis: Qué quieres que cante, Tambor del

⁶ Esta base teórica tomo del aporte de Malinowski, (citado por Urbano 1993) antropólogo que define al mito en los siguientes términos:

“mito es el símbolo de la sociedad, algo así para Emile Durkheim para quien la sociedad es una idea abstracta y expresión de la totalidad, objeto de culto de las sociedades arcaicas o primitivas. (...) Para Frazer, los mitos sirven para alcanzar sus propósitos, satisfacer sus deseos y aspiraciones. Eliade, el mito es una hierofanía, manifestación de lo sagrado, que tiene una estructura y un lenguaje prelógico que, para ser comprendido, exige una lectura hermenéutica apropiada. (...) Para Eliade el mito es claro y transparente; para quien lo escucha, incomprensible. El esfuerzo de comprensión crea la ciencia de la interpretación, la cual dicta las reglas para romper el velo de las palabras y alcanzar el significado profundo que ellas encubren” (Urbano, 1993).

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. Esta diversidad de temáticas es cantada por el carnavalero que busca enfrentarse con su contrincante en el campo de batalla, a fin de alcanzar la buena suerte.

Cantos del ciclo de estancia –mestizaje–. Pertenecen 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 forman parte de la totalidad de temas que son cantados en el espacio de la fiesta mayor del Pawkar Raymi considerada la más importante del año cíclico cañari.

Esto aportes contienen una información completa sobre los cantos o takis del carnaval. Con la finalidad de dar credibilidad a estos trabajos, se tuvo que contrastar la información obtenida de los audios de las grabaciones de los carnavaleros y se determinó que cantan pequeños fragmentos de algunas canciones; ciertos cantos estudiados y analizados ya no se escuchan cantar por los carnavaleros debido a que algunos temas de los cantos perviven en las voces de contados abuelos.

Zaruma Quishpilema L. B. (s/a/ed.), hace un estudio minucioso de la fiesta del carnaval cañari, describe al Apu Tayta Carnaval resaltando sus características, como el vestido y sus armas; resalta también la forma cultural de recibir a este personaje de parte de las familias comunitarias en el que cumple un rol importantísimo el Wasi Tupak⁷ –la persona que recibe a los carnavaleros en su casa–.

En comparación con las investigaciones de Ochoa Calle (2008), esta obra presenta fragmentos de cantos manipulados y hace una presentación del personaje Tayta Carnaval basado en una sola versión de un informante; sin embargo son aportes valiosos para este ensayo.

Fock & Krener, Eva (1979), daneses que luego de convivir un año con los indígenas de Juncal, dan a conocer la legendaria pervivencia del Tayta Carnaval; expresan, que del poder del Apu depende el éxito del ciclo agrícola y anual. Aporte que permite entender a la fiesta como el reencuentro del comunero con los seres sobrenaturales, de cuya relación cíclica y ceremonial depende el éxito del ciclo agrícola y anual.

⁷ Con esta denominación conocen al varón de tercera edad, que poniendo en juego sus costumbres y tradiciones milenarias, reciben a los carnavaleros, en su casa junto a su familia.

Con respecto al carnaval indígena Nuñez Sánchez, (1993), considera que el carnaval indígena ha recibido una fuerte influencia del carnaval criollo; así se evidencia al insertarse el juego con agua, el polvo, la velación de algunos santos, expresiones propias del carnaval europeo. Estos aportes complementarios permiten consolidar el análisis de ciertos cantos fabulosos como el de Papa Santo que es un ejemplo claro de amalgamiento de las expresiones propias de la religión católica europea, nativizada en la fiesta. Los carnavaleros en escena, para Núñez, se diferencian por el excesivo uso del polvo, de allí que con sus rostros empolvados y con maicena en mano ponen el humor. Esta fiesta indígena coincide con la celebración de la fiesta católica de San Antonio en la comunidad de Quilloac. Cuentan que cada familia, en estos tiempos, vela al santo de su devoción en sus casas, con el propósito de garantizar la buena cosecha y reproducción de las ovejas.

López G. W. (1989) hace una descripción de las características generales de la fiesta del carnaval cañari; centra su análisis en el Apu Tayta Carnaval, considerado como un personaje propiciador de vitalidad y de un excelente ciclo agrícola. Hay que recordar que para los indígenas cañaris con la fiesta del Pawkar Raymi⁸ comienza el año cíclico anual; para este acontecimiento el Apu desciende de la waka de altura Tayta Juidan, a propiciar un año agrícola y ganadero exitoso; para lo cual los comuneros reciben con toda la fe, organizan suntuosas mesas ceremoniales, preparan la chicha de jora, limpian con plantas de olor fuerte sus casas para liberar de las malas energías; el no hacerlo significaría la llegada de la mala suerte.

Todos los años la organización, Tucuy Cañar Ayllukunapak Hatun Tantanakuy, (TUCAYTA) como se mencionó al inicio de este trabajo, organiza la fiesta del Pawkar Raymi de renombre nacional e internacional; con este motivo, turistas de todas las latitudes visitan y gozan de estas manifestaciones cargadas de profundas expresiones literarias ancestrales que remiten a los distintos tiempos históricos.

Es oportuno precisar que el concepto de takis se le atribuye al historiador Cristóbal de Molina, citado por Lara (1979) al respecto manifiesta que cantaban con solemnidad en las fiestas. El taki era un poema-canción 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

⁸ Pawkar Raymi, es una de las cuatro fiestas andinas, considerada como fiesta mayor; porque está relacionada con el inicio del año dentro del calendario andino; fiesta que se celebraba el 21 de marzo, por efectos de la influencia del calendario católico esta fiesta fue sustituida por el carnaval.

espíritu, así lo evidencia Lara J. (1979, p. 31-32). Este aporte permitió consolidar las bases conceptuales de la variedad de cantos mencionados en este ensayo.

A diferencia de lo manifestado por Lara, en el contexto de la fiesta del Pawkar Raymi cañari, los takis emitidos por los carnavaleros son cantados en el recorrido por sus caminos y en las casas que visitan, por lo tanto, no se usa para bailar, debido a que son de orden religioso.

Los indígenas de las comunidades cañaris disponen de takis que solamente son cantados, como los del carnaval y el jaway; otros como el cuchunchi⁹ son bailables; el suwalay¹⁰ son recitales cuya temática se relaciona con la culminación de la casa nueva. Otro grupo de takis son emitidos en todas las fiestas sociales, como Oso bravo, Jubaleña, María Adela etc., estos se caracterizan por ser bailables.

En este ensayo se analizan los takis míticos bajo la siguiente sub-clasificación:

1. Takis míticos agrícolas: Cuybibi, Chirote y el Sharango.
2. Takis míticos religiosos: Papa Santo, Despedida, Amada mía, Día jueves y Qué taki canto.
3. Takis míticos urpis: La cuñada, La soltera, La vida mía, La viuda y La soltera, Comadre de Jalu Pata y El contrapunto de la hermana con el hermano.

Cada canto se encuentra organizado por estrofas que contienen cuatro o más versos que carecen de métrica y rima. Los sujetos narradores son diversos, pero el que pregon a con insistencia es el Apu, nombre que se le asigna a Tayta Carnaval; es notorio la transformación del narrador, porque unas veces aparece como Apu, en otras como sacerdote, enamorado, viajero etc.

Al inicio de cada estrofa existen un par de versos, tipo estribillo, que se canta para iniciar una nueva estrofa, estos versos son generales y dicen:

lay lay lay lay
lay lay lay lay
lalitulla lalitu
lalitulla lalitu

⁹ Ceremonia del matrimonio indígena espacio en el cual bailan la canción conocida como Cuchunchi.

¹⁰ Suwalay en la ceremonia que realizan al finalizar la construcción de una casa.

Estos estribillos son utilizados en el cambio de una estrofa a otra, o cuando se olvida la secuencia de sus versos, rehúyen cantando estos estribillos por unos minutos y luego retoman, si se acordaron continúan con el canto o de lo contrario cambian de tema.

CAPÍTULO II
2. LOS TAKIS MÍTICOS AGRÍCOLAS

2.1. Las Cuybibis

Las cuybibis son dos aves con cabezas de mujer, de pelo largo y de colas cortas, muy parecidas a las Guacamayas progenitoras de los cañaris. Explican el nivel de racionalidad del inicio de la agricultura y, por ende, se ligan a la edad del Sol. Como dice Guayasamín que las Guacamayas explican el inicio de la era, mientras que las cuybibis por su paralelismo pueden estar indicando también el inicio de la era cañari con la particularidad de explicar el inicio de la agricultura, como lo considera Ochoa Calle (2008, p. 7-12).

El taki explica el inicio del ciclo agrícola de la papa, oca, melloco y el maíz en las comunidades cañaris. Estas aves llegan antes del inicio de la fase de barbecho en el mes de septiembre, anunciando la proximidad de las primeras lluvias. En el mes de octubre, noviembre y diciembre, no se visibilizan, se mantienen en la clandestinidad. Vuelven a aparecer cuando los frutos silvestres como los simbalos y las shulalas están floridas y los choclos en la última fase de maduración; en los meses de abril, mayo y junio.

En este canto el narrador omnisciente, “Tayta Carnaval”, usa la prosopopeya para resaltar las características de estas dos hermanas.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu

“Hermosas aves míticas cuybibis
llegadoras entre hermanas,
que se peinan y se acarician mutuamente
aves de colas cortas y atractivas” (Chuma, 2014).

El narrador omnisciente, con su poder sobrenatural, dialoga directamente con las fabulosas aves. En sus versos cantados el relator, Tayta Carnaval, desdoblado en carnavalero, manifiesta que las cuybibis llegan por los cerros, con la finalidad de comunicar a los comuneros el inicio del ciclo agrícola de la oca, papa, melloco, mashua y del maíz.

Este tema fantástico se mantiene con mucha originalidad en el imaginario colectivo; por eso, todos los años en el mes de septiembre llegan las aves cuybibis hecho que para los indígenas significa la proximidad de las primeras lluvias y, por lo tanto inicia el preparado del suelo para sembrar las primeras semillas. En el supuesto de no llover ponían en práctica las

ceremonias propiciatorias de lluvia, que si bien es cierto, en tiempos anteriores, lo hacían a través de procesiones y rituales a las wakas; en la actualidad, este ritual se recrea a través de las procesiones en torno a la traída de San Andrés de la comunidad de Zhuya, recorren por las comunidades y de este ritual católico depende la llegada de las primeras lluvias.

Lo impresionante de estos versos es la capacidad creativa de los arawikus –poetas– de aquellos tiempos, bastó la presencia de estas aves todos los años, para considerarlas como las enviadas de Pachakamak a que propicien las primeras lluvias y el inicio del ciclo agrícola.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu

“Faltando dos meses, asoman a los altos cerros,
para el inicio del ciclo agrícola llegas cuybibis,
asomas a comunicar el inicio de la siembra de la oca,
llegas para anunciar el inicio del ciclo agrícola del maíz” (Chuma, 2014).

El narrador, escudado en las cuybibis, transmite a las nuevas generaciones las sabidurías del origen de la agricultura a las nuevas generaciones. Recuerda que las cuybibis llegan todos los años, en el mes de septiembre, a las comunidades, procedentes del sur, se hospedan en los altos cerros cañaris y más tarde descienden a la estancia, espacios en los cuales son observadas por los comuneros, tiempo que coincide con la fase final de la producción del maíz. Esta tertulia imaginativa entre el cantor y las cuybibis se describen en los siguientes versos:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Retornas con tus anuncios, año tras año,
volando las noches,
descansando el día,
llegas a las altas colinas” (Chuma, 2014).

El narrador omnisciente en estas líneas, expresa que estas aves llegan todos los años en el mes de septiembre a comunicar a los comuneros sobre la proximidad de las primeras

lluvias, necesarias para el inicio del ciclo agrícola de la papa oca el melloco y el maíz, semillas que son proporcionadas por ellas. Género similar a Mama Huaku en el Perú, personaje fantástico que repartió la semilla del maíz y tubérculos a los primitivos pobladores.

