

PCI

Patrimonio
Cultural
Inmaterial

NRO. 3 / DICIEMBRE 2011/ AÑO 1



» **Geografías sagradas:** espacios de sentido y conexión trascendente

» **El sentido ritual** de la Tsantsa Shuar

» **El Pájaro Azul,** bebida identitaria en la provincia de Bolívar

» **La Colada Morada:** Una Tradición Viva

» **Manifestaciones** Musicales Afroecuatorianas


INPC
Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural
Ecuador

Rafael Correa Delgado

Presidente Constitucional de la
República del Ecuador

María Fernanda Espinoza Garcés

Ministra Coordinadora de Patrimonio

Erika Sylva Charvet

Ministra de Cultura

Inés Pazmiño Gavilanes

Directora Ejecutiva del Instituto Nacional
de Patrimonio Cultural

Gabriela Eljuri Jaramillo

Directora Regional 6 del INPC

DIRECTORIO INPC

Ilvette Celi

Delegada de la Ministra de Cultura
Presidenta del Directorio del INPC

José Serrano

Ministro del Interior

Gustavo Martínez Espíndola

Delegado del Ministro de Defensa Nacional

Hernán Ortega

Delegado de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana

Eduardo Crespo Román

Delegado de la Casa de la Cultura

René Ramínez Gallegos

Secretario Nacional de la SENESCYT

Coordinación Editorial

Elena Noboa Jiménez

Santiago Ordóñez

Xavier Pesántez

Producción

INPC- Regional 6

Foto Portada

Diego Castro

Detalle traje de Mayoral

Diseño y Diagramación

Ideando Publicidad

Impresión

Gráficas Hernández Cia. Ltda

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial

Revista del Instituto Nacional de Patrimonio

Cultural

www.inpc.gob.ec

Comentarios y Sugerencias

sordonezc@inpc.gob.ec

Primera Edición

Cuenca, diciembre 2011

2.500 ejemplares

Circulación gratuita





Indice

■ Presentación	5
■ Ensayo:	
Geografías sagradas: espacios de sentido y conexión trascendente (Cristina Bustamante)	6
■ Manifestaciones:	
El sentido ritual de la Tsantsa Shuar (Tamara Landívar)	9
El Pájaro Azul, bebida identitaria en la provincia de Bolívar (Carolina Calero)	14
La Colada Morada: Una Tradición Viva (Ana María de Veintimilla)	16
Manifestaciones Musicales Afroecuatorianas (Nidia Gómez)	18
Los “Tonos del Niño” en Cuenca (Carlos Freire)	22
■ Portadores:	
Doña Libia Maria, Ceramista de Cachipamba (Delicio Toledo)	24
TAKINA: canto y sonido de los Napo Runa (Marco Yunga)	26
■ Personajes:	
Claudio Malo González (Napoleón Almeida)	29
■ Registro Nacional del PCI	
El Pase del Niño Viajero (INPC)	31
■ Cartelera	33
■ Fotografía del mes (Santiago Ordóñez)	35





Presentación

El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), ha sido visibilizado como área de interés nacional a partir del Decreto de Emergencia de Patrimonio Cultural iniciado en el año 2007, fue a partir de ese momento clave para la revalorización de este tipo de Patrimonio, que el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), viene ejecutando una serie de proyectos que apuntan a la salvaguardia de este rico patrimonio, enmarcado en los ámbitos de la Convención Para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2003).

Como parte de esta toma de conciencia en el patrimonio “vivo” ecuatoriano, el INPC desde el Área de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Dirección Regional 6, viene impulsando la circulación a nivel nacional de la Revista PCI, publicación periódica destinada a fomentar el conocimiento del Patrimonio Cultural Inmaterial, entre el público no especializado, como vía válida de concientización. Hoy ponemos el tercer número consecutivo a su consideración.

En este número, el lector podrá acceder a una variada selección de contenidos de diversas temáticas tales como: El sentido ritual de la Tzanza Shuar, Geografía Sagrada: Espacios de Sentido y Conexión Trascendente, La Colada Morada: Una Tradición Viva, Los Tonos del Niño Cuencanos, El Pájaro Azul: Bebida Identitaria de la Provincia de Bolívar, Manifestaciones Musicales Afroecuatorianas, Takina: Canto y Sonido de los Napo-Runa, entre otros.

Esperamos que este recorrido por nuestro PCI aporte a la concientización ciudadana sobre el valor de las tradiciones, saberes y manifestaciones, impulsando además a nuestros lectores a vivirlo de forma respetuosa, aportando así a su salvaguardia.

Inés Pazmiño Gavilanes
Directora Ejecutiva del INPC



Geografías sagradas: espacios de sentido y conexión trascendente

Cristina Bustamante Durán
Antropóloga
INPC – Regional 7

Es difícil imaginar la vida de la humanidad en el planeta sin un espacio en donde desarrolle su interacción con lo sagrado. E igualmente resulta complejo pensar a un conglomerado humano sin espacios para vivenciar su espiritualidad y conectarse con espíritus y divinidades, presencias éstas tan antiguas como la vida misma del género humano en nuestro cosmos. El ser humano, desde sus inicios, ha buscado adecuarse a los entornos naturales y viceversa, adecuar los espacios naturales a sus necesidades.

Para tratar de adentrarnos en lo que hoy se denominan geografías sagradas, es necesario buscar en nuestro interior aquello que nos lleva como humanos a la búsqueda de trascendencia; a aquella necesidad de rebasar lo meramente terrenal o material. Más allá de la espiritualidad que cada persona vivencie, los colectivos humanos comparten un sentido de pertenencia, de afinidad, de unión con lo sobrenatural. Experimentar esa aproximación a lo sagrado, como la fuerza protectora, benefactora, pero también con poder para dilucidar entre lo bueno y lo malo, históricamente ha motivado a practicar distintas formas de espiritualidad.



En unos casos, como muchos pueblos y culturas no occidentales, su espiritualidad es animista, de lo que deriva sus ritualidades y cultos honrando a elementos de la naturaleza y el universo. Para estas concepciones filosóficas, todo tiene vida, todo tiene una energía, todo se relaciona con todo. Según manifiesta Josef Estermann, en la cosmovisión andina, “no existen jerarquías, sino correspondencias recíprocas entre entidades del mismo valor y peso” **1**.

Sin embargo, dada la diversidad cultural y las diferentes raíces de las cuales provenimos, también son diferentes las prácticas espirituales que cada grupo cultural realiza. En este



El Oro • Iglesia de Malvas, Zaruma
Fotografía: INPC-Regional 7

sentido, cada cultura tiene una manera particular de aproximación y celebración a sus divinidades; lugares diversos en los cuales palpita su vida espiritual, además de momentos especiales para honrar y celebrar a sus entidades sagradas.

Las culturas andinas, animistas, sacralizan distintos espacios de la naturaleza y el cosmos. Por su concepción holística y de conexión natural con su entorno, el ser humano es asumido como parte de un todo; por ello siendo parte de esa totali-

dad, coparticipa con otros seres del universo y de su Madre Tierra. Esta tradición ha sido transmitida generacionalmente por pueblos y culturas de nuestra América. Así las culturas indígenas por ejemplo, desde su cosmovisión, ancestralmente han identificado espacios sagrados tales como: montañas, peñas, lomas; piedras, cascadas, lagunas, vertientes, etc. Como contraparte, también han ubicado lugares no benéficos para la salud de los distintos seres de la naturaleza. Mientras



El Oro • Cascadas Zamora
Fotografía: INPC-Regional 7

otras sociedades cuya población adscribe a religiones como el catolicismo, el hinduismo y otras, por lo general tienen sus geografías sagradas que en muchos de los casos han sido construidas para efecto de veneración a sus dioses o divinidades. Pero en todos los casos, se trata de lugares privilegiados por su carga simbólica y sagrada.

En las tradiciones de los pueblos andinos **2**, ha prevalecido una visión dual de los fenómenos naturales; de ahí que en sus maneras de percibir el mundo prevalezca una clasificación entre lugares sagrados y lugares del mal. Así por ejemplo los Kichwas reconocen espacios para poder purificar o limpiar sus cuerpos, mientras otros espacios (quebradas, charcos de agua estancada, cementerios, etc.) pueden afectar a la salud provocando enfermedad; diferenciando así entre lo sagrado y lo maléfico.

Quizás conviene mencionar que en las zonas influenciadas por los Andes, convive una pluralidad de lógicas. De ahí la necesidad de reconocer también de acuerdo a esta pluralidad, producto de distintos orígenes históricos, que si bien por el proceso de colonización se ha tratado de uniformizar el pensamiento, persisten aquellas cosmovisiones cuyos axiomas

1.- Esterman, Josef; Filosofía Andina, estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina, Abya-Yala, Quito, 1998.

2.- Lo andino, hace referencia a lo geográfico; es decir a culturas cuya influencia tiene que ver con la vertebración de Los Andes y su incidencia en la constitución de un pensamiento o idiosincrasia particulares.



El Oro • Interior Iglesia de Atahualpa
Fotografía: INPC-Regional 7

filosóficos difieren de los occidentales. En consecuencia, las geografías sagradas también tienen sus diferentes lógicas e independientemente de los sentires y filosofías de cada uno, deben ser reconocidas desde una perspectiva plurinacional e intercultural; cuestión que aportaría sin duda a una convivencia basada en el respeto y aceptación real del “otro”, diferente y particular con todas las implicaciones que esto representa, éticamente hablando.

Así entonces, se podría definir las geografías sagradas, como aquellos lugares estratégicos por su carga energética donde se alojan existencias divinas; pues contienen sentidos profundos para quienes confían en su benevolencia y su poder transformador. Son espacios o geografías en los cuales se revitalizan y afirman las identidades, cohesionando socialmente a quienes coparticipan de la convicción sustentada en su poder para ejercer cambios en la vida de los humanos.

