

PCI

Patrimonio
Cultural
Inmaterial

Nro.10 / julio - septiembre 2013 / Año 3



Avances:

- » A cada quien su santo
- » La música del Monasterio del Carmen Alto de Quito
- » El ancestro cañari en la fiesta de San Antonio de Padua
- » El tejido tradicional de paja toquilla se preserva en la escuela-taller Pile
- » Cesáreo Santi, hablante de la lengua sápara



Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la
República del Ecuador

Francisco Velasco Andrade
Ministro de Cultura y Patrimonio

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva del Instituto Nacional de
Patrimonio Cultural

María Arévalo Peña
Directora Regional 6 (e)
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

**Coordinación Área Patrimonio Cultural
Inmaterial**
Gabriela López Moreno

Coordinación Editorial
Elena Noboa Jiménez | Directora de Transferencia
del Conocimiento
Marcelo Quisphe Bolaños

Asistencia editorial
Xavier Pesántez - Regional 6

Cuidado de la edición
Wilma Guachamín Calderón
Diego Paladines Jiménez

Corrección de estilo
Juan Francisco Escobar

Producción
INPC – Regional 6

Foto de portada
Procesión marítima de la fiesta de los santos
apóstoles San Pedro y San Pablo en Machalilla,
Manabí. Washington Yambay - INPC

Diseño y diagramación
Fabián Arias Maldonado /
Diseños Publicidad

Impresión
Grafisum Cía. Ltda.

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial
Revista del Instituto Nacional del
Patrimonio Cultural
www.inpc.gob.ec

Comentarios y sugerencias
revistapcir6@inpc.gob.ec
Nro. 10 / julio-septiembre 2013 / Año 3
Cuenca-Ecuador
2500 ejemplares / Circulación gratuita




Índice

■ Editorial	5
■ Ensayo A cada quien su santo	6
■ Manifestaciones Pasillo ecuatoriano: validación como Patrimonio Inmaterial del Estado	11
■ La música del Monasterio del Carmen Alto de Quito	15
■ El ancestro cañari en la fiesta de San Antonio de Padua	20
■ Salvaguardia La escuela-taller Pile en la salvaguardia de la tradición	25
■ Portadores Cesáreo Santi, hablante de la lengua sápara	27
■ Registro Celebración a San Martín de Porres - Canchimalero, Esmeraldas	31
■ Cartelera	33
■ PCI en fotos	35



Editorial

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural comprometido con la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial como un mecanismo de continuidad de las memorias, saberes, conocimientos y tradiciones de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, ofrece al público lector la décima edición de la revista PCI.

El ensayo *A cada quien su santo*, nos traslada a las distintas formas materiales de las creencias religiosas en el ámbito de lo popular y a las expresiones que adquieren en la cotidianidad. La espiritualidad humana se manifiesta también desde la particularidad de la música conventual que Juan Mullo revela a través de las partituras de villancicos navideños del siglo XVIII que reposan en el Monasterio del Carmen Alto de Quito. Esta práctica coral pone de manifiesto la vida monástica de la época y sensibiliza sobre la necesidad de salvaguardar el patrimonio sonoro de los compositores nacionales de este género. Por su parte, Juan Carlos Morales expone la trayectoria del pasillo ecuatoriano desde sus raíces y realza la capacidad que tiene este género para avivar el sentimiento colectivo en distintas generaciones.

Conscientes de que el Patrimonio Cultural Inmaterial es dinámico y obedece a las demandas coyunturales de su entorno social, es importante impulsar desde diferentes espacios y actores la salvaguardia de estas manifestaciones culturales. En este sentido, Pedro Solano reseña desde su perspectiva, la *fiesta de San Antonio de Padua* en la comunidad de Junducucho y con lenguaje coloquial detalla la forma en que se practica esta tradición prehispánica y cañarí que mantiene vigencia en los imaginarios y prácticas locales. Finalmente, el testimonio de Shimanu Ushigua sobrino de Cesáreo Santi, uno de los últimos hablantes de la lengua sápara en Pastaza, pone en evidencia los procesos socioculturales que han incidido en el desuso de esta lengua vernácula; pero a la vez expone las necesidades que tienen las nuevas generaciones para fortalecer su pertenencia cultural.