Los avisos naturales, como la presencia de las Cuybibis todos los años en el mes de septiembre, la presencia de la neblina en la cima de los cerros, el gorjear de los pájaros en horas no acostumbradas han llevado al hombre a pensar en los mensajes nada comunes emitidos a través de los avisos naturales, y por lo tanto asociando con los espíritus divinos del mundo andino, situación que ha llevado a crear estos bellos temas fantásticos, como el estudiado a continuación:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Arribadoras en el mes de septiembre,
anunciadoras de la llegada de las primeras lluvias,
llegadoras a participar del inicio del ciclo agrícola de la papa y la oca,
portadoras de las semillas del maíz,
concedoras del ciclo agrícola cañari” (Chuma, 2014).

En estos versos, el narrador se refiere a estas legendarias aves de manera burlesca y reclamar la presencia de la lluvia y, por ende, el retraso del ciclo agrícola. La humanización se expresa a través del recurso prosopopeya de estas aves es evidente, en los irónicos versos alusivos a la lluvia, en la cual el carnavalero reclama la ausencia de las lluvias requeridas para el inicio de las primeras siembras.

El narrador, a través de estos versos cantados, aprovecha de esta única oportunidad para establecer una relación subconsciente con las cuybibis y expresar su preocupación; interrogándoles el ¿Por qué estas aves con poderes sobrenaturales incumplen con el mandato de Pachakamak?; esta ironía casual advierte a los personajes del mito que deben cumplir con las ofertas de lluvia. El carnavalero, en el reencuentro imaginario que genera con las cuybibis, a través del canto, advierte de una manera irónica que no se debe faltar a las normas establecidas por el mito, que es la de proporcionar la ansiada lluvia necesaria para el inicio del ciclo agrícola.

Lalitulla lalitu,

lalitulla lalitu.

“Místicas cuybibis,

¿Qué pasó con las primeras lluvias?

¿En dónde están las primeras siembras?

¿En dónde está el primer sereno¹¹? (Chuma, 2014).

En este canto, el narrador explica el descenso de las aves a la estancia; por la floración del simbalo¹² y la shulala¹³ se sabe que estamos en el mes de abril, tiempo propio de la maduración del maíz. El narrador en sus versos hace una especie de reminiscencia, mencionando que no solamente se quedan en las alturas induciendo a la siembra de los primeros tubérculos andinos, sino que también llegan a la estancia con la semilla del maíz y están presentes hasta el mes de abril y mayo tiempo de maduración de las shulalas y simbalos frutos silvestres que maduran paralelo al maíz. Los siguientes versos dejan constancia de la presencia de estas aves en la estancia:

Lalitulla lalitu,

lalitulla lalitu.

“Posadora en la estancia,

en la flor de simbalito,

en la flor de la shulala,

posadora en los maizales” (Chuma, 2014).

En estos versos el narrador explica el retorno de las cuybibis, hecho que acontece luego de concluido el ciclo agrícola. Si bien arriban por Sur, dando la impresión que son enviadas por el Temible Apu que habita en la Waka del Sur llamada Juidán; morada de donde viene todos los años a visitar a las familias de las comunidades cañaris; concluyen su ciclo dirigiéndose al Norte, arribando a la laguna sagrada de Osogoche ubicada en los fríos cerros que separa a Cañar de Chimborazo, cayendo de picada en la laguna y terminado con sus vidas. Este recorrido de las cuybibis de Sur a Norte, a más de indicar que siguieron el camino de desplazamiento del Apu, señalan también la dirección del recorrido de la

¹¹ Llovizna que cae cuando el día está completamente nublado.

¹² El simbalo es una fruto silvestre comestible, que madura por los meses de abril y mayo paralelo a la producción del maíz.

¹³ La shulala es un fruto silvestre comestible, que madura paralelo a la producción del maíz, en los meses de abril y mayo.

Guacamaya que no se dejó atrapar por el hermano cañari Ataurupanki en el cerro Fasayñan; hecho evidenciado en el canto carnavalero Ñuka Vida.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Retornas al culminar el ciclo agrícola,
sembrando tu sabiduría del ciclo agrícola,
volando las noches, descansando los días,
entregas tu sabio espíritu, en las aguas frías de Osogoche¹⁴, (Chuma, 2014).

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

El narrador concluye repitiendo el temario de la primera estrofa. Es decir describiendo la humanidad de estas aves.

“Hermosas hermanas cubibis,
que se peinan y se acarician todos los días,
de cola corta y atractivas,
maestras del ciclo festivo” (Chuma, 2014).

Las Cuybibis llegan todos los años a las comunidades cañaris en el mes de septiembre, su presencia alerta a los agricultores a que planifiquen y organicen el inicio del ciclo de cultivos de los tubérculos en los pajonales de la parte alta de sus comunidades, siembras que dependen exclusivamente de las primeras lluvias.

El sistema de creencias aseguran que la presencia de las Cuybibis en el mes de septiembre, anuncia la proximidad de las primeras lluvias y por ende el inicio del ciclo agrícola de los tubérculos y del maíz. Este hecho legendario, conlleva a concluir que la dualidad Cuybibis/lluvia, Cuybibis/semilla, Cuybibis/altura, Cuybis/estancia son factores determinantes para la iniciación del ciclo agrícola en las comunidades cañaris. Este relato legendario alimenta al sistema de creencias, el mismo que incide positivamente en la concreción cosmovisiva agrícola.

¹⁴ Laguna mítica ubicada en parte occidental del cantón Cañar, en los límites que separa con la provincia del Chimborazo.

2.2. Chirote

A continuación se analiza otro taki vinculado específicamente con la agricultura del maíz y con la maduración de los primeros choclos.

El chirote es un pájaro exótico que aparece exclusivamente en los tiempos de la siembra y de la maduración del maíz, su presencia se prolonga desde la aparición de los primeros choclos hasta la recogida de sus mazorcas. En las demás estaciones del año no se sabe de su presencia, parece ser que misteriosamente se oculta.

El colorido rojo y negro de su plumaje impresiona a los niños de manera especial, mientras que por su trinar llama la atención a los abuelos, porque parece entonar los más bellos temas relacionados con la producción del maíz. Por el daño que causa a los agricultores al glotonear la semilla del maíz y consumir los tiernos choclos, es considerado como el más glotón de todos los pájaros. El canto evidencia la capacidad creativa del agricultor andino, que crean temáticas vinculadas con el realismo fantástico. En sus versos se evidencia la presencia de la prosopografía y la ironía para hacer aparecer al pájaro como bello y odiado a vez.

El narrador omnisciente hace una presentación personificada y describe las características del pájaro llamado chirote, lo humaniza y lo considera ser muy hablador. Algunos versos aparecen metaforizados, como los siguientes: “vanidoso hablador ponderado”, “cantas y te alabas todos los días”, “te consideras ser el dueño de la sementera”.

En estos versos se evidencia la hermosura y características diferenciadoras de este pájaro:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Hermoso pájaro chirote,
astuto de pico rojo,
vanidoso hablador ponderado,
¡oh chirote de filudo pico!” (Chuma, 2014).

El narrador carnavalero, en la narrativa de estos versos, aparece dirigiéndose a la personalidad del chirote, calificándole de hablador ponderado, dueño de la sementera del maíz; sin embargo, le impacta la musicalidad de su trinar. La sementera del maíz es nicho que convoca a los pájaros de bellos plumajes y de impactante trinar, a presentar las más hermosas sinfonías musicales de agradecimiento al agricultor por ofrecer la más bella comida, que son los choclos. Terminado la época del choclo se alejan y ya no se escuchan esas impactantes presentaciones musicales. En estos versos, la temática del chirote genera una especie de diálogo imaginario entre carnavalero y el pájaro, como lo apreciaremos a continuación:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“En los tiempos de choclos,
cantas y te alabas todos los días,
te consideras ser el dueño de la sementera,
con tu melodioso chillido impactas a los dueños” (Chuma, 2014).

El narrador carnavalero se dirige en primera persona al chirote y describe la humanidad hermosa del pájaro, lo admira por la hermosura de su plumaje, por el trinar y por permanecer todo el tiempo en la sementera del maíz, le considera ser un atrevido y dueño del choclal.

El ciclo de la presencia del chirote va desde los meses de febrero a mayo, de tal forma que en el recorrido que hace el carnavalero de manera anticipada, escucha la musicalidad de estos pájaros y es allí en donde se crea estos diálogos irónicos. En los siguientes versos se evidencia lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Chirote hermoso de pechito rojo,
chirote de filudo pico rojo,
que cantas todo el día si cesar,
te consideras ser el dueño de la chacra” (Chuma, 2014).

En esta estrofa, el personaje usa la primera persona para referirse a las actitudes del chirote, pájaro que unas veces desde las espinadas plantas nativas llamada moras y en otras ocasiones desde las plantas de maíz trina sin cesar, parece ser que intenta comunicar que se encuentra feliz porque dispone de abundante alimento y de un buen tiempo. Este contrapunto entre el carnavalero y chirote continúa en el siguiente verso:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Posando en las plantas de maíz,
descansando sobre las maduras plantas de mora,
te dedicas a hablar de todo,
tu voz se escucha en esa variedad de chillidos” (Chuma, 2014).

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

En estos versos el narrador en primera persona se dirige al pájaro para tildarlo de glotón, que asecha las semillas del maíz en el tiempo de las siembras, de los choclos y la cebada en tiempos de maduración. Es notorio el uso de la parodia y la ironía en estos versos, al sentirse molesto el dueño de la chacra por los daños causados en la producción agrícola del maíz. La imponente ironía del narrador se revela en estos desafiantes versos.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Las semillas del maíz,
las tiernas papas,
con tu afilado pico te alimentas,
cuando tierno están los choclos,
cuando en espiga lechosa está la cebada,
haciendo burla con tus cantos.
con tu filudo pico tragas lo que puedes,
si alguna vez te atrapara,
del buche regaré la semilla del maíz,
las mieses de la cebada,
y las papas picadas” (Chuma, 2014).

La ironía y la burla que el narrador emite en sus versos hace que el pájaro se ponga a buen recaudo porque sabe que es perseguido por los daños que causa al agricultor. El narrador amenaza con cazarlo y derramar el maíz entrojado en su buche. Más allá de la amenaza al pájaro, el carnavalero en estos versos, hace alusión a que busca al contrincante para enfrentarse en el campo de batalla y de manera desafiante manifiesta, que por muy molesto y trinador lo buscará en los días del carnaval para cazarlo con su certera honda, estas alusiones de pelea ritual se reflejan en los siguientes versos:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Chirote jactancioso de buenos gustos,
cuando me miras, te escondes y desapareces,
pero chirote malicioso,
te cazaré con mi honda,
del buche te regaré el los granos de choclo, la cebada y la papa” (Chuma, 2014).

En estos versos se reflejan la presencia de la prosopopeya al describir las características del pintoresco chirote, caracterizándolo por su hermoso plumaje rojo que expresa su personalidad vanidosa y locuaz. Estos rasgos explican la identidad del pájaro. Su presencia se advierte desde la época de las siembras de las papas y del maíz. La narración indica que se alimenta de las semillas recién sembradas, de las papas, maíz, cebada y la arveja. Al producirse la maduración y la cosecha, su atrevimiento lleva a producir daños en las sementeras, al picotear el choclo y la papa y servirse la arveja, situación que le incomoda al agricultor, razón por la cual se venga, promete que lo perseguirá hasta esparcir las semillas consumidas de su buche.

2.3. Sharango

En las siguientes líneas se describe otro taki agrícola muy similar al anterior, es decir, que su temática se refiere a otro pájaro dañino de los choclales.

Sharango es un pájaro de la zona costanera, considerado como glotoneador del maíz huagal y zhubay. Aparece cuando el maíz inicia su ciclo de producción con la maduración de los primeros choclos y su presencia se prolonga hasta los tiempos de la cosecha de la gramínea con el apilonamiento y la clasificación de las mazorcas. En este escenario Tayta

Carnaval, a fin de advertir a sus contrincantes su valentía guerrera, lo humaniza a Sharango y considera como su contrincante las advierte que con su arma la waraka lo arremeterá hasta abrir el estómago para esparcir el maíz. Estos son cantos guerreros que cantan para demostrar su capacidad militar e impresionar al oponente, que por lo general son los carnavaleros de las comunidades del hanan.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu
“Pájaro glotoneador del choclo,
vanidoso tragón desmensurado del maíz,
en pateando en tu buche,
esparciré las semillas del maíz” (Chuma, Juana 2014)

En estos versos, el narrador en términos burlones afirma que el maíz derramado del buche será recogido por las manos de una soltera, de no ser así el maíz servirá de alimento para la cerda flaca. Con estos versos, parece hacer referencia a las eras de cosecha, en donde queda esparcido el maíz y por lo general las mujeres suelen recogerlas o de lo contrario estos espacios utilizan para que los cerdos se alimenten de estos desperdicios. El narrador cambia de temática y se ubica en los tiempos de cosecha y se encuentra en las denominadas eras –espacios en donde se amontonan las mazorcas secas y muchas de ellas se desgranar, sin la intervención de la mano del hombre y quedan desperdicios de la gramínea– Estos desperdicios ya no recoge el Sharango –momentáneamente desaparece– sino la soltera finalmente los chanchos son beneficiarios de estos desperdicios.

