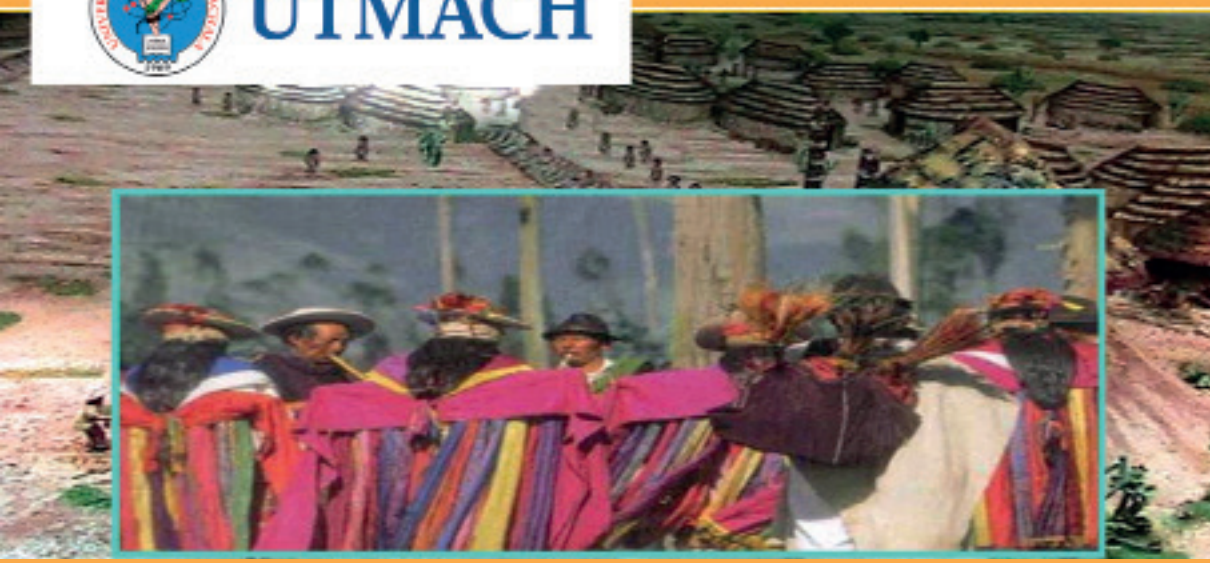
LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA Y SU APLICACIÓN ARTÍSTICA EN EL FOLCLORE

Oswaldo Guamán Romero

1

UTMACH



UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA

La Iconografía Precolombina y su Aplicación Artística en el Folclore

Ing. César Quezada Abad, MBA
Rector

Ing. Amarilis Borja Herrera, Mg. Sc.
Vicerrectora Académica

Soc. Ramiro Ordóñez Morejón, Mg. Sc.
Vicerrector Administrativo

COORDINACIÓN EDITORIAL
VICERRECTORADO ACADÉMICO

Tomás Fontaines-Ruiz, PhD.
Investigador Becario Prometeo-Utmach
Asesor Del Programa De Reingeniería

Ing. Karina Lozano Zambrano
Coordinadora Editorial

Ing. Jorge Maza Córdova, Ms.
Ing. Cyndi Aguilar
Equipo de Publicaciones

La Iconografía Precolombina y su aplicación Artística en el Folclore

Oswaldo Guamán Romero

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA
2015

Agradecimiento

Mis sinceros agradecimientos primeramente a Dios, a mi familia, a las autoridades de la Universidad Técnica de Machala y a todo el equipo de trabajo compuesto por los doctores Martha Vergara Fregoso, Jose Antonio Méndez Sanz, José Luis Martínez Rosas, quienes supieron aportar sus sabios conocimientos en el presente trabajo

Primera edición 2015

ISBN: 978-9942-24-013-2

D.R. © 2015, UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA
Ediciones UTMACH
Km. 5 1/2 Vía Machala Pasaje
www.utmachala.edu.ec

ESTE TEXTO HA SIDO SOMETIDO A UN PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES EXTERNOS CON BASE EN LA NORMATIVA EDITORIAL DE LA UTMACH.

Portada:
Concepto editorial
Diseño: Entregada por el autor

Diseño, montaje y producción editorial: UTMACH

Impreso y hecho en Ecuador
Printed and made in Ecuador

Advertencia: "Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes".

Índice

Introducción 15

Mitos, creencias y rituales del hombre precolombino 17

- El mito: Su concepto y estructura 20
- El mito en las sociedades prehispánicas 25
- El culto a la fecundidad o la representación fálica 27
- El culto a la madre tierra o la creencia de la "Pachamama" 31
- El culto a la muerte y la creencia en el "Más allá" 35

Arte precolombino y supervivencia en el folclore 39

- El folclore: su concepto y clasificación 44
- Instrumentos musicales 50
- Máscaras antropo-zoomorfas en las fiestas populares 66
- Fiestas del Corpus Christi 80
- Fiestas del Inti-Raymi 92
- Fiestas de la Mama Negra 94
- Relación comparativa del arte precolombino y el folclore 98

Conclusiones 111

Bibliografia 113

Índice de Ilustraciones 115

Biografia 119

Prologo

José Antonio Méndez Sanz

1. El universo contemporáneo, creativo de raíz, destinado de modo fundamental por la tecnociencia, realizándose en la futurición, efectuándose en lo universal de la globalidad cosmopolita, exige, paradójicamente, como un elemento constitutivo de primer orden, el recurso a unos pasados tradicionales negados histórica y sistemáticamente por la modernidad que está en la base de esta actualidad.

2. Lo nuevo no sólo reconoce y respeta lo viejo ancestral, sino que recurre a ello como alimento. Pero, ¿en qué sentido? He aquí el dilema, la ambigüedad y, a la vez, la posibilidad, la ocasión: puede recurrir a ello (así lo hace, en muchos casos) sin cambiar su lógica absorbente, para usarlo como un elemento más de su propio programa, como combustible o como adorno. Puede otorgarle voz, también, por otra parte; pero voz secundaria, tolerada, mero acompañamiento. Puede, quizá, en tercer lugar, de diversos modos, apoyarse en ello, de forma paulatina, como en un igual: reconocerlo como un en sí con nosotros. Esto es arduo: porque implica un reconocimiento ideológico, sociopolítico y económico, porque obliga a una relectura, a una reconsideración de la historia. Y a un desembolso presente y futuro: de capital simbólico y de capital económico.

3. El libro que sigue se sitúa, en mi opinión, en esta última senda: un camino que apenas se inicia y que será largo; un andar que comienza con un reconocimiento, con un homenaje a la pervivencia que es, ya, un inicio de restauración significativa. Un rescatar que encuentra a quien nunca dejó de estar ahí; y lo sitúa como actor principal y con voz propia.

4. Civilizaciones enteras (hablar de lo indígena como un todo es reconocer a la colonización el fuero y el huevo de la determinación de lo que es y cómo es real), vidas con todos sus minutos, acontecen hoy subordinadas o hibridadas. En todo caso, amortiguadas, cuando no extinguidas. Su puesta en consideración tendrá diferentes caminos; sus efectuaciones, las ignoramos: pero nada nos impide, antes al contrario, fijar sus aportaciones y darles curso. Esto es lo que se denomina multiculturalismo, como es sabido; y es algo que va más allá de la constatación y reconocimiento del hecho de la multiplicidad cultural (la denominada multiculturalidad). Hay quien ve en ello una cesión, una debilidad. Hay, quien, por otra parte, dictamina un exceso de paternalismo en ciertas expresiones de sus defensores (empoderar, permitir el acceso a la palabra, etc.). Nada que no se pueda explicitar: no hay cesión sino apoyo mutuo (un cambio de lógica: de la competencia a la colaboración); no hay paternalismo sino profunda convicción (ampliación o dilatación de la idea de lo humano).

5. Tenemos ante nosotros una obra que nos muestra la pervivencia actual (en el vestido, en la música, en el ceremonial, en la cerámica) de la iconografía precolombina. Una pervivencia difícil, emboscada muchas veces, como bien saben los oprimidos y sus estudiosos. Un transmitir meritorio. Un seguir siendo que, ahora, nos aparece también a nosotros como valioso. Otras formas de sentir, otros modos de referir (fecundidad, tierra, muerte…) pueden ser (de hecho ya están siendo) compuestos con los nuestros: nos enseñan, nos elevan. Los apreciamos en cuanto tales, en su ser ellos mismos; los valoramos, también, como ampliación de los nuestros. Detengámonos en esto último.

6. Sostienen numerosos autores (es un tópico que viene del romanticismo decimonónico europeo) que nuestra forma (occidental, hablo de mí) de entender el mundo (lo que se denomina lógos) no es algo que, sucediendo al mito, lo deja atrás en búsqueda (y encuentro) de una realidad en sí, independiente de todo relato o acceso subjetivo; antes, al contrario, el lógos, la razón, la composición razonable y enunciada de la estructura de lo real, no sería sino una cristalización del mito, no abandonaría nunca el terreno desbrozado por él. Todo lógos sería, sin paliativos, lógos de un mythos.

7. De este modo, los territorios expresivos (míticos) precolombinos podrían ser (serían) también el lugar de un lógos (por seguir usando

la expresión occidental) o algo similar, si lo humano se diera siempre bajo esta estructura; o, en el caso de que esa correlación fuera sólo occidental y su universalización una forma de colonialismo, el lugar de otra propuesta de entender lo que hay.

8. Así, interesaría ya desde aquí, para nosotros, la pervivencia actual de los mitos precolombinos, de su iconografía y representación folclórica: podría establecerse un diálogo fecundo en pie de igualdad tanto sobre contenidos como sobre formas de articular la relación relato-explicación. Y establecer diversas formas de posición y de composición (oposición-colaboración). Estaríamos aquí ya, plenamente, en un diálogo entre culturas: amerindias, europeas, africanas, orientales, etc.

9. Pero hay más: muchos autores sostienen también que el lógos occidental ha agotado el sustrato mítico que lo alimenta; occidente necesitaría una nueva mitología. Y he aquí que la reconsideración de mitologías vivas, efectuadas, no se haría sólo por pura emoción estética o por curiosidad intelectual sino (también, no son cosas incompatibles) porque puede servir bien término de comparación (influencia extrínseca) para intentar recrear lo cumplido o bien, y esto sería clave, de término de constitución: y quizá no sólo para una nueva racionalidad occidental sino, y esto sería mucho más ambicioso (e iría más allá de una mera confederación de puntos de vista o modos de vivir y entender), sino para la elaboración de una (primera) *racionalidad de la humanidad en cuanto tal. Un modo de entender común (no uniforme) que no se determinaría desde la primacía de una sola tradición y que no tendría por qué estar orientado o abocado a colmatar en una unidad cerrada.

10. Quizá hayamos ido demasiado lejos… En todo caso, lo que he dicho viene sugerido por la lectura esta obra notable, de este primer paso: recuperación y fijación de lo que pervive en lo negado o reprimido; valoración; entendimiento y paradigmatización, ofrecimiento … Puesta al día: el futuro requiere del pasado; pero se trata de un futuro, probablemente, que no será sólo el futuro de un pasado.

Introducción

El arte precolombino en el Ecuador, como el resto de América, es sobre todo un arte ritual, místico e iconográfico. Es decir, la expresión material de símbolos y conceptos cosmogónicos abstractos, fundamentados a partir del enfoque de la semiología y la simbología. Al ser la única manifestación ideológica que ha sobrevivido al tiempo, constituye, por lo mismo, la clave principal para descifrar e interpretar la mentalidad de los antiguos habitantes de esta parte del continente.

Se persigue en este trabajo poder conocer desde el estudio el origen y la elaboración de las figurillas y sus relaciones simbólicas y/o alegóricas, que se cultivaron hace 3.500 años atrás y luego se expandieron hacia otros países de Mesoamérica. Los motivos pintados en el entorno de los cuerpos globulares de los ceramios incluyen temáticas variadas de su mundo ecológico, de sus actividades esenciales de caza, pesca, recolección, tecnologías, batallas, danzas, sexualidad y un complejo mundo de representaciones ritualísticas: ceremonias de sacrificios humanos, transformaciones míticas: antropomorfas y zoomorfas; complementado con una serie de elementos-tipo geométricos, como signos escalonados, grecas, cruces, círculos, orlas, e incisiones.

La cerámica jugó un papel muy importante en la vida cotidiana durante el período prehispánico, en la vida cotidiana por lo que tales figurillas tenían una función simbólico-religiosa. Según nuestra interpretación, basada en fuentes etnohistóricas, rituales y ceremoniales, las mismas que representan el inicio de la siembra, la diosa Pachamama y la cosecha de maíz y yuca, así como las fiestas del Corpus Christi y la Mama Negra que constituyen y fortalecen el patrimonio y son parte esencial de nuestro folclore y de nuestra identidad cultural con total raigambre precolombino.

Mitos, creencias y rituales del hombre precolombino

El desarrollo que conocieron los grupos humanos hacia esquemas complejos de relación en el ámbito de la América prehispánica, evolucionó desde etapas iniciales de igualdad social a otras de estructuración jerárquica y de especialización, expresadas en los conceptos de banda, tribu, jefatura y estado. La aparición del Shamán como individuo diferenciado dentro de esas incipientes sociedades y con capacidades resulta clave para vincular el ámbito divino de los espíritus con la población, ávida de conocer sobre sus temores y su situación existencial y su destino.

Fig.1. Personaje masculino con serpientes.
Cultura Tolita (300 a. C.-350 d. C.) Cerámica modelada. Decoración en pastillaje, ahumada, 38 x 19,2 cm. "CASA DEL ALABADO" MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.

Con el ámbito terrenal, reflejaba un cambio en las relaciones internas del grupo y de éste con el medio, consecuencia manifiesta de la búsqueda de garantías en su devenir existencial y de respuestas ante acontecimientos inexplicables en los que los dioses jugaban su papel. Ello alcanzó su mayor grado de complejidad en las sociedades urbanas, en las que el sacerdote se convertiría en el heredero inmediato de la tradición shamanística, recayendo en él funciones religiosas y políticas

Fig.2. Coquero con poncho corto.
Cultura Capulí (1.100-1.532 d. C.) Cerámica modelada. Decoración con pintura negativa sobre engobe rojo.
"CASA DEL ALABADO" MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.

Y si bien inicialmente su aparición habría que ponerla en relación con incipientes excedentes de producción que permitieron la especialización de algunos elementos de la sociedad, su presencia en etapas evolutivas más desarrolladas habla de su trascendencia dentro de las culturas prehispánicas. El conocimiento que se tiene en la actualidad del shamanismo en el período prehispánico ha sido proporcionado por la información aportada por las fuentes históricas, por la arqueología a través de restos materiales, entre los que destaca una producción escultórica figurativa de uso exclusivo, y la etnografía comparada, que nos aporta, a través del conocimiento de sociedades indígenas actuales, propuestas que se consideran en un estado similar al que alcanzaron aquellos grupos.

Esas representaciones escultóricas muestran al Shamán como un individuo en posiciones ceremoniales, sentado, recostado, mascando coca, inmerso en sueños o vistiendo y adornando su cuerpo de una manera especial, con símbolos diferenciadores y expresivos de sus poderes.

Fig.3. Mesa de brujo.
Cultura Jama-Coaque (500 a. C.-1.650 d.C.) Cerámica.
Decoración en pastillaje, incisa y excisa, con pintura positiva roja y turquesa, 22 x 25 cm.
"CASA DEL ALABADO" MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.

Una apariencia externa en ocasiones complementada con una iconografía fantástica en la que los elementos humanos y animales han expresado una dimensión sobrenatural propiciatoria, reflejo de su papel intercesor con los dioses. Los shamanes desempeñan en estos mitos el papel protagónico: son los mediadores entre el mundo fenoménico y las fuerzas que lo animan desde adentro o por detrás: son fuerzas que se manifiestan en hechos insólitos, perturbadores y hermosos.

La presencia de éstos en el arte de las culturas prehispánicas ecuatorianas no es excepcional. Desde los períodos iniciales del Formativo en Culturas como Valdivia, aparecen ataviados con una indumentaria ritual en la que sobresalen tocados, collares y orejeras, que se mantiene durante el Período del Desarrollo Regional en la Cultura Tolita. Características que, complementadas con el detalle de las

actitudes, ya que es frecuente mostrarlos realizando rituales en los que se consumen productos psicotrópicos o alucinógenos indispensables para efectuar su viaje al Otro Mundo, se mantendrán inmutables tanto en la región costera como en la andina hasta el Período de Integración.

El mito: Su concepto y estructura

Según la enciclopedia Durvan, el mito pretende una explicación o interpretación de la realidad cósmica y humana. Su finalidad varía: los mitos teogónicos relatan el origen e historia de los dioses; los mitos cosmogónicos explican el origen y evolución del mundo; los mitos escatológicos, las postrimerías del hombre y el fin del mundo; los mitos morales intentan sacralizar en su origen las normas de conducta individual y social. El mito no constituye un proceso privativo de etapas culturales primitivas, ya que nuestra civilización crea también mitos. Enciclopedia Durvan Multimedia 1.999 (CD-ROM).

El hombre en su principio, asombrado, maravillado y a la vez espantado, y al no comprender según su raciocinio la naturaleza, el cosmos y su fenomenología, da lugar al proceso intelecto-cultural creando los mitos. En todos los estudios de carácter histórico, arqueológico, etnográfico y, artístico, se ha visto la importancia que tuvieron los mitos en las antiguas sociedades precolombinas, hechos trascendentales sagrados, los mismos tratan de explicar el origen o la existencia de los diversos elementos o fenómenos presentes en el mundo, o en "su mundo".

El mito, mantiene vivo a través del tiempo, muchos aconteceres y hazañas de personajes que dejaron enseñanzas y legados en sus pueblos, es por ello que el hombre prehispánico, procura la exaltación de aquellas narraciones, es entonces cuando surgen diferentes maneras de ritualizar tal o cual suceso mítico de vital importancia para su existencia.

Los mitos, poseen una particular estructura compositiva en su relato y en su contenido profundo. Camilo Morón, citando a Laplantine nos explica las cinco características que constituyen la estructura de los mitos:

- La historia que se cuenta no tiene autor sino sólo relatores (recitadores). El mito es hablado por un gran locutor anónimo que es la sociedad misma, devolviéndose ella a sí misma el mensaje.

- Introduce cierta experiencia de la temporalidad en la vida de los hombres, pues el relato se sitúa fuera del tiempo, tiene un carácter de anacrosidad, por lo cual permite comprender el tiempo en el cual vive el hombre.
- No es ya histórico, ya que el mito conserva solo su interés simbólico, especialmente su relación con lo sagrado, de modo que el mito puede ser reintegrado periódicamente en esos momentos que toda sociedad privilegia: sus ritos y fiestas, así que los mitos siguen siendo vividos, como sucede en nuestras poblaciones actuales.
- Los personajes del mito totalizan la experiencia humana, de modo que son arquetipos: Adán y Eva, Rómulo y Remo, Edipo, los personajes americanos Quetzalcóalt, Viracocha, etc.
- Generalmente el mito introduce "una tensión dramática, como dice Laplantine, entre un Génesis y un Apocalipsis, para significar una antinomia entre dos modalidades de tiempo; por una parte el caos y la existencia desgraciada de los hombres, por otra parte un tiempo fundamental, paradigmático, en el cual los hombres se reconcilian y reconciliarán".

Teniendo en cuenta las diferentes características anteriormente planteadas de la estructura del mito, creemos que deberíamos plantearnos las siguientes interrogantes: ¿Qué es lo que define a un mito?, ¿Cuál sería el concepto de mito? Para definir un significado amplio de mito, tomemos al menos cuatro conceptos de mito, que permitan introducirnos al conocimiento y la comprensión del propio concepto.

El primero, propuesto por Levi Strauss, el segundo, por Paúl Westheim, el tercero, por Javier Ocampo, y el cuarto el propuesto por la Real Academia Española.

1. Los mitos para Levi Strauss:

> "Los mitos se nos presentan como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética ya que el acto creador que engendra el mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte aquel utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia); el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto (acontecimiento+objeto).