Con esta entrega, se pretende que el lector amplíe su mirada a la diversidad humana y cultural del Ecuador manifestada en las expresiones culturales, y que le otorgue su propio sentido de identidad y continuidad.

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

A cada quien su santo*

Santiago Cabrera Hanna

Área de Historia, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Para ti. ¿De cuántos ángeles eres María?

Ocurrió durante la procesión de Viernes Santo del año anterior. Un amigo fotógrafo quedó fascinado con un cucurucho que cargaba a hombros una cruz hecha de troncos y calzaba flamantes zapatillas *Adidas*. Lo fotografió a lo largo de toda la romería, pues consideraba que aquella cosa de “un cucurucho con *Adidas*” salía de todo esquema, que se trataba de una nueva forma de devoción religiosa (que vinculaba el fervor por Jesús del Gran Poder y el gusto por las zapatillas de la conocida marca alemana). Persiguió al penitente hasta que, fatigado al final de la jornada, se deshizo de la cruz con ayuda de otros participantes y logró sentarse en uno de los graderíos de piedra. Al quitarse la capucha, el rostro de un anciano sudoroso, de piel cobriza y surcada de arrugas fue recibido por la canícula.

El fotógrafo se acercó extasiado. Pidió permiso para tomar una nueva foto y preguntó luego por las zapatillas: ¿cómo así un cucurucho con *Adidas*? El hombre tomó un largo respiro, miró a los ojos del preguntón y respondió: “Me las regaló mi hijo para hacer la procesión, porque tengo calambres en los tobillos. Si no me las pongo no avanzo a llegar, mi don”.

La fe esparcida

El Sagrado Corazón aparece en el muro de algún usuario de Facebook: “Da un *like* si quieres conseguir un milagro de parte del Sagrado Corazón de Jesús”. Al rato, la imagen hecha de bits tiene más de 350 *likes* y contando... En la calle, un merolico deambulando. La socarrona voz (parece producto de gárgaras hechas con agua, sal y tachuelas) anuncia afiches de venta: están la Virgen del Quinche (abanderada del pabellón nacional), la Mano Poderosa (con sus intrincados símbolos metafísicos), San Juditas Tadeo (blandiendo el hacha con que lo decapitaron), Metallica, Daddy Yankee y el Divino Niño (el más joven de todos y el que tiene “más palanca” con Dios, ya que se trata de su hijo). En la capilla cercana a una maternidad privada alguien desliza una moneda por la ranura de una máquina color rojo dispuesta ante el altar de una Virgen del Carmen pintada en la pared. A cambio de esos veinticinco centavos un foco se enciende. Es una “vela eléctrica” que cobra por plegaria. En el taxi recién comprado se advierten, todavía, los rastros de la bendición hecha en el santuario de El Quinche: el papel crepé de la cinta y el moño color azul con que fue adornado, para recibir la bendición, siempre al apuro, de algún monje que roció agua bendita salida de un balde de plástico.

En el estadio, el equipo consigue una agónica victoria y gana el título, sale de la segunda división o clasifica a la siguiente ronda. La fe, mezclada con delirio futbolero estalla en el graderío. Alguien recorre de rodillas un trecho de la tribuna, cargando en hombros la imagen de bulto del santo tutelar vestido con la divisa del equipo. Entre el bullicio de las canciones, bocinas, tambores y griterío, son perceptibles las gratitudes del hincha-feligres: ¡Gracias Virgencita del Cisne! ¡Gracias Churonita! El mismo domingo, en el segundo piso de un edificio, donde antes funcionaba una discoteca, durante la jornada de oración de un grupo carismático alguien profetiza: su voz, transfigurada en palabra venida de los cielos advierte sobre pecado generalizado, la destrucción de todas las cosas envueltas de mal y la renovación del mundo. A su alrededor, la fraternidad llora, mira hacia el cielo acongojada o levanta sus manos en señal de alabanza.