El cantor carnavalero hace notar la capacidad creativa al hacer de la experiencia vivencial estos bellos versos, que a más de aludir al pájaro por dañino menciona a la soltera, esto se debe a que en los tiempos de la cosecha para los jóvenes, constituye el mejor espacio de jugueteo y enamoramiento. En los versos que siguen se evidencia lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.
“El maíz desparramado por doquier,
hábilmente recogerá con sus manos la soltera,
si no junta la soltera,
comerá la cerda flaca,

si no comiera la cerda,
juntará la doncella” (Chuma, Juana 2014).

En estos versos el narrador utiliza al pájaro Sharango para narrar las experiencias cotidianas propias del tiempo de la cosecha del maíz y la recogida de los desperdicios de la gramínea, de la era. Es notorio la atracción del narrador carnavalero por la soltera, a través de la cual considera a la cosecha como un espacio de enamoramiento. El narrador resalta en estos versos al rol de las solteras hacendosas, como la de convertir en chicha de jora el maíz recogido de la cosecha:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Si la soltera recogiera,
transformará en rica jora,
ya preparada la dulce jora,
elaborará la dulce chicha” (Chuma, Juana 2014).

El narrador Tayta Carnaval, en el contenido de sus versos, desafía al pájaro Sharango, tildándolo de glotón y dañino, menciona que si lo atrapara lo golpearía con toda su ira hasta esparcir el maíz almacenado en su buche. La temática central gira en torno a las batallas rituales o pukaras protagonizados por los carnavales, que según el mito deben librar batallas rituales con los comuneros de las comunidades contrarias, ceremonia que propicia y garantiza el éxito del ciclo agrícola. E aquí los versos que han sido objeto de análisis.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Pajarito Sharango,
pajarito glotoneador,
en golpeando por arriba,
en golpeando por debajo,
el maíz esparciré” (Chuma, Juana 2014).

El pájaro Sharangu es considerado como un pájaro dañino que aparece en las épocas de la siembra y cosecha del maíz, a diferencia del Chirote que se alimenta de los choclos este

se alimenta del maíz seco. En estos versos es notoria la utilización de la prosopopeya al humanizar al chirote con la finalidad de mentar su poderío de buen guerrero capaz de imponerse ante el contrincante en el campo de batalla. Nótese la presencia del cerdo, introducido en la colonia, que se engorda con el maíz. En las celebraciones campesinas, el consumo de la carne de cerdo es tan importante como el del maíz.

En uno de los versos, aparece el recurso símil soltera/cosecha para referirse al espacio de jugueteo y enamoramiento. La capacidad creativa denotada en esta poesía, surgidos de la experiencia cotidiana es impresionante por sus contenidos.

CAPÍTULO III.
LOS TAKIS MÍTICOS Y RELIGIOSOS

En los párrafos siguientes se estudiará y se analizará los cantos fantásticos que hacen alusión a personajes sagrados bíblicos y sobrenaturales como el Sacerdote y el Apu, símbolos que vinculan el mundo católico con el andino. La credibilidad en el Apu se evidencia en estos cantos.

3.1. Papa Santo¹⁵

Este canto, en sus versos, cuenta la historia de la llegada del catolicismo y los elementos simbólicos que se yuxtaponen a la religiosidad popular andino-cañari. Mires, (1991 p. 22-26) al respecto manifiesta que la metodología de la evangelización o de penetración, desarrollada por los jesuitas, consistía en compartir su ideología con los entes culturales indígenas, sin provocar mayores desequilibrios psico-emocionales. Esta práctica fue posible por la “acomodación” de ciertas manifestaciones religiosas y culturales occidentales, al imaginario andino. Para desarrollar este método se exigió el aprendizaje de las lenguas nativas, el desarrollo de actividades artísticas, como la música de manera especial. Por esta vía los sones aborígenes y sus propios instrumentos como el tambor, se entremezclaron con los cantos al Señor y a la Virgen. Estas acomodaciones, como dice Bendezú (1980, p. 29) “conllevó que el hombre andino no dejara de cantar en su intimidad la literatura que había aprendido de sus antepasados, aunque en permanente recreación”. Lo cierto es que ante la ausencia de un eje conductor que protegiera la conceptualización andina, se produjo, el progresivo debilitamiento de la lengua que conllevó a una evolución semántica de los contenidos. Además, parece ser que el encomendero evangelizador se acomodó a la cosmovisión socio-religiosa de los cañaris, considerándose como el Apu andino propiciador de la suerte que asume los poderes sobrenaturales de todos los personajes fantásticos como el Tayta Carnaval, en este caso.

Estos versos narra la procedencia y el recorrido del sacerdote enviado por Dios a las comunidades. Esta divinidad llega transformado en Tayta Carnaval, explica en primera persona que viene de la tierra Santa de Jerusalén, vestido con trajes originarios, cruzando el ancho mar, recorriendo los improvisados caminos que cruzan por los extensos pajonales y montañas, al final llega, luego de haber recorrido un año, a la Real Audiencia de Quito, descansa unos días, y emprende su largo viaje con destino a la Intendencia de Azogues.

El amalgamamiento cultural se evidencia al transformarse el sacerdote católico en Apu, para poder cruzar por los misteriosos caminos andinos rodeados de wakas y de espíritus

¹⁵ Versión. Luis Quindi, comunidad de Quilloac. Entrevista realizada en marzo del 2014.

sobrenaturales, con quienes tiene que medirse en el campo de batalla para poder avanzar en su recorrido. El canto explica cómo la ideología de la colonización se acomodó en la mentalidad indígena cañari. Por esta vía se insertó la fiesta de los santos católicos, y el Culto a San Antonio de Padua celebrado por los indígenas cañaris que ha señalado López, (1989, p. 12). La yuxtaposición de la religión católica con las creencias ancestrales se evidencia al sustituir las batallas rituales o puklaras con la corrida de gallos o gallo pitina, hecho que es evidenciado por Fock y Krener (1979) en este estudio de Tayta Carnaval realizado en la comunidad indígena de Juncal (p. 18-19). De esta manera el Urku Yaya se coloniza y se convirtió en el dios bueno para quienes cumplen con el dogma religioso católico y malo para quienes no lo hacen.

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. Es el mismo Apu que aparece en la neblina, como lo hace desde tiempo inmemorial. Es el Tayta Carnaval que retumba en la quebrada, con una caja y pingullo. Es el personaje sobrenatural, que recorre de casa en casa, con su waraka blandiente, es el ser místico que se enfrenta en los campos de batalla con los comuneros.

Los siguientes versos se refleja lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Puedo llegar papito,
puedo llegar mamita,
procedente de tierras lejanas,
de extraños terruños vengo” (Quindi, 2014)

El narrador carnavalero llega procedente de Roma, de la Tierra Santa, de Jerusalén, por lo que el personaje mítico andino conocido como Tayta Carnaval se ha convertido en sacerdote que viene a cumplir con el mandato del Santo Padre. Entonces el carnavalero, en este canto, se ha transformado en sacerdote colonizador y aculturizador de su propia religiosidad andina.

En estos versos, el Apu ya no viene de las wakas sagradas localizadas en los altos cerros, viene de Roma de la Tierra Santa convertido en sacerdote, ahora llega con los

poderes que le asignó el Santo Padre de Roma; entonces, la temática de los versos se refiere a la procedencia de la religión católica imponente que minimiza al Apu. Este impactante hecho histórico ha conllevado a que los indígenas cañaris crearan estos hermosos versos cargados de historia y fantasía, como se explica en los siguientes versos:

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” (Quindi, 2014).

El narrador carnavalero, que profesa la religión católica, expresa que llega a predicar la palabra de Jesucristo; y luego establece relaciones con el personaje legendario Tayta Carnaval, conocido por todos, cuando llega a recorrer la comunidad en la fiesta del Pawkar Raymi. El impacto de la evangelización conllevó a minimizar la fe en el Apu, ahora es la imagen de Cristo la que se impone, sin embargo el narrador no puede alejarse y romper por completo la relación con el Apu andino; así se evidencia al decir hombre de cuarta y jeme, varoncito conocido.

En conclusión si bien es cierto la religión católica se impuso, sin embargo en la subjetividad de los indígenas la fe en el Apu perdura. En estos versos se evidencia lo manifestado:

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” (Quindi, 2014).

El narrador, en estos versos, manifiesta que en la temática de los versos que arriba después de un año de haber partido de Roma, después de cruzar el ancho mar y los pajonales andinos llega a Quito. Hace una clara aproximación histórica de la llegada y por ende el inicio de la evangelización y su incidencia en la fiesta andina del carnaval cañari. El narrador, en estos versos, continúa con los relatos históricos sobre la procedencia del Apu–sacerdote, describe con propiedad el tiempo y espacio transitado para llegar al suelo americano, los versos siguientes ratifican lo mencionado:

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” (Quindi, 2014).

La forma cronológica de presentar las acciones explica el camino que recorrió el sacerdote desde la salida de la Tierra Santa hasta la llegada a las comunidades cañaris, luego de haber transcurrido 48 domingos; pese a que está identificado como sacerdote y predicador de la palabra de Dios, no deja sus raíces identitarias del carnavalero fantástico andino. La temática del tiempo y del espacio recorrido por el sacerdote–Apu se aprecia en estas líneas:

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 tierras 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” (Quindi, 2014).

El narrador carnavalero describe todo el proceso histórico y legendario del recorrido, hecho ocurrido con el aval de las instituciones que contemplaron su llegada y autorizaron al sacerdote a que se desplazara a las comunidades cañaris. Utiliza los términos papacito y mamacita para hacer notar que son los primeros en informarse de su procedencia. El impresionante relato histórico de la procedencia del máximo representante de la iglesia católica continúa en los siguientes versos:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Desde la Presidencia de Quito,
desde la Gobernación de Quito,
llego a la Intendencia de Azogues,
y de allí a las comunidades,
papacito mamacita” (Quindi, 2014).

En estos versos, el sacerdote se convierte en Tayta Carnaval y comenta a los abuelos que llega a visitar a los comuneros, invisibilizado en la primera neblina, vestido a la usanza de un carnavalero cañari, es decir, vestido con los mejores atuendos como: zamarro, poncho rojo amarrado, kushma negra, fajas con labores, la caja, pingullu, waraka, sombrerera y portando el bolso para aprovisionarse de las mejores comidas.

La historia contada por los sacerdotes a los indígenas en el proceso de evangelización se evidencian en cada una de las estrofas. El narrador en primera persona convertido en Apu, cuenta las mágicas escenas como: las primeras neblinas, sombrero grande, sacerdote, – vestido elegante camisa de cuello blanco, como un sacerdote– los siguientes versos evidencian lo manifestado:

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” (Quindi, 2014).

En este canto épico, el carnavalero comenta haber recorrido un año, razón por la cual sus atavíos se han envejecido. Parece ser que al referirse al vestido miserable, hace referencia a la presencia del Cuaresmero personaje relacionado con la pobreza la austeridad y la cotidianidad.

En los siguientes versos el narrador carnavalero comenta que debido a su largo recorrido –de un año– sus duplicadas prendas de vestir se convirtieron en hilachas. Parece hacer alusión a las prendas de vestir cotidianas envejecidas en un año calendario y aprovecha de la llegada de la fiesta de Pawkar para renovarlas. La capacidad creadora de esta temática histórica con un matiz fantástico, en la que toma elementos de la vida cotidiana y los conocimientos del Apu, aflora de manera impresionante en la siguiente estrofa:

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” (Quindi, 2014).