Los hechos acontecidos en el entorno natural-real del hombre, son mitificados, son importantes porque les permiten al hombre, llegar o hallar el origen de las cosas y por sobre todo lograr la adquisición de un poder sobre ellas; para dominarlas y reproducirlas a su voluntad, de manera que se vale de su relevancia y de la satisfacción o beneficio que le produce en su mundo, para convertirla en hecho sagrado". Levi Strauss: El pensamiento Salvaje. Fondo de Cultura Económica. México, 1.962. Pág.48

2. Los mitos para Paúl Westheim:

"El mito no es un dominio al margen de la vida; no es la satisfacción de necesidades metafísicas, posterior o simultánea a la satisfacción de las necesidades materiales: abarca la totalidad de la vida, tanto la religiosa como la profana, que de todos modos está religiosamente determinada. Cualquier empresa, sea su índole la que fuere, sólo tiene sentido, sólo puede tener éxito si se realiza en consonancia con la voluntad de los dioses". Paúl Westheim: Ideas fundamentales del arte del antiguo México. México, 1.976.

3. Los mitos para Javier Ocampo:

"Son un conjunto de creencias brotadas del fondo emocional, que se expresan en un juego de imágenes y símbolos y que se manifiestan como fuerzas operantes en la sociedad. Asimismo, como una estructura mental cuyo auxilio se nos hacen asequibles ciertas configuraciones históricas que, de alguna u otra manera, permanecerían cerradas a nuestra comprensión". Javier Ocampo. 1.988.

4. Los mitos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en su entrada al término mito nos dice:

"Narración anónima, más o menos fabulosa y con un contenido religioso, de algo acontecido en un tiempo remoto e impreciso, caracterizada por su naturaleza explicativa y en la que generalmente se refiere hazañas de dioses y héroes. Los mitos constituyen un esfuerzo intelectual por dar respuesta al misterio, a todas las interrogantes que se le plantean al hombre en su existencia". Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid, 1.956. Pág. 88.

Visto los cuatro conceptos, reconocemos ampliamente que el mito se refiere primordialmente a "hechos" que se consideran funcionales porque ejercen un cometido que resuelve determinado conflicto en la sociedad, también son tradicionales porque se trasmiten y perduran en el pasado, manifestando continuidad y permanencia.

De igual manera, se puede reconocer que el mito jugaba un rol primordial en la sociedad, puesto que al ser consideradas narraciones sagradas, responden o resuelven determinado misterios, y que además a posteriori otorga valor y poder, permitiendo ser representado por medio de imágenes-símbolos, pasan a formar parte de la espiritualidad y/o religión.

A partir de la creencia en las narraciones míticas como acontecimientos primordiales para la sobrevivencia, es cuando entonces se originan los cultos, los ritos, los sacrificios, los cantos y cada una de las prácticas ceremoniales que mantendrán vivo el espíritu del hombre, permitiéndole desempeñarse con fuerza y vigor en cada aspecto de su vida.

Las prácticas ritualistas y ceremoniales, los sacrificios humanos, las ofrendas son medios de agradecimiento, rogativa y/o complacencia hacia aquellos dioses o entes mitificados que permiten el control sobre los efectos positivos y negativos del mundo.

Sin embargo, a pesar de que el hombre pueda tener la capacidad individual de comunicarse con los seres sagrados, es a través del uso de intermediaros como él (Shamán) que logra la comunicación como ente social de una determinada cultura.

Así que cualquier incumplido ceremonial-social, podría ser la causa de cualquier daño en su comunidad, es allí donde radica la importancia de mantener vivos los mitos desde el punto de vista ritual.

Así, el mito visto por los hombres, es una creación sagrada, contenida de un esteticismo (mito-rito) que los hace únicos y absolutos. A partir de la variedad de sucesos "sagrados" podríamos decir, existe una clasificación de mitos, ya que cada acontecimiento es ubicado en un nivel o categoría.

Javier Ocampo, se plantea una posible clasificación general de los mitos según su contenido, y que sirve ampliamente para el propósito de nuestro estudio. Identifica 6 clases de mito, que según sus contenidos serían:

a. Mitos teogónicos, referente a relatos del el origen y la historia de los dioses.

b. Mitos cosmogónicos, aquellos que explican la creación del mundo.

c. Mitos etiológicos, aquellos que explican el origen de los seres y de las cosas.

d. Mitos escatológicos, explican el futuro de los pueblos y el fin del mundo.

e. Mitos morales, sobre la lucha entre fuerzas del bien y fuerzas del mal.

f. Mitos antropogénicos, los que refieren a la aparición del hombre.

Otros estudios, como los realizados por Mircea Eliade, en su clasificación de mitos, sólo nos hablan de los mitos de origen y de los mitos cosmogónicos como dos relatos con diferencias entre sí. Para él, "el mito de origen narra y justifica una "situación nueva" nueva en el sentido de que no estaba desde el principio del mundo".

Tomando en consideración que el mito cosmogónico narra o relata el origen del mundo, es una especie de complemento de los mitos de origen, puesto que en estos se cuentan el inicio de sucesivos seres o hechos posteriores a la aparición del mundo.

Asimismo, Mircea Eliade, incluye también, los mitos de la destrucción o el fin del mundo, los denomina, Mitos diluvianos o del Diluvio, los que refieren a la desaparición de la humanidad por fenómenos naturales, para dar paso al inicio a la –"humanidad nueva"–.

De esta manera, se sostiene que los mitos son como narraciones fabulosas, que explican de alguna manera el origen de determinados elementos o fenómenos de la naturaleza, y es por ello que se construye una clasificación de mitos que permite ubicar el origen de cada hecho.

Una vez asimilados por determinada cultura como un factor de gran importancia en su vida religiosa y profana, los mitos se convierten en narraciones de hechos sagrados los cuales se deben rememorar, valorar y representar para mantener viva su esencia como factor vital para determinada cultura. Mircea Eliade. Mito y Realidad. Barcelona. 1.978.

El mito en las sociedades prehispánicas

En las antiguas sociedades prehispánicas de América y en particular en la zona andina de Ecuador, existió un sistema de vida socio-político, religioso, económico y cultural supeditado fundamentalmente a un pensamiento mítico, que se formó históricamente a través de la relación Sociedad-Mundo Natural. Como se ha visto este pensamiento estaba sujeto a un modo particular de ver el mundo, puesto que cada suceso de la vida, desde su origen hasta el acontecer de la cotidianidad era visto como obra de un mundo natural hecho por entidades sagradas.

Mundo que en sí mismo era una construcción, donde el cuerpo mismo de sus deidades entraba en juego. Por lo cual, para estas civilizaciones prehispánicas, se establecía una valiosa y significativa relación con el mundo natural, en el que sus deidades se presentaban en cada espacio de su entorno. El particular valor, arraigo y significado que las culturas precolombinas le atribuyeron al llamado mundo natural, constituyó más adelante, la mitificación o deidificación de cada elemento o fenómeno que le era completamente utilitario y satisfactorio en sus actividades cotidianas. En este sentido, determinados animales, plantas o elementos naturales, como podrían ser la luna, el sol y la lluvia entre otros, alcanzaron un nivel extraterrenal.

De esta manera, se personificó la esencia y la importancia que poseían aquellos entes naturales, se les nombraba como seres mitológicos a los cuales se les debía agradecer a través de ceremonias, ritos, sacrificios, cantos y danzas entre otros, e inclusive se les representaba en objetos ceremoniales, en piezas de cerámica, (vasijas, jarras, cuencos), piezas de orfebrería, textiles, tallas en rocas, pinturas, relieves, etc.

En relación a lo expuesto, Javier Ocampo manifiesta lo siguiente:

> "En la mentalidad mítica los hombres se ligan estrechamente al medio circundante, del cual extraen fuerzas vitales y las mitifican. No existe por consiguiente la noción del mundo como "objeto" puesto frente a él, sino que es uno con él. El hombre se encuentra en comunión con el mundo, mediante la fuerza que es participada y manifestada por doquier, la cual permite establecer una acción recíproca.
>
> Este mundo circundante es un mundo sacro para revelar "algo distinto" de lo que es en sí y, por tanto la relación entre el hombre y el mundo es una dimensión fundamentalmente mágico-religiosa".

De manera que, es a partir de ese descubrir, cuando se originan todos y cada uno de los mitos que incluso hoy día perviven en ciertas culturas. Es cuando comienza, si se quiere, un nuevo medio de elevación espiritual y del conocimiento del mundo.

Nuevamente Javier Ocampo nos comenta:

> "Los creyentes de los mitos dan mucha importancia a la manifestación de la fuerza en los fenómenos naturales, humanos y animales; cualquier cosa que manifieste fuerza o relación con lo trascendente es sacro y por consiguiente puede ser venerado". Javier Ocampo. 1.988

Al descubrirse la importancia de la existencia de aquellos entes en su entorno natural y cultural, el hombre adquiere o adopta una nueva manera de concebir el mundo, y debe procurar mantener el equilibrio entre el mundo natural y su mundo social, puesto que para él estos entes constituyen un modelo sagrado del mundo.

En su modelo de mundo, el hombre precolombino dio importancia al culto a los animales en sus diversas expresiones. Los más generalizados son los mitos relacionados con la serpiente, el jaguar y las aves, que siendo deificados o sacralizados muchos de ellos se convirtieron en animales tótem que influyeron decisivamente en su organización político-social. De allí que a cada animal se le ubicara en un espacio cósmico determinado. Del lugar de su propio hacer como entidad (como ser) y de su propia existencia y hacer, dependía la vida del hombre.

Levi Strauss nos explica el por qué la atribución de tal importancia a los elementos o seres sagrados:

> "Cada cosa sagrada debe estar en su lugar inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido; así pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde". Levi Strauss: El pensamiento Salvaje. México. 1.962. Pág. 25-26.

Para el hombre, todos los elementos de la naturaleza eran regidos por aquella energía sagrada que mantenía día a día el orden del cosmos para el bienestar de la colectividad, es por ello que se les debía respeto y veneración. Era una manera de mantener un acuerdo entre aquel mundo sagrado y el orden social.

Los ritos o ceremonias permitían mantener una conexión casi directa con los seres celestes y terrestres. Era una manera de hallar o alcanzar la supremacía de su mundo sagrado. Por otra parte se buscaba reactualizar o rememorar aquellos hechos míticos acontecidos en tiempos pasados y que, para el hombre, significan la evolución o el nacimiento de sus vidas o de cada ente natural que se encuentra en su entorno.

Fig.4. Maqueta que representa a nativos en actitud de adoración (MBCQ).
Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

El culto a la fecundidad o la representación fálica

La aportación conceptual, con un resuelto erotismo, meramente alusivo al hecho sexual o a veces, al culto en cierto modo, de la pasión sensual y religiosa. Aun así, el recorrido por las diferentes culturas prehispánicas nos permite acceder y, a la vez, conocer diferentes manifestaciones creativas que abarcan un amplio espectro de la diversidad del fenómeno erótico como materia de exploración visual de su tiempo.

Fig. 5. Recipiente fálico, Cultura Chorrera. Cerámica modelada, engobe rojo (MBCQ).

En el discurso estético del hombre precolombino, existe la búsqueda de lo sublime, alejándose de lo pornográfico, entendido como vulgar, y distanciándose muchas veces de lo sensitivo, lo seductivo y el disfrute de los sentidos. Las muestras de arte erótico que conocemos, apelan a lo sublime, a un erotismo cultivado por la razón, que denominaría razón erótica. El significado erótico transmitido por la mayoría de estas obras cerámicas, se encuentran en el ámbito de la razón, no en lo captado por los sentidos inmediatos que conduce al estímulo de los recuerdos de nuestro éxtasis o fantasías eróticas. Desde esta dimensión expuesta, el arte erótico precolombino se entiende como una sublimación gráfica de la realidad fisiológica, o como una excusa para la metáfora visual, desde las elucubraciones afrodisíacas visuales, hasta la simple imagen de la mujer dispuesta a ser mero destino de una penetración física.

Las distintas representaciones enfocaban orientaciones de lo sexual que el ser humano de aquellos tiempos ha sublimado como experiencia de placer cultivado a través de sus múltiples posibilidades como lo ritual, erótico-cultual. Objetos e imágenes de lo erógeno en presentación inusual hacen de las piezas cerámicas un recorrido atrayente y revelador de un pensamiento más bien alejado del imperio de la necesidad, euforia y entusiasmo sexual, que determinan la experiencia visual erótica, y responde más bien al culto de la sexualidad, a la reflexión sobre una ocurrencia biológica que determina vivencias de sumisión, trivialidad.

Un aspecto interesante que podemos apreciar, y que resulta revelador y admirable, es la atención puesta al aspecto del diseño volumétrico o bidimensional de los cuerpos.

Fig.6. Recipiente erótico representando dos amantes. Cerámica modelada. Cultura Jama-Coaque. - 25.9 x 16.5 cm. (MBCG).

Observamos la exageración voluptuosa del cuerpo femenino o masculino, y órganos sexuales, estéticamente desproporcionados, que logran trasmitir muy bien ese culto a la sexualidad, al falo como elemento destacable y a la vez un fetiche en su conducta sexual. Intereses visuales, estéticos,...: hablamos de una razón erótica, en la que prevalece la óptica plástica en las diferentes manifestaciones en el contexto erótico sensual.

La obra está lejos de ser una representación sexual explícita, determinada a estimular o excitar sexualmente; se configurar lejos de la dimensión de la pornografía. Este evidente parámetro selectivo viene determinado o sustentado también por la ejecución de la obra, la presentación y su discurso, que acentúa lo conceptual sobre lo sensual, circunvala los estigmas de la reducción del cuerpo femenino a objeto masculino de placer, e indaga en los problemas de la sexualidad en las sociedades tribales desde la óptica femenina, el uso de la atracción sexual por los medios de representación artística, la diversidad del hecho sexual.

Prevalece mayormente la forma plástica ausente de libido, sobre la evocación de una intimidad sexual reconfortante. Y, cuando ésta se hace presente, llega a aparecer como subyugación erótica, disposición

placentera. En la gran mayoría de las obras cerámicas, se aprecia que es evitada la reacción emocional resultante de la imagen que puede rayar en el concepto de pornografía en cuanto se vislumbra una mínima intención del artista por granjear la excitación lasciva a partir de la construcción de la cerámica.

Este enmarcado artístico de lo erótico por los parámetros de la creación plástica conceptual origina una exposición brillante, pero ausente de picaresca y carnalidad o voluptuosidad. Es muestra de la elucubración sana de la mente artística sublimada que orienta la reflexión erótica sin carga lasciva transitando entre lo abyecto y lo hermoso.

Pero, son dos aspectos integrantes de la manifestación artística erótica, sólo que en esta ocasión la preferencia del artista se ha inclinado primordialmente por una poética desprovista de sujeto, cuerpos que indagan los instintos anónimos, acciones que desvelan la represión de la psique, materialidad de la representación genital, y una preponderancia del diseño como fundamento de la cultura visual erótica de aquellos tiempos. Curiosamente esta cerámica tiene unas características utilitarias, ya sea para beber agua, chicha de jora o eran indudablemente usada para rituales en las ceremonias de culto a la fecundidad; como podemos apreciar en las imágenes que ilustran este capítulo, a veces eran figuras que representan solo un miembro sexual (falo), o una escena erótico sexual intima.

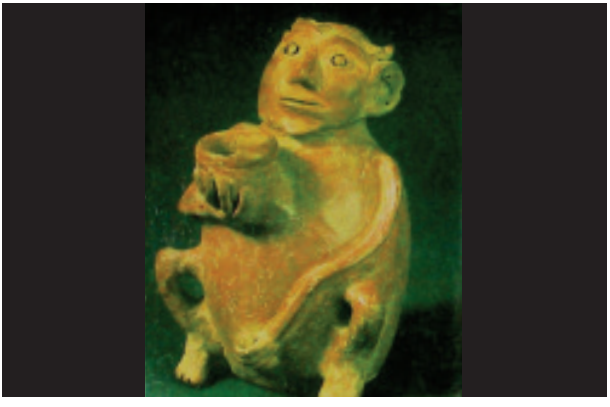


Fig.7. Figurilla antropomórfica "chusalongo".
Escultura en cerámica relacionada con ceremonias de fertilidad
(MBCQ).

El culto a la madre tierra o la creencia de la "Pachamama"

La Pachamama es la más popular de las creencias mitológicas precolombinas y aún sobrevive con fuerza en algunas regiones de nuestra provincia. Madre Tierra, aún vigente en la vida espiritual de varias de las comunidades aborígenes de Ecuador, no termina con las manifestaciones rituales campesinas con las que se la venera.

Fig.8. Campesinos adorando a la Pachamama.

Mito de la Pachamama (verdad sagrada)

"El dios del cielo, Pachacamac, esposo de la Tierra, Pachamama, engendró de dos hijos gemelos; varón y mujer, llamados Wilcas. El dios Pachacamac murió ahogado en el mar y se encantó en una isla. La diosa Pachamama sufrió con sus dos hijitos muchas penurias: fue devorada por Warón, el genio maligno que luego, engañado por los mellizos, muere despeñado. Su muerte fue seguida de un espantoso terremoto.

Los mellizos treparon al cielo por una soga, allí los esperaba el Gran dios Pachacamac. El Wilca Varón se transformó en Sol y la mujer en Luna, sin que termine la vida de peregrinación que llevaron en la tierra. La diosa Pachamama quedó encantada en un cerro. Pachacamac la premió por su fidelidad con el Don de la Fecundidad Generadora. Desde entonces desde la cumbre, ella envía sus favores. A través de ella, el dios del cielo envía las lluvias, fertiliza las tierras y hace que broten las plantas. Y por ello los animales nacen y crecen. http://www.jujuyenletras.com.ar/jujuy-html/costum/pachamama.htm

La Pachamama premia a todos los que han facilitado apoyo a sus hijos: zorros, pumas, cóndores, víboras. Con el runado de las Wilcas, transformados en el Sol y la Luna, triunfó la Luz y fue vencido por siempre Wacón, el dios de la noche, sustento de la vida, y ella es venerada actualmente en todas las provincias de la región andina del Ecuador.

No hay imágenes, no ha cambiado su nombre, tampoco sus funciones, hasta la forma de rendirle culto permanece. A la Madre Tierra se le ofrece toda la cosecha y el primer trago en las fiestas. Todo el mes de Agosto se la invoca, chayando las casas, en las señaladas se le ofrece coca, alcohol y las puntas de las orejas del ganado para pedir su producción, tal como se ilustra en la imagen (Fig.9).

La Pacha es la Madre, todo lo que sale de ella es vida, y todo lo que regresa a ella recibe nuevamente vida. Las plantas, los animales y las personas estamos unidos a la tierra que nos sostiene y protege, ella mantiene el equilibrio de la vida. Es por eso que nunca dejamos de rendirle este rito con que se la venera.

A través del respeto que le brindamos nos sentimos hermanos en una misma cultura, más seguros y protegidos. En otros lugares se arman apachetas para darle culto y ahí le pedimos: “Pachamama Santa Tierra, Cusilla, Cusilla”, hace que nos vaya bien el año que comienza, que haya paz, comida, salud y trabajo.

Fig.9. Ofrecimientos a la Pachamama.

Deidad del hombre de la Quebrada de Humahuaca y del mundo andino es la Pachamama, Madre Tierra, dueña de todo lo existente en la vida, los hombres le debemos toda veneración y agradecimiento, es la fuente inspiradora del bienestar del pueblo. Tenemos distintas versiones de ser muy protectora, fiel y también vengativa cuando la falta de respeto se haga presente en su contra, atenta contra los hombres, dañándolos y quitándoles sus pertenencias.

El hombre quebradeño debe cumplir con este rito sagrado, heredado de nuestros ancestros, para seguir por el camino del pensamiento andino, fuente de nuestra identidad como pueblo conocedor de su historia y sus valores.