Romería náutica en la que San Pedro representa la actividad cotidiana de los pescadores en Machalilla
Fotografía: Archivo INPC

En otra parte de la ciudad, de la televisión o de la red social el “Pare de Sufrir” llama a sus feligreses a la bendición del aceite y la renovación de los pactos antiguos. La gente llega con botellas llenas hasta el cuello de aceite de cocina, aceite para niños o aceite de oliva. A una señal todos levantan sus bidones y reciben la oración impartida en portuñol del misionero recién llegado de Pernambuco, de São Paulo o de Río de Janeiro. Al fin del culto, la gente deposita en un ánfora sus ofrendas, clasificadas de acuerdo con la cantidad entregada, y con el “nivel de fe” de cada creyente: ofrendas de oro, USD 100; de plata, USD 50; y de bronce, USD 25. La ceremonia ocurre en un antiguo cine.

En el andén de salida de la terminal terrestre una mujer coloca un escapulario recién bendecido en el cuello flacuchento de su último hijo, que está por embarcarse en un autobús hacia el suroriente. No se trata de un viaje de trabajo, de placer o de negocios. Es un peregrinaje en busca de los saberes milagrosos de los chamanes amazónicos. Esos que curan lo que la medicina occidental no consigue resolver, que sanan los males del alma y entienden que cada enfermedad, como la gente en la que deciden habitar, tienen un *nombre propio* (y no uno científico) que debe invocarse para conjurarlo, e invitarle a salir. En el mercado más viejo de la ciudad, una mujer sentada en un banco de madera padece de gota. Con el pie envuelto en trapos y apoyándose en un bastón despostillado vende milagros: jabones con poder de atraer la suerte, perfumes de “sígueme, sígueme”, baños mágicos, velas de colores para encendérselas a cualquier santo y de acuerdo con el milagro (rojo para el amor, blanco para la cura, verde para el dinero, negro para la venganza). Junto a la mesa, en la que guarda

sus cosas personales, una Biblia reposa entreabierta en algún salmo. Lee mientras pasa el día y los clientes llegan. El pastor del templo pentecostal al que asiste les ha pedido reflexionar sobre la poesía del Rey David y los patriarcas durante la semana. Es que ella *vende* artículos sagrados; no cree en ellos. Es evangélica desde hace quince años.

Religiosidad popular y prácticas sociales

Quienes encuentran en las creencias populares un rezago de pensamiento arcaico o superstición, peleado con la modernidad; una expresión de atraso, escasa educación o “falsa consciencia”; manifestaciones de penetración cultural del imperialismo; o mecanismos de dominación ideológica que operan en el subterfugio de los espacios sentimentales más íntimos de las personas, olvidan que las formas religiosas se sostienen (más que en complejos aparatos de orden ideológico, relaciones socioeconómicas deprimidas, insólitas conexiones entre entelequias que dominan y mentes dominadas, o en el resguardo cultural de nuevos mecanismos de colonización) en creencias. Quiere decir, que la religiosidad existe porque alguien cree, y que las creencias populares son formas socioculturales de *decir algo* que no puede expresarse de otra manera.

Esta dimensión, que de entrada invita a reflexionar en las formas materiales que adquieren las creencias (en general), desemboca en el estudio (más particular) de las prácticas culturales que se evidencian en las manifestaciones de fervor popular, en el ámbito de lo público (el ritual que es compartido,

* Artículo publicado en Suplemento CartónPiedra – El Telégrafo, n.º 75, Guayaquil, marzo 24, 2013, pp. 13-17.

que incorpora la participación de otros, que al compartir los usos de determinadas formas de vivir lo sagrado aproximadamente fiestas, procesiones, romerías, misas, cultos...) y las formas de fe más íntimas (altares domésticos, devocionales familiares, rituales personales...). Es decir que, al indagar qué es lo que la gente hace con las creencias que tiene, o en el consumo de determinadas formas de espiritualidad o devoción, puede obtenerse una descripción en detalle de los mecanismos socioculturales que la gente pone en marcha, en la perspectiva de "poner en escena" (en este caso, en el teatro religioso), sus aspiraciones, malestares, luchas, reivindicaciones y formas de comprensión. La religiosidad popular es una forma de estar en el mundo, de volver excepcional el espacio de lo cotidiano, como diría Mircea Eliade, de "traducir lo profano en códigos sagrados"¹.