En estos lugares o geografías de lo sagrado, el ser humano se conecta con dioses y divinidades con un sentido de trascendencia espiritual; por tanto, estas geografías también tienen un significado especial e íntimo en momentos exclusivos de celebración. De este modo, estas geografías cobran sentido para la existencia de las personas, en tanto son lugares donde pueden receptor y comunicar aquellos íntimos mensajes de la humanidad con la divinidad, independientemente si se trata de un cerro, una laguna o un templo construido para tal función.



El sentido ritual de la Tsantsa Shuar

Tamara Landívar Villagómez
Antropóloga
Curadora del Museo y Reserva de
Etnografía Nacional
Museo Pumapungo

“Hubo un tiempo en que todos los vivientes eran humanos, pero por su comportamiento bueno o malo, Arútam les convirtió en diferentes animales y plantas, por eso los consideramos hermanos nuestros”.

(Mitología Shuar. Siro Pellizzaro)

Shuar, término de la lengua Shuar que significa: “Hombre” o “Ser Hombre”; También se les conoce como “jívaros” o “jíbaros”, que la comunidad shuar rechaza por peyorativa, pues significa salvaje. Este término al parecer fue una deformación del idioma español, con el cual les identificaban los hispanohablantes a los Shuar: “El antagonismo comienza con el nombre del mismo pueblo: siempre fue shuar entre el grupo étnico Shuar y shiwar el de los Achuar, grupo distinto de la misma etnia. Sin embargo, el español lo deformó de shiwar a shiviar, xíbaro llegando a jíbaro” (Calderón 1998,179). (Bottasso 1982,11) (Harner 1978, 14).

La cosmovisión Shuar se estructura en los mitos, que junto con la conducta ritual, representan un conjunto de principios, que formulan un sistema de normas sociales, económicas, etc. (M. Buxo Rey 1983, 289), en este sentido, con el rito de la Tsantsa, los Shuar, mantenían el equilibrio social, al castigar el crimen.

Encontrado el culpable de quitar la vida a otro hermano, en algunas ocasiones con la ayuda del chaman, se nombraba al “Tsankram” **1**, llamado así hasta el final del ritual y al anciano **2** quien será el representante de Arútám en la tierra y lo guiará.

Antes de cumplir con el ritual recibirá el consentimiento de Arútám, para ello deberá buscarlo y esperar su señal en las cascadas sagradas en ayunas y con la ayuda del tabaco; caso contrario, no será capaz de matar a otro ser humano.

Cuando reciben la señal de Arútám, el Tsankram estará dispuesto a realizar la venganza; esto se simboliza colocando una especie de manilla que la usará hasta el fin del rito. Sólo con esta señal podrá realizar la incursión en busca del enemigo.

En general el “ataque” se realizaba al amanecer, en una especie de incursión de guerra. Una vez muerto el enemigo el Tsankram cortaba la cabeza a la altura de la clavícula, pasa la corona de plumas **3** por la boca, lo que le permitía cargarla al hombro; el mito guía todos los pasos a seguir.

1.- Hacedor de Tsantsa

2.- Wea

3.- Tawasap: adorno en la cabeza del hombre shuar. (tejido de algodón adornado con plumas de tucán)



Casa o Jea Shuar
Fotografía: Tamara Landívar

En un lugar predefinido y generalmente cerca de un río para lograr el contacto con Arutám, se da inicio al ritual de la Tsantsa hasta el tamaño de un puño, comienzan por tapar la boca del enemigo con astillas de chonta, luego se retira la piel del cráneo el que es lanzado al río como un regalo para la anaconda **4**. Cánticos sagrados **5** acompañan cada acción.

Mientras tanto se hierve agua en un recipiente de cerámica para luego sumergir la piel no más de quince minutos, caso contrario se desintegraría (Mundo Shuar Serie C. F. Rovere c. Bianchi p.9). En seguida se eliminan los residuos de carne que hayan quedado adheridos y por último se coloca en el interior de la piel, arena caliente para darle de nuevo la forma humana.

Este proceso debe estar terminado antes del atardecer, cuando el sol baja, momento en el cual se le canta profiriendo: “esta alma la llevaré yo, llevaré a tu compañero, alma, que tenías que llevar al lugar de las sombras”. Para la mitología Shuar el alma de los difuntos es llevada por el Sol **6** al atardecer; por ésta razón se le canta y se le demanda permiso.

A la Tsantsa se le pasa carbón de balsa por la cara, de allí su apariencia obscurecida, para que el espíritu vengativo del muerto **7**, no pueda ver al Tsankram. Para la cosmovisión Shuar el “alma” está en la cabeza.

Con la Tsantsa y de vuelta a la comunidad, el Wea anunciaba el triunfo, acto seguido se inicia con las celebraciones simbólicas: la primera, conocida como Ritual de la Sangre **8**, por la muerte que se causó; participan la comunidad involucrada, el Wea, el Tsankram y una mujer (puede ser su esposa) a quienes se les comunica y muestra que se ajustaron las cuentas. El ritual puede durar algunos días, se baila y bebe chicha.

El Wea, después, adorna al Tsankram, y le pinta la cara con achiote. Una vez terminada la decoración, le brinda chicha y floripondio, para que sueñen **9** con Arutám, su espíritu protector.

- 4.-** Panki
- 5.-** ujau
- 6.-** Etsa
- 7.-** Emésak
- 8.-** Numpek
- 9.-** ayámtai

Como parte del ritual de las tsantsas, esta la pintura corporal, por lo general, dentro del contexto shuar, es muy utilizada en el rostro, pero para la celebración ritual, se aplica en el cuerpo; denotando el significado del poder recibido de Arútam. El tsánkram, debe abstenerse de comer carne y guardar otros tabúes, hasta el año siguiente que se realizaba otra celebración (son dos celebraciones básicas, pueden haber más).

La segunda celebración **10** en la cual se “arreglaba” con el espíritu del enemigo, se procedía ritualmente con la realización del trasvase o cambio de almas entre el Shuar muerto injustamente y el espíritu de la tsantsa, quien pasaba a esta especie de “limbo” a ocupar su lugar, donde permanece eternamente como castigo por matar a otro hermano; evitando que vaya a las cascadas sagradas y pueda ingresar en el cuerpo de otro shuar, motivando muertes injustas.

Este momento retiran los palos de chonta que sellaban la boca para permitir el cambio de “almas” sustituyéndolos por tres hilos de algodón blanco, que cuelgan de la boca de la Tsantsa, representan el cordón umbilical; se posesiona de manera simbólica en la mujer, quien encarna la fertilidad, representando el renacer del nuevo ser.

Terminado el ritual el Wea, daba al Tsánkram agua de guayusa y alimento sagrado **11** así como el baño ritual en el río, según las enseñanzas del mito de Ayumpúm, simbólicamente iniciándolo en una nueva vida. (Pellizzaro 1980 Mitología Shuar)

Dentro de este contexto mítico y simbólico, una vez terminado este ritual, la Tsantsa no tiene valor alguno; no es una cabeza trofeo como sostienen algunos, de ser así, no se encontrarían fuera del mundo shuar.

La estructura de cada celebración debe desarrollarse estrictamente dentro del ritual, para que el espíritu vengativo permanezca dentro de la tsantsa.

El tsánkram se convierte en un justiciero, al dar muerte a quien mató sin el consentimiento de Arútam; los Shuar no son dueños de la vida, por lo que no pueden matar a ninguno de sus hermanos.

Con este ritual se da la oportunidad, al espíritu, de tener su nuevo ciclo cósmico vida-muerte determinado por Arutám, permitiéndole, de esta manera, entrar en la cascada sagrada en donde habitan Arútam y los espíritus de los Shuar. El primer varón que nazca luego de esta celebración, recibirá el nombre



Ritual Tsantsa
Humano.
Imagen Mitología
Shuar.
Siro Pellizzaro

10.- Amíamu

11.- Ikma

del familiar matado injustamente

Todo Shuar sabe hacer Tsantsa, pero podrá hacerla de humano, sólo en el momento en el que sus familiares o amigos lo demanden y Arútám así lo autorice.

En los rituales para la realización de las tsantsas, existen actividades de carácter netamente simbólico:

El primer rito, la tsantsa de humano, se centra en el sacrificio del hombre que ha matado a alguien injustamente, un alexionador social; y en la tsantsa de mono perezoso se considera como un sacrificio impetratorio.

Con el mito y sus rituales se pretende traer algo de lo sobrenatural: en la tsantsa de humano, el alma del inocente; y en la tsantsa de mono perezoso, la fuerza para defender la vida, que es entregada al varón, una vez iniciado.

El rito de la tsantsa, se a practicando en el comunidad shuar desde tiempos inmemorables, y se lo ha realizado acorde a la naturaleza dinámica, característica de todos los grupos humanos, razón quizá, por la cual, este ritual se pueda concebir dentro de dos supuestos: matar al asesino enviando su espíritu al “limbo” lugar en el cual se hallaba su víctima: “cambio de almas” ; o, el vengador o Tsánkram, se revestía del poder del enemigo muerto: “transferencia del poder”, este segundo el más conocido y difundido, también acontece en el ritual de la tsantsa de mono perezoso.

El adueñarse de la vida de un guerrero enemigo, por medio de la tsantsa, se comienza a empatar dentro del mismo mito: Kujáncham, quien había matado y realizado la celebración de una tsantsa, sin la autorización de Arútám. Es por esto que Arútám manda al dueño de la cabeza, al “resucitado”, para que realice justicia, y ejecute el ritual dentro de los cánones espirituales enseñados por él.

Ayumpum, no quiere que se den muertes violentas, enseñando a los Shuar, según el mito, a realizar justicia, eliminando las causas de las guerras.