Fig.10. Indígenas adorando a la Pachamama

Tilcara tiene la presencia sobrenatural de la Pachamama, en cada mes de agosto, ella se hace presente y revive como hace tantos años su ceremonia, el hombre ofrenda su respeto, su amor, su dignidad y su agradecimiento, a la Deidad Andina, y a la vez que hace pedidos de épocas buenas, tiempos mejores y aumento del ganado y las cosechas, todo ello en beneficio directo de la familia y el pueblo. Cuando llega el primero de Agosto los habitantes de la quebrada y puna realizan la ceremonia en su homenaje, esta se prepara con dos o más semanas de anticipación, tiene un gran trabajo el buscar las ofrendas que se otorgarán.

Se buscan las mazorcas de maíz para hacerlas hervir durante toda una noche para que se hagan las tijtinchas; las habas secas tienen igual tratamiento; se hace también la chicha a base de la harina de maíz y su trabajo es de aproximadamente una semana, entre hervir, mezclar, y madurar, ver imagen (Fig.11).

Fig.11. Descripción de algunas variedades de maíz.

Se consume cigarrillos, ya que la Pachamama debe fumar en su día, tenemos presente que los primeros fumadores de tabaco del mundo son los pueblos americanos, ellos en sus rituales y ceremonias lo usaban, sabiendo de la importancia espiritual y mística que tenía el mismo.

Las hojas de coca no deben faltar por ninguna causa, ya que esta es una planta sagrada de nuestros ancestros, que por sus propiedades naturales es un arbusto que le da vida al hombre, ya que calma su cansancio de los hombres en los trabajos más duros que realice; también en las caminatas por los cerros. Calma igualmente el hambre, quita la sed, el dolor.

Asimismo el alcohol, considerado el elemento de la salud, ya con él nos limpiamos las heridas, nos curamos del apunamiento (es la falta de adaptación del organismo a la hipoxia, o falta de oxígeno de la altitud), tanto nosotros como a los animales, forma parte del ritual ceremonial a la Pachamama, buscando la salud de los hombres. Se usa el yerbiao con las plantas aromáticas de nuestra tierra como cedrón, toronjil, peperina, menta, yerba buena, etc., se coloca en un jarro grande de cerámica o metal, luego se pone bastante yerba, se coloca una bombilla, se pone azúcar y se rocía con alcohol se enciende fuego y al final se coloca el agua casi hervida, se mece y se ofrece a la tierra.

Según Rigoberto Paredes, "El mito de la Pachamama debió referirse primitivamente al tiempo, tal vez vinculado en alguna forma con la tierra: el tiempo que cura los dolores, el tiempo que distribuye las estaciones, fecunda la tierra. Pacha significa –tiempo– en lenguaje –kolla–, pero con el transcurso de los años, las adulteraciones de la lengua, y el predominio de otras razas, finalizó confundiéndose con la tierra". Diccionario de Mitos y Leyendas Equipo NAyA http://www.cuco.com.ar/

Alfredo Moffat, agrega que "Respecto a las teorías explicativas de la naturaleza y de las religiones nativas, la técnica metabolizadora del sistema de poder ha reformulado la metafísica originaria de nuestras poblaciones nativas; la Iglesia Católica ha ido llenando en nuevos moldes católicos y europeos las antiquísimas estructuras míticas de nuestro pueblo no europeo."

Fig.12. Maqueta que representa a nativos en actitud de adoración y rituales de sacrificio (MBCQ).
Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

El culto a la muerte y la creencia en el "más allá"

Existe una similitud respecto a la muerte en las diferentes culturas prehispánicas o precolombinas en función de sus creencias e ideas religiosas, aunque encontramos una variedad desconcertante en la manera que tenían de venerar a sus muertos. Encontramos, en primer lugar, enterramientos sencillos en una urna grande y tosca, con un ajuar funerario que puede limitarse a sus pertenencias que usó en vida.

Fig.13. Vasija fúnebre, en donde eran depositados los restos humanos juntamente con comida y bebida. Ilustración: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

A los muertos se les enterraba dentro de la misma casa. Algunos de los ajuares funerarios descubiertos consisten en vasos cerámicos, pesas de redes, hachas de piedra, anzuelos y pendientes de concha, cajas de concha para guardar la cal, instrumentos musicales, entre otros objetos. Junto con los anteriores es común la presencia de figurillas de cerámica (exvotos) que, aparentemente, desempeñaron importantes funciones rituales. Los ajuares consisten en cerámica muy ordinaria donde predominan las formas de pequeñas tinajas, compoteras y platos o sea utensilios meramente domésticos. Los adornos personales son escasos y consisten en anillos de alambres espiralados de cobre, abalorios pequeños del mismo metal o de conchas marinas.

Las tumbas más elaboradas son, sin lugar a dudas, las que llamamos de chimenea, que consiste en unas 4 o 6 urnas grandes de barro, una colocada encima de otra, todas desfondadas salvo la inferior, que era el verdadero sarcófago y que contenía al difunto y su ajuar y la superior tapada, con un plato grande.

Esta clase de tumbas son características de las tolas, y algunas de ellas contenían ajuares sorprendentes de cerámica fina, joyas personales de oro, cobre o cobre enchapado de oro. Esta diferencia de trato a los difuntos revela indudablemente jerarquías sociales y administrativas.

Otra de las costumbres era de disecar los cuerpos de sus difuntos o enemigos, cuyos pellejos se rellenaban con paja seca y se colocaban en los techos de los templos; las cabezas se reducían al sacar, curtir y secar la piel, y se remodelaban las facciones hasta que adquirían el tamaño de un puño cerrado, (Fig.14).

La costumbre fue similar a la que aún existe entre los jíbaros o shuars, en la región sudoriental de la Amazonía ecuatoriana, y que se relaciona con la captura de poder y del espíritu del difunto.

Fig.14. Imagen que representa una cabeza reducida al tamaño de un puño (Tzan-Tza). Cultura Jíbara o Shuaras (Ecuador).

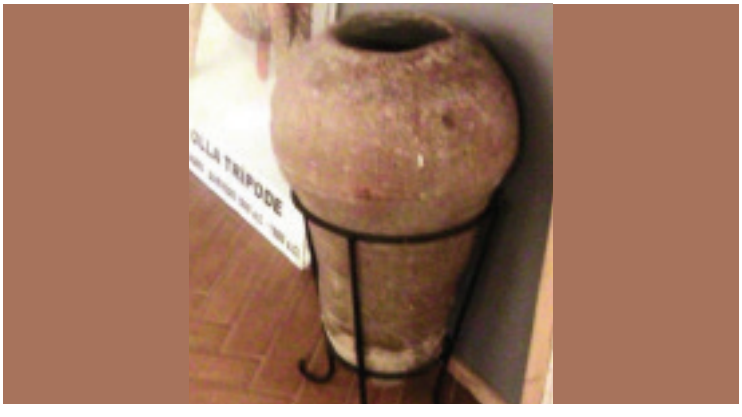


Fig.15. Vasija cerámica funeraria, Cultura Milagro-Quevedo.
Museo Municipal de Quevedo.
Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

Arte precolombino y su pervivencia en el folclore

El arte precolombino ha tenido gran repercusión en la vida e historia de nuestro pueblo, en las diferentes ciudades y provincias que lo componen; es pues la idea fundamental que como hipótesis nos planteamos al inicio de este trabajo, demostrar su pervivencia en el folclore ecuatoriano.

Y lo haremos, en primer lugar, contextualizando estéticos, tales como los diseños o estereotipos usados en la cerámica tanto antropomorfa como zoomorfa, como lo fueron las figurillas estilizadas, personajes cargados de gran expresión, o las hermosas representaciones de piezas cerámicas de estilo erótico, que llegaron a crear verdaderas industrias de producción artesanal en la alfarería, sin dejar a un lado el verdadero talento artístico.

Son expresiones inéditas estas piezas cerámicas, que representan verdaderas obras de arte, propias del ingenio creador del artista precolombino, el mismo que supo plasmar y trasmitir sus emociones y sentimientos a través del arte, que no solo creaba para su uso doméstico, sus platos, cuencos, compoteras, textiles y vasijas, sino que además se preocupó de elaborar objetos para utilizarlos en sus ritos y ceremonias, es decir fabricó objetos de culto; entrando en un mundo sobrenatural y cósmico.

Fig.16. Figurillas en cerámica, representando a danzantes del Corpus Christi.

Se compenetró con el cosmos, la naturaleza, y la tierra misma en donde encontró su hábitat y su lugar para desarrollar sus facultades humanas y artísticas, sus temores y sus pasiones y su miedo.

Nuestro maravilloso arte precolombino, con sus valores estéticos, sus conocimientos y sus tradiciones, ha trascendido a través del tiempo. Estos han prevalecido, no solo a la conquista de los incas (Perú), de los españoles, la colonización. Es decir, en la actualidad, en los tiempos modernos, su influencia está latente y se manifiesta en las fiestas populares, en el folclore, así como en ritos y creencias como el culto a la Pachamama, o diosa-madre de la tierra.

Es decir, que los contextos culturales precolombinos ecuatorianos han pervivido, además de fundirse con los contextos culturales de nuestros conquistadores españoles, como lo podemos ratificar en una de las fiestas tradicionales del Ecuador, como es el Corpus Christi, la misma que se realiza en las diferentes ciudades de nuestro país, sobre todo en las regiones andinas. Asimismo en la fiesta del Inti-Raymi, que coincide con el solsticio de verano, fiesta de la cosecha en las diferentes comunas de la región andina. Influencia cultural que ha traspasado fronteras y se pueden observar su aplicación en las tradiciones, en otros países de América, como: Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia, México, entre otros.

Los danzantes que participan en estas fiestas se engalanan de coloridos y vistosos vestidos y tejidos, y es importante recalcar y meditar en un elemento diferenciador como es el espejo, adornados de muchos de ellos, el mismo que es influencia española, tal como podemos apreciar en un tapiz con diseños precolombinos, el mismo que se encuentra en el Museo de Arte Precolombino, "Casa del Alabado" en Quito, Ecuador.

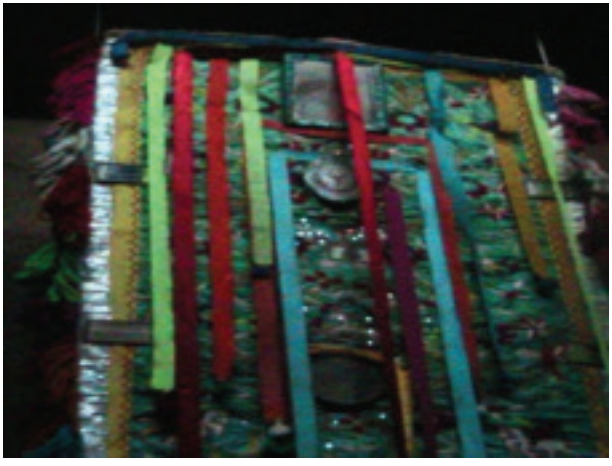


Fig.17. Tapiz con diseños precolombinos, con vistosos colores y espejos. "Casa del Alabado" Museo de Arte Precolombino, Quito-Ecuador.
Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

En la música y la danza también sufrieron la influencia de los artistas prehispánicos. Como ejemplos más representativos tenemos el yaraví y el sanjuanito, que son dos danzas antiguas de las cuales hay una versión indígena y otra criolla. También la danza de los abagos, que es ritual. El yumbo y el danzante, que son preincaicos y se las practicaba en la adoración del sol. La danza criolla tiene como exponentes el aire típico, el albazo, el pasacalle, el cachullapi y el alza, pero la chiembeña y la chilena son también bailes indígenas representativos. El Sanjuanito es de origen mestizo; se acompaña de arpa, rondador y flautas y consiste en una danza galante, con donoso agitar de pañuelos por parte de los danzarines. (Fig.18)

Fig.18. Grupo de músicos y danzantes del Ecuador.

La danza de los abagos se baila especialmente en la provincia de Imbabura, y representa el triunfo del indio sobre el invasor. Van ataviados algunos con machetes y disfraz de ángeles, y otros con máscaras de tela y trajes representando a los europeos.

Las ceremonias tradicionales y danzas representan episodios históricos o legendarios. Los nativos en sus bailes, generalmente, se cubren el rostro con máscaras y los instrumentos musicales que llevan el ritmo, entre otros, son un tambor pequeño, la flauta de caña llamada pingullo, el rondador, instrumento compuesto por varios tubos de bambú, y el arpa, que fue introducida en el país durante la época colonial.

También se utilizan los cununos, un par de tambores de influencia africana, semejantes a largas congas, la maraca, un instrumento de sonajero, la guitarra, el bandolín (tipo laúd con la parte trasera plana) y el requinto.

También en algunas bandas se utilizan el puro y la cabuya como una especie de amplificadores de voz. El puro está realizado con una calabaza larga, abierta en un lado en el cual se canta. La cabuya se hace de penco (sisal) y le dan forma de un tubo corto con una membrana natural en un lado.

Las culturas precolombinas daban mucha importancia a la música y esa inclinación artística ha perdurado en los pueblos que conservan las tradiciones autóctonas. Y los bailes, las fiestas y la música actual tienen sus raíces en las tradiciones del indio del altiplano. En toda esta

zona andina son muy populares los pasillos. Se acompaña por grupos de cuerdas. Se danzaba en el siglo XIX y comienzos del XX, y es una especie de vals apresurado que apareció en la época Colonial alrededor de 1.800.

En la actualidad, nuestro folclore es el fiel representante de nuestras tradiciones y nuestra cultura, en todos los escenarios artísticos en los diferentes países de América y Europa. A modo de ilustración podemos citar la destacada participación de nuestra representante a Miss Universo 2.006, Srta. Katty López, con su traje típico, con motivos precolombinos, (Fig.19). El penacho y el cetro, así como su vestimenta es una inspiración en el arte de la Cultura La Tolita.

Fig.19. Miss Universo 2.006, Srta. Katty López

En la actualidad podemos destacar al Grupo Folclórico Tungurahua, bien llamado como Danza que estremece el cielo desde 1.970 y que jamás ha desmayado en su trabajo de difundir el arte tradicional en forma exitosa en los foros más importantes del mundo: 8 giras a Europa, visitando: Francia, Suiza, Italia, España, Portugal, Bélgica, en América: Colombia, Chile, Perú, Bolivia, y la totalidad del territorio ecuatoriano.

Sus danzas son un diálogo permanente con el sonido del tambor o el susurro del pingullo, allí expresan el vínculo del hombre con la naturaleza. Es una danza ecuatoriana sensible a las energías telúricas, que se regocija cuando se forma una simbiosis entre el bailarín y la

energía de la tierra, cuando sus manos retozan al dirigirse hacia el astro sol: el Inti, cuando su cabellera con la fuerza del volcán se lanza contra el horizonte o cuando su corazón no cabe en su pecho por la intensidad de su expresión.

En la actualidad el Grupo Tungurahua es un referente patrimonial condecorado por la Ilustre Municipalidad de Ambato, el Congreso Nacional, La Casa de la Cultura Ecuatoriana y múltiples Organismos Internacionales.

Fig.20. Grupo Folclórico Tungurahua, Ecuador.

El folclore: Su concepto y clasificación

Fig.21. Danzantes con trajes típicos, Ecuador.

La palabra Folklore, de origen inglés, ha sido aceptada ya en el Diccionario de la Real Academia Española. Según Alfredo Poviña, significa la ciencia que estudia las manifestaciones tradicionales y espontáneas de lo popular, en una determinada sociedad civilizada.

Esta manifestación o hecho folclórico se caracteriza por lo social y colectivo, opuesto a lo individual; por lo no institucionalizado o no regulado; por su pertenencia preferente a las clases bajas, sin excluir las otras; por su tradicionalidad, su espontaneidad y su anonimato.

No siempre es fácil señalar con precisión el origen de una manifestación folclórica. Pero una vez que se convierte en hecho, la tradición de su existencia se vuelve continua al través del tiempo. Según la naturaleza del hecho, el vehículo de su tradicionalidad es el relato oral que se convierte en leyenda o un acto repetido que se transforma en costumbre.

El carácter popular del hecho folclórico subraya su iniciación en el grupo social medio, que los latinos designaban con las palabras vulgo, plebe, no con sentido peyorativo, sino para significar el fondo social anónimo de la humanidad.

El hecho folclórico brota de la masa popular como una eclosión de vida latente que aparece anónima. Cabe aceptar el caso de que un pensamiento o una acción tuviesen un autor reconocido; pero para convertirse en hecho folclórico, es menester que se acomodasen luego al espíritu de la masa popular y que ésta los aceptase como un haber común e indeterminado. Dos puntos de vista pueden facilitar el estudio de los hechos folclóricos. Uno, a base del espacio, en el que es dable encontrar hechos simultáneos, en todo el territorio del Ecuador o hechos aislados, que se encierran dentro de un límite geográfico provincial.

El otro, a base de tiempo, que permite ahondar en la profundidad de la historia para comprobar la ascendencia tradicional de los hechos folclóricos. La alianza de estos dos aspectos, que Ferdinan de Saussure llamó eje de simultaneidad y eje de sucesiones, permitirá describir y valorizar las costumbres de nuestro pueblo.

Precisa, ante todo, determinar el concepto de lo popular, como agente y mantenedor de los hechos folclóricos. Hay en el Ecuador el grupo de indígenas, que forman la masa campesina, entre los cuales se han conservado, con tenacidad, costumbres, unas de procedencia

vernácula y otras transformadas o recibidas en contacto con el elemento español.

Luego, el grupo de criollos, o descendientes de españoles, que no pueden ser preteridos en el estudio del folclore, conservando en su ambiente como supervivencias de prácticas heredadas de sus ascendientes hispanos. Intermedio entre los dos, se encuentra el grupo de los mestizos, en quienes convergen los atributos, cualidades y defectos de su doble origen étnico.

Estos forman, de preferencia, el pueblo, creador y conservador de las costumbres folclóricas. Resulta simplificado en demasía este esquema de agrupaciones étnicas; pero basta para señalar el sujeto común a quien deben atribuirse las diversas manifestaciones del folclore. En un estudio integral sería preciso tomar en cuenta al montubio, caracterizado por el influjo del ambiente tropical, lo mismo que al negro, otro conservador tenaz de costumbres de raza.

Al abordar, el tema del folclore, hay que mencionar también el afán de estudiarlo como ciencia y establecer las relaciones con otras disciplinas. Efraín Morote Best sintetiza así las observaciones de Poviña: las relaciones del folclore con las ciencias son tan íntimas que en un momento dado complementa las actividades y puntos de vista particulares de cada una de ellas. Es ciencia histórica, en cuanto reconstruye patrimonios; ciencia de la realidad espiritual o psicológica, en cuanto trata de establecer los resortes de la persistencia de hechos funcionalmente vinculados con el modo íntimo de ser de los pueblos; ciencia sociológica, en cuanto contribuye a establecer bases para las generalizaciones de la sociología.

Pero, en principio, es una ciencia antropológico-cultural que registra, clasifica, compara, interpreta y generaliza cierto tipo de elementos constitutivos de la conducta humana, orientándose hacia el camino común de todas las ciencias de su naturaleza: el mayor equilibrio entre el hombre y su ambiente; entre lo que es el hombre y lo que quiere ser. En nuestro caso tomaremos el folclore como hecho y como ciencia, insistiendo en el punto de vista histórico.

Las condiciones para que un hecho o fenómeno sea considerado folclórico son las siguientes:

Anónimo, es decir que los autores del hecho sean completamente desconocidos, como por ejemplo algunas coplas, refranes, bailes, comidas, etcétera, que vienen desde tiempos inmemoriales.

No institucionalizado, es decir que se lo aprende solo, fuera de la escuela o el colegio. Pero sí lo aprendemos en las calles y el hogar a través de la tradición oral, de abuelos a nuestros padres y de ellos a nosotros.

Antiguo, que venga sucediendo a través de los años. Funcional, que el hecho se produzca y funcione.

Prelógico, conocimientos que nosotros adquirimos o acumulamos sin advertirlo, antes de tener uso de razón y también lo que hacemos por intuición.