Poner en escena la vida, narrarla como lucha y como empresa, reinventarla mediante el repertorio cultural que brinda lo sagrado, implica a su vez interrogarnos la manera en que se entreteje la vida cotidiana. El modo en el que se establecen los vínculos sociales (la hermandad con quienes comparten determinadas formas de fe), las maneras de encarar los riesgos provenientes de la propia experiencia de la modernidad (migraciones, peligros relacionados con crisis económicas y de trabajo, salud, pérdidas materiales y humanas o el propio desarraigo) marcas que dibujan las trayectorias cognitivas de orientación en contextos extraños que pretenden "familiarizar" dichos entornos, "limpiándolos".

La Virgen del Cisne, el Divino Niño o la Guadalupana acompañan los flujos migratorios hacia Europa o los Estados Unidos. Sus imágenes son colocadas en lugares visibles de la ciudad, principalmente por ecuatorianos, colombianos o mexicanos. A su alrededor se instaura una asociación que administra el culto, promueve fiestas, realiza misas y reconstruye, con estos elementos, lazos sociales en suelo extraño, familiarizado a través de las imágenes que "entran en lucha" con aquellas que son propias del territorio simbólicamente arrebatado. Así, el Divino Niño entra de a poco en el santuario de la Virgen del Quinche y la desafía; la Churona atraviesa el Atlántico y se instala, junto con los emigrantes, en la plaza pública, mal que le pese al panteón de santos y vírgenes españolas; y el Hermano Gregorio, con levita, sombrero y maletín se coloca, al disimulo, junto al altar de la Nuestra Señora de los Remedios.

Combates sagrados

Pero, a su vez, la religiosidad manifiesta combates y tensiones que, detonadas en el terreno de las creencias, irradian otros espacios del tejido social. Se originan en el consumo devocional pero envuelven relaciones y situaciones más amplias. Son guerras traducidas en imágenes. La asociación de propietarios de negocios instala un altar en los pasillos

del centro comercial. La advocación elegida como patrona es Nuestra Señora de Las Lajas. Dos semanas más tarde el altar es derrocado por los travestis propietarios de los salones de belleza aledaños. No se oponen a la presencia de una advocación protectora, se oponen a que sea mujer... y virgen. Varios meses, denuncias, confrontaciones y acuerdos más tarde, la asociación (comerciantes, propietarios de locales comerciales, peluquerías y travestis) inaugura un nuevo altar color blanco y con luces de neón color celeste, dedicado al Divino Niño (o Niña, ya que entre su rostro sonrosado y alegre y su túnica rosada no es posible determinar su sexo)².

La imagen religiosa y su consumo plantean, de acuerdo con la reflexión desarrollada por Serge Gruzinski, divergencias que ocurren en el ámbito de la producción de la imagen (cabe incluir aquí la confección del ritual) y el modo en que es utilizada (consumida). Controversias que trastocan en "guerras de imágenes" cuyos usos se interponen una sobre otra (como estratos o capas geológicas) que resultan en formas de religiosidad que sintetizan prácticas y usos provenientes de matrices culturales distintas pero, a la vez, próximas por acción de sus sedimentos comunes³.

¡La Dolorosa! (dama que parpadea ante la mirada fervorosa y atónita de profesores y estudiantes del colegio, en la primera década del siglo XX) es reivindicada como una reacción frente al liberalismo. En medio de la lucha política de esos años, la virgen llora. Sus lágrimas son por causa de la juventud se que liberaliza, de las mujeres que dejan sus tareas hogareñas y se insertan en el mundo del trabajo asalariado, entran en la universidad y acceden al voto. Desarreglan un orden que, de acuerdo con la religión oficial, es natural y divino.

Entre los años cincuenta del siglo pasado, el Sagrado Corazón fue ampliamente difundido por su carisma protector de las familias católicas. Colgado sobre el dintel de la puerta de la casa, es una advertencia frente al avance de los grupos evangélicos y la secularización que proviene de la educación laica, las aulas universitarias y del pensamiento marxista. Es, también, una advertencia a los varones de la casa en cuanto a su tarea como custodios de la fe y los valores familiares: "¡Detente, el Sagrado Corazón está contigo!".

No hace mucho, Narcisca de Jesús Martillo, beata montubia, fue elevada a los altares, justo en medio de una contienda enmarcada en el texto de la Constitución ecuatoriana, reprochada por la Iglesia y varias agrupaciones religiosas más como abortista y negadora de Dios. Narcisca, santa del pueblo, relicario y guitarra en mano devolvió milagrosamente el útero a una niña que nació sin él. Le "devolvió su feminidad" y su lugar dentro de la estructura patriarcal promovida por el catolicismo institucional: mujer = madre⁴.