Es necesario comprender que el ritual de la Tsantsa o Unt Namper, no era venganza personal, sino, intento de restablecer el ciclo cósmico: vida-muerte, fueras sobrenaturales exigían justicia y castigo, para evitar asesinatos.

La mitología Shuar no contempla el realizar Tsantsa de mujeres, niños y blancos-mestizos.

Comerciantes y/o coleccionistas inescrupulosos, incitaron a producirlas fuera del ritual y sistemas ideológicos como por ejemplo de personas fallecidas, con fines comerciales, incluso se conoce de tsantsas realizadas por apachs. Existen elementos que evidencian cuando una tsantsa no ha pasado por el ritual, considerados por eso falsas, más no porque no sean de humano, razón por la cual pierden todo su valor simbólico.

La Tsantsa de mono perezoso, según relatan, es un ritual que hasta nuestros días se realiza.



Interior vivienda Shuar
Fotografía: Tamara Landívar



Tsantsa Humana
Fotografía: Tamara Landívar



Niños Shuar
Fotografía: Tamara Landívar

Las leyes ecuatorianas y las nuevas religiones abolieron el ritual de la Tsantsa de humano, al menos no se conoce de esta práctica de manera oficial.

Las culturas expresan verdades y realidades, elementos que toda comunidad humana posee, solamente que lo hacen con leguajes distintos.

Debemos asumir que todos somos seres humanos, somos iguales en esencia, pero diferentes por el hecho de habernos encontrado en diversas situaciones, que nos han obligado a adaptarnos, dando respuestas propias a nuestras realidades, generando así un sistema que se llama cultura.

Debemos tener claro, que si bien se puede entrar dentro del gran engranaje de la civilización, modernización, globalización o como queramos llamarle, esto se lo puede hacer desde la esencia misma de la cultura de cada grupo humano, sin desechiar el bagaje de nuestra historia, no debemos olvidar que somos parte de una realidad cultural, que está inmersa dentro de nuestro ser, así acojamos otras estructuras culturales. No debemos despreciar nuestras tradiciones, por adoptar un nuevo mundo, que tal vez no entiende nuestra cosmovisión.

Es necesario hacer un llamado a los otros, a nosotros, “a los espectadores”, que no podemos o no queremos entender la cosmovisión de otra cultura, para que respetemos a las personas y a sus diversas manifestaciones culturales, y aportemos permitiéndoles vivir dentro de su cosmovisión, cimentada, posiblemente, en centenares de años, sólo así podremos permitir que grupos humanos como los Shuar, no desaparezcan y se mantengan como lo que son: “una realidad cultural y humana”.

Es fuerte constatar que la influencia cultural del exterior es tan oprimente que obliga al suicidio de los grupos étnicos, por el hecho de sentirse acorralados con el paso del tiempo y de la mal llamada modernidad. (César Biachi 1988, 19). Nuevos elementos espirituales y materiales que adquiridos provocan una dependencia radical, lo que lleva a buscar otras fuentes de ingreso económico, para poder satisfacer nuevas necesidades.

12.- Con todo el respeto y admiración al pueblo Shuar

Desgraciadamente al imponer otra cultura, los valores de un pueblo se desvirtúan, desvanecen e incluso llevan a cambios radicales, por el hecho de superponer mitos y ritos ajenos a su forma profunda de concebir el mundo y las diversas esferas de la realidad; el hecho de acceder a la educación formal y aprender otros elementos diferentes, genera una ruptura en el esquema de la realidad sociocultural.

Debemos conocer y valorar nuestro patrimonio material e inmaterial, mediante la identificación y reconocimiento de las diferentes manifestaciones culturales de los diversos grupos humanos ecuatorianos, llegando a la conciencia colectiva de una verdadera interculturalidad, propendiendo el respeto que cada grupo humano nos merecemos.

Para hablar de las Tsantsas o cabezas reducidas, práctica ancestral realizada por los Shuar, es necesario desvirtuar comentarios negativos generados en torno a este mito y rito que han ido en desmedro de esta comunidad.

Un llamado a todos y cada uno de nosotros para conocernos, valorarnos, reivindicarnos y asumirnos dentro de nuestro contexto cultural, aceptándonos y respetándonos en un verdadero diálogo, exigencia de los grupos humanos que vivimos en la magia de la diversidad.

Podemos aportar, comenzando con una simple actitud de respeto y tolerancia, para evitar que ante nuestra mirada impávida, sigamos viendo morir grupos humanos, cosmovisiones, lenguas, tradiciones, celebraciones, esa riqueza inmensa que engloba un sólo nombre: Ecuador; no permitamos la muerte de nuestra cultura. **12.**



El Pájaro Azul, bebida identitaria en la provincia de Bolívar

Carolina Calero
Antropóloga
INPC-Regional 5

La caña de azúcar ha constituido uno de los principales cultivos para el sustento de varios sectores de la economía del país. Si bien este producto, originario del sureste asiático, fue introducido en Latinoamérica por los españoles y causó en su momento una transformación a nivel ambiental, social y económico, con el tiempo las actividades producto del trabajo con la caña de azúcar, fueron asimiladas por las localidades, convirtiéndose en un medio de supervivencia, a la vez que una expresión de identidad.

La provincia de Bolívar ha sido históricamente una de las principales productoras de este cultivo, específicamente en las parroquias rurales de San José del Tambo en el cantón Chillanes, Telimbela en el cantón Chimbo, Facundo Vela en el cantón Guaranda, y de forma particular en las áreas rurales del cantón Echeandía. Dentro de la diversidad de productos obtenidos de la caña de azúcar, sobresale, por su significado cultural y su particular forma de elaboración, la bebida tradicional conocida como PÁJARO AZUL, realizada artesanalmente y denominada así por su color azulado. Esta bebida originaria de la zona se encuentra asociada a un conjunto de conocimientos, técnicas y prácticas culturales de carácter patrimonial, expresados en la labor de los agricultores especializados en la cosecha y procesamiento de la caña de azúcar y en el trabajo de artesanos quienes elaboran minuciosamente esta bebida, siguiendo un proceso sistemático y utilizando ingredientes especiales. Todo esto articulado al espacio cultural de los trapiches y moliendas que configuran un patrimonio material.

La elaboración del Pájaro Azul inicia con el corte de la caña de azúcar realizado “a mano” por los agricultores. Una vez molida la caña a través de molinos propulsados con la fuerza de bueyes y mulas, molinos hidráulicos o a motor, el jugo de la caña pasa a reposar en cajones de madera denominados guaraperos. El jugo de caña fermentado, conocido como guarapo, pasa posteriormente al alambique, un gran contenedor de cobre, en donde es sometido a un primer proceso de destilación. El guarapo destilado por primera vez es conocido como vinillo. Y al proceso de destilado del guarapo se lo denomina resaque. Luego de obtenido el vinillo





Bolívar • Trapiche en Echendía
Fotografía: Carolina Calero

se lo vuelve a poner en el alambique en donde se añade 10 tipos de frutas, 10 tipos de hierbas de monte, especias, y la hoja de mandarina que, a criterio de los pobladores, otorga el color azulado a la bebida. Según algunos artesanos, se añade también pata de vaca y gallina, para darle un sabor especial, fuerza y nutrientes. Este conjunto de ingredientes son cocidos y nuevamente destilados, obteniendo así la bebida final.

El proceso, desde que se muele la caña hasta que se obtiene el licor, dura aproximadamente veinte días. A esto debemos sumar el tiempo invertido en cortar la caña, aproximadamente dos meses por hectárea, con la participación de un mínimo de cinco personas, que cumplen funciones específicas. Hay cortadores de caña; arrimadores, encargados de agrupar la caña cortada; burreadores, quienes trasladan la caña cortada desde el cañaveral hasta la molienda; moledores, encargados de moler la caña y supervisar el buen funcionamiento de los molinos; bagaceros, delegados a recoger el bagazo; y alambiqueros, quienes se encargan del proceso de destilación del alcohol.

Esta bebida tradicional forma parte de las principales actividades festivas de las comunidades rurales y zonas urbanas de la provincia, especialmente durante la época del Carnaval, pero además, el Pájaro Azul es una bebida que no puede faltar entre las familias y hogares en donde se la comparte en ocasiones especiales como bautizos, matrimonios, santos, e incluso funerales. Este licor es además utilizado en ciertas recetas de repostería y para la curación del mal de ojo y los resfriados. Es por eso que el Pájaro Azul constituye una debida identitaria de la provincia de Bolívar. Su uso trasciende los efectos y estímulos que provocan los licores comunes, pues posee una significación cultural asociada a un territorio, a una población, a una herencia y a un procesamiento particular que incluye la transmisión de conocimientos y la aplicación de técnicas tradicionales específicas, que lo convierten en un patrimonio cultural inmaterial.

Actualmente, sin embargo, la periodicidad con se realizaba esta bebida ha disminuido considerablemente. El principal problema radica en que la cadena productiva no se encuentra fortalecida. Para los agricultores y artesanos, de quienes depende la producción, no es suficientemente rentable la elaboración de este licor, en relación a la inversión de recursos económicos para la adquisición de los ingredientes, tampoco en relación al tiempo y la fuerza de trabajo utilizada. Cada litro de Pájaro Azul es adquirido por los comerciantes a 0.75 centavos, cuando su valor real, según los artesanos, rodea el 1.50 dólares. La venta del “trago”, también conocido como “puro”, resulta más rentable, pues su elaboración no implica el uso de los ingredientes mencionados, tampoco requiere de una doble destilación como si lo requiere el Pájaro Azul. Esto ha provocado que las familias dedicadas a esta actividad ya no lo preparen con la misma frecuencia que antes, lo que significa un riesgo para la continuidad de esta tradición.