Clasificación

Para ayudarnos en una correcta apreciación de las diferentes categorías y clases del folclore, tengamos en cuenta que el sincretismo y el paralelismo cultural ayudan a su mejor comprensión.

Recordemos, además, que existen: el folclore muerto, agresivo, desechable, vivo, regional, aprovechable, moribundo, naciente y motivador que, como las mismas palabras lo indican, van acorde con el momento o circunstancia de su manifestación.

En definitiva, la clasificación más común del folclore se enmarca en los siguientes campos: Poético, narrativo, lingüístico, mágico, ergológico y social.

Fig.22. Gráfico de la clasificación del folclore.
Ilustración: Oswaldo Guamán Romero 2.010.

Fig.23. Mapa físico del Ecuador actual.

El Ecuador es un país de contrastes, en cuanto su ubicación ecuatorial y la presencia en su territorio de los Andes, la Amazonia y el Océano Pacifico configuran una original trama física y climática, de la cual se deriva una espectacular diversidad ecológica, que se despliega en los 255.970 kilómetros cuadrados que constituyen la superficie del país.

En Ecuador podemos conocer en cuestión de pocas horas la sierra con sus altas montañas y volcanes, la costa con una gran extensión de playas muchas de ellas todavía vírgenes, el oriente con una biodiversidad en flora y fauna única en el mundo y Las Islas Galápagos conocidas por ser Patrimonio Mundial de la Humanidad y el último paraíso natural del mundo.

Todas estas características, unidas a las costumbres y tradiciones que todavía conservan los pueblos. En el Ecuador, al igual que en otros países de la América, su actual población es el resultado de la fusión del nativo habitante de estas tierras con el español conquistador, circunstancia que permite determinar en su cultura raíces prehispánicas. El enfrentamiento de estas dos culturas, tanto en lo físico como en lo ideológico, dio inicio a un notable fenómeno sociocultural que es evidente hasta nuestros días.

Dos concepciones diferentes sobre la vida, sobre los fenómenos que se operan en su mundo circundante, formas distintas de explicar el

cómo y el porqué de las cosas, caracterizan a este enfrentamiento.

Si bien el aspecto bélico concluyó con el aparente sometimiento del aborigen al conquistador ibérico, el otro frente, el ideológico no se ha cerrado hasta el día de hoy.

Con el paso del tiempo la cultura del actual habitante ecuatoriano dejo de ser lo que inicialmente fue, ya no es ni americano ni europeo, es el resultado y síntesis de ambas, es un mestizo indo-hispánico que tiene una forma muy caracterizada de ver y explicar las cosas que le identifica de los demás. Este poblador mestizo ecuatoriano manifiesta su mundo interior a raíz de su propia interpretación del medio que lo rodea, y lo proyecta en aspectos tales como la pintura, escultura, música, y la danza. Los relatos y cuentos de grandes y pequeños acontecimientos se representan en actos populares en los que los actores suelen aparecer disfrazados (enmascarados por ejemplo), produciendo reacciones diversas entre los asistentes.

Es depositario de un sinnúmero de conocimientos heredados por línea social, que comprenden técnicas para transformar los materiales inertes en bellas piezas y así satisfacer las necesidades de la sociedad, como también, fórmulas médicas, en base a plantas nativas para curar todo tipo de enfermedad.

Uno de los aspectos más estudiados y de gran contenido cultural son los referidos al folclore social ecuatoriano. De manera preferente los relacionados con las fiestas que generalmente, están ligadas a los actos populares que, a lo largo de todo el año, se celebran en diferentes localidades ligadas al santoral católico, en cuyo caso son patronales. Así tenemos la de la Virgen del Carmen y del patrón Santiago en Julio; Virgen de las Nieves, de la Asunción, del Tránsito, San Lorenzo, San Luis, San Roque y San Jacinto en Agosto; Virgen del Cisne, Monserrat, María de las Mercedes y San Miguel en Septiembre; Virgen Borrasora y San Francisco de Asís en Octubre, sin olvidar las tan esperadas celebraciones de San Pedro y San Pablo en Junio, para terminar con aquellas fiestas de fecha fija pero ligadas al calendario religioso como la Navidad, Reyes, Día de difuntos, popularmente conocido como Finados y el Corpus Christi.

Estas fiestas están caracterizadas por un gran colorido, la participación de innumerables personajes como los “Danzantes” (Fig.24), aricuchicos, todos ellos cumpliendo su papel con maestría

y solemnidad. Complementan estas representaciones masivas los estruendosos juegos pirotécnicos con sus castillos, camaretas, voladores, buscapiés, etc.

Esta forma tan peculiar de conmemorar las celebraciones religiosas en forma no tan acorde con la ocasión, vale decir: Corpus Christi con Danzantes o Virgen de las Mercedes con la Mama Negra, tienen su antecedente en la actitud tomada por la iglesia católica de enseñar a los indígenas el llamado "teatro edificante"[11] (auto de los reyes) en el siglo XVI, el mismo que estaba destinado a desterrar las llamadas costumbres paganas vigentes en sus fiestas, por las únicas y verdaderas, las católicas.

Fig.24. Figuras en cerámica de - Danzantes del Corpus Christi

Instrumentos musicales

Sin duda no podíamos, dejar por alto el estudio de los instrumentos usados por los músicos precolombinos, ya que la música andina canta y narra las tradiciones, y guarda múltiples aspectos de relación con la cosmovisión de los pueblos prehispánicos. (Fig.25)

[11] Ricard R. (2.000). Advierte que el teatro edificante fue totalmente indio por la lengua y los actores, y es que precisamente los distintos papeles eran representados por los naturales en amplios espacios para que el mayor número de personas y fue motivado por los sacerdotes franciscanos. S. XV

Fig.25. Conjunto de instrumentos andinos.

El baile, el canto, la vestimenta, los colores, la música y el rito están íntimamente unidos en la mentalidad de estos pueblos. El concepto del orden social y el aspecto cíclico del tiempo determinó una relación específica con las fuerzas de la naturaleza. Especialmente con la madre tierra, los espíritus ancestrales y seres invisibles, que fueron honrados para alcanzar protección, favores y la armonía social, aunque en la práctica las diferencias y jerarquías se manifestaron claramente, como así se comprueba en los dignatarios ricamente ataviados en las figurinas arqueológicas.

Uno de estos personajes fue la imagen del músico, aparentemente reservado al ámbito exclusivamente masculino. Fueron representados con vistosos atuendos, adornados con esmero y acompañados con instrumentos musicales, generalmente de viento y percusión. Más allá de esta evidencia inequívoca, en las excavaciones arqueológicas se han recuperado una variada manifestación de instrumentos musicales confeccionados en varios materiales como piedra, hueso, concha, cerámica, oro, cobre y tumbaga, aunque los más generalizados debieron ser materiales perecederos como el bambú o carrizo para las flautas, y madera (troncos ahuecados) y cueros de animal para los tambores. Estas pruebas dan testimonio de la importancia otorgada a la música en las diferentes celebraciones y ritos propiciatorios, cuando no a la cadencia de ciertos tonos que inducirán a un estado de trance para

alcanzar las visiones del mundo de los espíritus y para efectuar las curaciones.

Los instrumentos más importantes, al parecer, son los de viento, por su mayor representación en figurillas arqueológicas y hallazgos en excavaciones, y por ser los que suelen marcar el ritmo y la intensidad de la melodía, seguidos por los tambores que debieron ser utilizados básicamente como acompañantes a través de la cadencia rítmica y monótona de su ejecución.

Entre los instrumentos de viento sobresalen la flauta simple o pingullo, generalmente de caña o bambú, o de huesos largos de animales, e incluso de cerámica, que lleva varios hoyos para producir distintas notas musicales; proliferan en botellas antropomorfas de músicos desde la Cultura Chorrera. Le siguen las flautas de pan de tamaño pequeño, que suelen aparecer de cinco y más tubos unidos, pero sin adornos o decoraciones especiales.

Fig.26. Figurilla cerámica de músico con instrumentos musicales de concha.

Pero las más espectaculares son unas flautas de pan gigantes (a juzgar por el tamaño del personaje representado), pues en ocasiones parecen apoyadas en el suelo; la alegoría en este sentido es muy clara en un recipiente de la Cultura Jama-Coaque, publicada previamente por Jaime Idrovo (1.987)

Son de construcción simétrica con los tubos más largos a los extremos, y se componen desde 8 canutos hasta 16, al menos en las

que se puede distinguir fácilmente; fueron adecuadamente adornadas y figuran como un objeto de cuidado y atracción especial por sí mismas, lo que implica una jerarquía interna entre instrumentos y también entre músicos.

Es evidente que existe una relación directa entre el tamaño e importancia del instrumento y el ejecutante, que podría representar algunos niveles de autoridad en la dirección de los rituales y ceremonias.

Aunque mi interpretación alcanza a distinguir también a músicos-shamanes que participarían en los ritos comunales Villalba, (2.002).

Las ocarinas y los pitos de cerámica son instrumentos llamativos por sus formas y diseños muy vistosos y variados y se encuentran representados en todas las culturas arqueológicas desde el Formativo en grandes cantidades, porque seguramente fueron de uso individual. (Fig.27)

Fig.27. Conjunto de ocarinas con vistosos diseños.

En cambio, las trompetas son más escasas pero tan atractivas como enigmáticas por su forma, tamaño y material de construcción. La evidencia más antigua de su utilización ritual se encuentran en Real Alto (Cultura Valdivia), asociada a la rampa de acceso a la casa de reuniones, en donde se encontró una trompeta o pututo adaptada de la caracola Strombus peruvianus, como refiere Marcos (1.988), con lo que se convierte también en el instrumento ceremonial más antiguo del Ecuador precolombino.

Karen Stother manifiesta que en el sitio Las Vegas encontró varios ejemplares de caracolas de la especie Melongena patula y que solamente una tenía abierto su ápice para usarlo como trompeta, y que estaba asociado al enterramiento de un hombre adulto

Entre las trompetas propiamente dichas, las más llamativas son las provenientes de la Cultura Chorrera que fueron modeladas en forma de recipientes y representan un instrumento en forma de trompeta, cuerno o bocina enroscada. Seguramente fueron confeccionadas a partir del ensamble cuidadoso de varias partes de calabaza, o se procuró hacerla crecer en esta forma caprichosa.

Fig.28. Figurilla masculina con traje ritual, con flauta de pan engalanada.
Cerámica hueca moldeada y modelada. 30.7 cm. (MBCQ).

Una espectacular invención del Período Formativo Tardío son las botellas silbato que producen silbidos leves o fuertes tratando de imitar sonidos de animales o aves. En realidad estas botellas silbato tuvieron el carácter de recipientes ceremoniales que parecen reflejar, más bien, conceptos cosmológicos como la visión de la dualidad del mundo visible e invisible, sonido y silencio, animación e inercia, arriba-abajo, balance-inmovilidad, equilibrio y trasgresión, fluir-detener, lleno-vacío (botellas silbato de vasos comunicantes); por lo tanto no deben ser consideradas como un instrumento musical propiamente dicho, pero son indicativas de la trascendencia cultural y tecnológica en el manejo simbólico del sonido.

En cambio, los instrumentos por excelencia y que son característicos de la arqueología ecuatoriana desde finales de la Cultura Chorrera y todo el Período Desarrollo de Regional son las figurinas silbato antropomorfas, que vienen a suplantar a las botellas silbato del período anterior. Son instrumentos en todo el sentido de la palabra; más bien diría es el instrumento por antonomasia, ya que el músico es a la vez instrumento y melodía, reflejo y esencia, producto y resultado. Las figurinas tienen incorporada una caja de resonancia que produce una variedad de tonos al ser soplada por el agujero que lleva en la parte superior de la cabeza y manipuladas digitalmente por los pequeños orificio que se ubican en la parte central (adelante y/o detrás) de las figurinas.

En realidad emiten un sonido agudo y melodioso y quiero imaginar que debió constituir todo un espectáculo y experiencia alucinante escuchar al mismo tiempo a varias de ellas, interpretadas por los concurrente a ritos y ceremonias, a tal punto que, acompañados de ritmos y bailes cadenciosos y prolongados, acaso en movimientos ondulantes que imitaron el movimiento de la serpiente, pudieron alcanzar, niveles de éxtasis sí estuvieron acompañados por la ingestión de alucinógenos.

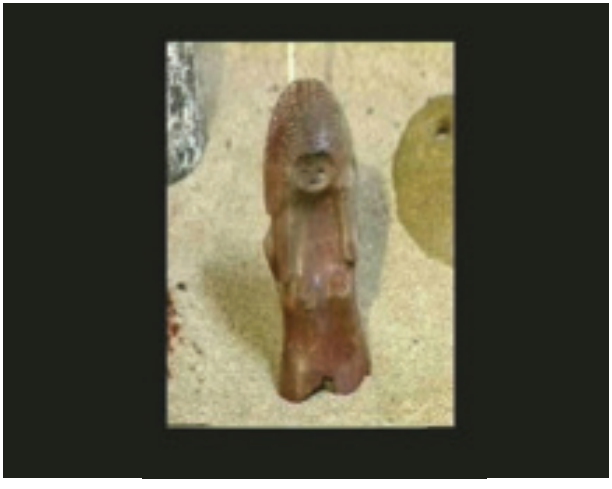


Fig.29. Figurilla de Valdivia, sonajero.

Los sonajeros son otra clase de instrumentos conocidos desde la época de Valdivia; esta vez las figurillas que representan mujeres en estado de gravidez, fueron en efecto, sonajeros o maracas. Nuevamente los músicos representados en figurinas de cerámica muestran la utilización de este instrumento, muchas veces en conjunción con el rondador. En otros casos, como se manifestó anteriormente, habrían sido utilizados por el shamán en su calidad de curandero, tanto para atraer a los espíritus y acelerar la curación como para ahuyentar las malas energías causantes de los desequilibrios en la salud, o como herramienta terapéutica para provocar en el paciente un estado de relajamiento propicio para la recuperación.

Los tambores, como instrumentos acompañantes tuvieron una destacada representación en la iconografía de las culturas arqueológicas ecuatorianas. Se representa a personajes en actitud de golpear el tambor directamente con la mano o con un una especie de palo o mazo. Los de La Tolita son danzantes tamborileros que llevan el tambor bajo el brazo. Una clase de instrumentos especiales son los idiófonos, es decir materiales de origen natural que producen un sonido melodioso al ser sacudidos en conjunto, como las sartas o cascabeles de conchas y caracolas cortadas para mejor percusión, o conjunto de varillas pequeñas de piedras y frutos con semillas secas o piedrecillas en su interior.

En cambio los litófonos involucran a piedras largas y de distinto grosor que al ser golpeadas repercuten en una vibración sonora a manera de campana, o de marimba cuando se las toca en conjunto.

Por último, la invención más espectacular del hombre prehispánico, por el ingenio y nivel tecnológico alcanzado, se demuestran en los instrumentos musicales de metal o metalófonos, en donde la cultura Milagro-Quevedo muestra los niveles de superación con los cascabeles de cobre de varias formas y tamaños y, acaso, las hachas descomunales de cobre que fueran accionadas, tal vez, a manera de campanas.

Los instrumentos musicales utilizados en tiempos de los Incas y posteriores a ellos, ilustra de manera convincente cómo las tradiciones, usos y tecnologías se mantienen, desde que fueron inventados y utilizados con siglos de anticipación.

El instrumento más general es el tambor... Hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos.

Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar los tambores. Tócanlo así hombres como mujeres; y hay bailes al son de uno solo y otros en que cada uno lleva su tambor pequeño, bailando y tocando juntamente. También usan cierta suerte de adufes, nombrados huancartinya, pífano llamado pincollo. Antara es otro género de flauta corta y ancha. Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas.

Fig.30. Indígena andino tocando un instrumento.

Quepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo.

Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayaríchic, y tócanlo puesto sobre el labio, bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido.

Tocan asimismo caracoles y otros instrumentos de menos cuenta.

A continuación anotamos ciertas nociones básicas de los instrumentos musicales a modo de información didáctica, para conocer su forma y su aplicación con sus respectivas imágenes.

La bocina

Fig.31. Indígena andino tocando la bocina, Ecuador.

En primer término tenemos la Bocina, uno de los instrumentos más melodiosos, el mismo que se fabrica con caña guadúa y aros hechos de cuernos de toro. En su extremo superior remata en una boquilla de carrizo o a veces un cuerno de toro cortado en la punta. Muy utilizado por los indígenas de la sierra ecuatoriana. Además, constituye una vieja forma de lenguaje humano (con la bocina se hablan de montaña a montaña).

> "Es un instrumento que emite sonidos religiosos; puede alcanzar metros de longitud por lo que solamente músicos con pericia pueden tocarlo. Las tonadas más conocidas e interpretadas con bocina son el "toro barroso" y la "mula shaycushca" (cansada).[12]

[12] Tomado de: La Cultura Popular del Ecuador. Tomo VI. Cañar y Tomo VII.

El bombo

Fig.32. Bombo de cuero.

Es uno de los instrumentos más significativos de la música popular esmeraldeña. Su presencia se mantiene vigente tanto en los conjuntos de marimba como en las fiestas tradicionales. Su interpretación exige de notable pericia y para especialistas. Consiste en un cilindro hueco hecho de una sola pieza de madera, generalmente madera de calade o de balsa macho, cubierto en ambos extremos por pieza de cuero, su diámetro es de aproximadamente de 60 cm.

> "Sobre ambos extremos del cilindro van colocados dos aros de madera, los que a la vez entornan la pieza cilíndrica y las dos piezas de cuero.
>
> Los cueros de ambos lados están tensados con soga, y la afinación se logra aumentando la tensión por medios de cuñas de madera que se coloca bajo las sogas. Por tener cuero en ambos lados, se dice que el bombo es un instrumento "de dos caras". Los cueros son normalmente piel de venado, con la particularidad que el de un lado es de venado macho y el del otro de venado hembra. Alternativamente puede colocarse en uno de los lados piel de tatabra.
>
> Cuando el instrumento ha sido fabricado y se ha templado bien se coloca al sol durante unas tres horas; luego se vuelve a templar y nuevamente se expone al sol, y así durante dos días.

A este cuerpo central se agregan dos artefactos con lo que se obtiene la resonancia; el "boliche", que es un trozo de madera forrado con tela en uno de sus extremos, con el que golpea la piel, y el "taco" o "apagante", que consiste simplemente en un palo de madera, sin ningún agregado, con el que se golpea los bordes (aros) y la lámina cilíndrica central. Si el bombo esta hecho de una piel de venado modelo y de otra de venado hembra, el ejecutante golpea con el boliche la piel de venado macho pues ésta "ondea más"; a su vez, la piel de venado hembra "va llevando lo que el otro lado respira". Si un lado es de piel de tatabra y el otro de venado, se preferirá golpear el primero".[13]

El rondador

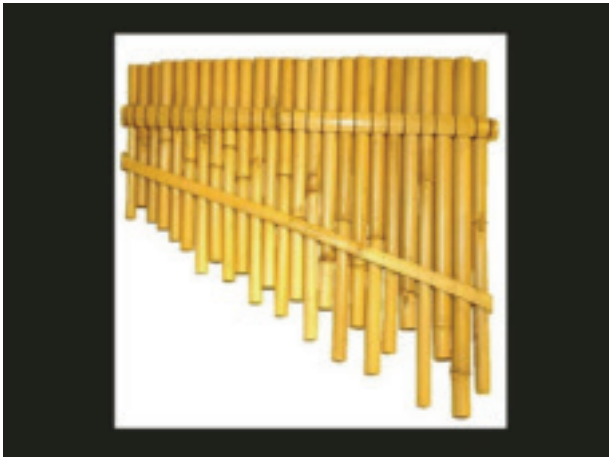


Fig.33. Rondador de canutos de bambú.

Se sabe que hasta antes de la llegada de los españoles los rondadores estaban hechos de barro cocido y tenían nueve tubos, quizá por las concepciones musicales de la época. Tenían forma de ronda y sus cilindros estaban unidos descendentemente según su tamaño. Luego de la fusión del quichua con el español se lo empezó a llamar rondador;

[13] Tomado de: La Cultura Popular en el Ecuador. Tomo IV. Esmeraldas. 2da. Edición, 1.996

comenzó así a interpretarse en las dos culturas y a introducirse en el espíritu ecuatoriano.