Tayta Carnaval se ha convertido en el sujeto narrador y comenta que en su viaje de Quito a Cañar ha tenido que librar batallas con sus espíritus oponentes que habitan en los temibles cerros de la Cordillera Andina; en estas contiendas siempre ha demostrado su poder. El número doce, –expresada en los doce cerros– es un símbolo tomado de la religión católica para referirse a los doce apóstoles.

En los siguientes versos el narrador convertido en Apu narra el desplazamiento desde la ciudad de Quito a la Gobernación de Azogues ubicado en la tierra de los cañaris; en este desplazamiento de Norte a Sur sigue el camino sagrado de los Apus protectores, con los cuales tienen que librar batallas rituales para poder avanzar a su destino, hecho que comenta a su arribo a quienes le reciben en sus casas. En la siguiente estrofa resalta lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu

“Por doce cerros místicos vengo cruzando,
con el místico Tulcán,
con el hombre de Tulcán,
con el valiente Carihuayrazo,
con el invencible Chimborazo,
librando terribles batallas vengo
papacito, mamacita” (Quindi, 2014).

Tayta Carnaval, ya en el territorio cañari, cuenta que libró batallas rituales con las wakas de altura y las ubicadas en los límites de la Cordillera Oriental. La imagen del sacerdote es sustituido por el Apu que hace su presencia todos los años en esta fiesta.

En esta ocasión, el narrador se encuentra en las comunidades cañaris, espacio en el cual tiene que librar batallas y vencer para poder arribar a su destino. Lo cierto es que el sacerdote usa el concepto Apu para convencer a la gente que es un ser superior pero similar en cuanto a su aspecto físico. Por lo tanto, el que recorre por este legendario camino es el sacerdote con poderes sobrenaturales emitidos por Dios:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Con la valiente Espíndola,
con el cerro Huayrapalte,
con el místico y valiente Alberto Altar,
enfrentándome en el campo de batalla vengo,
papacito, mamacita” (Quindi, 2014).

La narrativa de los versos manifiesta que Tayta Carnaval tuvo que medirse en el campo de batalla con sus oponentes que habitan en las wakas de altura de la zona occidental del cantón Cañar; en la narrativa de esta temática, cita a los espíritus más poderosos y cuenta este hecho de valentía a quienes lo reciben en la comunidad.

El Apu previo al arribo a las comunidades del hanan¹⁶, tiene que librar batallas con los Apus y triunfar; de todos estos acontecimientos Tayta Carnaval informa a quienes de una manera pomposa reciben en sus casas. Pero en realidad de tras del Apu, el que arriba es el sacerdote que exige ser recibido con la misma euforia, con abundante comida y bebida:

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” (Quindi, 2014).

El narrador protagonista Tayta Carnaval se considera un personaje con poderes sobrenaturales, y por esta razón es muy nombrado y, asimismo, venerado por los indígenas cañaris. Al mencionar los versos, “varoncito conocido”, “tamborcito distinguido”, “que retumba en las quebradas”, al escuchar entre la densa neblina, el sonido de un afinado y rechinante tambor, saben que se trata del Apu. Mientras que el verso “varoncito conocido”, es para advertir que es el Apu. Para demostrar su poderío a los no creyentes, hace “chungashka”, –es decir, que estando en un lugar conocido y con plena conciencia, solo con observar acercase ligeramente una densa neblina, por obra de magia, aparece en otro lugar completamente desconocido– otras veces, ante la mirada de los no creyentes, permite que los grandes cerros o Wakas en donde habita el Apu abra sus puertas de ingreso a su interior, etc. Al expresar el verso “varoncito conocido”, se refiere a que ha tenido la posibilidad de conversar con muchos abuelos que fueron llevados a su aposento, para entregarles una mazorca de oro que significa fortuna.

¹⁶ Este término es utilizado para referirse a las comunidades que se encuentran ubicadas en la parte alta del centro comunitario, en oposición con las comunidades de estancia llamadas hurin”. El término se usa para considerar a las comunidades del piso cálido como hurin y a las de piso frío como hanan.

Hay que recordar que el Apu se caracteriza por su poder sobrenatural, por ejemplo: Tayta Carnaval es un personaje que denota su poderío a los comuneros ofreciendo un año agrícola de abundante producción de la papa y del maíz y en la reproducción de los cobayos y ovejas, tiene la capacidad de evitar la presencia de enfermedades y de propiciar la lluvia necesaria para el éxito agrícola. Los comuneros saben que esta suerte depende de la ceremonia de recibimiento que hagan al Apu en sus casas, preparando la mesa ceremonial dispuesta con doce platos de comida y bebida.

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” (Quindi, 2014).

Con su pingullo, con su poderosa arma la waraka, con su tambor humanizado, el carnavalero hace su presencia en la comunidad. En la casa que visita, a través de los versos cantados, genera un diálogo o contrapuntos con los abuelos que son los dueños de casa que reciben cantando e interrogando al visitante a fin de que demuestre en los versos cantados el dominio de una diversidad de temas, es allí en donde recibe el calificativo de ser un hombrecito conocido, si responde a todas las interrogantes, de lo contrario no.

El narrador protagonista, se siente seguro de que los comuneros reciben con mucha fe y credibilidad. En este canto no aparece el sacerdote imponente, aparece el Apu insinuando que no se pierda la credibilidad y la fe en él. El contenido de los siguientes versos explica lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“El sonido del pingullo,
escuchándose de casa en casa,
con la waraka en la mano,

con la compañía del tambor,
hombrecito conocido,
varoncito que no teme,
habrán dicho los que les conocen,
papacito, mamacita” (Quindi, 2014).

En este taki, Tayta Carnaval regresa a su morada, en el camino tiene que compartir su vianda con otros Apus poderosos de la Cordillera de los Andes. De manera burlesca describe las viandas de sus amigos y lo asocia con la pobreza, lo que quiere decir, que solo este personaje, en los tiempos de carnaval, dispone de los mejores platos. En estos versos resalta el paralelismo entre Tayta Carnaval que significa abundancia placer y goce, con el Cuaresmero que significa austeridad y que representa a la vida cotidiana pobre y penosa, expresada en los míseros alimentos que porta como fiambre.

En la temática de estos versos se evidencia la abundancia, la suerte la buena vida, el placer de los sentidos y el éxito en el ciclo agrícola y vital, simbolizado en el Apu Tayta Carnaval; hay que tener presente, además, que el consumo exagerado de los alimentos como: las papas, el maíz, la carne de animales domésticos como el cobayo, la oveja y gallinas, genera austeridad que se prolonga hasta el mes de abril, situación que se supera con la presencia de los primeros choclos. Entonces, el tiempo que recorre, desde la fiesta del carnaval hasta el mes de abril, se conoce como el tiempo de la cuaresma. En el imaginario colectivo cañari existe un personaje opuesto a Tayta Carnaval llamado Cuaresmero, que hace su arribo del día Miércoles de Ceniza, vestido con atuendos envejecidos, portando un tambor hecho del tronco de col, hasta comparte su austera comida con el Tayta Carnaval. Por lo tanto, estos versos cantados explican que la abundancia y la austeridad se presenta en el caminar del ciclo anual representado por personajes legendarios.

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” (Quindi, 2014).

El narrador protagonista Tayta Carnaval compromete a los presentes a demostrar la agilidad del gato y la bravura de un perro, acciones que deben brillar siempre en el campo de batalla. En estos versos aparece el recurso símil al contrastar a Tayta Carnaval/Cuaresmero, abundancia/austeridad, elementos que caracterizan a esta fiesta.

Según el relato fantástico, el día miércoles regresa el Apu a su waka, en el trayecto se encuentra con otro personaje legendario que simboliza austeridad, con quien comparte su vianda. Este hecho representa la culminación de un espacio festivo de abundancia y el inicio de un nuevo tiempo austero de pobreza. Esta temática explica de una manera fabulosa hechos propios de la vida cotidiana, basada en el sistema de creencias populares. Por ejemplo, si durante el año ocurrieran desgracias, mala producción agrícola, muertes, sequias extremas se debe a la presencia del Cuaresmero en la comunidad que permanecerá por el tiempo de un año. Por eso, todos los años deben recibir con mucha pompa a Tayta Carnaval para que eso no ocurra. En la temática de estos versos se evidencian la abundancia y la austeridad:

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” (Quindi, 2014).

En estos versos finales, el Apu se ratifica en ser un ente poderoso, conocido por su incidencia en el buen vivir cotidiano; su valentía, poder y los rasgos físicos se expresan reiteradamente en los versos de este canto.

La religiosidad popular andina cañari centra su fe y credibilidad en este poderoso Apu Tayta Carnaval, propiciador del buen ciclo agrícola. Es oportuno resaltar el término “valiente”; en algunos cantos, como el pukara, el oso manso y el tigre bravo, el gallo y el toro, sumado a estos datos históricos, describen que los cañaris se caracterizaron por ser guerreros de alta peligrosidad militar, –según la concepción de los Incas—, Para llegar a ser caracterizados como pukareros o militares valientes tenían que enfrentarse a duras pruebas, como la de recibir un baño ritual y espiritual en las cascadas más temibles a la media noche y en absoluta soledad; librado esta prueba, tenían que enfrentarse con el oso en un campo abierto en caso de vencer y dominar a esta fiera los cañaris eran reconocidos como pukareros o militares.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Hombrecito pequeño,
varoncito conocido,
dirán si es valiente,
si es ponderado” (Quindi, 2014).

La temática de los versos revela el cómo el encomendero aprovechó la racionalidad religiosa de los indígenas cañaris para acomodar perfectamente a las manifestaciones místicas y emprender un discurso evangelizador. En este canto, Tayta Carnaval, vestido de indígena cañari, ya no viene de “las Wakas de Altura”, arriba de la Tierra Santa de Roma, cuna del surgimiento del catolicismo. Llega a cumplir con el mandato del Papa Santo, la de evangelizar para fortalecer los mandatos de la iglesia católica; arriba 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. Sin embargo, el sacerdote no deja de convertirse en Tayta Carnaval para revelar su poderío e su influencia en el Sumak Kawsay.

A continuación se estudia otro imponente taki, narra el poder sobrenatural del Apu, y su incidencia en el ciclo vital, agrícola y la crianza de los animales menores.

3.2. Despedida

En este canto, Tayta Carnaval concluye su ciclo conviviendo con los comuneros y ofreciendo buena producción agrícola y ganadera a sus creyentes. Cumple su misión de Apu, al generar conciencia social positiva en todos los comuneros cañaris, induciendo de esa manera, a que se fortalezcan los principios de complementariedad y el ayni para vivir de manera armoniosa sin austeridad. Al dejar el maíz, papa, panela, las hembras de los cobayos en estado de gestación y la suerte expresada a través del símbolo oro, reafirma su capacidad de magnificente, como lo afirma Ochoa (2008, p. 78).

En la conciencia social de los comuneros cañaris pervive latente la importancia de la ceremonia ritual de propiciación agrícola; por esta razón, todas las familias de las comunidades cañaris preparan su mesa ceremonial; negarse a cumplir con estas normas, puede causar la mala suerte o chiki que acompaña por el tiempo de un año. Se debe a este buen recibimiento que lo hacen al Apu, para que en recompensa deje ofreciendo un exitoso Sumak Alli Kawsay a los comuneros.

En las siguientes líneas se describen los versos de este bello canto, vinculado con el realismo mágico, porque Tayta Carnaval en el canto denota su poder sobrenatural.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Padrecito, madrecita,
honrado me siento,
por ese buen recibimiento,
agradecido regreso a mi misteriosa casa” (Chuma, 2014).

Tayta Carnaval parece sentirse honrado y pide que todos los años reciban con la misma euforia y regocijo el año venidero; debido a su inmensa gratitud, en su calidad de Apu deja la suerte para que haya éxito en la producción agrícola, ganadera y en el ciclo de vida. La influencia del mito, en el vivir armonioso y exitoso, es notorio en estos versos.

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 mi tambor de oro.
padrecito madrecita” (Chuma, 2014).

El narrador protagonista Tayta Carnaval insiste en que deja la suerte en cada casa visitada, suerte simbolizada en el pingullo de oro. Según los relatos de los abuelos indígenas, son hombres de bien que no han perdido la fe y la credibilidad en los Apus; ellos han tenido la oportunidad de llegar en forma misteriosa al interior de las wakas, morada del Apu; cuentan que en su interior existe abundantes mazorcas de maíz de oro, así como también instrumentos. Por lo general, el Apu obsequia una mazorca o algún instrumento de oro y advierte que no lo pierda porque bastará para que la suerte le acompañe para toda la vida.