Ante esto, es vital enfatizar la importancia patrimonial e identitaria de esta bebida, como un mecanismo para lograr el valor agregado que permita un comercio justo, en donde el trabajo de agricultores y artesanos sea reconocido y bien remunerado.



Bolívar • Agricultor de Caña
Fotografía: INPC-R5



La Colada Morada: Una Tradición Viva

Ana María de Veintimilla Donoso.
Antropóloga

El misterio de la muerte y todas las manifestaciones generadas a partir de la asimilación, de la resignación, del sentido de trascendencia que se le da a la partida física de las personas cobra una estimación distinta en cada cultura incorporando criterios valorativos festivos y no, que irrumpen con el espacio sagrado y el tiempo ordinario.

Ese tiempo extraordinario va acompañado de una comida memorable cargada de significados y significantes históricos, sociales, identitarios.

La construcción de una comida representativa se sustenta en signos y significados que dan sentido a nuestra cultura y éstos se evidencian gracias a la producción alimenticia de un lugar, pero también a la producción y reproducción social, y tras esas estructuras de significación se enuncia aquello que nos caracteriza.



Pichincha • Día del Difunto
Fotografía: Ana María de Veintimilla

En Ecuador el 2 de noviembre recuerda a sus difuntos preparando una colada tradicional de color morado gracias a sus ingredientes. Uno de los recuerdos añorados de la niñez, y conmemorados en la actualidad es el aroma que despiende la gran olla de colada morada preparada por la abuela, la madre, las tías para el Día de los Difuntos. El año y la rutina, cobran sentido con la ilusión de la llegada de esta fecha, donde la familia a pesar del tiempo se reúne en la cocina a preparar la colada, lavar las frutas, escoger las hierbas olorosas, las especias, medir la harina de maíz negro, hervir el agua y empezar a batir y batir la colada hasta que adquiera el punto preciso. Que bonito recordar también a los niños y niñas de la casa con masa de pan embarrada en las manos, en los codos, intentando hacer las guaguas para hornearlas y de preferencia en aquel horno de leña para dar ese sabor especial al pan. Estas remembranzas, sensaciones, emociones, sabores y aromas que forman parte de un sentir común, son los que van construyendo una cultura particular y un legado patrimonial a través de los años, de la transmisión de las tradiciones que van de una a otra generación. La



gastronomía de difuntos habla de nosotros, de nuestro origen mestizo, de una historia compartida resultado del sincretismo entre lo indio y lo español, de la religiosidad andina y la doctrina católica, así como también de la resistencia de los pueblos a ser dominados por una sola cultura.

La Uchucuta era originalmente la colada que preparaban los indios para acompañar con guaguas de pan en los rituales funerarios que realizaban. Estaba hecha de harina de maíz, papa, fréjol, arveja, achiote y col; y las guaguas de pan elaboradas con maíz, zapallo, miel y cera de abeja. Posteriormente se elabora la colada morada que es un resultado del sincretismo con la religión católica representado en el color morado que significa muerte y luto en su iconografía (Mena Gabriela: www.claroscuro.org). Así al tiempo que los indígenas adaptan sus fiestas religiosas con las de los españoles, el 2 de Noviembre que corresponde al Día de los Difuntos en el calendario católico; fueron también adaptando sus comidas.

La colada morada que conocemos ahora se prepara a base de maíz negro o maicena, mora y mortiño (fruta silvestre propia del páramo andino), naranjilla, y frutas picadas como el babaco, frutilla, piña. Y se acompaña con las guaguas de pan, hechas de harina de trigo.

se decora una mesa con la comida preferida del difunto: seco de gallina, arroz con leche, dulces típicos etc., y los familiares comen juntos, pero no en la mesa preparada que queda intacta durante el 2 de Noviembre que se destinada a los difuntos adultos, mientras que el 1 de Noviembre se prepara la mesa para los niños que han muerto. En estos pueblos, se prepara una bebida hecha en base a los productos que ahí se dan, llamada mazamorra de maíz amarillo y dulces como la natilla de maíz. En la Sierra Norte, en cambio, en la zona de Tulcán, se prepara el champús, una bebida a base de maíz quebrado, naranjilla, panela, piña, canela, hojas de naranjo agrio y clavos de olor que se acompaña con las guaguas de pan. A pesar de las diferentes tradiciones que se practican a lo largo del país, la colada morada se ha convertido en el plato más representativo del Día de Difuntos y muchas familias ecuatorianas la preparan infaltablemente.

Desde su origen la tradicional colada morada, las guaguas de pan, la preparación y el consumo han cambiado según las preferencias nutricionales y los cambios culturales, es así que hoy en día es una bebida menos espesa, más dulce y llena de frutas. Los recuerdos que emanan de la gran olla, las mujeres reunidas preparando cada uno de los ingredientes, amasando el pan, el aroma de los jugos de fruta y las especias que invoca a los seres queridos, no puede perder su sentido ni alejarse



Pichincha • Colada Morada
Fotografía: Ana María de Veintimilla



Pichincha • Colada Morada con fruta picada
Fotografía: Ana María de Veintimilla

Siendo un país tan diverso en cada región del Ecuador a más de la colada y las guaguas de pan, se vive esta fecha de diferentes maneras según la cosmovisión de los diferentes pueblos que lo conforman. En la Sierra, especialmente en la zona de Tungurahua, Cotopaxi y Pichincha, se acostumbra llevar la comida que más le gustaba al difunto para compartirla entre la familia al pie de su tumba en el cementerio. Preparan alimentos como mote, carne, choclo, papas, gallina, y colada morada con pan. En la Costa, al sur del país, la zona de Manabí y Sta. Elena, los familiares del difunto “sirven la mesa”,

de la memoria porque está presente en nuestras emociones. La permanencia del ritual, los secretos compartidos dan sentido de pertenencia a una nuestra cultura, permitiéndonos vivir, sentir el patrimonio.



Manifestaciones Musicales Afroecuatorianas

Nidia Gómez Pazos
Historiadora
INPC – MATRIZ

INTRODUCCION

En el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, se viene trabajado con mística y profesionalismo en temas de puesta en valor y salvaguardia del Patrimonio Cultural, la incursión en esta última área de trabajo se promovió para complementar los expedientes técnicos que sustenten la presencia de las manifestaciones culturales como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI); pero también, para fomentar la construcción de nuevos y actualizados instrumentos que lleven a la salvaguardia del PCI.

Según las estadísticas del 2001, la cifra de ciudadanos “mulatos y negros” alcanzaba el 6.1% de la población; mientras en el 2010 se han autodenominado “afroecuatorianos” el 7% de la población; esto es supremamente significativo para la identidad del pueblo Afrodescendiente de las 24 provincias del Ecuador, población que en la última década con fuerza defiende sus territorios y las manifestaciones culturales allí existentes.



Imbabura • Cantoras de la Concepción
Fotografía: INPC-MATRIZ

Ciertamente, las expresiones culturales más representativas son la música y danza, en ellas se evidencian las raíces africanas de la población “negra”, en Esmeraldas con la Marimba y en la Cuenca del río Mira y Valle del Chota con la “bomba”, elementos de fuerte tradición étnica.

El año 2003, con el impulso de la ciudadanía esmeraldeña coordinada por el Consejo Provincial de Esmeraldas, se efectuó la declaratoria de la Marimba como Patrimonio Intangible de la Nación, más tarde el INPC promovió la investigación de la Bomba y la Marimba, en un inicio con miras a una posible inclusión en la Lista Representativa de la UNESCO. Esta investigación concluyó en el año 2009, mediante consultoría con un grupo de estudiosos afrodescendientes dirigidos por Catherine Chala y desde el INPC por Nidia Gómez y Pablo Morales. El resultado de este trabajo, es un texto completo de diagnóstico histórico cultural de estos dos elementos investigados: La Marimba en Esmeraldas y La Bomba en el Valle del Chota.

Reconocemos que los espacios de la musicalidad y sonoridad son patrimonios de los pueblos y nacionalidades y que, en el caso de los afro descendientes, LA MARIMBA Y LA BOMBA son las expresiones musicales tradicionalmente representativas y diferenciables.

En el Valle afroachoteño, LA BOMBA es un término que designa al instrumento, el ritmo y su sonoridad (polirítmica), el baile y la canción; por lo tanto constituye una manifestación cultural inmaterial (dancística-poética-musical-instrumental) destacándose en la bomba el contenido musical que constituye la historia oral transmitida por generaciones. La parte poética está en las letras de la Bomba, que reconstruye la historia de las haciendas cañeras y algodóneras en la Provincia de Imbabura y Carchi, así también la relacionan con el agua y el paisaje de las riberas de los ríos Chota y Mira en la sierra norte ecuatoriana como “hitos” identitarios de la región.



Esmeraldas • La Bomba baile de la botella
Fotografía: Fundación Azúcar



Esmeraldas • Musicos de Marimba
Fotografía: Fundación Azúcar

La Bomba es un instrumento vernáculo de percusión, un tambor realizado con el tronco del cabuyo y cuero de “chivo viejo”. La percusión se realiza básicamente con las manos; sin embargo, hay muchos trovadores que lo hacen con el codo, el pie, y hasta la quijada. Las melodías más populares, “El Juncal” y “Carpuela”, son parte de la historia local y etnográfica regional; “el Negro tomatero” cuenta la cotidianidad de la tierra, sus autores están familiarizados con lo que la composición musical expresa, es el caso de don Segundo Congo en el tema “Mi linda carpuela”. El baile, una danza típica entre parejas o grupos, da cuenta de las realidades cotidianas, los rituales y/o enfrentamientos; sobresale el baile con la “botella” con

licor, misma que es colocada en la cabeza de las mujeres quienes danzan provocando a los varones. El repertorio es amplio y variado.