En la actualidad es muy usado en conjunto con los demás instrumentos musicales folclóricos y muy reconocido en nuestra América indígena y mestiza.

Hablar de este instrumento es adentrarse en un mundo de magia, leyenda e historia. En algunas culturas, como la Jama Coaque, ya se lo utilizaba en ceremonias religiosas en el año quinientos de la era cristiana, por eso es común verlo representado en estatuillas de cerámica de aquella época.

Diferentes formas, todas relacionadas, permiten reconocer en estos antiguos instrumentos a los padres del rondador. Se cree que en aquellos años se los construía también de fibras naturales como la caña o el sigse. No se ha llegado a determinar con exactitud dónde fue creado, ni qué tiempo tomó en desarrollarse; sólo sabemos que es parte de nuestra cultura, que cuando lo escuchamos lo sentimos profundamente, y que relegarlo al olvido como hasta ahora es un error imperdonable.

El rondador representa el equilibrio entre el hombre, la naturaleza y el espíritu, conjugados por la imaginación del pueblo que habitó lo que hoy es Ecuador. No es difícil imaginar a la comunidad reunida en torno a la armonía manada de sus cañas rindiendo tributo a los respetados urcutaitas y a la sagrada Pachamama.

En tiempos no tan lejanos se fabricaron rondadores de huesos de animales adornados por piedras y corales. Está variedad en la elaboración es el fructífero resultado de la incansable búsqueda de nuevos materiales que permitan mejorar la expresión de sonido y creatividad. Cuando se lo construye de plumas de malku, el cóndor, señor dueño de los Andes, cuidador de la Pachamama y del Taita inti, se dota al rondador de una característica especial y se lo une a lo espiritual y a lo místico.

Historias de antiguos taitas, cuentan las peripecias que pasaron nuestros ancestros para tener el privilegio de llevar consigo este magnífico instrumento: noches bajo la luz de la luna, largas y frías, con las estrellas asomándose a la boca de las cuevas que cavaban en la tierra y en las que permanecían escondidos hasta poder recoger las plumas del pájaro de los dioses.

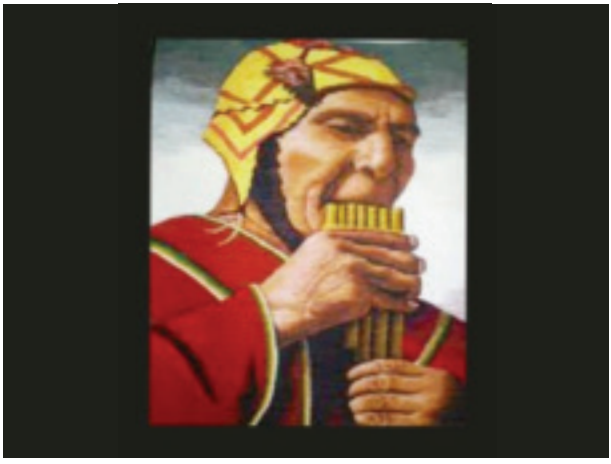


Fig.34. Indígena andino tocando el rondador.

Fueron noches de respeto a la vida y entendimiento con la naturaleza, tiempo que sirvió para escuchar al viento soplar, creando diferentes sonidos, melodías y armonías.

La recompensa por esas frías noches escuchando la verdadera música, la que viene de la naturaleza, fue un instrumento ligado al shungu andino. Cuando se lo sopla recuerda al inasible huaira en la sobresaliente cordillera ecuatoriana. El rondador es conocido en toda la región andina. En el Ecuador tiene parientes lejanos como el pingullo, el pífano y las pallas; en Perú y Bolivia sus primos son la malta, los chulis, zampoñas, sankas y tarkas.

La gran capacidad creativa de la región se manifiesta en el florecimiento de instrumentos extraordinarios parecidos pero completamente diferentes en escalas musicales, afinaciones e incluso interpretaciones.

En Ecuador disfrutamos de dos escuelas diferentes: por un lado la étnica, claramente marcada por su afinación especial y su amplio y variado repertorio en la música pentatónica tradicional. La encontramos algunas veces acompañada por el tambor, redoblante o bombo. Por otro lado, la escuela ligada al pueblo blanco mestizo, que ha adoptado este instrumento como propio y lo ha desarrollado en forma magnífica.

Unido a la guitarra, el rondador ha sido embajador de la música criolla en pasillos, yaravíes albazos. Escucharlo en cualquiera de estas

manifestaciones es sentirnos orgullosos de ser parte de este pueblo y su música.

La fama del rondador ha trascendido lo local o regional. Aquellos carrizos que provocan fascinación dejaron a su paso por América del Norte una estela de misticismo e inquietudes. El rondador y su instrumento calaron fuerte en el gusto musical gringo que hasta hoy causa sincera admiración cuando músicos compatriotas se aventuran por esas tierras.

Viajes a tierras ajenas han confirmado el cariño de otros pueblos a la música ecuatoriana, la admiración al rondador y el respeto al músico. En un país en gran parte definido por la mirada ajena, la aceptación que el rondador ha tenido en el extranjero es un aliciente para que la música ecuatoriana siga cobrando importancia.

Guasá y maracas

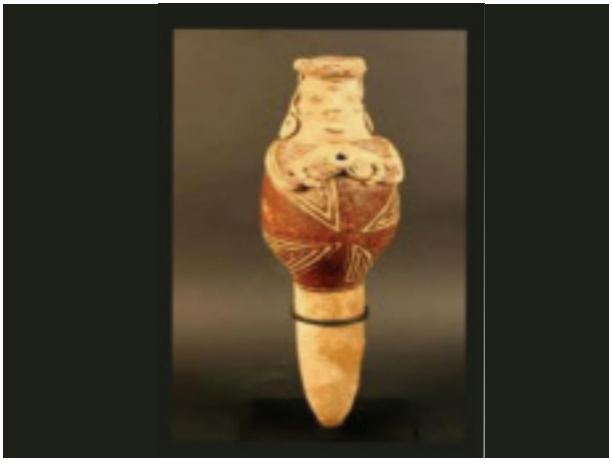


Fig.35. Sonajero cerámico.

Son sonajeros de sacudimiento, cuya función es la de marcar los ritmos que imponen los instrumentos mayores, principalmente el bombo. La interpretación de ambos instrumento corresponde a las mujeres, aunque no exclusivamente, y en particular al grupo de cantoras que participan en el grupo musical. El guasá está hecho de un canuto de

caña guadúa, cerrado por un lado por el nudo de la caña por el otro lado tapado con un trozo de madera.

"En su interior contiene semilla de achira, y a lo largo del canuto lleva atravesadas púas de chonta, en forma de cruz, con el objeto de que las semillas se estrellen al ser sacudido el canuto.

Las maracas están construidas de calabazas pequeñas, en cuyo interior se introducen pepas de achira. En uno de sus extremos, en el hueco por el que se introduce las semillas, se inserta un pequeño palo o varilla que sirve de mango".[14]

El pingullo

Fig.36. Instrumento llamado pingullo.

"Instrumento musical de viento, su elaboración requiere de un pedazo de caña de zada, tiene 80 centímetros de largo y 10 de diámetro. Acompaña al bombo el Chuchi pingullo, el mismo que es de pequeñas dimensiones y al parecer muy antiguo; tiene mucho valor, puesto que la materia prima de esta diminuta flauta es el hueso de una canilla de cóndor y se entona, por lo general, en las fiestas indígenas de carnaval".[15]

[14] Tomado de: La Cultura Popular en el Ecuador. Tomo IV. Esmeraldas. 2da. Edición. 1.996

[15] Tomado de: La Cultura Popular del Ecuador. Tomo VI

La zampoña

Fig.37. Conjunto de zampoñas.

Sin ser su origen ecuatoriano, este instrumento ha adquirido popularidad entre los intérpretes dedicados a la música folclórica.

En su elaboración se siguen pasos similares a la fabricación del rondador, aunque mucho más complicados. El afinamiento es la parte más difícil de su elaboración, muchas veces no hay como afinar y se procederá a cambiar de tubos, con lo cual el trabajo se alarga.

> "Hay que coordinar la habilidad manual con la acústica. La madera ideal para su elaboración es muy parecida al suro, pero esta no viene de la costa ni del oriente, sino de Imbabura, de la zona de los lagos. Es más finita que el suro y eso ayuda a fabricarla.
>
> Como en el caso de todos los instrumentos, la madera a emplearse deberá estar totalmente seca. Para el caso de la zampoña, las maderas que se pueden utilizar son prácticamente las mismas usadas en la fabricación de la quena".[16]

[16] Tomado de: La Cultura Popular en el Ecuador. Tomo VII

La quena

Aunque su origen no es ecuatoriano, tiene gran popularidad en la ejecución musical, especialmente de la música "folclórica", la quena es un instrumento que ha encontrado artífices para su construcción, especialmente, en la provincia de Tungurahua. Una vez que ha sido afinada, se le adorna a través de la técnica el pirograbado. Como último paso, se procede a darle una mano de sellador y laca. (Fig.38)

Fig.38. Conjunto de quenas

No todas las maderas pueden ser utilizadas para la elaboración de la quena, se prefiere el suro que viene de la costa o del oriente, por su perfecto grosor. También son utilizadas otra serie de maderas como el nogal, el pino (especialmente por su color).
El cedro también es una madera que se presta para la elaboración de quenas y otros instrumentos musicales, así como el eucalipto en sus múltiples calidades. El platuquero es preferido por otros ebanistas, no solo por su calidad sino por la posibilidad de encontrarlo en la sierra.

Máscaras antropo-zoomorfas en las fiestas populares

Las máscaras han sido desde los tiempos prehispánicos extensamente usadas en el continente americano. Representaciones de forma o

semejanza humana, y de forma animal, que simbolizan el espíritu de dioses o demonios, que se realizan en las más variadas formas y materiales. Antes de la Colonia se llevaban como protección durante las batallas o los rituales religiosos por los shamanes, que de ese modo se atribuían los poderes del espíritu que representaban las máscaras.

Fig.39. Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro (MBCQ).

En los primeros tiempos de la época colonial, las máscaras fueron prohibidas pero más tarde al ver los misioneros que impresionaban a los nativos sus ceremonias, alentaron su producción en las representaciones de teatro que divulgaban las enseñanzas del cristianismo.

Desde finales del siglo XVI hasta nuestros días se siguen representando mascaradas de moros y cristianos y la eterna lucha entre el bien y el mal. El mal, como en la tradición europea y española es comúnmente representado por un animal o por un rostro humano complementado con atributos animales. Las máscaras que se usaron en los tiempos precolombinos, servían de especie de parapeto, para disfrazar las emociones.

Al ponérsela, el hombre adquiere una dimensión distinta, libera sus inhibiciones y se atreve a decir lo que normalmente no se atrevía; por eso la máscara cumple un papel dentro del rito y la sociedad. Representan personajes de la vida real y son la expresión de un fino sentido del humor e, incluso, del sarcasmo: unas cuencas desorbitadas abiertas permitían mirar con ojos burlones el mundo.

Una máscara de mono concretaría la ironía, la malicia, mediante el volumen definido, las aperturas asimétricas, el prognatismo y el uso exacto del color y la textura.

El rojo aplicado con cuidado, pulido, ha adquirido un tacto fino y brillante, y enmarca una especie de segunda máscara o, más bien un antifaz. La pintura que cubre ojos, nariz y boca tienen textura y consistencia, en la que hay elementos levemente brillantes, mezclados con los pigmentos blanquecinos. Eran importantes las máscaras hechas de tela teñidas o de madera y el cuerpo humano se adornaban en especial con una pintura y plumas.

Enmascaramiento como idea fundamental, ya que estos diseños ocultarán la identidad de los hombres y mujeres que participan en las ceremonias. Además de ocultar la identidad de quién la usa, de los espíritus que los observan, la pintura transforma al humano terrenal en una personificación de un espíritu o antepasado.

Algunas de las pinturas y formas de las máscaras tienen una relación mimética con un ave, pez, mamífero, serpiente o insecto que desempeñan un papel muy importante en los mitos dramatizados.

Las máscaras, mascarones, caretas, disfraces y figuras enmascaradas contextualizan sus usos y significados fúnebres, rituales y festivos, desde la época prehispánica hasta la actualidad. La importancia de las máscaras reside en su minucioso trabajo y su originalidad en la orfebrería muy desarrollada, que refleja a la vez una alta jerarquía social y una intensa vida ceremonial y religiosa.

Fig.40. Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro y esmeraldas (MBCQ).

Asimismo podemos establecer el vínculo entre estos contextos culturales y sus actores. Generar un espacio de diálogo de la cultura, el patrimonio, identidad.

Y contextualizando sus usos y significados a través de material visual y sonoro, las máscaras dan cuenta de la relación existente desde la edad de piedra hasta la actualidad entre el hombre y sus mitos, en el mundo y en América, podemos conocer los distintos de tipos de máscaras y caretas elaboradas en Ecuador desde los antepasados ancestrales hasta hoy, en el ámbito indígena y popular.

La máscara, junto al disfraz, es un elemento central en la tradición popular festiva ecuatoriana, imprescindible para ejecutar determinadas danzas, representando a un ser mitológico, un animal, a los antepasados, o simplemente al payaso, mestizo o indígena, presente en todas las fiestas del país. Los grupos de cazadores-recolectores del Ecuador utilizaban máscaras para atrapar el espíritu de los animales antes de cazarlos, en sus ritos y ceremonias festivas-religiosas y desde hace al menos 6.000 años se registra la elaboración de una gran variedad de máscaras funerarias en oro, plata, cerámica y otros materiales con múltiples representaciones de la vida y la muerte.

En las culturas de la costa de Ecuador, existió una continuidad en la producción y uso de máscaras funerarias y ritual-festivas hasta la llegada de los españoles en 1.534. En la Amazonía, las máscaras están vigentes hasta la actualidad. Son completos disfraces, que representan a los animales sagrados (jaguar, mono, venado, oso, zorro, aves, etc.) vinculados a los rituales propiciatorios.

Fig.41. Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro (MBCQ).

Se utilizan pieles y plumas originales, las que son imitadas en la actualidad con otros materiales. El uso de máscaras se proyecta hasta hoy en todo el mundo andino, llegando hasta el norte y centro de Chile, en la indumentaria de rituales y celebraciones festivas y religiosas, las cuales están enmarcadas en el calendario católico, y en ellas se funde la tradición indígena con la hispana.

Otorgan una identidad sobrenatural a su portador, ya sea con fines fúnebres cubriendo el rostro de los muertos para prepararlos en su viaje al más allá para protegerse contra los malos espíritus, adoptar el espíritu de dioses y antepasados o adquirir los atributos de ciertos animales, permiten ocultar la propia personalidad y asumir otra en el mismo plano humano.

Se caracterizan por la calidad de su orfebrería, de la que destacan las máscaras elaboradas de oro.

Datan del 600 a.C. al 200 d.C. Se desconocen sus lugares precisos de procedencia porque no han sido descubiertas mediante excavaciones científicas. Se sabe sin embargo que están asociadas a entierros de personajes que se reconocen en la superficie por los montículos de tierra artificiales o tolas con los cuales han sido recubiertos. Las máscaras son por lo general de oro o de tumbaga, una aleación de oro y cobre de color dorado. Sus dimensiones varían pero tienen un tamaño medio de 17, 5 cm. de alto y 13, 6 cm. de ancho. Están hechas de una o más láminas finas que han sido martilladas y repujadas. Las más comunes tienen forma de rostro humano, de forma redondeada con la parte superior cortada horizontalmente, y a veces con aberturas en los ojos y en la boca.

Presentan rasgos simples, detallados de manera variable según las piezas. Los elementos más característicos son los ojos almendrados, la nariz ancha y la boca fina y horizontal. Los ojos están repujados sobre la lámina o formados por láminas independientes unidas a la máscara por alambres. Las máscaras pueden llevar orejeras y narigueras. Son características las pequeñas láminas superpuestas o colgantes que forman los rasgos o representan adornos. Existen también máscaras más pequeñas empleadas como pectorales, que se caracterizan por tener formas animales, por lo general de felino con grandes colmillos, y por la ausencia de aberturas. Son láminas con los rasgos repujados y con estrechos salientes recortados en la lámina que sobresalen a modo de rayos de sol o bigotes de felino.

Descripción: Objeto recortado en una gran lámina de oro que representa un rostro antropomorfo rodeado de rayos. Éstos terminan

en cabezas de serpientes con ojos redondos, las cuales sostienen cabecitas humanas, aparentemente cabezas-trofeo.[17]

La afición a ella, por parte del hombre ancestral, estuvo motivada en gran parte por el deseo de protegerse contra los espíritus negativos, el escudo frente a lo desconocido, el arma mágica para enfrentar los peligros.

Con la máscara el hombre intenta superar el miedo; detrás de ella oculta su impotencia y espera a la vez superarse a sí mismo. El "enmascarado sale de sí"; se libera de sí mismo y entra en el mundo de lo imprevisible e insondable. En lo más íntimo espera –a menudo sin saberlo– con su entrega a la máscara y a los poderes que simboliza, liberarse de la caída en el abismo de la nada. La transformación externa lograda con la máscara, apunta en definitiva a una transformación interior. Cabe decir de todas las máscaras que, mientras en líneas generales ocultan lo subjetivo e individual y apuntan más allá de lo cotidiano y visible, remiten a lo arquetípico invisible, en el que arraiga nuestro ser humano espiritual. Lurker (1.992).

Fig.42. Máscara funeraria. Cultura Jama-Coaque.

17 Mascara fúnebre de la Cultura la Tolita (700 a. C.- 400 d. C.), dios sol, los rayos son en total 48, de los cuales sólo se conservan en su integridad doce; dos se han perdido totalmente, de otros dos sólo se conserva el arranque, cuatro tienen menos de la mitad de su longitud original, diecinueve están muy incompletos y a cinco les falta la cabeza trofeo en la boca de la serpiente. Estos rayos se agrupan en varias asociaciones significativas. El penacho superior se compone de dos grupos, de tres pares de rayos (con una base común para cada par), que conforman dos mitades cuyo zig-zag se dirige hacia lados opuestos. A cada lado del rostro hay una agrupación de seis pares de rayos (con una base común para cada par) cada uno. En cada extremo de la parte inferior del rostro se agrupan seis rayos no reunidos por pares. La cabeza trofeo sobresale de la boca de cada una de las cabezas de serpiente, el penacho (o cabellera peinada hacia arriba) de forma triangular y los ojos y la boca (todos circulares como los ojos de las serpientes) enmarcados en una pequeña depresión en forma de "T".

La máscara participa del florecimiento de las culturas. Se estratifica en categorías sociales al igual que sus portadores y cubre al pueblo con sencillos rostros de corteza de árbol; a los nobles con tallas de madera ornadas de plumas, semillas y tejidos; a los soberanos con el jade y el nácar y a los dioses con oro, plata y platino, etc. La máscara, la danza y la representación mímica permiten al hombre adoptar todas las formas de ser; al menos externamente son proyecciones de la vida psíquica humana, cuya gama de variaciones se extiende entre lo animal y lo divino.

Unas máscaras con rostro humano representan a los ancestros: las usan los vivos para obtener la protección de los muertos y su mediación ante las fuerzas sobrenaturales. Las que simbolizan animales son usadas para acrecentar la fertilidad de la fauna, alimentación del ser humano, y para hacer que los animales vuelvan donde los hombres como tótem que protege al pueblo. La máscara también es un exponente del arte de los pueblos y determina su función, la razón de ser de su existencia "el papel que ha desempeñado en la conformación y el desarrollo religioso, social, militar y político de las culturas" Montenegro, (1.977).

Su función simbólica es la misma que la del originario disfraz animal.

La expresión humana individual queda sumergida, pero, en su lugar, el enmascarado asume la dignidad y la belleza (también la expresión horrible) de un demonio animal. En lenguaje psicológico la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica.