El Apu andino desciende a las comunidades cañaris a agradecer y conversar con ellos en los tiempos de Pawkar Raymi. Dicho de otra manera, la cosmovisión andina del buen vivir es el Sumak Kawsay, que gira en torno al Apu cañari conocido como Tayta Carnaval.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“En la mesa ceremonial dejo,
un pingullo de oro,
para que tengas lo suficiente durante el año,
padrecito, madrecita” (Chuma, 2014).

El narrador protagonista deja a cada familia semillas de maíz, variedades utilizadas en la elaboración de la jora y del mote; de esta manera queda asegurada la producción de este cereal, alimento primario de las comunidades cañaris.

La producción del maíz depende exclusivamente del poder influyente del Apu Tayta Carnaval y de las mesas ceremoniales que las familias cañaris realicen en sus casas. En el

imaginario popular cañari perviven relatos mitológicos y creencias en torno a las cuybibis enviadas por Pachakamak, las mismas que trajeron las primeras semillas del maíz y enseñaron el manejo cultural del ciclo agrícola. En la actualidad esta productividad, como se evidencia, depende estrictamente de los pobres de Tayta Carnaval.

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” (Chuma, 2014).

Tayta Carnaval en el canto manifiesta que deja la panela –producto alimenticio perteneciente a la época de la colonia– para que la chicha adquiera la dulzura necesaria. Lo cierto es que la chicha con la inserción de la panela pierde su originalidad y calidad. El narrador inserta nuevos elementos para la preparación de esta bebida sagrada, dando a entender que la cultura es un proceso de permanente actualización. Además, se evidencia que la chicha de jora es una bebida que no falta en toda ceremonia y ritualidad andina.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Medio tercio de panela,
pendulzar la chicha,
dejo en la cocina,
padrecito, madrecita” (Chuma, 2014).

Tayta Carnaval se ratifica ser un personaje muy honrado por las familias cañaris, por eso deja la suerte para que las cobayas se reproduzcan y de esa forma asegurar la presencia del plato fuerte en la mesa ceremonial.

Para los indígenas de las comunidades cañaris, el Apu Tayta Carnaval es el ente propiciador del éxito del ciclo agrícola, con su visita anual fortalece la armonía familiar y

comunal y adquiere un estatus social de alto prestigio. En los siguientes versos se evidencia lo manifestado.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Una cobaya preñada,
dejo en el cuyero,
para que dispongas,
en la mesa ceremonial del año venidero.
padrecito, madrecita” (Chuma, 2014).

Con la finalidad de que las doce viandas tradicionales no falten de la mesa ceremonial, deja las semillas de papas asegurando así la producción de estos tubérculos alimentos primarios de las comunidades cañaris.

Para los cañaris, es el Apu Tayta Carnaval, el que deja las semillas del maíz y de los tubérculos andinos todos los años y el que propicia las buenas cosechas. Hecho que conlleva a pensar que es el verdadero Dios; el Dios humano con quien la gente puede hablar y pedir armonía, equilibrio y buena salud, hecho que se consigue a través de los cantos y de los encuentros rituales.

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” (Chuma, 2014).

Tayta Carnaval se despidе, expresando su gratitud profunda a los dueños de casa, confiesa que gracias a ese honroso recibimiento compartido con las familias cañaris permaneció unos días con ellos; de no haber vivido esa veneración y fe sentida, expresa que como está llegando hubiese regresado. Como se evidencia, el mito compromete a los

comuneros a sentir una profunda fe de confianza y seguridad en este personaje propiciador del sumak kawsay.

Se evidencia que la fiesta indígena del pawkar Raymi es el espacio de reencuentro con Tayta Carnaval. La unidad, la armonía y la suerte, depende de este reencuentro religioso y de la fe vivencial de los comuneros. En los siguientes versos se evidencian lo manifestado:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Padrecito, madrecita,
no se resentirán por haber venido,
no se enojarán por haber llegado,
si se molestan por mi vista,
como llego, estaría regresando,
si me recibes como siempre,
días y noches compartiría con ustedes” (Chuma, 2014).

En estos versos, el “Apu”, transformado en carnavalero, percibe que los comuneros honran y mantienen viva la fe y credibilidad; razón por la cual agradece por haber recibido con mucha pompa y fe preparando su mesa ritual, limpiando y recogiendo la basura de sus casas. Al despedirse de las familias cañaris se compromete a dejar la energía y la suerte requerida, para que el ciclo agrícola de la papa y del maíz, la reproducción del cobayo y la oveja, la producción de la caña de azúcar sea exitosa; de tal manera, queda asegurado a que no falte nada para la preparación de la mesa ceremonial del año venidero. Advierte a los creyentes que en caso de no recibirlos bien, como está llegando emprenderá su regreso.

El indígena es consciente de la importancia de las ofrendas y ceremonias, el no cumplir, implica la llegada de la austeridad que azotará con hambre, enfermedades y miseria por el tiempo de un año calendario. Entonces, los comuneros aseguran un buen ciclo agrícola y vital basándose en los rituales y ceremonias dirigidos al Apu.

En la narrativa de estos versos, resalta la sacralidad del Apu, porque su presencia en estos espacios festivos propicia no solamente la energía mental necesaria, sino la fe expresada a través de la vivencia del ritual que propicia la energía requerida para alcanzar el éxito agrícola, en la crianza de los animales menores y en la armonía misma de la vida.

3.3. Amada mía

La temática central de este canto revela la persecución que el Apu realiza a su amada, razón por la que se desplaza de sur a norte en busca de ella, interrogando a los animales y pájaros; sin embargo nadie había observado pasar.

El hilo conductor de la narrativa legendaria del canto gira en torno al Apu protector que habita en la waka de altura llamada Espíndola, ubicada en la parte norte de la laguna mítica de Culebrillas. El Apu, transformado en Tayta Carnaval, inicia su apresurado recorrido a fin de atrapar a su potencial amada que se había escapado de algún lado. En el trayecto interroga a las aves, pájaros y animales salvajes preguntando si habrían visto pasar a su amada, ninguno de los interrogados da una respuesta favorable. Llega a la estancia, y averigua por su amada, pero nadie da una información propicia y regresa a las alturas a preguntar, como último recurso, al Sol y a la Luna sobre el paso 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, pervive la leyenda de Culebrillas, parecida al relato del canto. (Camas, 1987)

El canto rememora la narración ancestral de la mujer que fue arrastrada al fondo de la Laguna de Culebrillas. Cuenta la leyenda que el esposo y su mujer viajaban y pasaban muy cerca de la laguna, en eso, se dispusieron a servirse el fiambre; en un momento dado, el esposo, con el objeto de realizar sus necesidades biológicas, se alejó del lugar, 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, preguntó a los viajeros que se encontraban a su paso, pero ninguno había visto. Llegó a la estancia contó a sus parientes, quienes se sorprendieron de la misteriosa desaparición. Al final, se convenció de que debía haber sido arrastrada por la laguna. El esposo triste y sin consuelo no sabía qué hacer, hasta que cierto día un viajero le preguntó sobre el contexto de la desaparición y sobre la identidad de su esposa; el esposo explicó todas las características, ante lo escuchado, el viajante afirmó haberla visto entre las arenas del margen de la laguna de Culebrillas dormida, envuelta, en una de sus piernas, una culebra que no le daba soltura. Zaruma (1980, p. 177-178) manifiesta que producto de esta vivencia, la mujer seducida por la serpiente, tuvo cópula carnal y, consecuentemente, doce hijos que habrían poblado las tierras de Hatun Cañar.

A nivel andino se registra el mito de Cuniraya Viracocha¹⁷ contado por Bendezú (1980) que tiene un paralelismo muy cercano al relato del canto Amada mía.

En estos versos se evidencian estos episodios literarios vinculada con la literatura mágica, debido a la intervención de personajes con poderes sobrenaturales.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.
“Escuchadme, señor. Cóndor,
escuchadme todo vidente,
quizá habría visto,
pasar por estos lares a la amada mía,
disculpádmese señor,
no la he visto,
porque estuve,
degollando a un bravo toro,
preguntad al viejo lobo” (Camas, 1987).

¹⁷ “En esos tiempos había una mujer, que era también huaca, la cual decía Cauillaca. Y esta era una doncella hermosísima así que muy pretendida y solicitada de diversas huacas (sic), pero nunca quiso condescender con ninguno. Un cierto día esta preciosa doncella se puso a tejer una manta bajo la sombra de un árbol de lúcumo, a donde el sabio Cuniraya llegó a la copa convertido en un hermoso pájaro, tomó de su cimiento generativa la echó y la metió en un lúcuma bien sazónada y madura, la dejó caer cerca de la dama, ella la tomó y la comió producto de este hecho se embarazó y al cabo de nueve meses tuvo un niño. Cuando el niño empezó a gatear convocó a una junta de todas las vacas e ídolos locales a fin de que reconocieran la paternidad del su hijo. Cauillaca presentó al hijo y pidió a los presentes que y al que hizo el daño lo reconociera como su hijo, quedáronse en completo silencio, mientras que al fin de todos estaba sentado en un traje y hábito de pobre el dios Cuniraya Viracocha, ante lo cual la hermosa dama no quiso ni mirarlo. Ante tal silencio Cauillaca, [...] “dijo yo soltaré a este niño y vaya él a gatas y conozca a su padre que, sin duda será aquel a quien él primero llegase y en cuyas piernas se enderezare” una vez en el piso, se desplazó gateando cerca de todos sin llegar a ninguno hasta donde estaba su padre Cuniraya, llegando a él, alegrándose y riéndose le asió las piernas y se enderezó con él. Cauillaca avergonzada, de que su padre haya sido aquel asqueroso hombre, arrebató a su hijo y se fue a más andar hacia la mar huyendo. Ante esto Cuniraya se vistió de riquísimas mantas de oro, e imploró “Señora mía Cauillaca, vuelve acá tus ojos y mira qué lindo galán estoy dijo, pero la dama por nada se convenció se desapareció y fue a dar en la playa de Pachakama, en donde con su hijo se metió a la mar y se convirtió en piedra donde dicen que ahora se ven dos, que están derechas, que son madre e hijo. Pero Cuniraya seguía a paso largo tratando de encontrarlo, en ese apuro se encontró con el cóndor y lo preguntó si la había encontrado a su amada, respondió muy cerca de aquí, lo agradeció y lo dijo que tendrás albedrío y gusto para volar por todas partes. Luego se encontró con la zorrilla de las hediondas, al preguntar respondió, que iba muy lejos en vano resultará su prisa, por haber dado esa infausta noticia lo maldijo, y dijo aparecerás solamente la noche y pese a ello por tu fetidez te perseguirán la gente. Preguntó al León, este dio buenas noticias de que estaba muy cerca, ante esta noticia lo premió diciendo que serás temido y respetado por todos. En su recorrido se encontró con un zorro, éste dijo que no se apresurara porque iba lejos, por esta triste noticia, lo maldijo, diciendo que serás perseguido por la gente por más apartado que estés y que cuando mueras podrirás en el suelo sin que nadie alzaré. Se entrevistó luego con el gavilán, éste dijo que se encontraba muy cerca, gracias serás muy estimado por las mañas almorzarán carne de quindi y entre el día matarás y comerás a los pájaros de tu agrado. Luego se encontró con los papagayos, y dieron malas noticias, y dijo, malditos andarán dando voces y gritos y que desde lejos serán ojeados. De esta manera llegó hasta el mar donde halló vuelta en piedra tanto a Cauillaca como su hijo” (98-103).

Tayta Carnaval coinvertido en el amado interroga al lobo y preguntado si habría visto pasar a la mujer de su vida, el lobo responde no haber visto porque estuvo degollando a una oveja para servirse en la fiesta del carnaval, le recomienda preguntar al mirlo.

La capacidad creativa de los amawtas de la antigüedad fue la de vincular en sus versos al hombre con el mundo de los espíritus, de tal forma, que los cantos en sus temáticas remiten a entender el abstracto campo de la cosmovisión andina.

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 señor Mirlo” (Camas, 1987) .