Convengamos que, originalmente, el ritmo de la bomba fue interpretada por la denominada “BANDA MOCHA” y con ello nos aproximamos a una historia de transformaciones para el pueblo afro del Valle.

La Banda Mocha, es un conjunto musical orquestal, de fines del S.XIX, como banda popular se adecuó a la realidad local, especialmente por los instrumentos que son recogidos de la naturaleza “los mochos” o puros” (calabazas secas) que dan el nombre a la banda “las flautas” de carrizos secos; constan además los instrumentos de soplo con hojas de naranjo, y los sonidos de las mandíbulas de animales, las maracas con semillas de frutos; en la percusión se destaca “la bomba” (un tipo de tambor), el bombo, la caja, tambores, rapadores, los platillos, la guitarra. Hoy la bomba es mayormente interpretada por cuartetos con el tambor, la bomba, guitarras y maracas, cuya fuerza interpretativa se ha popularizado hace varias décadas. La bomba sigue siendo parte de las celebraciones y festividades populares, cívicas, religiosas y del santoral afro ecuatoriano

LA MARIMBA, declarada Patrimonio Cultural de Esmeraldas y Patrimonio Cultural del Ecuador, es más que un instrumento, es una manifestación musical Afrodescendiente de la región afro esmeraldeña, que conjuga la danza, la música y la literatura popular. Como instrumento se interpreta en varias regiones, y de manera especial en la rivera del río y la costa de Esmeraldas, sobre todo es un género que refleja la situación social, las características culturales que confieren identidad al pueblo afro. La marimba se vincula con las celebraciones y fiestas.



La Marimba se conforma con un grupo musical e instrumentos como la marimba, los bombos, conunos, guasa, maracas y los trovadores o cantores o glosador que canta y un coro que responde. Es muy común que estas presentaciones musicales vayan acompañadas de una muy colorida coreografía llamada “currulao”

Hoy, desde Esmeraldas al Chota con la Marimba y la Bomba, los afroecuatorianos han definido su resistencia para mitigar el racismo y en este proceso las manifestaciones de su cultura viva juegan un papel importante.

Estas manifestaciones musicales del pueblo Afro descendiente en Ecuador forman parte de un amplio universo de saberes y conocimientos de enorme riqueza y que deben ser salvaguardados para el disfrute de futuras generaciones.

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



Regional 1 y 2, sede Quito,
Colón e I-93 y Av. 10 de Agosto. Edf. La Circadiana · Telefax 2227 927 /
2549 257/2543 527

Regional 3, sede Riobamba,
Calle 5 de junio y 1era Constituyente "Edificio de la Gobernación del
Chimborazo" · Telefax: 2950 597

Regional 4, sede Portoviejo,
Calle Sucre 405, entre Rocafuerte y Morales · Teléfonos- 2651 722 /
2651 721

Regional 5, sede Guayaquil,
Calle Numa Pompilio LLona No. 182-184, Barrio Las Peñas
Teléfonos 2303 671 / 2568 247

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

Regional 7, sede Loja,
Av. Zoilo Rodríguez 06-14 y Víctor Vivar · Teléfono: 2560 652



Los “Tonos del Niño” en Cuenca

Carlos Freire Soria
Investigador

La celebración de la Navidad en el mundo andino es una muestra fehaciente del sincretismo cultural entre la cosmovisión de nuestros pueblos originarios y la civilización europea. A pesar de que el término Navidad, en sus inicios, hacía referencia al nacimiento del sol el 21 de diciembre (Solsticio de Verano en el hemisferio sur), según el calendario occidental; la connotación festiva en ambas culturas presentaba connotaciones radicalmente diferentes. En Europa se vinculó con el nacimiento de Cristo, mientras que en los Andes tenía vinculación con la época de siembras, con la Pacha Mama y el Taita Inti. En ambas celebraciones la música jugaba un papel destacado. En el caso europeo, a partir de 1223, San Francisco de Asís instaura la costumbre de elaborar pesebres y, seguramente, de cantar villancicos que, a pesar de su origen profano, iban a destacar personajes y elementos del nacimiento del Mesías (González; 1981: 35). En los Andes, en cambio, se celebraba el Capac Inti Raimi”. . . mes de la festividad del señor sol... Que en este mes hacían grandes sacrificios al sol, mucho oro y mucha plata y baxillas. Que entierran quinientos niños enosentes y niñas; lo entierra parado bibo con sus baxillas de oro y de plata y mucho mollo [concha] y ganados. Y después del sacrificio hazian grande fiesta; comían y bebían a la Costa del sol y dansabantaquies [danza ceremonial] y grandemente de beber en la plaza pública del Cuzco y en todo el reyno” (Idrovo; 1989: 24).

Con la llegada de los europeos a nuestro territorio se impone la celebración de la navidad cristiana, con toda su parafernalia y las sanciones correspondientes a quienes no la cumplían. Prueba de aquello consta en el acta de Cabildo de Quito del 13 de Enero de 1539. Entonces “los señores del Cabildo dijeron que porque



Alonso de Vargas, vecino de esta villa (de Quito) no ha estado en ella la Pascua de Navidad ni la de los Reyes y ha incurrido en pena de veinte pesos, por cada Pascua diez, que le dan por condenado en ellos.” (Vargas; 1960: 310)

Poco a poco, la costumbre de celebrar en diciembre el nacimiento del “Niño Jesús” se fue arraigando en nuestro medio, adaptando su naturaleza religiosa a la realidad cultural del ser andino, generando manifestaciones festivas que hoy enriquecen su acervo.

Así, en el caso de Cuenca de los Andes, ciudad tradicionalmente religiosa, la costumbre de realizar procesiones en homenaje al Niño Jesús en el mes de diciembre, constituye uno de los ejes fundamentales de su cultura popular. Y, obviamente, las canciones relacionadas con esta devoción son parte fundamental de su dinámica.

Los villancicos tradicionales, o mejor dicho los “Tonos del Niño”, reflejan el sentir del pueblo azuayo y son una muestra fehaciente del mestizaje musical andino. Por una parte, tenemos las melodías indígenas de nuestros taquis, harauis

a la tierra y sus tradiciones. Recordemos a algunos de estos gestores de la inimitable atmósfera sonora de la navidad en Cuenca: José Banegas (1778 – S. XIX), Julián Nivicela (S. XIX), José Nicolás Rodríguez (1822 - 1860): *Hola Huiracocha*, *En noche tan fría*, *En el Portal de Belén*; Carlos Ortiz Cobos (1909 -1982): *Gorjeos de diciembre*, *Sólo en ti hay amor*; Aurelio Alvarado (1896 – S. XX): *Villancico Morlaco*, *Villancico Nro. 4*; Rafael Carpio Abad (1905 – 2004): *Villancico Morlaco*; Arturo Vanegas (1919 – 2009): *Navidad*, *Campanas de Navidad*; Enrique Sánchez Orellana (1924 – 1997): *Cancioncilla de Navidad*, *Villancico*; Leopoldo Yanzahuano (1926 – 2009): *Navidad de Amor*, *El Pase del Niño*; Rubén Mosquera (1942 -): *Duérmase mi Niño*, *Niño de Belén*; Jannet Alvarado (1963 -): *Tono del Niño*, *El disfraz*.

Afortunadamente, y pese a la contundente influencia de la globalización en el ámbito de la música tradicional azuaya, los “Tonos de Niño” siguen cantándose y despertando en los corazones de propios y extraños los mismos sentimientos que hicieron que el poeta Ricardo Darquea Granda escribiera, en 1951: “En su pesebre de Cuenca, más lindo que el de Belén, el Niño Dios ha nacido, por su gloria y nuestro bien”.



y ricchacics, los compases de amalgama (emiola) de las contradanzas vernáculas y, por otra, la temática occidental del cristianismo y la estructura tonal europea. Y, de acuerdo a la estructura formal en que se desarrollan, como producto del sincretismo musical, encontramos gran variedad de ritmos: sanjuanito (compás de 2/4), albazo (6/8), fox incaico (2/2) o pasillo (3/4).

Muchos de los villancicos que, hasta la actualidad, se interpretan en nuestro medio son antiguos y de autor anónimo, como *Dulce Jesús mío*, o *En noche tan fría*. Otros, de autores foráneos, como *Claveles* y *Rosas*, *Ya viene el Niñito* o *En brazos de una Doncella*, del lojano Salvador Bustamante Celi, y los “Tonos del Niño” cuencanos, tan enraizados vitalmente en la morlaquía, creados por compositores nuestros, de diversas épocas y tendencias musicales; con la motivación común de rendir pleitesía al Niño Dios, y de reflejar en sus letras el amor





Loja • Ceramistas de Cachipamba
Fotografía: INPC Regional 7



Doña Libia María Ceramista de Cachipamba

Delicio Toledo
INPC-Regional 7

Ela vía que conduce a las parroquias noroccidentales, aproximadamente a una hora de la ciudad de Loja, se ubica el barrio Cachipamba, perteneciente a la parroquia Taquil del cantón Loja. Allí vive con su familia, en una casa de adobe y techo de teja, doña Libia María Padilla, una mujer de aproximadamente 50 años, quien desde su infancia está vinculada a la vida del campo y sobre todo a la alfarería tradicional.

Entre sonrisas, cuenta que la técnica aprendió de su madre hace muchos años, cuando ella era aun una niña. Este trabajo ha sido de toda la vida y además le ha permitido sobrevivir y de esta manera ayudar a su familia hasta la actualidad.

Todos los días doña Libia María, a parte de sus labores familiares y luego de traer la arcilla desde un sitio denominado Cera, se dedica primeramente a prepararla como ella dice con “sus secretos”, para que el barro este bien bueno y luego modelar ollas, floreros, platos, alcancías, y otros utensilios, con sus manos, con la ayuda de pequeñas herramientas que son construidas por ella misma en función de la necesidad. Luego de haber elaborado un número determinado de cerámicas y que estas a su vez estén secas, doña Libia María, dice que hay que esperar que haga un buen día; es decir que este claro y con buen sol para proceder a quemarlas en el horno de leña que tiene cerca de su casa.