Devota cañari de San Antonio de Padua
Fotografía: Judy Blankenship

Explorar el modo en que se manifiestan estas tensiones permite apreciar las formas en las que el fervor popular "saca provecho" del uso de la producción religiosa. La *producción* de una imagen, devoción, ritual o culto difiere ampliamente de su *consumo*. Ello invita a reflexionar sobre el carácter *impredecible* de la cultura popular. La invocación a una imagen religiosa o a un conjunto de rituales en la perspectiva de "marcar el territorio de lo sagrado" (construcción de ermitas y altares efímeros, convites a fiestas, priostazgos, conformación de comunidades de seglares o grupos catequistas), rechazar los agentes que amenazan la comunidad o colocar los hitos memorables de una iglesia o grupo religioso (misas y cultos inaugurales, marchas alrededor del barrio o procesiones), sirven para un mismo propósito: reafirmar el carácter institucional de la religión o para resistir su deseo de influencia.

Una pequeña congregación pentecostal inaugurada en la parroquia de El Quinche es asaltada en la noche. Bancas de madera, biblias y literatura evangélica son amontonadas y empieza el incendio. "No queremos una iglesia evangelista en El Quinche, eso ofende a la Virgen" es el argumento que traslucen las arengas y los gritos de los manifestantes. El local es destruido y los artefactos sagrados del pentecostalismo (unos pocos, ya que la espiritualidad de este grupo no está basada tanto en objetos, como en experiencias) son reducidos a cenizas. Un año más tarde, en un barrio del sur

de Quito, otra comunidad evangélica conmemora el incidente. Sus miembros, reunidos en grupos de hombres, mujeres y niños, desfilan en silencio por la calle hasta la estación de la cooperativa de transporte *Nacional* donde se levanta un altar dedicado a Nuestra Señora de El Quinche. La marcha rodea la manzana siete veces. Y en silencio. ¿Una repetición de la estrategia militar y religiosa de los hebreos utilizada en contra de la ciudad de Jericó? Con la séptima vuelta, los pentecostales rompen el silencio. Cantan, gritan, tañen sus panderetas, tocan quenás y zampoñas y soplan el shofar (un instrumento proveniente del ritual judío, hecho de cuerno de carnero). Simbólicamente la virgen ha caído. Ahora es posible recomenzar en la parroquia de El Quinche una nueva obra, sin temor a represalias, ya que *en el mundo espiritual el ídolo ha sido atado*.

Crear: ¿debilidad o táctica?

El historiador Michel de Certeau acuñó una interpretación útil para la comprensión de la religiosidad popular. Se trata, según el estudioso francés, de relaciones legibles por medio de un movimiento (o juego) que involucra estrategias y tácticas. De manera general (sin entrar en el detalle que merecería una aproximación más minuciosa a lo dicho por este autor), diremos que las estrategias corresponden a la producción de los objetos culturales, determinada por los mecanismos

1. Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998; *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
2. Santiago Cabrera Hanna, "Yo reinaré". *Culturas populares y consumo religioso en la devoción al Divino Niño*, Quito, UASB-E, Corporación Editora Nacional, 2011, pp. 40-42.
3. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2009*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
4. Santiago Cabrera, "La santa montubia", *El Telégrafo*, Quito, octubre 08, 2008, p. 10.

institucionales que regulan el tiempo de manufactura y las maneras de utilizarlos, con arreglo a determinados fines. En nuestra reflexión, la estrategia corresponde al espacio en el que se organizan los discursos religiosos (los cultos y rituales) y se determina, oficialmente, la manera de promoverlos⁵.

Contrariamente, las tácticas corresponden al consumo, al uso siempre impredecible de los bienes culturales producidos. A la forma en que “se les saca provecho” para expresar, interpretar o procesar determinados conflictos que atañen a la vida cotidiana. Se trata de una dinámica cercana al juego y, por lo tanto, mantiene una dimensión lúdica. Las maneras en que el consumo religioso “escamotea” o “amaga” los discursos de poder y los modos en que se organizan las liturgias y los usos oficiales de la fe, con arreglo al dogma. A fin de cuentas, los santos y las vírgenes, así como las experiencias espirituales (sanidades, milagros, visiones y epifanías), pertenecen a la gente, a los usuarios de lo sagrado. Cabe entonces interrogarse, más por la manera en que la religión utiliza los objetos producidos por ella, como mecanismos de predominio de sus maneras de comprensión del mundo, así como por las formas en que dichas producciones son apropiadas en el terreno de lo popular, esto es las maneras de utilizarlas, los modos de sacarles provecho y las cosas que se fabrican con su consumo.