Fig.43. Máscara mitológica representación felínica. Cultura La Tolita.

La función de la máscara funeraria, por el contrario, es de preparación para el viaje al más allá: la otra vida exige otra cara, la ideal y definitiva que da la máscara mortuoria. Algunas representan calaveras, pintando la dualidad de la vida y la muerte, la inevitable transfiguración de todos los seres terrenales.

En general las mascaradas tienen lugar durante la celebración de las fiestas religiosas señaladas (Corpus Christi, Inti-Raymi) y carnavales (Mama Negra). El despliegue de formas y colores que manifiestan, es un testimonio vivo de la amplia y rica variedad cultural de América.

A continuación a modo de ilustración presentamos una gran variedad de máscaras de las diferentes fiestas folclóricas populares, en Ecuador, como por ejemplo la del Diablo Huma, (Fig.44), provista de unos vistosos colores, y formas geométricas, (todo ello en un conjunto esquematizado, lo que nos recuerda los rostros usualmente representados en épocas precolombinas), la misma que es usada en las fiestas del Inti- Raymi, en las celebraciones del solsticio de verano.

Fig.44. Máscara del Diablo Huma.
En las fiestas del Inti-Raymi, celebraciones del solsticio de verano

Y es así que, el Diablo Huma (cabeza de diablo) personaje principal del Inti Raymi (Fiesta del Sol), tiene la misión de espantar los demonios que acechan las cosechas y la buena energía. El Diablo Huma es el enmascarado que acompaña a los aricuchicos o shamanes en las festividades relacionadas con la cosecha al norte de Quito, el que con

vestidos multicolores blande un fuete mientras silba y baila en medio de comparsas.

Fig.45. Máscara de Huaco.

Huaco es el segundo personaje más importante de La Fiesta de la Mama Negra, una fiesta popular anual en la ciudad de Cotopaxi, ciudad de habla quechua cerca del monte, al sur de Quito, en el centro de Ecuador. Las costumbres y los personajes de este evento son únicos, y atraen a multitud de turistas cada año.

Fig.46. Máscara de cabeza de perro.
Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.

Fig.47. Máscara de cabeza de chancho.
Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.

Fig.48. Máscara de viejo.
Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.

Fig.49. Máscara de Mama Negra
Fiesta de la Mama Negra en, Cotopaxi-Ecuador.

Fig.50. Máscara de - Rucu.
Fiesta de Corpus Christi en, Cotopaxi-Ecuador.

"El personaje del "Rucu", constituía un cargo menos importante, con el rostro cubierto y danzando grotescamente para hacer reír, puede constituir extrema de secularización, representa a los progenitores míticos y se puede apreciar en las comparsas Inca-capitán y debe ser consecuencia de persecuciones anti idolátricas en la época colonial.

Están adornados con símbolos que los identifican con la ganadería, las plantas de altura y las tierras de arriba, sus indumentarias tienen un contenido simbólico y mucho más su desplazamiento es significativo.

Considerado un sustrato de antigüedad, un ceremonial vinculado con las actividades productivas y en donde podemos ver como las actividades rituales estaban destinadas a recordar, adorar y organizar la vida de las poblaciones andinas del Ecuador".[18]

Fig.51. Máscara, peluca y sombrero de - Rucuyaya.
Fiesta de Corpus Christi en, Cotopaxi-Ecuador.

El Rucuyaya personaje gracioso y jocoso, a veces audaz, pues sus bromas van de lo más fino a actos insolentes tolerados por la comunidad, dado que pellizca las nalgas y levanta las polleras de las mujeres. Esconde su cara con un gran sombrero, máscara de tela, largos pelos y barbas postizos. Viste andrajos y por sus pasos y señas parece ser una singularidad cultural de la zona del Cañar. Complementariamente, habrá niñas cantoras que entonarán plegarias rítmicas, con cierta monotonía en idioma quichua durante la misa y la procesión.

[18]http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/historia/nacimien_utop/pdf/01.pdf

Fig.52. Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador.

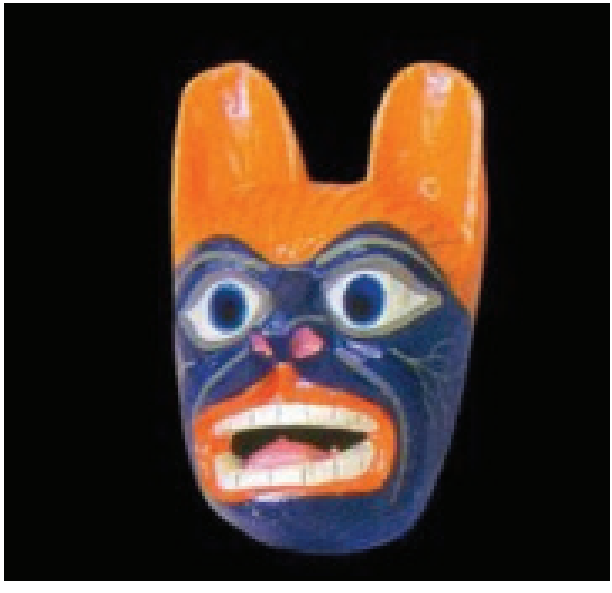


Fig.53. Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador.

Fig.54 Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador.

Fig.55. Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador.

Fiestas del Corpus Christi

Fig.56. Fiestas de Corpus Christi, con danzantes ataviados de atuendos, vistosos tejidos, plumas y espejos.

Tiene sus orígenes en las culturas aborígenes de la época preincaica, quienes durante el solsticio de verano rendían tributo al sol y a la Pachamama en el mes de junio. Con la llegada de los españoles, se instauró la celebración cristiana del Corpus Christi, una fecha católica que consta en el calendario romano eclesial. Los pueblos nativos sin embargo, sincretaron estas fiestas de distinto proceder en una sola que hasta hoy sigue manteniendo los ingredientes básicos de hace cientos de años: ofrendas de alimentos, bailes rituales y símbolos que aunque tienen su base en la adoración y el agradecimiento hacia la naturaleza, hoy se usan con fines cristianos.

Corpus Christi constituye uno de los referentes de nuestra identidad producto de la expresión alegre de la danza aborigen y las demostraciones ceremoniales de actos religiosos impuestos por la cultura occidental, que nuestros antepasados hacían en agradecimiento al sol y a la madre naturaleza por los frutos recogidos a mitad de año.

Esta fiesta se lleva a cabo hasta en los pueblos más pequeños, entremezclada con rituales indígenas de raigambre precolombino.

Personajes: El danzante, los oficiales y tamboreros, la mujer danzante, y el prioste.

- El danzante: es el atractivo principal de la fiesta, es el heredero de Tuhug- Cayapa, sacerdote hacedor de lluvia y señor de la tierra,

quien mostraba en su atuendo y sus colores el poder del que estaba investido.

- Los oficiales y tamboreros: son músicos experimentados, utilizan instrumentos curados por ellos mismos para evitar por ejemplo la destrucción de sus tambores con cuero de borrego.
- La mujer danzante: se ubica por delante de los danzantes, su vestimenta es colorida llena de cintas multicolores en la cabeza, sombrero de paño, collares de mullos además en su cintura llevaba varias fajas de colores.
- El prioste: desfila con su esposa y familia, lleva en sus manos un guión que es una insignia de priostazgo. Es elegido con un año de anticipación entre autoridades destacadas.

Esta fiesta, de origen oficial puramente católico, permitió expresar paralelamente a los pueblos andinos sus costumbres religiosas milenarias, lo cual se ejemplifica con la subsistencia de los danzantes indios de Corpus. El origen ancestral de estos bailarines llamados Danzantes de Corpus, arqueológicamente está registrado desde hace 2.500 años, en el Período de Desarrollo Regional.

Efectivamente aparecen danzantes con variados adornos y representaciones aladas; la forma de su vestimenta persiste hasta nuestros días. En el siglo XIX el viajero italiano Gaetano Osculati dice de los danzantes de Corpus Christi de Quito y Latacunga: "pintados de varios colores y adornados con plumas de papagayos, conchas, semillas, y otros adornos imitando a los salvajes yumbos, iban saltando y bailando continuamente sin reposo blandiendo sus lanzas de madera y otras armas."

A los ilustres expedicionarios, como Jorge Juan y Antonio de Ulloa,[19] quienes actuaban por orden de la monarquía, representada por Fernando VI y sus colaboradores, les llamó la atención las danzas de los indígenas al son de un tamboril y de una flauta tañida por uno de ellos.

[19] Jorge Juan y Antonio de Ulloa: Noticias secretas de América (1.735-1.826) Al regresar a España después de participar en la expedición científica al Ecuador, a fines de 1.746, Jorge Juan y Antonio de Ulloa fueron contactados por el Secretario de Marina, marqués de la Ensenada, para que redactaran un detallado informe sobre la realidad hispanoamericana que habían conocido en el transcurso de su misión. http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=noticiassecretasdeamerica,1735-1826.

Lucían camisa y jubón de mujer, medias y botines picados y sembrados de muchos cascabeles y una especie de máscaras de cintas de varios colores les cubría la cara y la cabeza. En Quichua el personaje central se llamaba nombraba "Tushug" y era el sacerdote, el propiciador de lluvias, el interlocutor entre los dioses y los hombres.

En los días principales de la fiesta, se toman simbólicamente ciertas plazas y calles, imponiendo de alguna manera la presencia indígena.

Su traje, a más del cabezal comprende cola, yugo, careta, peluca, pañuelo, guantes, "tahalí", cascabeles, macana, camisa, peto o pechera, delantal o falda, enagua y calzones, medias y zapatos, complementado todo con una daga que se lleva en la mano derecha.

La música ceremonial tiene tintes preincásicos, la interpreta un músico que toca a la vez los instrumentos sacralizados: el tambor y el pingullo. Los pasos, gestos, movimientos y coreografías tienen su propia dinámica ancestral.

Fig.57. El danzante de San Andrés, originario de Píllaro, Tungurahua.

Los lugares donde todavía actúan estos danzantes son Alangasí en Pichincha, Pujilí y Latacunga en Cotopaxi, Salasaca y Píllaro en Tungurahua y Punín y Yaruquíes en Chimborazo. Segundo Luis Moreno estudió el tema de los danzantes de Hábeas, existentes en Carchi, Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar y Azuay. Cada grupo tenía sus propias características e identidades. Mucho de ello lamentablemente se ha perdido.

En el Ecuador, las festividades de Corpus se celebraron con especial intensidad en la Colonia y consistieron en grandes movilizaciones populares donde se realizaban también coloridas manifestaciones teatrales donde los actores interactuaban mucho con el público; seguidas de música y bailes, que a menudo duraban varios días, se convertían a veces en el motivo para excesos en la bebida. Elementos importantes de ésta celebración fueron los fuegos artificiales y la pólvora, exaltando al fuego como elemento de demostración de júbilo. Sin embargo, desde la época Republicana las celebraciones populares con las que se celebraban las fiestas de Corpus fueron perdiendo fuerza. Con el advenimiento del Estado laico y la Revolución liberal, a fines del siglo XIX, se prohibieron estas festividades públicas, que quedaron restringidas a los actos litúrgicos en el interior de los templos católicos.

Hacia finales del Siglo XX y durante lo que va del Siglo XXI resurge más bien una recuperación y rescate de los valores y prácticas ancestrales de las fiestas autóctonas del Inti-Raymi, mientras Corpus se queda en los templos religiosos.

Fig.58. Participantes con cintas en las celebraciones populares, región andina del Ecuador

Una especial manifestación de Corpus que se mantiene en la actualidad, se da de manera especial en la ciudad de Cuenca, en el sur de los Andes, donde durante las festividades litúrgicas del Corpus se realiza en la plaza principal de la ciudad una curiosa y masiva feria de dulces de los más ingeniosos, originales y variados ingredientes,

colores, formas y sabores, lo que congrega a multitudes no solo de la ciudad sino de otras partes del país para degustar estas dulces delicias.

Se mantiene también la costumbre de realizar una procesión religiosa católica durante estos días. En estos eventos tienen especial lugar e importancia los castillos pirotécnicos y la función de los "priostes" o padrinos de la fiesta.

¿Cuándo?

En el mes de Junio, en coincidencia con el Solsticio de Verano (Junio 22).

¿Dónde?

Principalmente en la Región Andina del Ecuador. Christi es en la actualidad una festividad casi exclusivamente religiosa y está más confinada a los templos cristianos en todo el país.

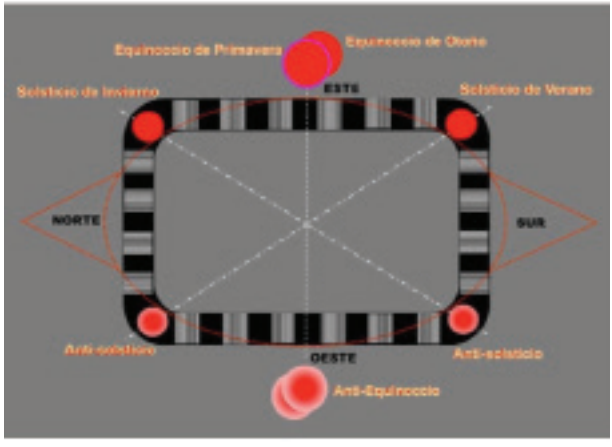


Fig.59. Fases del Solsticio.

A continuación citamos íntegramente el artículo Septenario de Cuenca[20]

"La fiesta de Corpus Christi es una de las más importantes del catolicismo romano y tal vez la que exhibe más manifestaciones de religiosidad popular, a menudo derivadas de los festivales ígneos del solsticio de verano europeo. En Ecuador se la celebra hasta en los pueblos más pequeños, entremezclada con rituales indígenas de raigambres precolombinos. A nivel

[20] Ernesto Salazar, artículo publicado en la revista "Tierra incógnita".

urbano, la fiesta de Cuenca es sin duda la más tradicional, y con una interesante particularidad: se celebra durante siete días (de allí su nombre de septenario), en los que se hace derroche de pirotecnia y comidas de la ocasión.

En su actual estructura, cada día está patrocinado por sectores prominentes de la sociedad cuencana, que financian los gastos en calidad de priostes o diputados.

Así, el viernes pertenece al clero, el sábado a los empleados de banco, el domingo a los obreros, el lunes a las señoras, el martes a los comerciantes, el miércoles a los agricultores, y el jueves a los doctores (médicos y abogados). Desde 1880, el viernes siguiente, del Corazón de Jesús, está auspiciado por los niños de la ciudad."

Los Dulces Tradicionales del Corpus Christi.

El día de cada grupo comienza realmente en la noche anterior, con las vísperas en el Parque Central. Desde temprano se congregan, con su arsenal de luz y ruido, los "cueteros", que montan un escenario único de distracción, complementado con la venta de dulces de corpus, y la presencia de ruleteros, bandas locales y puestos de venta de aguardiente.

La gente colma el parque y los portales, atenta a los fuegos pirotécnicos y a la quema de los castillos (generalmente cuatro), el episodio más importante de la noche de luces. La quema del último castillo, hacia las 22h00, señala el fin del evento, y la gente se retira paulatinamente a sus hogares.

A la mañana siguiente se celebra una misa con sermón dedicado al grupo auspiciador, y el Santísimo queda expuesto por el resto del día para ser visitado por fieles y cofradías. Alrededor de las 17h00 tiene lugar el Cerrame que, como su nombre lo indica, cierra el día del grupo pertinente.

Consta de tres partes: un sermón sobre aspectos de la vida de los patrocinadores, la bendición con el Santísimo, y la procesión con la Custodia, alrededor del parque. Los fuegos artificiales que siguen, pertenecen ya a las vísperas del siguiente grupo.

Un examen atento de los eventos de la tarde muestra el desarrollo de dos ritos análogos, que ocurren en la Catedral y en el parque como si el uno tratara de replicar al otro. He llamado a estos ritos religioso y secular, respectivamente. El rito religioso gira en torno a la Custodia que aloja al

Santísimo Sacramento, que es atendida por especialistas del culto, que son los sacerdotes de la Curia Arquidiocesana.

La gente llena la Catedral, y hay una clara actitud de glorificación y entrega al Altísimo en los cánticos entonados y en el incensamiento de la Custodia (el humo del incienso en un viejo símbolo judío de ofrenda a Jehová).

La Custodia constituye, sin duda, un símbolo dominante. Está en lugar preeminente en el altar, y su morfología es obviamente indicadora de un sol, no solo por los rayos que salen de la Hostia, sino también por el oro de que está hecha la Custodia. La metáfora religiosa ha consagrado este símbolo con la imagen del Sol de la Eucaristía. La bendición con el Santísimo es el momento culminante del rito religioso. El rito secular, en cambio, gira en torno al castillo, atendido por sus propios especialistas, los "cueteros", gente de marcada exclusividad que guarda su arte en familia.

Fig.60. Imagen que ilustra los castillos y juegos pirotécnicos, Ecuador.

Una serie de símbolos secundarios precede la quema del castillo. Hay también aquí una clara actitud de glorificación y ofrenda al Santísimo en el lanzamiento de cohetes y globos representando animales domésticos, peces (símbolo clásico de Cristo), animales exóticos y formas geométricas diversas. Se podría bien señalar que los globos representan la ofrenda de un pueblo agrícola a la divinidad.

Hay inclusive un paralelismo entre el lenguaje hablado de los cánticos de la iglesia y la "vocalización" propia de los cohetes y voladores del parque, y

entre el silencio de la ofrenda del incienso y el de los globos al ser soltados. El castillo se presenta a todas luces como el símbolo dominante del rito secular.

Compuesto generalmente de tres cuerpos rematados con una paloma (especie de rueda pirotécnica), está adornado en sus flancos con banderas y elementos de diversa morfología, a manera de hélices, que al ser prendidos giran vertiginosamente con luces de diferentes colores, que parecen fundirse en chorros de luz blanca intensa como si fuera la luz solar que arroja la Custodia de la iglesia.

En este contexto, es perfectamente admisible considerar al castillo como una Custodia inmensa que domina al parque. Más aún, la paloma, que sale despedida al acabarse de quemar el castillo, reposa sobre una custodia hecha de carrizo y papel.

La quema del castillo es el momento culminante del rito secular, y representa para el parque lo que la bendición con la Custodia representa para la iglesia. Cuando el castillo va a ser quemado, se congrega un gentío arremolinado en torno al artefacto. Todos parecen estar completamente concentrados en la eclosión de luz que sube por los cuerpos del castillo, hasta que la paloma se desprende marchándose con ella la divinidad.

De hecho, hay buenas razones para pensar que la quema del castillo representa el sacrificio de Jesús en la cruz. La gente observa los juegos de luces, prácticamente sin moverse, con los ojos fijos en el castillo. Es tal el esplendor y el ruido generado por ciertos castillos que, luego de consumirse, queda entre los asistentes un silencio casi religioso, como si hubieran presenciado una demostración del poder, grandiosidad de Dios.

En el ápice del castillo sobresalen siempre, dos banderas, una del Ecuador (o Cuenca), y otra del Vaticano, representando indudablemente la estrecha relación de la Iglesia y el Estado, que ha imperado en la historia de la sociedad cuencana. La relación poder religioso-poder secular se ha filtrado por todas las esferas de la vida ciudadana, aunque hoy es menos patente.

El Septenario, en sus inicios, fue asunto del Cabildo de Cuenca, tanto en financiamiento como en organización. Se consideraba que no era un deber sino un derecho aportar para la fiesta. Además se nombraba con anticipación a los ediles que harían arreglar las calles por donde pasaría la procesión de Corpus Christi, a los vecinos que debían preparar los altares, y a los que debían llevar las varas del palio en la procesión.

En fin todas estas designaciones eran entregadas en lista a los alguaciles, para que controlen el cumplimiento de estas obligaciones e impongan multa a los negligentes.

Más de una vez se han atribuido las heladas de junio a un castigo de Dios por fallas graves en el desarrollo del ritual. A tal punto llegó la relación religiosa-secular que los registros públicos tenían a menudo estampada en la primera página la jaculatoria "Alabado sea el Santísimo Sacramento".