Con nostalgia cuenta que luego tienen que salir a vender sus artesanías, o esperar que vengan los compradores, que principalmente son personas que tienen sus puestos de venta en el mercado mayorista de la ciudad de Loja o algún turista que pasa de visita por el lugar y se interesa por alguna artesanía. Doña Libia María, en su constante trabajo, ha logrado transmitir sus saberes principalmente a sus hijas. Algunas de ellas como Laura, hoy una madre de familia, quien como ella dice: “creció con el trabajo artesanal de su mamá”, incluso ella cuenta que cuando era niña para jugar ella misma hacía las “ollitas de barro”, esto ha dejado huella en la vida de Laura, pues a más de dedicarse a otras actividades para su supervivencia no ha abandonado la tradición artesanal.

En esta visita a doña Libia María, nos invita a ser parte de sus habilidades creativas, para ello en el patio de su casa, donde regularmente trabaja y se convierte en su taller, empieza a trabajar con sus manos un pedazo de barro, que con el paso de los minutos va tomando la forma de una olla, mientras seguimos observando como doña Lidia María sigue puliendo el reciente objeto. Laura, su hija, empieza también a modelar el barro con sus manos.

Las vecinas que también son artesanas y son parte de la familia, entre ellas Luz Guamán, Macrina Padilla, Lida Padilla, Dilma Malla, Luzmila Padilla, Elida Padilla y Mariana Padilla, empiezan a llegar y con mucho entusiasmo se unen al trabajo con el barro y nos muestran su forma de utilizar las técnicas tradicionales que han aprendido por tradición.

Ante el asombro de nuestra mirada, el barro, en las manos de las mujeres artesanas de Cachipamba, se transforma en elementos utilitarios, quedando en evidencia la alfarería con su técnica tradicional que ha sobrevivido al tiempo.

Las artesanas de Cachipamba esperan seguir manteniendo su tradición, pues aun está vigente el proceso de transmisión del conocimiento intergeneracional; sin embargo, es su anhelo que mejoren las condiciones de comercialización de sus artesanías, para que esta técnica no se pierda.



Loja • Doña Lidia María, ceramistas de Cachipamba
Fotografía: INPC Regional 7



Loja • Horno para la quema
Fotografía: INPC Regional 7

**TAKINA:**

canto y sonido de los Napo Runa

Marco Yunga
Gestor Cultural

El paisaje a lo largo del río Pano en la provincia de Napo develaba una realidad completamente distinta a la que en los años de escuela me la pintaban tanto los libros, como la ignorancia de muchos “maestros”, que decían saber mucho del oriente ecuatoriano. A la media mañana del 1 de agosto tomé un taxi en la ciudad de Tena, y sobre una vía de primer orden, me dirigí hacia la parroquia Bajo Talag para entrevistar a Silverio Grefa, músico fundador y director del grupo cultural “Los Jilgueros” de la provincia de Napo. El asfalto había terminado después de casi 40 minutos de recorrido, y una estrecha calle de tierra cercada por plantaciones de caña de azúcar y cacao, acompañaba el trayecto hacia mi destino. Un pequeño caserío compuesto por viviendas de madera de copal, cedro, laurel y canelo se disponían como el punto final de mi recorrido. Allí, el incesante calor de esta parte de la Amazonía me invitaba a buscar refugio inmediato, aunque por otra parte, el silencio infranqueable, característico en muchos de los pueblos amazónicos a esa hora del día, deslumbraban mi tranquilidad. Unos metros más adelante, dos grandes parlantes en el balcón del segundo piso de una vieja casa me anunciaban que ese era el lugar, había llegado.

Durante los meses de junio hasta octubre del año 2011, en los que estuve realizando la investigación de campo para mi tesis de maestría acerca de la música de los Kichwa de la provincia del Napo, tuve la oportunidad de conocer a importantes y respetados intérpretes de la música tradicional de esta provincia, entre ellos a Silverio. A sus 65 años de edad, Silverio es uno de los más destacados representantes de la música tradicional



Napo • Silverio Grefa • Director grupo cultural “Los Jilgueros”
Fotografía: Marco Yunga



Napo • Bombo
Fotografía: Marco Yunga



Napo • Silverio Grefa • Director grupo cultural "Los Jilgeros"
Fotografía: Marco Yunga

de los Napo Runa. Su conocimiento y versatilidad en la ejecución de instrumentos como el tambor, el pingullo, el violín, pero sobre todo en el canto y la composición, lo han convertido en una fuente viva de información y conocimiento de su cultura. Sus canciones, como él mismo lo dice, son el resultado de sus memorias, de la historia oral transmitida por sus ancestros, de su cosmovisión, de las leyendas, que inmemoriales son el sustento, del samay (aliento u energía vital) de su cultura, de la cultura de los Napo Runa.

Para hablar acerca de la música de los Kichwa del Napo dice Silverio, es necesario entender que esta práctica cultural no es un fragmento desligado de lo cotidiano, sino mas bien, es un constante proceso de construcción y reconstrucción de nuestra identidad, que se arraiga firme en el espacio y el tiempo de las tradiciones, costumbres, prácticas socio-culturales y milenarias, y sobre todo, de nuestras creencias. De acuerdo con el antropólogo Michael Uzendoski (Uzendoski, Herica, &

Calapucha Tapuy, 2005), para los Napo Runa todo tipo de música es conocida como Takina, que a su vez tiene su origen en el Samay. "Takina es poder, es energía, es el paju" (un don), dice el propio Silverio, pues no existe otra forma más poderosa de contar la historia, de transformar lo terrenal, de hablar en conjunto con los espíritus de la sacha (selva), y de reconstruir constantemente nuestra propia vida. Para Silverio, su música es el espacio de resistencia y trasmisión de su cultura, y es por ello que son precisamente sus hijos, hijas y nietos quienes forman parte de su grupo musical.

De acuerdo con Silverio, varios son los momentos en los que la música de los Napo Runa es interpretada, y así mismo, distintos son los instrumentos con los que se la ejecuta. Por ello dice, "para los Napo Runa, la música es un factor que debe estar presente en casi todos los momentos, tanto cotidianos como rituales". Así como el pingullo melodiosamente entonado acompaña a los rukuyaya (mayores o abuelos), que transmiten sus memorias a los hijos durante la hora de la guayusa, así mismo el tambor y el violín determinan la voluntad del versiaru (el que evoca los versos) que compromete en matrimonio a través de su canto a una nueva pareja, y así también está el canto de las mujeres que en susurros recorre y atrapa las pasiones y deseos (Michael, 2005).

Si bien la cultura no es estática, y es objeto de constantes cambios o transformaciones, para los Napo Runa estos cambios y transformaciones han estado sujetos a factores específicos desde la época de la colonia. Las misiones de evangelización Cristiana que a partir del siglo XVII incursionaron en la provincia del Napo (Jesuitas al inicio y luego los Josefinos), han influido sin duda de forma determinante en la "transformación" de las dinámicas culturales y de la composición social de los Napo Runa (Muratorio, 1998; Oberem, 1980). Hoy son sus prácticas culturales las que, a través de los sincretismos, develan la profunda influencia de las misiones en esta sociedad amazónica (Michael, 2005). En una recopilación de archivos realizada por los padres de la Misión Josefina, encargados de la evangelización Católica en esta parte de la Amazonía ecuatoriana a inicios del siglo XX, aparece lo siguiente respecto de la música de los Napo Runa:



Napo • Silverio Grefa • Director grupo cultural "Los Jilgeros"
Fotografía: Marco Yunga

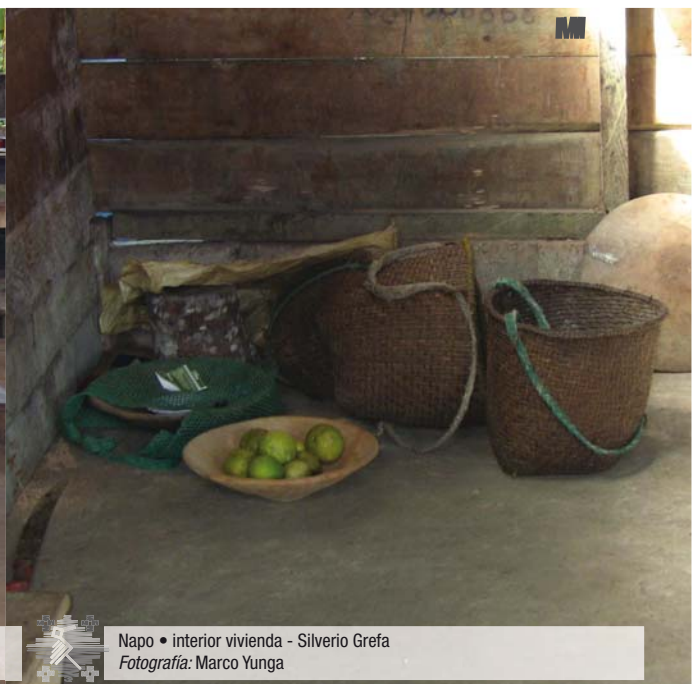
“Nada hay en verdad tan triste y monótono como la música de los indígenas de la selva... El indio Yumbo para sus momentos emocionales tiene un pequeño tambor a cuyo redoble baila o brinca furiosamente... Del caparazón de la tortuga “yahuate” el indio saca roncadas notas que él conceptúa armoniosas. Será falta de gusto por la música?” (Spiller, 1974).