En la Bahía de Guayaquil, el incendio causado por las fábricas clandestinas de camaretas y explosivos arrasa con los locales comerciales y la mercadería. Se van a pique los negocios de cientos de familias que lo invirtieron todo en electrodomésticos, ropa, artículos de bisutería, computadores..., en medio del fuego alguien ve al Divino Niño salir de su altar, apagar con sus manitas rechonchas las feroces lenguas de fuego y volver, de nuevo a la urna de vidrio desde la cual protege los negocios. La gratitud y el fervor de los comerciantes desembocan en la construcción del santuario del Divino Niño en Durán, administrado por los propios vendedores. En Quito, en cambio, la advocación colombiana (invento del sacerdote Juan del Rizo para levantar limosnas con santo propio, cuando los carmelitas le prohibieron utilizar la imagen del Niño Jesús de Praga, por tener su “exclusividad”) tiene dos santuarios a él dedicados que disputan, también, su exclusividad: La Ofelia y Cotocollao. La plasticidad de la imagen (y en relato de su nacimiento, al margen de la Iglesia) lo convierten en el “santo de moda”, desplazando incluso a devociones con mayor tradición: está en la iglesia de San Francisco, en la iglesia de La Merced (junto a la patrona de las Fuerzas Armadas); desfilan con él los cucuruchos de Viernes Santo (que mitigan el suplicio del Jesús del Gran Poder con la imagen del otro Cristo, vuelto niño y con sus brazos en alto), tiene telenovela propia (*Historias del Divino Niño*) y hasta ayudó a *Cevallitos* a cuidar el arco de LDU. En Colombia, fue protector de Pablo Escobar contra los esfuerzos de la Policía por capturarlo, protegió a Miguel Masa Márquez en el atentado perpetrado por los secuaces del capo (cuando el edificio del DAS voló en pedazos) y cuidó del ex presidente Pastrana mientras estuvo secuestrado.



Santoral en Borbón
Fotografía: Miguel Rivera – Archivo INPC

Jugarretas: entre lo que el dogma dictamina y lo que el creyente aspira

A cada quien su santo. Considerar la religiosidad popular como un espacio de las manifestaciones menos modernas y poco racionales (o solo turísticas) del pueblo, inmerecedoras de una consideración más seria sobre sus dinámicas, limita los aproximaciones a la comprensión de qué es lo que la gente hace (o fabrica) con lo que usa. El consumo cultural de la religión permite, por el contrario, comprender los sentidos que se entretajan a través de las *apropiaciones* de las devociones, los rituales y las formas de espiritualidad más variadas, en la perspectiva de conocer, más que los discursos que organizan la institucionalidad de las distintas formas de fe, las prácticas socioculturales por las cuales se evidencian los modos en los que las personas organizan su vida y trazan sus relaciones más próximas.

Informa, además, sobre las formas de “escamoteo” o “amago” que subyacen a las formas de consumo, y que muestran las divergencias entre los modos en que el discurso religioso es producido y sus tipos de recepción y uso. Lo que el dogma dictamina difiere, casi siempre, de lo que el creyente aspira. En un rincón de la capilla de La Merced, está el altar del Señor de la Buena Muerte: un Cristo ensangrentado, con las manos atadas y un cetro de madera entre sus manos. Una mujer y su hija de doce años (con ocho meses de embarazo) le rezan. Entre sollozos y susurros piden venganza: que al padre solapado de la criatura le ocurra un accidente, que sea atropellado al cruzar una esquina, que el camión que conduce pierda los frenos y caiga a un profundo barranco, que le corten el teléfono de la casa, que pierda el trabajo, que a su novia se le caiga el pelo y se vuelva seca como un ladrillo. Tres velas color negro (compradas a la vendedora de la puerta, a pesar de la prohibición del cura) se encienden como ofrenda. Aunque les pese a los administradores del culto a la agonía del Cristo, El Señor de la Buena Muerte es también, para quienes lo veneran, el Señor de la Venganza.