El personaje legendario avanza desesperado, más adelante en los límites que separa los pajonales de la estancia, se encuentra con el señor Mirlo, a quien le pregunta si había visto pasar al amor de su vida, le dice que no observó; porque, estuvo sirviéndose frutas silvestres; recomienda que lo interrogara al conejo montés.

La temática expresada en este canto, tiene un estrecho parecido con la narrativa de la leyenda mítica de las Guacamayas; según la versión expresada en la literatura oral cañari, al respecto manifiestan: que uno de los hermanos cañaris logra atrapar a la Guacamaya en el cerro Fasayñan, mientras que el otro no consigue su propósito dejando escapar; entonces, el cañari desesperado comienza a seguir sus pasos, interroga a todos los animales y pájaros que se encontraban a su paso y nadie dio razón, hasta que tuvo que interrogar al Sol y a la Luna y los resultados no le favorecieron. Al final, sus sueños, reveló que su amada mujer se encuentra atrapada en la Laguna de Culebrillas y le sugiere a su esposo que llegara al medio día, tiempo en el cual el seductor hombre se mantenía siempre dormido. Así lo hizo, el hermano cañari se transformó en serpiente lo atrapó a su amada y lo

condujo al centro de la laguna y se quedaron a vivir para siempre, de cuyo matrimonio surgieron doce hijos que poblaron la zona correspondiente al hurin Cañar.

Lalitulla lalitu,

lalitulla lalitu.

“Escuchadme señor 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” (Camas, 1987) .

El Apu, al cruzar por los pajonales, se encuentra con el señor Conejo a quien le interroga, si habría visto pasar al único amor de su vida; el Conejo responde que no la vio, puesto que en ese momento recogía el rocío de las plantas; pero dice que le pregunte al chucurillo.

El origen de los primeros tiempos son narrados con una alegoría impresionante; de tal manera, que la temática expresada en los versos reflejan el realismo fantástico de los primitivos tiempos. La capacidad creativa, la cosmovisión tomada desde la vida espiritual son hechos que lo caracterizan a este canto.

Veamos lo que dicen los versos:

Lalitulla lalitu,

lalitulla lalitu.

“Escuchad señor Conejo,

¿quizá abría visto pasar,

a mi prometida por estos lares?,

–Disculpad señor,

no la he visto pasar,

estuve recogiendo el rocío,

preguntadlo al señor Chucurillo” (Camas, 1987) .

Interrogado que fue el señor Chucurillo, responde no he observado pasar, porque estuvo degollando a los cobayos para la fiesta del carnaval; recomienda que se lo preguntara al pájaro Chirote.

La temática central de los versos vinculan con hechos ancestrales manifestados a través del “chucurillo” con el “cobayo”. El cobayo es un mamífero de origen europeo, sin embargo, se inserta generando un profundo impacto social y espiritual en los pueblos originarios; al ser considerado como el plato fuerte de los Apus y por su presencia en toda ceremonia ritual. En esta dinámica cultural se evidencia el recorrido de diversos tiempos históricos y en este contexto la actualización de las temáticas de los versos son constantes, como se indica en los siguientes versos:

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” (Camas, 1987) .

El narrador carnavalero, luego de haber recorrido de norte a sur la larga y fría cordillera, llega al piso del maíz, en el tiempo de producción de los choclos. Después interroga al señor Chirote; la respuesta de este es negativa. Afirma haber visto pasar porque estuvo recogiendo los choclos del chochal y sugiere que le pregunte al Padre Sol, como se expresa en los versos descritos a continuación:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“–Disculpadme caballero,
No la he visto pasar,
Porque estuve quebrando,
Los choclos en el choclal,
Preguntadlo al Padre Sol” (Camas, 1987) .

El protagonista convencido en que al interrogar al omnipotente Padre Sol, encontraría una respuesta favorable, por lo tanto, buscó el espacio apropiado para preguntar si habría visto pasar a su amada; el Dios Sol responde no haber visto caminar, debido a que la nubosidad opacó la visibilidad; por favor, pregúnteselo a la Madre Luna, dijo. Con la esperanza de contar con resultados favorables y encontrar a la mujer de su vida, se atrevió preguntar a la Diosa Luna, y ella respondió no haber observado, debido a que llegó demasiado tarde.

La dualidad luna/mujer aparece en estos versos finales. Para los cañaris la Luna es la Diosa que proporciona la lluvia, la energía mágica que permite realizar una diversidad de trabajos agrícolas en tiempos de luna llena, mientras que en luna tierna se limita a realizar ciertas labores agrícolas. La mujer, en la vida campesina, es la que maneja el ciclo agrícola en función del ciclo lunar, por eso simboliza fertilidad, reproducción y es considerada como la Pachamama.

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 habrás visto pasar por estos lares,
a la amada mía?,
–Apreciado señor,
no la he visto pasar,

llegaste muy tarde,
no se su fin” (Camas, 1987) .

Al final el Apu carnavalero se siente vencido y piensa que las frías aguas del mar o de las lagunas de los fríos pajonales de la serranía cañari le habrán escondido para siempre a su amada.

Según la narrativa de un cuento cañari, –para mi criterio tiene un paralelismo muy cercano– dice: “... que el joven que buscaba a su amada, una noche soñó que su amor estuvo atrapada en la Laguna de Culebrillas y que al medio día podría asomar para salvarlo, recomienda la mujer que se acercara con mucha cautela, así lo hizo, su prometido desesperado llegó a la cota de la laguna y observó a su bella amada atrapada, sin perder el tiempo se transformó en serpiente y se desplazó sin provocar sospecha alguna hacia ella, lo envolvió y lo arrastró al centro de la laguna, en donde quedaron a vivir para siempre y tuvieron doce hijos que poblaron la zona de los cañaris de hurin” Versión: (Nicolás Cuzco 2016).

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“¡Oh amada mía!,
¿Que habría pasado?,
¡Tal vez se habría perdido en el ancho mar!,
¡O en las frías aguas de las lagunas!
¡Padrecito madrecita!” (Camas, 1987).

El hilo conductor de la narrativa gira en torno al héroe fundador de la etnia cañari, que se desplaza desde el –sur– Azuay, hasta Cañar –norte– cuyo anhelo fue la de encontrar a la mujer de su vida, la misma que no pudo ser atrapada en el Cerro Huacayñan, parece haber cumplido su sueño al encontrarla en la Laguna de Culebrillas.

En los versos de este canto aparecen narrativas legendarias que dan a conocer las primitivas formas de poblamiento de los cañaris, de los primeros tiempos y la relación del hombre con los espíritus sobrenaturales que pueblan el universo cañari.

3.4. Día Jueves

En estos versos se conjugan dos hechos históricos: el primero tiene que ver con los vestidos utilizados en tiempos ancestrales, mismos que fueron elaborados de una diversidad de pieles de animales salvajes; el segundo hecho histórico se expresa en la inserción del indígena a la modernidad simbolizada con la moneda de aquellos tiempos. Por lo tanto, se concibe a la fiesta indígena, como un espacio de transmisión no solamente ideológica sino histórica de todo un proceso de desarrollo cultural.

Las primitivas formas de vestir de los cañaris de los primeros tiempos, en la actualidad lo vinculan con el vestido del “Cuaresmero”, personaje que simboliza austeridad, pobreza, miseria.

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 bolsillo,
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” (Camas, 1987).

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu

“Ya son quince días,
que no retorno a casa,
mi querida esposa,
entrando y saliendo,
esperando mi llegada estará” (Camas, 1987).

El canto del Día jueves refleja la conciencia del tiempo que experimenta el Carnavaleiro. Limpio y bien vestido abandona el hogar querido, para alejarse voluntariamente al pasado. Para esta regresión autoconsciente no requiere tener fortuna. Con el talento que dispone puede emprender el recorrido por el camino grande, por donde todos han transitado. Hecho que implica alejarse voluntariamente quince días de su 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 la cola 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.

3.5. ¿Qué taki canto?

En este canto se estudia y se analiza otro importante tema legendario llamado “Qué canción o taki canto” en su temática da a entender el poderío que impone el carnavaleiro, denotando saber interpretar todos los takis carnavales.

En estos versos Tayta Carnaval, representado por el carnavaleiro cañari, se autoconsidera ser el mejor; la temática de estos versos explica la llegada imponente a las viviendas de los comuneros, usando la parodia desafía al abuelo carnavaleiro que está por recibir; expresando ser un sabelotodo, ante esta actitud el abuelo reacciona, toma su tambor y, a través del canto, pide al visitante que entone el taki que a él le interese, el desafiante carnavaleiro está en la obligación de responder, de no hacer es un hecho denigrante que termina negándole la posibilidad de acceder a la mesa ceremonial. Por lo tanto, el carnavaleiro debe saber por lo menos doce takis y una buena capacidad creativa para inventar nuevos versos y convencer al abuelo que recibe. En este taki, se evidencia la posibilidad de diálogo entre el carnavaleiro, que representa al Tayta Carnaval, con el abuelo que recibe en su casa, en este espacio de tertulia y de contrapunto, tiene que denotar que sabe un amplio repertorio de temas carnavales y de estar muy preparado para emitir la variedad de takis.

En estas estrofas y versos se expresan dos hechos muy curiosos: en el primero, se relatan todos los principales cantos que entona el carnavalero en su recorrido; y el segundo, tiene que ver con las narrativas como: la agricultura, los enamoramientos, peleas rituales, mitos de origen y los tiempos coloniales. En conclusión, las temáticas de estos versos explican, la relación del Apu Tayta Carnaval con los distintos tiempos históricos. Además, se evidencia, que este personaje, es el amawta creador de todos los takis mencionados, dando a entender que con su llegada a la comunidad enseña también los distintos takis.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Escuchad papito escuchad mamita,
¿Qué tono?, ¿Qué 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 escucharás,
si el tono de la Sindula quisieras que cante,
te lo haré escuchar, con el ritmo del tambor,
si el canto de la cuñada te 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 canto,
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,
sin reproches lo escucharás.
papacito mamacita” (Solano & Guamán, 2014)

De una diversidad de temáticas que hacen alusión a una visión holística de la vida; no solamente cantan al Apu, sino a todos los elementos que guardan estrecha relación con los entes culturales y con la vida misma. Estos versos, cargados de historia, de espiritualidad, de fe, de amor y de vinculación con la naturaleza física, conllevan a que se cumplan los principios del sumak apanakuy¹⁸ y del sumak kawsay.

En adelante se estudia y se analiza otra modalidad de mitos de amor llamados también urpis, los mismos que se caracterizan por ser seductores; el Apu y los viajeros cañaris son los protagonistas en estos cantos.

¹⁸ Principio indígena que consiste en poner en práctica relaciones de solidaridad, de hermandad, de que se cumpla el eslogan: “uno para todos y de todos para uno” en el seno de la comunidad.

CAPÍTULO IV.
ANÁLISIS DE LOS TAKIS MÍTICOS DE AMOR O URPIS

El urpi es el poema lírico de amor, la endecha en la que generalmente se canta a un cariño no correspondido. Tiene una variante, el jaray arawi, que se refiere a las canciones de ausencia y despedida, como lo sostiene Valencia (2000). Este hermoso canto se refiere a su prometida emparentada con la palomita, símbolo de ternura y amor. Para los indígenas cañaris, la palomita está relacionada con la tierna tortolilla que aparece en los tiempos de cosecha; a su trinar el sistema de creencias lo concibe como mala suerte, por la vivacidad, a la tórtola comparan con la mujer astuta y bien puesta. A continuación se analiza otro urpi muy generalizado en el imaginario de los comuneros indígenas de las comunidades cañaris del hanan.

4.1. La Cuñada

El Carnavaleño a manera de parodia toma el nombre de la cuñada para referirse a su propia esposa misma que lo hace vestir los mejores trajes. En el canto Jueves Pucha, (Día Jueves) por ejemplo, es ella quien interviene directamente haciéndole vestir, luego de recibir el baño ceremonial.

La temática que aborda los versos, tienen que ver con las prendas de vestir que luce el carnavaleño, que por su puesto, no son vestidos ordinarios sino festivos. Esta dualidad, distingue el vestido ceremonial del cotidiano y termina considerando, al primero 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 de fiesta 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, al Carnavaleño; diferente al presentado en el canto del “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 preludio.

El Carnavaleiro, en el 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.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Cuñada adorada puedo venir, puedo pasar,
todo un galán estoy llegando,
cual hombre admirador estoy arribando” (Quindi, 2014).