La complejidad de la música o Taquina de los Napo Runa, está determinada por la ritualidad de sus actividades diarias que devienen de su cosmovisión, por ello entender su música es entender ser parte de su cotidianidad. La hegemónica y etnocéntrica forma de subordinar a las complejas prácticas culturales de los pueblos amazónicos por parte de las misiones, conllevó a que en su proceso de adoctrinamiento, muchas de estas hayan sido desarraigadas de su contexto socio-cultural por ser consideradas “salvajes” y sin sentido (Hill, 1990).

Son limitados los estudios de investigación y más aun la publicación de los pocos trabajos realizados respecto de la cultura de los Napo Runa en nuestro país. Si bien se han efectuado estudios de carácter antropológico, social, cultural y etnomusicológico en esta y otras provincias de la amazonia ecuatoriana, estos han sido, casi en su totalidad, efectuados por investigadores extranjeros, quienes en la mayoría de casos los han escrito y publicado en sus respectivos idiomas y países. La fuga de información de los estudios realizados en la amazonia ecuatoriana, que por un lado representan el desarrollo teórico de aquellos países que dentro de su política de estado apuestan por la inversión en la educación como fuente de crecimiento intelectual, social y científico; por otro develan la importancia que los saberes ancestrales —expresados a través de las prácticas cotidianas y rituales de las diversas culturas que diariamente se descubren en nuestro Estado Intercultural— representan en el contexto de lo patrimonial, como fuentes vivas de aprendizaje y conocimiento.



Napo • Silverio Grefa • Director grupo cultural “Los Jilgeros”
Fotografía: Marco Yunga



Napo • interior vivienda - Silverio Grefa
Fotografía: Marco Yunga

Para los Napo Runa, la música tradicional es entendida no como un medio, sino como el espacio a través del cual se transmite la historia y los saberes ancestrales a las nuevas generaciones; es un espacio de transgresión en el cual, la música, se convierte en un lenguaje común que comunica y determina sus procesos socio-culturales (Feld & Fox, 1994). En su música se deposita la historia, las creencias, los saberes, los procesos, la cotidianidad y los deseos, es decir es su patrimonio vivo, constante y cambiante. Acorde con Silverio, para los Napo Runa no existe diferencia entre lo tangible y lo intangible, ya que cada cosa, sonido, acción, animal, planta, etc., es parte de un todo integral. No es posible, para el Napo Runa, entender la música sin la selva, no se puede saborear la música sin el asa (chicha), no se puede escuchar la música sin el fluir de sus ríos, tampoco es posible hablar de la música sin sentirla, y tampoco es posible vivir la música sin vivir la cotidianidad.



Claudio Malo González

Napoleón Almeida Durán
Arqueólogo
INPC-Regional 6

“El único animal que tiene memoria es el ser humano”, fue la primera frase de antropología cultural que escuché, allá, a mediados de los setenta. La pronunció un profesor joven aún, que venía de formarse en ese ámbito en una universidad norteamericana. Nos explicó a continuación con un inusitado lujo de erudición, parafraseando al filósofo español Ortega, cómo las especies inferiores de la escala zoológica, vivían en permanente estado de alteración, mientras el paréntesis que establece el hombre entre él mismo y la realidad, le permitía alcanzar la supremacía en la naturaleza, merced a la reflexión, al conocimiento, a la aprehensión de la temporalidad, a la convivencia con sus semejantes y el medio natural, mediante la cultura.

Muy pronto me hice amigo del doctor Claudio Malo González y la senda intelectual que he desbrozado fue señalada no sólo por sus lecciones en el aula y “sobre el terreno” sino por el ejemplo como investigador, periodista, humorista fino en todos los colores, dirigente de la educación y de la política, y sobre todo como ser humano.

La antropología cultural hace treinta años había pasado ya por todos los recovecos teóricos conocidos y las sociedades ecuatorianas, vivientes y pretéritas, se habían sometido a los análisis maduros de sus enfoques. Desde los primigenios ensayos de escalonamiento cronológico de los restos antiguos excavados, hasta obras de buena envergadura sobre las estructuras de los grupos de entonces estaban saturados de las controversiales ideas difusionistas, estructuralistas, funcionalistas, neoevolucionistas.

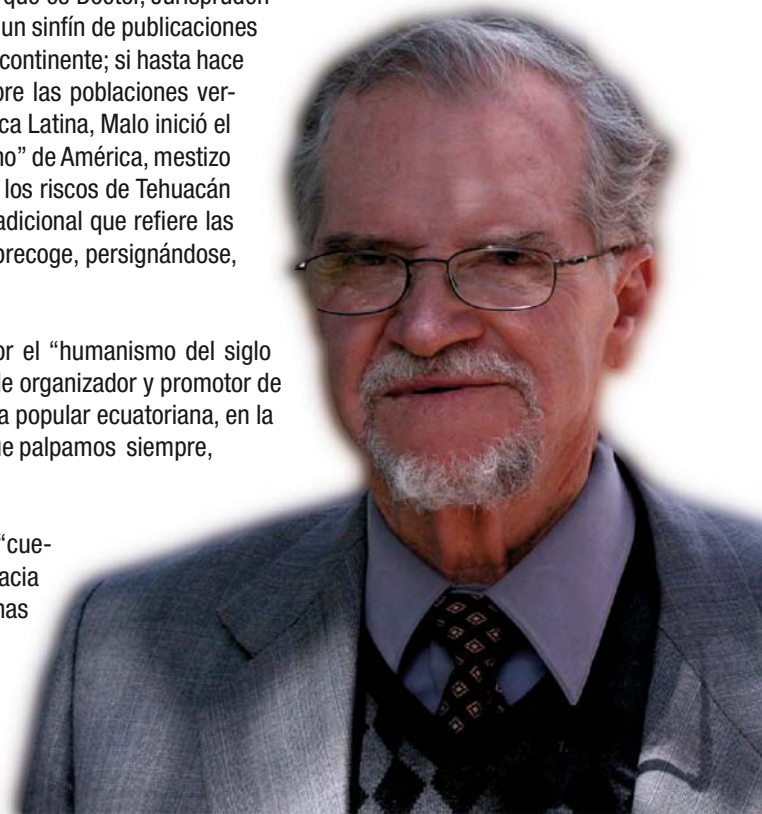
El corte clásico de las investigaciones dejaba, sin embargo, espacio para la reflexión sobre algo que no estaba aún escudriñado a fondo: el concepto de cultura popular en contraposición a la cultura elitista.

La vasta preparación de Claudio Malo en Filosofía, disciplina en la que es Doctor, Jurisprudencia y Antropología, es el pilar fundamental de su obra plasmada en un sinnúmero de publicaciones en revistas especializadas y en artículos de periódicos de nuestro continente; si hasta hace apenas cuatro décadas los etnógrafos escribían monografías sobre las poblaciones vernaculares y los historiadores agraviaban la hispanidad de la América Latina, Malo inició el fecundo camino de entender globalmente la idiosincrasia del “latino” de América, mestizo desarraigado, “macho”, proveniente de savias ultramarinas y de los riscos de Tehuacán o de los Andes, alfarero, compadre, caporal, romeriante, artista tradicional que refiere las andanzas de los fantasmas de casas de adobe solariegas y se sobrecoge, persignándose, durante las tormentas.

Mucho le debemos a Claudio Malo quienes nos interesamos por el “humanismo del siglo veintiuno” como suele denominar él a la etnología; su capacidad de organizador y promotor de la cultura nos lega aún una muy fecunda literatura sobre la cultura popular ecuatoriana, en la que recoge su notable experiencia vital con un cotidiano mundo que palpamos siempre, pero que lo ignorábamos.

Desde este reducido espacio nos cabe recordar a Claudio que los “cuetes” del septenario y los mayores de los pases del niño viajan hacia las esferas del reconocimiento general como expresiones genuinas de lo que los dos amamos, el pueblo.

Fotografía proporcionada por el Dr. Claudio Malo G.



Somos la suma de todos los Patrimonios



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

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

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

Es lo que somos y lo que tenemos.

Ministerio Coordinador
de Patrimonio



@MinPatrimonioEC

Síguenos en twitter y búscanos en facebook

www.ministeriopatrimonio.gob.ec





Azuay • Pase del Niño Viajero
Fotografía: Viviana Iniguez



El Pase del Niño Viajero

El Pase del Niño refiere a una procesión que tiene como centro la imagen del Niño Dios. Existen diferentes tipos de Pases del Niño que se realizan en la ciudad de Cuenca los Pases Mayores y Pases Menores. Los Pases Menores, están caracterizados por la relación familiar que existe entre los participantes y la imagen, por una velación sencilla y el número de acompañantes depende de la situación económica. Por lo general son de carácter familiar y, al igual que los pases mayores, también cuentan con la presencia del priostazgo. Se pasa una misa, para lo cual se pacta de antemano con el párroco de la iglesia escogida. La celebración que sigue a la misa también suele ser sencilla. Los Pases Mayores, por su parte, cuentan con un gran número de participantes. Su ritual de invitación implica un complejo proceso y se realiza con cuatro meses de anticipación, mediante una jerarquía social que involucra a mantenedoras y priostes, cada quién con sus funciones específicas.

El Pase del Niño Viajero es una de las expresiones más claras de la religiosidad del pueblo azuayo y la inmensa devoción al Niño Jesús. Participan personas de todas las edades y clases sociales y aunque se efectúa el 24 de diciembre, su compleja organización abarca un lapso de tiempo mucho mayor, que incluye la invitación, la velación y la posterior celebración.