Pasillo ecuatoriano: validación como Patrimonio Inmaterial del Estado*

Juan Carlos Morales
Escritor

El pasillo se inició con la búsqueda de otras maneras de entender nuestra América profunda –tal como lo hicieron la Independencia misma y el pensamiento criollo–. Aunque se parecía a los bailes europeos, cada vez se alejó de las cortes, de sus corsés y de su boato decadente. Con la construcción y el nacimiento de los nuevos países se necesitaban otras voces que acompañaran el proceso republicano.

Su recorrido es, curiosamente, lo que somos: una hibridación cultural donde todos los aportes son válidos. Si para finales del siglo XIX había ingresado a la academia, para la época alfarista –también por la movilidad– fue una música que ancló en las ciudades, en esas urbes, a veces adversas.

Un día se volvió canción para varios frentes: el desarraigo, la copla certera, los amores náufragos, los amores idealizados, el amor filial y hasta la preocupación metafísica y, por qué no, la réplica. Con las fracturas del país, con los cambios entre lo agrario y la aparente modernidad, también el pasillo buscó su puesto. Se coló en las rocolas, en los bajos fondos, y de allí irrumpió en los lugares donde antes lo tenían prohibido. Tomó la palabra y el escenario sin dejar de ser cantado entre amigos y familia.

Del pasillo se ha dicho de todo: que es una música triste; que en una época tuvo influencia del yaraví; que no es triste sino un sentimiento; que los mejores pasillos son los académicos; que las mejores letras son las que los músicos pusieron a los textos de la generación de los Decapitados; que un día el pasillo se alió con el jazz –ya lo está haciendo–; que no hay pasillo como el lojano o el cotacacheño; que ha servido como una catarsis para un país que ha derramado abundantes lágrimas, aunque los migrantes se alegran cantándolo. Esa es la maravilla del pasillo ecuatoriano: es inasible.

Al igual que el fado portugués, el tango rioplatense o el jazz nacido en Nueva Orleans, el pasillo es el alma de Ecuador, no obstante de que –hay que reconocerlo– esté también presente en Colombia y en Costa Rica, pero con otras características.

Estos géneros musicales, en su momento, e incluso ahora, también recibieron apelativos, porque el poder de los medios, en un tiempo de vértigo, quiso imponer una música homogénea, una música que borrara nuestra memoria.

Precisamente, aquellos elementos que determinan de dónde venimos, quiénes somos o qué cantamos, hacen parte de nuestra identidad. En este sentido, acaso lo que hace diferente a nuestro pasillo es su poética y, desde hace cien años, la intrincada estructura melódica, merced a sus inicios académicos. Sin embargo, como siempre, son los pasillos nacidos de las entrañas del pueblo los que siguen tarareándose generación tras generación. Ese hecho nos impulsa a promover que el pasillo sea considerado parte del Patrimonio Cultural del Ecuador y, por supuesto, del mundo.

* Folleto publicado por el Instituto Nacional de Patrimonio de Ecuador, Quito, octubre, 2012.

5. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 35-48



Bailando el San Juanito
Quito, 1925
Fotógrafo: Carlos Moscoso, Quito
Papel a la gelatina
© Archivo Taller Visual CIFIC

Las raíces del pasillo ecuatoriano

Con la llegada de las tropas libertarias, en la época de la Independencia, llegó el intercambio musical en un período donde esta parte de América buscaba incesantemente su propia voz, lejos de las cortes europeas. De estos primeros años se sabe que había el pasillo danza o pasillo de baile y que el mismísimo Simón Bolívar, el Libertador, era un diestro ejecutante de este ritmo en los salones, después de las heroicas batallas. La denominación pasillo obedecería a que su baile se practicaba con pasos cortos y rápidos, aunque también se lo asume como baile de pareja entrelazada, a diferencia de los bailes populares que eran de pareja suelta.