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Hermosa cuñada mía,
la más hacendosa de todas,
prestadme la cushma, hecha de hilo pacha,
si es de hilo grueso, guardadla en el mismo lugar.
prestádmela la faja laborada,
Si sencilla fuera la faja,
guardadla en el rinconcito
prestadme la sombrerera de cóndor,
si es hecha del cuero de toro,
guardadla en el mismo sitio
prestádmela la piksha de cabuya negra,
la confeccionada de hilo tosco
guardadla en el mismo sitio,
prestádmelo el tamborcito de pacay o pino,
si es hecha del tronco de coles ponedlo en el mismo sitio,
disponedme del pingullo de oro,
si es de caña sada,
guardalo en el mismo sitio.
ofrécame el zamarro de lana suelta,
el de cuero sin lana,
colocadlo en su lugar.

facilitadme el chicote enlatado y con perillas,
si de cualesquier palo,
colgado en el mismo lugar.
ofrecedme el wahayru del hueso de cóndor,
el de hueso de pavo tierno,
guárdalo en su mismo lugar,
prestadme el pañuelo de seda,
si es de tela sencilla,
guárdalo en la misma percha.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

Cuñada por siempre recordada,
lo mejor te he pedido,
y lo mejor me has ofrecido,
cuñada que dispones de todo,
cuñada de buen corazón” (Quindi, 2014).

La fiesta es considerada como un espacio para lucir el vestido ceremonial, seducir a las guapas mujeres, olvidarse del estado civil; se pone en juego la dualidad suerte/mala suerte, abundancia/austeridad, vestido cotidiano/vestido austero, el oro/Apu, símbolos complementarios que hacen referencia a la holisticidad de acontecimientos desarrolladas en un año mítico.

4.2. Soltera Deshonrosa

En este poema se cuenta las experiencias de amor tomadas de la vida cotidiana y el juzgamiento despectivo de la colectividad a las solteras que rompen con las normas y valores que caracterizan a las mujeres, se discute con mucha ironía en estos versos. Es el narrador protagonista el que juzga y critica, de tal manera que estos versos inducen a las solteras a que se cumplan con las pautas ideales de comportamiento. En los cantos Vida mía, Día jueves, La cuñada, Comadre de Jalu Pata, sus versos resaltan los valores y principios de mujeres ideales, que cumplen los roles asignados por la sociedad.

La deshonra, el hurto, la pereza y la mentira son actitudes duramente criticadas y

discutidas ante asambleas ampliadas en las comunidades cañaris; en estos espacios se han evidenciado casos de ajusticiamiento en la comunidad de Quilloac por ejemplo.

Lo criticable es la actitud burlona del auténtico varón machista, que además, de criticarle confiesa de una manera sarcástica haber tenido relaciones sexuales, así da a entender al describir y cosificar las partes íntimas de la mujer en la temática de sus versos. Lo cierto es que, el machismo se evidencia de manera irónica y burlona; además, es de indicar que en ninguna canción se analiza se juzga y se critica a los varones, pese a que disponen de amores en otras comunidades, como lo demostrado en el canto La comadre de Jalu Pata y La soltera y La viuda. E aquí sus versos:

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 prácticas.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

Hallá en los caminos,
hallá en las laderas,
a los varones buscas,
anda manceba vanidosa.

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” (Quindi, 2014).

En el imaginario colectivo de la cultura mestiza de Cañar, aún se escucha calificativos como; “ardientes y seductoras” a las mujeres indígenas, parece ser que este concepto se

discute en estos versos. Muchas experiencias de la vida cotidiana, producto de la vivencia y de la observación directa induce a hacer estos juzgamientos. Pese a todo lo manifestado, los versos reflejan una forma de amor desmesurado; el hombre aprovecha de esta situación para evidenciar el machismo y desprestigiar a la mujer.

4.3. La Soltera y la Viuda

El enamoramiento de un cañari, –cuya identidad se desconoce– de dos mujeres del piso ecológico costero se expresa de una manera deliberada en las temática de estos versos. Estas evidencias de amor vividas por los viajeros cañaris que se desplazaban de la Sierra a la Costa con el fin de intercambiar productos alimenticios y medicinales, se evidencian en estos versos. El cañari se considera ser seducido por dos bellas mujeres, la una soltera y la otra viuda que lo admiran por ser fuerte y emprendedor, así lo demuestra al traer de las lejanas huertas caña de azúcar, guineos y otros productos a sus casas y ofrecerlas.

Los cantos de amor o urpis, como la Comadre de Jalu Pata, la Soltera y la Viuda evidencian que los cañaris tenían sus compromisos de amor con mujeres de otros pisos ecológicos y que solamente aprovechaban de sus viajes para sus encuentros. Pero, no es nada extraño saber que los cañaris tenían terrenos en los pisos ecológicos de la caña y el guineo, por lo tanto viajaban con mucha frecuencia. Creo que producto de estas relaciones sociales de verticalidad conllevó a que muchos jóvenes se quedaran en estos pisos, así encontramos familias cañaris, en la mayoría de comunidades costeras, como Cimientos, Llactacashca, Labadel, Chigledel, etc., lugares hasta donde llegaban con mucha frecuencia. Entonces, los versos narran experiencias de amor que ha influido en la conformación de familias cañaris extralocales, matrimonios que han servido como estrategia de sobrevivencia porque gracias a la familia ampliada ha sido posible el intercambio de bienes y productos entre los pisos ecológicos del hanan con las del hurin. E aquí los versos de amor del canto, la Soltera y la Viuda.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Agraciada y tentadora soltera,
bella como la flor de rosa,
de rostro colorado encantador,
princesa del floral de primavera” (Camas, 1987).

En este y en otros cantos se evidencia la seducción de las mujeres a los varones, sin que sea un limitante su estado civil. Además, este urpi permite reflexionar que la práctica de concubinato entre los indígenas y de manera especial de los hombres con mujeres de otros pisos ecológicos, ha existido siempre e incluso se puede afirmar que en la actualidad se observan estos casos en algunas comunidades cañaris, hechos que al romper con las normas morales, son discutidos y mediados por la justicia indígena. La voz del narrador seducido se evidencia en la siguiente estrofa:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Amar a una soltera hermosa,
amar a una viuda de buen cuerpo,
implica ofrecer productos alimenticios,
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” (Camas, 1987).

El narrador confidencial metaforiza sus versos y usa el símil para contrastar a su amante con la perdiz que aparece en los tiempos de neblina y de invierno. Esta comparación inteligente de mujer/perdiz, mujer/neblina, usa el narrador para referirse al amor fugaz, pasajero, por eso contrasta con la neblina de invierno, es decir, hace alusión a ilusiones al amor momentáneo. La capacidad de versificación metafórica del galán a su amada se evidencia en los siguientes versos:

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.
Amar a una mujer viuda,
caña comprada pide sin temor,
como galán y buen hombre,

le ofrezco cañas recién cortadas con amor,
al enamorar a una mujer viuda,
sin reservaciones, pide guineo seda,
a que sepa mi hombría varonil,
le ofrezco todo el racimo” (Camas, 1987).

El narrador protagonista testimonia que el concubinato causa amargura y pesar, porque demanda poner a disposición alimentos para cada familia; pese a que este tipo de reflexión lo hace pensar dos veces, no se rinde y comparte de sus productos que lleva.

Estos acontecimientos de amor fugaz cargadas de ilusiones pasajeras, inducen a la juventud actual a pensar y vivir experiencias de amor duradero. Estas experiencias de amor se evidencian en los siguientes versos:

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 he ofrecido,
la viuda y la soltera, la misma cosa son,
pedigüeñas y seductoras que engalanan,
admiradoras y buscadoras de responsables hombres” (Camas, 1987).

Este canto revela las experiencias de amor entre un cañari del hanan con las mujeres del hurin. Igual se nota en el canto Comadre de Jalu Pata. No se ha evidenciado el enamoramiento de los hombres de las comunidades del hurin con las mujeres del hanan.

4.4. La Comadre de Jalu –Pata

Jalu Pata es una comunidad localizada en límite que separa a las comunidades del hanan (terrenos ubicados en la parte alta del centro poblado) con las de hurin, (centro poblacional de la comunidad) es decir, a las comunidades del clima frío con las del clima caliente. Según la narrativa del canto, explica que las mujeres de este sector se

caracterizaban por ser de pelo rubio y de ojos azulados, hermosas mujeres que impresionaban a los viajeros que por allí pasaban rumbo a la Costa.

El carnavalero transformado en Tayta Carnaval es el que admira a esta bella mujer. Sin embargo es muy respetuoso y consciente de que se debe cumplir con el tabú impuesto por la iglesia católica, “Dios y la iglesia no permite que se ponga en práctica el enamoramiento entre parientes reales y ficticios hasta la segunda generación”. El Carnavalero pese a que conoce el tabú se restringe a enamorarle, sin embargo le advierte que si no fuera su comadre, lo llevaría en su waraka mágica.

La dualidad de la mujer: hermosa/comadre, simboliza la belleza de las jóvenes cañaris, de todos los tiempos y, de manera especial, el tiempo de la colonia; espacio que influyó fuertemente los dogmas de la iglesia católica, en la vida amorosa de los indígenas de las comunidades cañaris. A continuación se describen los versos de este canto de amor.

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Querida comadre de Jalu Pata,
de ojitos claros y cristalinos,
como las brillantes olas del agua del Río Tical,
como la pajita hembra del cerro Tical” (Camas, 1987).

En torno a este urpi, los abuelos de Jalu Pata cuentan que las mujeres de ojos claros de cabello castaño son concubinas de Tayta Huayra Palte, –waka masculina que se encuentra en la parte alta del cantón Suscal– por eso en tiempos anteriores, las mujeres solteras desaparecían misteriosamente; sin embargo, sus padres sabían que sus hijas fueron llevadas por este Apu y se sentían felices porque a cambio les proporcionaba buena suerte manifestada en la producción del ciclo agrícola, ganadero y en la salud. En las siguientes líneas se evidencia la capacidad de creación legendaria de versos relacionados con la vida amorosa de un Apu:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Comadre del atractivo lugar de Totorilla,

comadre de la 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” (Camas, 1987).

El término comadre fue introducida por el cristianismo, para designar como madrina de bautizo o de boda. Por extensión se aplicó a la mujer que ayudaba a parir, distinguiéndola 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, constan registros de 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 (Ochoa, 2008). Aunque en estos versos, el narrador no describe a la mujer ardiente, sino se refiere a la ubicación de las mujeres hermosas de pelo rubio y de ojos claros, por lo que el término comadre se aplica para expresar también, belleza.

El “Canto de la hermana con el hermano” es un canto fabuloso en la cual el hermano utiliza metafóricamente la palabra “hermana” para referirse a una poderosa waka femenina con poderes sobrenaturales, el hilo conductor de la narrativa gira en torno a un gallo encargado y los celos que siente el hermano. El narrador usa el término “hermano” para referirse al Apu.

4.5. Contrapunto entre la hermana y el hermano

En estos takis, el narrador protagonista usa el término hermana para referirse a una mujer mítica, a quien Tayta Carnaval había encargado unos gallos. En esta estrofa, el Apu convertido en hermano –Ruku Yaya– llega a la casa de la mujer que lo admira; arriba luego de haber transcurrido un año de su partida. El mito narra el legendario reencuentro de Apus sexualmente opuestos. En las siguientes líneas se evidencia lo manifestado:

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” (Camas, 1987).

En el transcurrir del canto, el ruku transformado en carnavalero pregunta por el gallo que lo había encargado, la hermana responde que se había tragado el pavo. El gallo y el pavo son aves de procedencia europea, por lo tanto, la inserción de nuevos elementos de culturas ajenas al mundo indígena se testifica en esta poesía:

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” (Camas, 1987).

El narrador ruku convertido en carnavalero ante la justificación de la hermana de forma irónica denota celos, ante esto la hermana responde que lo dicho no es cierto; la verdad es que habría ofrecido a otro amante. En la memoria colectiva de los abuelos cañaris, perviven narraciones legendarias que cuentan el proceso de enamoramiento de las wakas, como Tayta Buerán con Mama Zhinzhona, inducido de los celos tiene que enfrentarse con otra waka masculina llamado Tayta Chabar. Los celos de un Apu, cuya identidad no se menciona, se evidencia en la siguiente estrofa:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Hermanita familia mía,
porque mientes con tanta habilidad,
a tu amado habréis servido,
a tu querido habréis invitado” (Camas, 1987).