Con el transcurso del tiempo, el Cabildo se desentendió de toda la organización, y pasó a auspiciar solamente un día del Septenario, hasta 1.914 en que se retiró definitivamente. Aun así, la relación Iglesia-Estado continúa aflorando en la simbología septenaria.

En la misma procesión del Cerrame, las cofradías y corporaciones desfilan presididas por abanderados, que portan la bandera nacional o estandartes con el escudo de armas de la ciudad. Y en el Viernes del Corazón de Jesús, es típico que los niños lleven en su brazo una banda del tricolor nacional.

El análisis de los símbolos puede proseguir por diferentes líneas de interpretación, por ejemplo, el mismo armazón del castillo, con sus carrizos longitudinales y transversales, puede ser visto como una cárcel, más burda que la Custodia, pero similar a ella, donde mora Dios, "prisionero infinito de amor", una metáfora importante en la simbología de la Eucaristía. Así mismo, en función marginal, en los portales del parque hay una serie de mesas atendidas por mujeres, donde se venden los "corpus", aquella maravillosa y variada muestra de repostería morisca, que es consumida por los fieles durante el rito secular o llevada a la casa.

Un paralelo, tal vez puramente accidental, puede encontrarse con las mujeres que, también en posición marginal, se agolpan a la entrada de la Catedral para vender rosarios, estampas y velas, que son consumidos en el ritual religioso.

De hecho, tanto en el parque como en la iglesia, le está vedado a la mujer el manejo directo de los símbolos dominantes. La razón por la que se destaca esta situación es porque, de alguna manera, refleja la condición secundaria que ha tenido tradicionalmente la mujer en la sociedad cuencana. El templo es el espacio sagrado por excelencia y es natural que allí se celebre el rito eucarístico. Sin embargo, si se postula la existencia de un rito secular, análogo y paralelo al anterior, hay que asumir que también tiene su espacio transformado para el efecto.

Pues bien, el análisis simbólico muestra que el parque, un lugar eminentemente profano, se sacraliza todas las noches del Septenario por medio de la procesión que, al circundar este espacio, legitima su uso para el rito secular. Antiguamente el recorrido de la procesión por la ciudad era más largo, y en las esquinas se construían hermosos altares de "posa", para que descansara en su marcha la Custodia Divina. Por ende, el espacio sacralizado debió ser mayor.

Muy acertadamente el padre Matovelle, al describir el Septenario de comienzos del siglo XX, manifiesta que "la población entera se precipita en ondas apiñadas a las calles de la festiva ciudad que aparece convertida en inmenso y magnífico templo".

Si se considera que, en la exégesis católica, la Eucaristía es símbolo del sacrificio de Dios y del banquete pascual, bien se podría decir que el Septenario es un gran escenario eucarístico, donde la quema del castillo simboliza el sacrificio de la cruz, y el consumo de dulces de corpus, el banquete eucarístico.

¿Por qué surgió el rito secular que replica en el parque el rito religioso de la iglesia? Es indudable el control que ejercía la clase dominante en la celebración del Septenario, y la exclusividad reclamada para sí en los aspectos más sobresalientes de la fiesta (egresos de dinero, derecho de llevar las varas del palio, rigurosa etiqueta en la celebración, etc.).

El resto de la población participaba secundariamente, en tanto no constituía el programador original de los festejos. Por otro lado, es interesante el uso que hace la aristocracia del espacio sagrado, en cuanto sugiere su pretensión de "apropiarse", por así decirlo, de la Eucaristía. En el espacio sagrado hay una clara distribución de los fieles, a veces disimulada solamente por la muchedumbre.

Ha sido tradicional en nuestras iglesias que los cholos y los indios se ubiquen atrás o en las naves laterales, y la aristocracia adelante o en el centro, e inclusive en el presbiterio, un lugar en principio reservado con exclusividad a los ministros de culto. Este tipo de geografía ritual, que ahora tiende a desaparecer, es más evidente en el Septenario de antaño.

El padre Matovelle señalaba que en la Catedral "las naves laterales del templo están repletas de señoras, y de toda clase de gente piadosa, la del centro rebosa con la lúcida asistencia de los empleados del gobierno, las corporaciones, e innumerables caballeros de la más alta jerarquía social, en traje todos de la más rigurosa etiqueta".

Es evidente, pues, que los pobladores participaban en el rito religioso, de acuerdo a su estatus social, e inclusive a su sexo. Este aspecto es importante porque refleja, por un lado, la rigidez social de la antigua Cuenca y, por otro, el control que la sociedad dominante tenía sobre el culto. La misma procesión tenía un orden estricto de distribución: primero, las señoras, luego las escuelas y corporaciones, luego la aristocracia (cabildantes, funcionarios, hombres prestantes) junto al Obispo y la Custodia, y finalmente los militares.

El pueblo en general no tenía puesto. Iban atrás o a los lados, apegándose discretamente al curso principal de la procesión. Estrictamente hablando, el espacio inmediato alrededor de la Custodia pertenecía a la clase dominante.

Al terminar la procesión, la Custodia entraba en la iglesia por una calle de honor compuesta por aristócratas, todos los cuales se colocaban después en el presbiterio para el servicio religioso.

Ni qué decir de los especialistas del culto: los sacerdotes y los obispos han pertenecido tradicionalmente a la aristocracia cuencana, y muchos de ellos han apoyado decididamente la celebración del Septenario.

Se puede ver entonces que la asociación aristocracia-Eucaristía es muy clara. El estado llano se contentaba con mirar las cosas desde lejos: si entraba en la iglesia lograba los últimos asientos, si no, se quedaba en el parque privado del servicio religioso.

Es en este contexto que la razón del rito secular puede ser explicada: el pueblo, al verse privado de una comunión directa con la Eucaristía, optó por inventar en el parque un rito similar al de la iglesia, aunque a escala diferente; para ello recurrió a la más exquisita tecnología popular que poseía, los fuegos artificiales.

En este punto, la geografía sagrada es inobjetable: mientras en la Catedral la gente común asiste desde las nave y el fondo de la iglesia a la realización del rito eucarístico ortodoxo, del que es dueño y protagonista la aristocracia cuencana, en el Parque Central la clase dominante asiste desde los portales, a la realización de un rito eucarístico "pirotécnico", del que el populacho es dueño y protagonista.

Tenemos aquí un caso patente de reversión de estatus, en el que la sociedad dominante cede momentáneamente su papel director, permitiendo que los estamentos inferiores tomen control, nada menos, que de la plaza mayor de la ciudad, en claro gesto de mitigación de la tensión social cotidiana. Al presente el crecimiento de Cuenca ha llevado a una demo-

cratización gradual de la sociedad y a la pérdida del valor simbólico de los elementos rituales.

Por ello, no sorprende que haya habido intentos de suprimir el Septenario (por ruidoso, costoso y peligroso), o que se esté simplifican do su grandiosidad. Sin embargo, las tradiciones no se borran con decretos: deben morir o evolucionar por su propio peso, porque refleja la esencia del devenir humano.[21]

El observar los penachos de los danzantes del Corpus Christi, nos transporta a una reflexión de análisis estético y morfológico, ya que nos recuerda las elongaciones o alargamiento del cráneo, que en algunas de las culturas precolombinas se practicaba, en particular la Cultura Chorrera. Interpretamos lo contemplado como una reminiscencia de esos actos, como una extensión estilística, con fundamentos en las prácticas antiguas y recurso y expresión cultural. (Fig.61)

Y ello porque los elementos u objetos culturales no son producto de la casualidad, sino que representan un legado ancestral en lo estético, social, cultural, etnológico, y son parte de nuestra identidad cultural, con raigambre precolombino.

Fig.61. Imagen de penacho y cabeza en cerámica Cultura Chorrera

[21] Ernesto Salazar, artículo publicado en la revista Tierra incógnita.

Fiestas del Inti-Raymi

Fig.62. Danzantes en el Inti-Raymi de Cotopaxi, Ecuador.

Es una de las grandes fiestas ceremoniales que festejaban nuestros ancestros para agradecer al Inti –el sol–, por ser creador y generador de la vida, y pertenecer a la trilogía Pachacamac –el Padre Creador–, Pachamama, –la Madre Naturaleza– y el Inti, que son parte primordial del Hatunpacha –el tiempo y el Espacio– que emergió de la noche cósmica para convertirse en el centro de la vida. El Inti-Raymi, es la posición recta del sol, es el equinoccio, conocido desde el 4.000 a. C.[22]

Con el Inti-Raymi se inicia el año solar, es más importante que el 1 de Enero del calendario gregoriano. En esta fecha, la ciudad Mitad del Mundo (Quito), será el centro de las celebraciones, para dar la bienvenida al nuevo año solar.

Es uno de los rituales ancestrales que los indígenas reviven durante la celebración del Inti Raymi; es el ofrecimiento de comida típica de la región, como cuy con papas, maíz y chicha (jugo fermentado de maíz), como ofrenda al Sol, para agradecer por las buenas cosechas.

[22] En el Ecuador tenemos el privilegio de tener dos equinoccios, en Marzo y en Septiembre, que corresponden al Inti-Raymi y al Capac Raymi, y dos solsticios, en Junio y Diciembre, que nuestros aborígenes les denominaron Intihuatanas o Amarres del Sol, porque el sol proyecta al medio día la sombra más larga en esta fecha.

El Inti-Raymi es, entonces, una acción de gracias al Dios Sol y a la Madre Tierra por las abundantes cosechas de junio. Es una de las mayores atracciones turísticas del país; porque, además de la posibilidad de observar bailes ancestrales, éstos tienen lugar en el Complejo Arqueológico de Ingapirca, uno de los más importantes restos históricos del Ecuador.

Hermosa música tradicional, danzas autóctonas, muchos colores y una alegría desbordante, son los principales componentes de la fiesta del Inti-Raymi, que se lleva a cabo con gran éxito en el sitio arqueológico en el que se levanta el Castillo de Ingapirca, en el cantón Cañar, provincia del mismo nombre.

Fig.63. Festival de danza de grupos étnicos de la región andina, Ecuador.

El Inti-Raymi está logrando, gradualmente, más fuerza e intensidad en el rescate de la cultura. Año a año, el festival incentiva la unión e integración de grupos étnicos que se esfuerzan, cada uno de ellos, por demostrar sus destrezas en la danza y en la música. Esta Fiesta del Sol se realiza durante los solsticios en varios poblados indígenas, con la idea de recrear una costumbre ancestral. Las pocas reconstrucciones arqueológicas realizadas por los arqueólogos indican que la presencia inca en la mayor parte de la región ecuatoriana fue relativamente efímera, y en muchas de las regiones ni siquiera pusieron un pie.

No obstante, las comunidades locales han entendido que sus ancestros celebraban la Fiesta del Sol, y han integrado esta costumbre,

lo cual en sí mismo es derecho de cualquier grupo, comunidad e, incluso, individuo.

Fiestas de la Mama Negra

Fig.64. Personaje interpretando a la Mama Negra, Latacunga-Ecuador.

Ecuador, ese gran pequeño país indígena, criollo, mestizo, negro…, despliega un largo calendario festivo a través del cual se expresan la multitud de culturas que conviven dentro sus límites geográficos. Muchas de las fiestas conservan un profundo arraigo y pureza muy cercanos a los orígenes históricos o de la tradición cultural, especialmente aquellas que celebran algunas comunidades indígenas que mantienen con vigor su identidad étnica. Sin embargo, hoy en día, casi todas las tradiciones del folclore festivo ecuatoriano presentan rasgos mestizos, incluso algunas de las más puras, pero este fenómeno ha enriquecido las formas y los contenidos.

La Fiesta de la Mama Negra que se celebra en la ciudad andina de Latacunga es la muestra más bella de mestizaje y simbiosis entre las numerosas culturas que se dieron cita a lo largo de la historia ecuatoriana.

La magnitud de ésta fiesta es tan grande porque constituye uno de los documentos folclóricos vivos más impresionante del mestizaje cultural de todo Latinoamérica.

Su importancia y fama ha trascendido todas sus fronteras. Los

latacungueños discuten, a veces con pasión, sobre las diferentes teorías que existen acerca del origen de la Mama Negra, pero lo cierto es que es difícil y confuso atribuir a una sola fuente un caudal tan rico formado por la suma de varias culturas tributarias.[23]

A través de los siglos se han ido encontrando entre sí tradiciones folclóricas procedentes de grupos étnicos oriundos y de otros foráneos que por diferentes causas confluyeron en la región.

Así pues, la Mama Negra es indígena, africana e hispana y en esta trilogía radica la riqueza de su contenido expresado en la variedad de personajes, atuendos, máscaras, danzas, comparsas, ritmos, canciones, comidas, bebidas y espectáculo que dan vida y realidad a esta fiesta que no es otra cosa que una gigantesca y maravillosa farsa o tragicomedia protagonizada por todo el pueblo.

El referente de las aportaciones de origen indígena a la fiesta no hay que buscarlo en un solo grupo étnico, pues aparte de la riqueza indiscutible del folclore indígena propio de la región de Cotopaxi, cuya capital es Latacunga, otros pueblos indoamericanos llegaron a la zona, se establecieron, se mezclaron y aportaron sus tradiciones culturales.

Fig.65. Celebración de la Mama Negra, Latacunga-Ecuador.

[23] Galera, Esteban (2.010). La Mama Negra, Una buena lección sobre el mestizaje. www.traveltu.com

Fig.66. Personaje interpretando, el - Ángel de la Estrella en la Mama Negra. Latacunga-Ecuador.

El Ángel de la Estrella, otra de las principales figuras, va vestido de blanco, con grandes alas en la espalda y corona en la cabeza, porta en la mano derecha un cetro y cabalga sobre un engalanado corcel blanco. Durante algunos momentos recita loas en alabanza a la Virgen de La Merced y al Capitán (Fig.66).

El Rey Moro se incorporó posteriormente a la comparsa original, siendo su origen controvertido. Según algunos estudiosos afirman, es una figura de origen español que representa a Boadhil, el rey que perdió Granada y que, por cierto, tenía una esposa negra, e incorporaría a la fiesta la tradición oriental. Otros estudiosos afirman que esta figura representa a los Jacho de Tacunga, legendarios gobernantes de estas tierras, cuya indumentaria es recordada por los vestidos del Rey Moro.

El Abanderado es otro de los personajes importantes y desfila con su grupo de soldados. Originalmente llevaba tres banderas, la española, la de los encomenderos y la del arco iris que fue usada desde épocas remotas por grupos indígenas como los Tacunga, Sigchos y otros. Actualmente solo porta la bandera indígena del arco iris; con ella el Abanderado realiza con gracia y energía una serie de movimientos conocidos como los mil guaraguas (Fig.67).

Fig.67. Personaje interpretando, el "Abanderado" en la Mama Negra, en la ciudad de Latacunga-Ecuador.

El Capitán es el último de los personajes principales; va vestido con uniforme militar de época y representa al Prioste Mayor. Desfila llevando la espada sobre el hombro y encabeza una pequeña tropa de soldados que disparan sus escopetas de cuando en cuando. Esta escena puede estar relacionada con las autoridades que gobernaron en época colonial, corregidores y alcaldes. Hay teorías que relacionan al Capitán con el mando del ejército que colaboró en la liberación de los esclavos negros.

Los Yumbos son otros personajes legendarios de remotas épocas que ya fueron incorporados al folclore indígena por los Jachos o antiguos gobernantes recogiendo viejos cantos y danzas tribales, Yumbu en chimú, puquina, quichua o aymará quiere decir bailarín o danzante, los Yumbos van vestidos de indígenas del oriente, puesto que éste es su origen y portan lanzas de chonta y plumas de papagayo. Las Ofrendas son un grupo de mujeres que dirige la mujer del Capitán, van vestidas de "cholas" y portan cestas con flores, frutas, confituras, licores, etc. y ofrecen estos manjares a la gente durante el desfile. La Mama Negra nos demuestra, en una mágica ceremonia destinada a interpretar la vida de diferentes pueblos, como el mestizaje de las expresiones populares son capaces de crear fenómenos mucho más bellos y ricos que los que proceden del exclusivismo cultural. Si algo nos enseña este acontecimiento latacungueño es la enorme

capacidad que han tenido los pueblos latinoamericanos de mantener viva su historia al mismo tiempo que sincretizaban y mezclaban las tradiciones de otros pueblos que de una manera u otra llegaron a sus tierras para dar vida a nuevas expresiones culturales más ricas, frescas, y con mayores posibilidades de reproducirse en el futuro.[24]

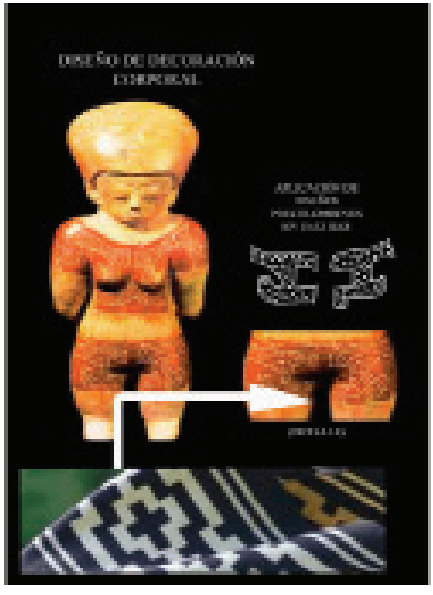
Fig.68. Ashanguero, que representa al marido de la Mama Negra.

Relación comparativa del arte precolombino y el folclore

[24] Ibídem.

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía cerámica (decoración corporal) de la Cultura Chorrera, elementos artísticos tales como diseños geométricos, líneas, colores, etc., se aplican a la artesanía textil, y, a la vez, perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano.

Sin duda alguna, podemos destacar que los diseños corporales, llámense tatuajes o meras decoraciones estilizadas geométricas, se siguen adoptando hoy en día en nuestras comunidades indígenas, sobre todo en la amazonia ecuatoriana.

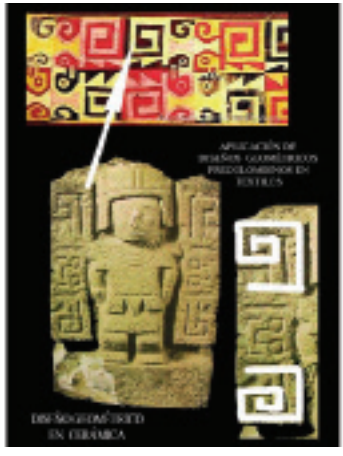


En la presente imagen, podemos apreciar cómo a partir de la iconografía cerámica (decoración corporal) de la Cultura Chorrera, elementos artísticos como diseños geométricos, líneas, colores, forman a la vez ciertas cenefas que cubren el cuerpo de tal manera que se asemejan a los ropajes o textiles.

La industria textil en la actualidad se apropia de estos diseños para, de alguna manera, tratar de rescatar y, a la vez, destacar nuestro arte precolombino; de igual forma, la artesanía y el folclore son los aliados en esta difusión conceptual y artística.

En esta imagen se aprecia cómo a partir de la iconografía ampliamente aplicada en la cerámica de la Cultura Chorrera, elementos artísticos como diseños geométricos, líneas, colores, se aplican a la artesanía textil, y, a la vez, no solo perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano, sino que además dichos conceptos estilísticos tuvieron gran difusión en toda América precolombina, pues fueron adoptados en los intercambios y transmisión cultural de los pueblos hermanos.

Sin duda se buscó siempre la excelencia en la belleza de las expresiones cerámicas, siendo su mejor recurso para expresar sus sentimientos y sus conocimientos artísticos.



Asimismo, se puede apreciar en esta imagen cómo a partir de la iconografía aplicada en la cerámica de la Cultura Manteña, elementos artísticos como diseños geométricos, líneas, colores, son trasladados en la actualidad a la confección de todo tipo de prendas y vestimentas que muy acertadamente ha rescatado la artesanía textil, y, a la vez, subsisten enraizados en nuestra tradición y en el folclore.