El recorrido de este Pase Mayor, inicia en la calle Gran Colombia, sigue por la calle Baltazara Calderón para empatar con la calle Bolívar, que es la calle principal de la ciudad y por donde se realiza la mayor parte de la pasada; antiguamente el Pase del Niño continuaba hasta la Iglesia de San Alfonso en la calle Borrero, de allí tomaba la Sucre y concluía en el Parque Calderón, en dónde se depositaba la imagen del Niño Viajero en la Catedral Nueva y se daba por terminado el Pase Mayor, pero continuaban otros pases que se originaban de la dispersión del pase mayor, al tiempo que la Imagen del Niño Viajero era llevada, por el Párroco del Sagrario y los priostes, a la Catedral Vieja.

En los últimos años, el Pase del Niño continúa por la calle Sucre, hasta llegar al Monasterio del Carmen de la Asunción, lugar donde se deposita la imagen.

En distintos puntos del recorrido, era costumbre que los participantes recibieran su ración de chicha y pan que, días antes, había preparado la mantenedora en grandes proporciones. Algunos pasaban temprano por la casa de la mantenedora; otros recibían su porción en la esquina de El Cenáculo; también en un zaguán, entre las calles Padre Aguirre y Benigno Malo y, por último, en la Catedral Vieja.

Una vez que concluye el Pase del Niño Viajero, éste se dispersa y da origen a otros pases que continúan hasta llegar a sus respectivas iglesias, ya sea de la urbe cuencana, como de las parroquias rurales, donde continúa la celebración.

Así, según lo indica Susana González, en la Iglesia del Sagrario (Catedral Vieja), esperan para su traslado los Niños de las siguientes Iglesias: María Auxiliadora, San José y San Roque; estos recorridos a los diferentes barrios incluyen también a las Iglesias de la Merced y La Virgen de Bronce. Mientras que los grupos que han llegado del campo, continúan hasta sus lugares de origen, donde la comunidad les espera para continuar con el pase del pueblo y la posterior celebración.

Conforme terminan los diferentes pases, también se comparte los alimentos que, momentos antes, engalanaban a los mayores y carros alegóricos. En algunos casos se consume estas comidas, bebidas y golosinas entre los amigos y conocidos y, en otros casos, también se reparte a manera de donación, sobre todo los alimentos de los carros alegóricos, a instituciones benéficas, como asilos de ancianos u orfanatorios.

Entre los diferentes personajes, consta el Ángel de la Estrella, el mismo que va montado a caballo y encabeza la procesión. Además están otros ángeles, por lo general niños de corta edad que aparecen cargados por sus madres. Las Vírgenes son, por lo general, representadas por niñas de cabello rubio y van acompañadas del viejo San José. Además, aparecen los Reyes Magos, conocidos como el rey blanco, el rey negro y el rey indio, y que portan joyas y ofrendas para el Niño.

Acompañan a los Reyes Magos niños disfrazados de soldados romanos. También es común observar a Herodes y su corte, a

Juan Bautista, acompañado de su cordero decorado con cintas rojas y a otros personajes religiosos.

De los personajes civiles, podemos mencionar a los patrones, representados por niños disfrazados de españoles, le siguen los mayores, los huasichamas, los cuentayos y cañarejos, cholos y cholitas, jíbaros, saragureños y los negro danza, aunque los últimos ya poco se ven.

De todos los personajes, los de mayor colorido y vistosidad son los mayores y mayorales. Son niños y niñas que van montados en caballos exquisitamente decorados, los varones por lo general llevan un traje muy elegante de cañarejo, que incluye pantalón negro, poncho, faja, alpargatas, camisa de cuello y puños bordados y sombrero de lana abatanada. Las niñas, por su parte, visten pollera y reboso bordados y adornados con lentejuelas, el rebozo o lliglla suele estar sostenido por un tupo o alfiler de plata, además llevan sombreros de lana abatanada o de paja toquilla y lucen candongas de oro o plata.

Los mayores reparten entre los asistentes pan y fundas de caramelos, mientras desde los balcones se agasaja al Niño con chagrillo, los caballos de los mayores son muy adornados, prácticamente no queda un espacio que no esté ataviado con guirnalda de frutas y golosinas. De sus lomos cuelga el castillo, que es el armazón de carrizo sobre el cual se decora las guirnalda mencionadas, junto con figuras de pan, bebidas, cántaros de chicha, instrumentos musicales y en la actualidad incluso elementos de plástico y, para culminar tan fina parafernalia, un gallo, pavo o puerco hornado, engalanado con un billete en el pico o un ají.

El exceso de alimentos que en esta fiesta se observa, es un mecanismo de redistribución social, al tiempo que aparece como una ofrenda ante el Niño Dios. Pero también la abundancia del mayoral es un símbolo de prestigio, pues es un instrumento que permite a los participantes demostrar su estatus.

También, constituyen elementos importantes las tradicionales bandas de pueblo, que entonan villancicos y tonos de niño, el baile del tucumán y los carros alegóricos que, según la costumbre, representan escenas bíblicas, como el Nacimiento de Jesús, la Huida o la Anunciación. A las camionetas y pequeños camiones, que conforman los carros alegóricos, se suman carros de madera, choches, triciclos y autos preparados a la medida de los niños y ricamente decorados.

FICHA DE INVENTARIO, DECRETO DE EMERGENCIA DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

Código: IM-01-01-50-003-11-000018

Denominación: Pase del Niño Viajero

Localidad: Centro Histórico de Cuenca

Ámbito: Usos sociales, rituales y actos festivos

Subámbito: Fiestas o ceremonias religiosas.

Registrado por: Gabriela Eljuri.

Fecha de registro: 19/12/2008.



PLAN PILOTO PARA LA RECUPERACIÓN DE VIVIENDAS EN LA PARROQUIA DE SUSUDEL

La ejecución del Plan Piloto de Mantenimiento aplicado en las viviendas de Susudel, perteneciente al cantón Oña en la provincia del Azuay; fue un proyecto que llevó adelante la Universidad de Cuenca, y que contó con el apoyo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, pues se enmarcó en un conjunto de actividades, previas y futuras, destinadas a la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural de la zona.

Este proceso, impulsado por el Taller de la Opción de Estudios en Conservación de Monumentos y Sitios de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y el Proyecto **viirCPM** de la Universidad de Cuenca, surgió de manera modesta y con aspiraciones concretas; sin embargo, los resultados superaron las expectativas iniciales y lo han convertido en un modelo para la reflexión y análisis a nivel institucional y, con certeza, para su réplica en otras comunidades.

El Plan Piloto de Mantenimiento aplicado en las viviendas de Susudel (3=5) debe ser considerado como una experiencia exitosa en la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural y un ejemplo de buenas prácticas, pues más allá de la conservación física del patrimonio, el proyecto se enmarca en una concepción amplia e integral del patrimonio, que involucra los patrimonios diversos, resalta la riqueza de lo vernáculo y de lo cotidiano y, particularmente, recupera el rol de los sujetos y las comunidades en la apropiación y cuidado del patrimonio.

Creemos que la experiencia de Susudel plantea la posibilidad real de nuevos caminos en la gestión del patrimonio; reiterando la importancia de continuar trabajando articuladamente con la academia y aunar esfuerzos a favor de la conservación y salvaguardia de nuestros patrimonios.



“II Seminario - Taller de Políticas y Planes de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina”

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y el Centro para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial para América Latina (CRESPIAL) llevaron a cabo el “II Seminario - Taller de Políticas y Planes de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina” los días 28,29 y 30 de noviembre, en la ciudad de Cuenca. Evento que contó con representantes de los países de Argentina, Colombia, Chile, Costa Rica, Bolivia, Perú, Uruguay, Paraguay, Brasil, Cuba y Ecuador así como por el equipo técnico del CRESPIAL.

Los objetivos realizados en el seminario fueron:
Concluir la elaboración de un documento de recomendaciones para la formulación, ejecución, seguimiento y evaluación de políticas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI)

Esbozar una propuesta de herramientas necesarias para el diseño y puesta en marcha de planes, programas, proyectos y actividades para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

Elaborar la agenda de trabajo 2011-2012 en la línea de Políticas y Planes de Salvaguardia del CRESPIAL.

Con estos fines, se desarrollaron durante los días del evento cuatro mesas de trabajo:

Mesa 1: Identidades étnicas y participación ciudadana a cargo del Núcleo Focal de Chile.

Mesa 2: Derechos Culturales y Patrimonio Cultural Inmaterial a cargo del núcleo Focal de Colombia.

Mesa 3: Memoria: Documento base de Argentina y Colombia.

Mesa 4: Aplicación de la salvaguardia urgente en el marco de la Convención 2003. Documento base de Ecuador.



INPC hace la entrega de los estudios para la intervención de la capilla del Carmen de Challuabamba



Las manifestaciones de arquitectura patrimonial en las zonas rurales, por diversas causas están siendo sustituidas o reemplazadas por nuevas edificaciones que no guardan correspondencia con su entorno.

Por ello, el INPC promueve la efectiva conservación de los inmuebles patrimoniales a través de la apropiación y uso de los mismos por parte de la comunidad.

En este contexto se realizaron los estudios para el proyecto de “nuevo uso y puesta en valor de la capilla del Carmen de Challuabamba” ubicada en la parroquia Llacao del cantón Cuenca, elemento arquitectónico que por sus características patrimoniales y por ser parte de la memoria colectiva de la zona es digno de ser conservado y preservado; contribuyendo así al modelo de gestión institucional que el INPC promueve, en el sentido de que los bienes patrimoniales impulsen el desarrollo e identidad de las comunidades.

Gabriela Eljuri, Directora del INPC Regional 6, hizo la entrega del estudio a los miembros de la Junta Parroquial de Llacao, al igual que a la Concejal de Cuenca, Monserrat Tello, quienes se comprometieron a gestionar recursos para la ejecución del proyecto.





PCI



GOBIERNO NACIONAL DE
LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

Ministerio Coordinador
de Patrimonio



Ministerio de Cultura
del Ecuador