En el contexto de las comunidades cañaris, en la conciencia colectiva, perviven narraciones que cuentan la existencia de la waka María Mora responsable de criar gallos de pelea y otros para servirse en los días del carnaval, con los miembros de la familia. El mito

cantado tiene relación con esta narración. En las siguientes líneas se escucha la justificación de la hermana sobre la desaparición del gallo:

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” (Camas, 1987).

En narrador Apu convertido en carnavalero arribó con la finalidad de comer y bailar con la mujer que lo admira y lo considera suya; pero la fabulosa mujer, sin dejar huellas, luego de no poder justificar la desaparición del gallo huyó convertida en cóndor; el narrador sabe que voló llevando bajo su ala el nido de amor y la carta de su amado; mentalmente se pregunta y genera un diálogo ficticio con su amada interrogándola el porqué de este episodio.

Estos versos rememora el inicio de la alfabetización y el desarrollo de la escritura; por lo tanto, los Apus se han insertado al mundo letrado:

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” (Camas, 1987).

María Mora dolida por los celos y por el reclamo del gallo de parte del carnavalero, tomó tal decisión de alejarse, sin embargo decidió volver a encontrarse por última vez, para responder al celoso hombre y alejarse para siempre.

En esta fabulosa poesía se pone en alerta a los hombres celosos, a que cambien de actitud porque puede llevar a separaciones injustas. La siguiente estrofa refleja el efecto que causan los celos:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“Hermano querido, te cuento,
aunque hayas buscado, desesperadamente,
a tu hermana ya no la verás,
ya nunca volverás a ver” (Camas, 1987)..

El narrador carnavalero en sus metafóricos versos genera un diálogo mental con su amada y en forma irónica advierte el hecho de haberse transformado en cóndor depredador conlleva a problemas posteriores; porque del degollamiento de la bacona barrosa ya saben los gobernantes de Quito. La temática se sitúa en el tiempo de apogeo de las haciendas ganaderas acampadas en el cantón Cañar; los gobernantes están en la capacidad de perseguir a los Apus y evitar tales daños. Las líneas siguientes revela la transformación de la hermana en cóndor depredador:

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” (Camas, 1987)..

La mujer no responde a la ironía expresada por el carnavalero; pero sí sabe que la ley no perdona a nadie, por lo tanto busca un abogado en Quito para defenderse de la persecución. Esta poesía induce a pensar en las estrategias que la colonia inventó a fin de

que se cumpla con las leyes impuestas. La estrofa siguiente testimonia la existencia de problemas que se tiene que defender con el respaldo jurídico de los abogados:

Lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

“En la presidencia de Quito,
el viejo cóndor busca un abogado,
para mitigar su problema,
para evadir su valentía” (Camas, 1987)..

En estos versos, se evidencian la capacidad creativa del hombre cañari que, a partir del diálogo entre un hombre y una mujer con poderes sobrenaturales, se insertan y se acomodan al tiempo de la colonia, a la escritura para defenderse de problemas ocurridos con la intermediación de un abogado. Lo que quiere decir, que los Apus también se acomodaron a la conciencia colectiva de la colonia para poder sobrevivir, pese a que las relaciones interculturales fueron asimétricas.

CONCLUSIONES

La riqueza literaria que se desprende de la temática “Los takis míticos recreados en la fiesta cultural del Pawkar Raymi”, estudia y analiza temáticas vinculadas con la producción del maíz, con el pensamiento espiritual y cósmico que gira en torno al Apu y al Sacerdote y, con la vida amorosa, cantos que expresan la capacidad holística del hombre al relacionar con los diferentes acontecimientos culturales y con la Cosmovisión del pueblo indígena, en conjunto con las costumbres del catolicismo y de la tradición mestiza

Este trabajo de fin de titulación en su esencia, investiga y analiza las bases teóricas y etnológicas del complejo mundo de la literatura indígena con pertinencia a la fiesta cultural del Pawkar Raymi cañari, en este contexto, se estudian un conjunto de 12 cantos que hacen alusión al ciclo agrícola, a los takis míticos y religiosos y a los cantos de amor o urpis.

En el contexto del ciclo agrícola, se estudian y se analizan los siguientes takis: La Cuybibi; –dos aves con rostros de mujer– canto que en su contenido, describe a estas aves, con poderes sobrenaturales, que indujeron a los cañaris a desarrollar la agricultura, para lo cual trajeron las semillas del maíz, de la oca, papa y los mellocos; la presencia de estas aves es notoria en los diferentes espacios del ciclo agrícola. Los cantos como: Chirote y el Sharango, a manera de parodia aparece en los distintos versos para indicar la fase de maduración y cosecha del maíz concretamente; dando a entender que alrededor del maíz gira el ciclo agrícola cañari.

Otro de los objetivos específicos propuestos, fue la de estudiar los cantos que hacen alusión a la cosmovisión mítica y religiosa, cantada en los distintos versos de la fiesta del Pawkar Raymi Cañari; el canto del Papa Santo, describe al origen y procedencia del sacerdote católico, mismos que parte de Roma con orden del Papa Santo, personaje religioso que con el transcurrir del tiempo buscó sustituir el Apu Cañari, pero no alcanzó tal objetivo, hasta que al final, el Apu se impone ante el sacerdote al denotar sus poderes de producción agrícola y la reproducción de los animales menores. El canto de la Despedida, se refiere, como su nombre lo indica, a la despedida honrosa que el Apu Tayta Carnaval realiza, al salir de las casas que visita en su recorrido; espacio en el que se vislumbra su poder sobrenatural al ofrecer una buena producción del maíz y la reproducción del cobayo y de la oveja para que reciban con la misma honra el año venidero. El canto del Día Jueves, habla de la salida del Apu Tayta Carnaval de la comunidad, menciona el tiempo que tardará en regresar y finalmente hace notar la sabiduría de un Apu Poderoso. En el taki ¿Qué canto

entono? El carnavalero solicita a los “Taytas” que mencionen los cantos o temas que quisieran que cante y manifiesta que lo hará con mucha honra con la finalidad de demostrar su y sabiduría. En estos versos, la parodia, la metáfora y el recurso símil aparece en los distintos versos. De esta forma se cumple con el estudio y análisis del objetivo propuesto.

Otro de los indicadores de análisis, fue el estudio y análisis de los cantos de amor o urpis, en este bloque se estudia los cantos: La cuñada, La soltera deshonorosa, La soltera y La viuda y la comadre de Jalupata; cantos que en sus versos reflejan el enamoramiento entre sujetos con compromisos, la crítica a las solteras que quebrantan las normas éticas de un correcto comportamiento y las relaciones de amor con mujeres de otros pisos ecológicos que se encuentran lejos de las comunidades cañaris, caracterizan a estos cantos. En cierta medida estos cantos inducen a entender las normas y los principios que encausan el buen vivir y la armonía que debe primar en el hogar. El símil, la parodia y la metáfora son recursos que más presencia tienen en estos versos. De esta forma, se cumplió con el estudio y análisis del objetivo específico final.

RECOMENDACIONES

Es importante que la UTPL., a través del departamento de publicaciones se recomienda que emprendan acciones de investigación, reflexión y análisis de todas las temáticas literarias expresada en los cantos de la fiesta del Pawkar Raymi en el contexto de la cultura cañari, a fin de entender el nivel de vinculación del hombre andino cañaris con los seres sobrenaturales y cosmovisión.

Para hacer una interpretación de mayor profundidad literaria y con pertinencia cultural, sobre la temática de los cantos míticos, hace falta tener acceso a bibliografías especializadas y de actualidad, material que por el momento no fue posible identificarlo.

Recomiendo a la Universidad Técnica Particular de Loja disponer de una bibliografía especializada para el estudio de las temáticas relacionadas con la literatura popular andina, puesto que estos aportes proporcionarían insumos teóricos que encaminen a profundizar el nivel de análisis.

Las temáticas de los cantos deben ser objeto de análisis y reflexión en los centros educativos interculturales bilingües, debido a que constituye un referente de identidad dinámica que por cierto están con tendencia a desaparecer; por lo tanto, estos estudios deben ser entregados a las comunidades que fueron consideradas como universos de estudio.

La Universidad Técnica Particular de Loja, debe continuar induciendo a sus egresados a trabajar en la investigación de estas temáticas a fin de que estos saberes, que perviven en la memoria oral, se documenten a su debido tiempo.

El personaje central de la mayoría de cantos es el Apu, que convertido en Tayta Carnaval propicia la buena suerte manifestada en la producción del maíz, de la papa y en la reproducción de los cobayos y ovejas, alimentos primarios imprescindibles.

Es pertinente hacer una investigación que evidencien los dioses y apus que perviven en el imaginario colectivo y en la ritualidad de las comunidades cañaris, debido a que son temáticas inexploradas y pese a todo, existe de por medio, una práctica cosmovisiva que permite entender esta abstracta realidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bendezú, A. E. (1980). *Literatura Quechua*. Caracas–Venezuela: Edit. Printed In Venezuela.
2. Botero, Luis Fernando. (1991) *Chimborazo de los Indios*. Quito: Ed. Abya-Yala.
3. Cutipa Lima, Juan de Dios. (1993) *Reflexiones críticas sobre el pensamiento andino*. Puno–Perú. Universidad Nacional del Altiplano.
4. Camas, E. (20 de febrero de 1987). *Canto, Amada Mía*. (B. Ochoa, Entrevistador)
5. Chuma, J. (16 de febrero de 2014). *Canto la Despedida*. (C. Ochoa., Entrevistador)
6. Cuzco, N. (21 de febrero de 2016). *Cuento, La laguna de Culebrillas*. (c. Ochoa, Entrevistador)
7. Espinosa Soriano, W. (1998). *etnohistoria Ecuatoriana, estudios y documentos*. Quito: Ed. Abya-Yala.
8. Fock, N. Krener, Eva. (1979) *La Suerte de Tayta Carnaval en Cañar*. Instituto Azuayo de Folklore (Nº 6)
9. LAEB, A. (1996). *Canciones indígenas de los andes ecuatorianos, El ayllu y el ciclo agrícola*. Quito: Edit. Abya–Yala.
10. Lara, J. (1985). *La Literatura de los Quechuas Ensayo y Antología*. La Paz: Ed. Urquiza S. A.
11. Lara, J. (1985). *La Literatura de los Quechuas Ensayo y Antología*. La Paz–Bolivia: Ed. Urquiza S. A.
12. López G., W. (1989) *La Aculturación de la Fiesta de Tayta Carnaval en el Cantón Cañar*. Universidad Estatal de Cuenca. Tesis de Licenciatura.
13. Ochoa Calle, Manuel Belisario. (2008) *Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi Cañari*. Cuenca: Universidad Estatal de Cuenca: Tesis de Maestría.
14. Mires, F. ((1991)). *La Colonización de las Almas. Misión y Conquista en Hispanoamérica*. San José de Costa Rica.: Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI).
15. Núñez Sánchez, J. (1993). *Aspectos Históricos del Carnaval de Guaranda. I Encuentro Internacional, "El Carnaval de Guaranda y su Proyección Socio-cultural en el Pensamiento Andino*. Guaranda.: Universidad Estatal de Bolívar. Consejo Nacional de Cultura.
16. 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 Maestría.

17. Pichasaca Guamán, S. J. (20 de febrero de 2016). *La cosechas de trigo y las cantos del jahuay*. (C. Ochoa, Entrevistador)
18. Quindi, L. (14 de febrero de 2014). *Canto del carnaval, llamado Papa Santo*. (C. Ochoa, Entrevistador)
19. Solano, P., & Guamán, S. (20 de febrero de 2014). *Canto, ¿Qué taki canto?* (B. Ochoa., Entrevistador)
20. Urbano, E. (1993). *Mito y simbolismo en los antes. La figura y la palabra* (Vol. N° 84). Perú: Edit. Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas" –Cuzo, Perú.
21. Valencia Solanilla, C. (mayo del 2008). *Aproximación a la lírica Inca: Viracocha y el amor*. Revista de Ciencias Humanas–UTP.
22. Zaruma Quishpilema, L. B. (S/a/ed.). *Identidad de Hatun Cañar a través de su Folklore*. Cuenca: Edit. Monsalve Moreno Cía. Ltda.