Todo ello se hace posible a través de la herencia y el legado de nuestros antepasados artesanos, que son retomados por las nuevas generaciones en diferentes comunidades indígenas en la serranía y amazonia ecuatoriana.

En esta imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía empleada en la cerámica (sellos) de la Cultura Jama-Coaque, los elementos artísticos como diseños geométricos, líneas curvas, volutas, colores, se aplican a la artesanía textil, y a la vez perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano. Esta cultura en particular nos ofrece una interesante muestra de diseños geométricos realizados en los sellos cerámicos, los mismos que eran usados para la decoración corporal, como imitando las formas textiles.

En la imagen se puede apreciar como a partir de la iconografía aplicada en la cerámica (sellos), de la Cultura Jama-Coaque los elementos artísticos como: diseños geométricos, líneas, colores, se usan a la artesanía textil, y a la vez perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano.

Es notable en los diseños de esta cultura la muestra de patrones en que las curvas, las volutas y demás elementos geométricos obedecen a una cohesión simétrica muy pronunciada, estas artesanías muy artísticamente realizadas y difundidas en la actualidad.

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía aplicada en la cerámica (sellos) de la Cultura Jama-Coaque, los elementos artísticos tales como diseños geométricos, líneas, colores, se usan en la artesanía textil y, a la vez, perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano. Se cree que el uso de los sellos era permitido sólo a las mujeres. Investigadores como Thomas Cummins[25] creen que la mujer ocupó un lugar jerárquico en la sociedad Jama.

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía aplicada en la cerámica (sellos) de la Cultura Jama-Coaque, los elementos artísticos como diseños geométricos, líneas, colores. Los sellos son piezas de cerámica (barro cocido) cilíndrica y plana, con tamaños que fluctúan entre 16cm. de alto y 4 cm. de ancho hasta 2cm. de alto y 1cm. de ancho; y con dibujos en relieve y la superficie completamente lisa.

En la actualidad son muy difundidos en la industria textil y artesanal en Ecuador.

[25] Su investigación y docencia se centra en Precolombino y Latinoamericano Arte Colonial. Intereses recientes de investigación incluyen el análisis de las primeras figuras de cerámica ecuatoriana (Huellas del pasado : Los sellos de Jama-Coaque Banco Central del Ecuador).

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía aplicada en la cerámica (sellos) de la Cultura Jama-Coaque, los elementos artísticos como diseños geométricos, líneas, colores. Los sellos son piezas de cerámica (barro cocido) de forma cilíndrica y plana, con tamaños que fluctúan entre 16cm. de alto y 4 cm. de ancho hasta 2cm. de alto y 1cm. de ancho; y con dibujos en relieve y la superficie completamente lisa.

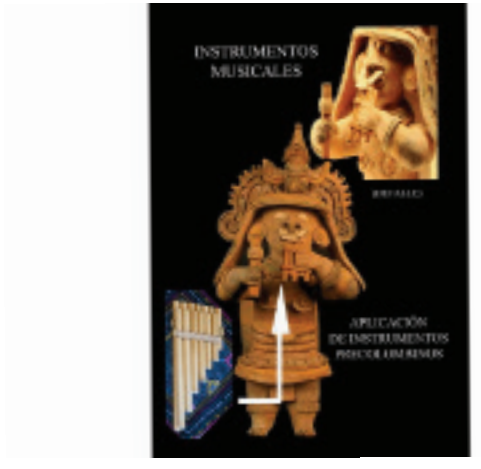
Estos mismos diseños son realizados en la actualidad en la artesanía textil.

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía aplicada en la cerámica (sellos) de la Cultura Jama-Coaque, los elementos artísticos como: diseños geométricos, líneas, colores. Algunos investigadores opinan que los diseños fueron usados para la decoración corporal, o para estampar sus tejidos; o quizás corresponden más bien a un sistema de escritura en ideogramas. Hay piezas que, al desarrollarlas, describen instrucciones para sus sembríos, modos de cultivo, módulos habitacionales, fauna y flora, canales de riego, e incluso, una especie de ábaco para sumar.

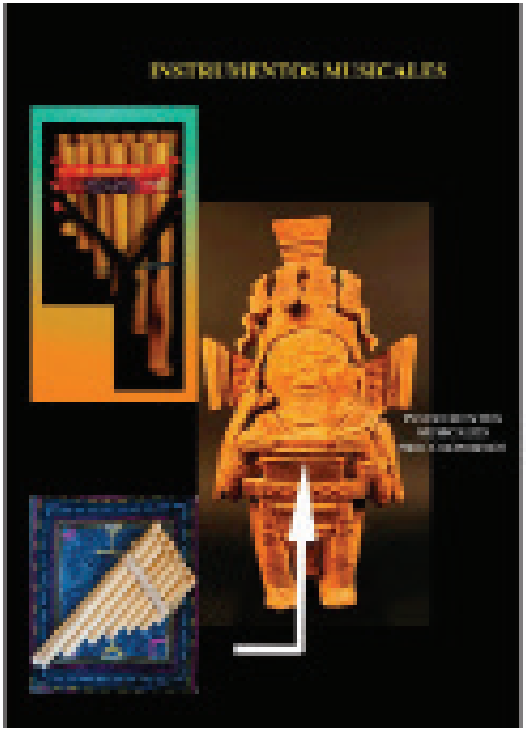
En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía zoomorfa utilizada en la cerámica de la Cultura Bahía, lo característico, como, por ejemplo, forma animal y demás temática de la fauna del entorno, se aplica a las máscaras en la actualidad (muy usadas en las fiestas populares como “La Mama Negra”) y, a la vez, pervive arraigado en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano.

Fiestas que representan tanto los valores indígenas como también el mestizaje tanto racial como cultural de nuestra sociedad ecuatoriana, por lo que podemos decir que son una manera de expresar nuestras raíces precolombinas.

En la presente imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía zoomorfa utilizada en la cerámica de la Cultura Tolita, prevalecen la forma animal y demás temáticas de la fauna, como lo fue el jaguar, el mismo que fue considerado como un dios en su mitología. En la actualidad dicha representación se emplea en las máscaras, las mismas que son muy usadas en las fiestas populares como "La Mama Negra", y a la vez pervive arraigada en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano. Así, de esta forma, se rescatan nuestras raíces y los valores culturales intangibles de nuestros antepasados precolombinos.



En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía precolombina aplicada en la cerámica de la Cultura Jama-Coaque, se representa artísticamente ciertos instrumentos musicales, como la flauta de pan o rondador. Los mismos se siguen fabricando y son muy usados en la música y fiestas populares como la "Mama Negra" y en el "Corpus Christi", y a la vez perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano.



En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía precolombina aplicada en la cerámica de la Cultura Jama-Coaque, elementos artísticos e instrumentos musicales se siguen fabricando y son muy usados en la música y fiestas populares como "Mama Negra" y "Corpus Christi" y, a la vez, perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano, el mismo que está muy difundido en todo el mundo.

En la imagen se puede apreciar una relación comparativa, a nuestro juicio manifiesta, en la que, partiendo de la iconografía precolombina aplicada en la cerámica de la Cultura Valdivia, es decir, las decoraciones y tocados sobre la cabeza, desembocamos (recuerdo y semejanza) en los penachos usados sobre la cabeza de los danzantes del "Corpus Christi", estableciéndose una sincretización que guarda una coherencia sustancial.

Esta iconografía, a la vez, pervive arraigada en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano, el mismo que es muy apreciado en diferentes partes del mundo.

En la imagen se puede apreciar cómo a partir de la iconografía precolombina aplicada en la cerámica de la Cultura Jama-Coaque, los elementos decorativos más destacados son: la vestimenta y el penacho sobre la cabeza y que adorna todo su cuerpo, el mismo penacho que nos recuerda y se asemeja a los penachos y tocados que usan los danzantes en las fiestas del "Corpus Christi" en la actualidad, y que, a la vez, perviven arraigados en nuestra tradición y en el folclore ecuatoriano.

Conclusiones

Hemos indagado sobre la función del mito, sus conceptos, su estructura y sus clasificaciones. Para ello nos centramos de forma especial en el análisis general de la narratividad de algunas leyendas y relatos mitológicos de Ecuador y en particular de la región andina, donde se destacaba el papel fundamental de ciertos animales y de sus haceres en el discurso de lo sagrado.

En este sentido, hemos escuchado y preguntado a varios relatos míticos y leyendas donde la protagonista era la Pachamama, "Madre Tierra", vista como el ser creador de un sin fin de elementos que tenían que ver con la vida y con la muerte. De esta manera, pudimos comprobar la importancia que jugaron los animales en el mundo sagrado del hombre, en sus creencias religiosas. Especialmente relevante se mostró la presencia de aves, felinos, etc., como seres intermediarios y al mismo tiempo expresión misma de un dios de la creación.

Todo ello se pone de manifiesto en diferentes elementos culturales, llámense, fiestas, rituales, representaciones artísticas: máscaras, danzas, bailes, trajes típicos, tejidos, artesanías, instrumentos musicales y música en sí. Todo ello se emplea en la música, bailes, ritmos. El San Juanito, que es considerado el ritmo nacional del Ecuador, de origen prehispánico, para celebraciones del Inti- Raymi (fiesta del sol), La Pachamama (fiesta de la madre tierra). Determinados elementos iconográficos presentes en la cerámica, como son diseños geométricos, líneas, colores y formas, han sido incorporados en los trajes típicos.

Algunos instrumentos musicales como botellas silbato, caracolas, sonajeros, bocina, rondadores, flautas, ocarinas, quenas, pingul … se

remontan a la época prehispánica y en la actualidad se siguen fabricando, aplicándose en su decoración los diseños iconográficos precolombinos y se siguen usando en las fiestas populares vinculadas con el folclore (Corpus Christi, Inti-Raymi, Mama Negra). En la danza, numerosas máscaras también utilizan en su decoración elementos artísticos de iconografía antropo-zoomorfa (las usadas en las celebraciones del Corpus Christi, Inti- Raymi, Mama Negra).

En cerámica, numerosas piezas se decoran con diseños y elementos geométricos, siguiendo fielmente la tradición iconográfica precolombina, múltiples creaciones y manufacturas siguen los modelos de figuras cerámicas prehispanas, tanto zoomorfas como antropomorfas; son elaboradas en los centros alfareros de Chordeleg (Azuay), San Antonio (Ibarra), La Pila, Portoviejo, (Manabí). Asimismo, se mantienen las técnicas, en la cerámica, en los tejidos, geometría, diseños, en las diferentes comunidades indígenas andinas del Ecuador.

Tras el análisis realizado a lo largo de este estudio, confrontado raíces pasadas con realidad actual, concluimos que existen elementos culturales comunes del pasado prehispánico que perviven en la actualidad. Es decir, hemos comprobado que el folclore continúa recapitulando y destacando las tradiciones en sus diferentes géneros y trasmitiendo sus raíces precolombinas.

Bibliografía

Di Capua, C. (1.994). Los Figurines Valdivia y un ritual de pubertad: Una hipótesis. En: Memoria No.4, Marka. Instituto de Historia y Antropología Andinas. Quito, Ecuador.

Grieder, T. (1.987). Orígenes del Arte Precolombino. Fondo de Cultura Económica, S.A. México D.F. I. Edición, 202 págs. Pág. 11-24.

Hernán Rodríguez Castelo, "Panorama del Art"', Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Edit. Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo, Quito.

Mircea, E. (1981). Mito y realidad. Guadarrama/Punto Omega. Barcelona, Editorial Labor, pág. 28, págs138.

Museo de América, (1.978). Magia, mentiras y maravillas de las Indias. Ministerio de Cultura, Diputación Provincial de Huelva. Catálogo de la exposición, pág. 150.

Panofsky, E. (1.972). Estudios sobre iconología. Editorial: Alianza: Madrid, Pág. 14-17

Rojas, B. (1.995). Los animales y su significado abscóndito o no somos solo que parecemos. Centro de Investigaciones Etnológicas Museo Arqueológico. Boletín Antropológico No 33. Mérida. Págs. 92-93.

http://museosecuador.bce.ec/bce/fotos/exposiciones/mascaras/23.jpg

http://museos-ecuador.bce.ec/bce/fotos/exposiciones/mascaras/24.jpg

http://www.dipromepg.efemerides.ec/5eess/2/37.htm

http://www.jujuyenletras.com.ar/jujuy-html/costum/pachamama.htm

Índice de ilustarciones

Índice de ilustraciones

Número	Título de la foto/Autor/Año/Fuente	Página
1	Personaje masculino con serpientes. Cultura Tolita (300 a. C.-350 d. C.) Cerámica modelada. Decoración en pastillaje, ahumada, 38 x 19,2 cm. "CASA DEL ALABADO" MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.	17
2	Cultura Capulí (1.100-1.532 d. C.) Cerámica modelada. Decoración con pintura negativa sobre engobe rojo. "CASA DEL ALABADO" MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.	18
3	Mesa de brujo. Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1.650 d.C.) Cerámica. Decoración en pastillaje, incisa y excisa, con pintura positiva roja y turquesa, 22 x 25 cm. CASA DEL ALABADO MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO DEL ECUADOR, QUITO.	19
4	Maqueta que representa a nativos en actitud de adoración (MBCQ). Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010	27
5	Recipiente fálico, Cultura Chorrera. Cerámica modelada, engobe rojo (MBCQ).	28
6	Recipiente erótico representando dos amantes. Cerámica modelada. Cultura Jama-Coaque, 25.9 x 16.5 cm. (MBCG).	29
7	Figurilla antropomórfica - chusalongo -. Escultura en cerámica relacionada con ceremonias de fertilidad (MBCQ).	30
8	Campesinos adorando a la Pachamama	31
9	Ofrecimientos a la Pachamama	32
10	Indígenas adorando a la Pachamama	33
11	Descripción de algunas variedades de maíz	34
12	Maqueta que representa a nativos en actitud de adoración y rituales de sacrificio (MBCQ). Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010	35
13	Vasija fúnebre, en donde eran depositados los restos humanos juntamente con comida y bebida. Ilustración: Oswaldo Guamán Romero 2.010.	36
14	Imagen que representa una cabeza reducida al tamaño de un puño (Tzan-Tza). Cultura Jíbara o Shuaras (Ecuador).	37
15	Vasija cerámica funeraria, Cultura Milagro-Quevedo Museo Municipal de Quevedo. Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010	37
16	Figurillas en cerámica, representando a danzantes del Corpus Christi	40

17	Tapiz precolombino, con vistosos colores y espejos. Casa del Alabado Museo de Arte Precolombino, Quito-Ecuador. Fotografía: Oswaldo Guamán Romero 2.010	41
18	Grupo de músicos y danzantes del Ecuador.	42
19	Miss Universo 2.006, Srta. Katty López	43
20	Grupo Folklórico Tungurahua, Ecuador	44
21	Danzantes con trajes típicos, Ecuador	44
22	Gráfico de la clasificación del folclore. Ilustración: Oswaldo Guamán Romero 2.010	47
23	Mapa físico del Ecuador actual	48
24	Figuras en cerámica de Danzantes del Corpus Christi	50
25	Conjunto de instrumentos andinos	51
26	Figurilla cerámica de músico con instrumentos musicales de concha.	52
27	Conjunto de ocarinas con vistosos diseños.	53
28	Figurilla masculina con traje ritual, con flauta de pan engalanada. Cerámica hueca moldeada y modelada. 30.7 cm. (MBCQ).	54
29	Figurilla de Valdivia, sonajero	55
30	Indígena andino tocando un instrumento	57
31	Indígena andino tocando la bocina, Ecuador.	58
32	Bombo de cuero.	59
33	Rondador de canutos de bambú	60
34	Indígena andino tocando el rondador	62
35	Sonajero cerámico	63
36	Instrumento llamado pingullo	64
37	Conjunto de zampoñas	65
38	Conjunto de quenas	66
39	Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro (MBCQ).	67
40	Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro y esmeraldas (MBCQ)	68
41	Máscara fúnebre de la Cultura La Tolita, repujada en oro (MBCQ)	69
42	Máscara funeraria Cultura Jama-Coaque	71
43	Máscara mitológica representación felínica, Cultura La Tolita	72
44	Máscara del Diablo Huma. En las fiestas del Inti-Raymi, celebraciones del solsticio de verano.	73
45	Máscara de Huaco. Es la segunda más importante, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.	74
46	Máscara de cabeza de perro. Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.	74
47	Máscara de cabeza de chancho. Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.	75
48	Máscara de viejo. Es caracterizado, en las fiestas de la Mama Negra, en Cotopaxi-Ecuador.	75
49	Máscara de Mama Negra Fiesta de la Mama Negra en, la provincia deCotopaxi-Ecuador.	76
50	Máscara de Rucu. Fiesta de Corpus Christi en, Cotopaxi-Ecuador	76
51	Máscara, peluca y sombrero de Rucuyaya. Fiesta de Corpus Christi, en Cotopaxi-Ecuador.	77
52	Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador	78
53	Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador	78

54	Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador	79
55	Máscara zoomorfa Cotopaxi-Ecuador	79
56	Fiestas de Corpus Christi, con danzantes ataviados de atuendos, vistosos tejidos, plumas y espejos.	80
57	El danzante de San Andrés, originario de Píllaro, Tungurahua, baila en la fiesta del Corpus Christi. Su traje representa el trueque de los elementos entre Costa y Sierra el poder e importancia que tenía en la comunidad y un homenaje a la tierra.	82
58	Participantes con cintas en las celebraciones populares, región andina del Ecuador.	83
59	Fases del Solsticio	84
60	Imagen que ilustra los castillos y juegos pirotécnicos, Ecuador	86
61	Imagen de penacho y cabeza en cerámica Cultura Chorrera	91
62	Danzantes en el Inti-Raymi de Cotopaxi, Ecuador	92
63	Festival de danza de grupos étnicos de la región andina, Ecuador.	93
64	Personaje interpretando a la Mama Negra, Latacunga-Ecuador.	94
65	Celebración de la Mama Negra, Latacunga-Ecuador.	95
66	Personaje interpretando, el Ángel de la Estrella en la Mama Negra. Latacunga-Ecuador.	96
67	Personaje interpretando, el Abanderado en la Mama Negra. Latacunga Ecuador.	97
68	Ashanguero, el cual representa el marido de la Mama Negra. Latacunga -Ecuador.	98

Biografía

Néstor Oswaldo Guamán Romero

Licenciado en Artes, por la Universidad Central del Ecuador, Máster en Artes y Humanidades, Doctor en Artes y Humanidades, por la Universidad de Murcia. Docente de la Unidad Académica de Ciencias Sociales, de la Carrera de Artes Plásticas y Visuales de la UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MACHALA.

La Iconografía Precolombina y su aplicación Artística en el Folclore
Se terminó de imprimir en marzo de 2016 en la imprenta de la UTMACH, calle Loja y 25 de Junio (campus Machala)
Esta edición consta de 300 ejemplares.

www.utmachala.edu.ec

El programa de Reingeniería del Conocimiento en la Universidad Técnica de Machala (UTMACH) es un modelo emergente de gestión de la investigación que promueve saberes científicos con pertinencia social. Desde el Vicerrectorado Académico impulsamos la investigación colectivista, donde docentes y estudiantes se engranan en la construcción y divulgación del resultado de sus ejercicios pedagógicos, heurísticos y de vinculación social, en aras de contribuir con el fortalecimiento de nuestras ventajas comparativas y competitivas a nivel transfronterizo.

Mediante este programa estratégico la UTMACH impacta sus imaginarios respecto a la relación de la docencia con la investigación, muestra de ello es la presente obra donde se cristaliza el empoderamiento y profesionalismo de sus actores y redes al servicio de la formación crítica de profesionales de avanzada.

En la UTMACH seguimos conquistando el conocimiento a través de la investigación, por ello en cada acción emprendida ***proyectamos nuestra historia***.

Ing. Amarilis Borja Herrera, Mg. Sc.
VICERRECTORA ACADÉMICA.

REINGENIERÍA DE LA INVESTIGACIÓN

UTMACH

ISBN: 978-9942-24-013-2