Un poco más adelante, Gabriel García Moreno creó el Conservatorio Nacional de Música bajo el influjo europeo. Sin embargo, no todos eran amantes de la música; lo primero que hizo Ignacio de Veintimilla al llegar al poder fue clausurar el Conservatorio Nacional de Música en 1877. Luego, después de pensar en el tren trasandino, Eloy Alfaro lo reabrió en 1889 y envió una misión a Chile para traer profesores de música, como el italiano Enrico Marconi que junto a Pedro Traversari, quien lo sucedió en la dirección y después Doménico Brescia, tuvieron alumnos de la talla de Segundo Luis Moreno. Los estudios de este último son hoy en día un gran aporte para la comprensión de la música vernácula del Ecuador. Se

dice que su obra *Sinfonía ecuatoriana*, donde dialoga con el mundo andino, sería fundamental para la gran corriente de compositores nacionalistas. Esta primera generación de músicos “es hoy adscrita a la corriente conocida como nacionalismo musical, la que se interesaría teórica y académicamente en los valores de las melodías indígenas y mestizas”, según cuenta Julio Bueno.

Sin embargo, también se ejercitaba el pasillo de salón en las capas aristocráticas hasta los años treinta del siglo XX, como influencia del vals europeo. Pero el pasillo también se hacía en las calles, especialmente en los serenatos con letras románticas. Fue así que para esa década aparece el pasillo canción, de corte más popular que, como no podía ser de otra manera, recibió duras críticas de quienes extrañaban el pasado.

El pasillo fue acompañado de guitarra y podía ejecutarse sin la preocupación de esperar que llegara la banda de música. Pero lo mejor estaba por venir, porque parte de sus letras estuvieron inspiradas en los textos de poetas extranjeros y nacionales como José María Egas, Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa, Amado Nervo y Rosario Sansores, entre otros escritores.

Para los años cincuenta y setenta del siglo XX, con la introducción del requinto, sumado al auge del cine mexicano donde aparecían sus artistas, el pasillo toma influencia del bolero. Es en estos años donde se destacan los tríos. Pero eso de las influencias no era algo nuevo, puesto que anteriormente también había tenido aportes de lo indígena y su visión pentafónica, como el yaraví, además de ritmos diversos, coloniales y regionales, como el fandango, el costillar o montubio, sin olvidar al fox.

Un género musical que evoluciona y sigue vivo

El país de mediados de siglo, debido a las nuevas migraciones a la ciudad, también se nutrió de músicas regionales que mostraban la diversidad de la que estamos hechos. En el proceso de nacionalización del pasillo, la radio fue un puntal fundamental, al que se sumó el acceso a estudios de grabación y el protagonismo cobrado por la rocola. Este hecho permitió la gestación de un nuevo tipo de pasillo que, nuevamente, fue repudiado por los cultores de la verdad, bajo la sospecha de que se trataba de música del “populacho”, aunque respondía a otras realidades.

Nunca hay que olvidar, como contaba Carlota Jaramillo, la primera ocasión que sonó un pasillo popular en el Teatro Sucre: se dijo que ese escenario se convirtió en “chichería”, en clara evidencia de exclusión de un ritmo musical popular. De hecho, uno de los mayores exponentes de cultura popular fue Julio Jaramillo Laurido, quien jamás fue invitado a los programas de la televisión tradicional.

Un valor adicional del pasillo es que su historia también es la suma de regiones. Hay pasillos costeros, serranos o amazónicos... y ni qué decir del pasillo lojano o cotacacheño, para hablar de clasificaciones del pasillo por localidades o regiones. También los hay lentos y ligeros, para hablar de una clasificación por *tempo* o movimiento, es decir, por su velocidad de ejecución. Lo mejor de su riqueza musical es que cantantes costeros, como Julio Jaramillo, interpretaron sin problema los pasillos serranos *Sendas distintas* o *Alma lojana* y el dúo capitalino Benítez y Valencia hizo lo propio con el pasillo costero *Invernal*.

Alejandro Pro Meneses, melómano y coleccionista, refirió haber compilado aproximadamente unos 5000 pasillos de diversas tendencias; con tal diversidad se dibuja una cartografía de lo que somos. Pero el pasillo sigue su marcha, por eso –aunque a muchos les pese– este género también ha recibido la influencia del *rock*, del *jazz* y del *pop*, y le falta incluso un guiño con la música del mundo, como parte de una historia de músicas que resisten cualquier desdoblamiento, así como el tango rioplatense o el fado portugués. Eso significa solo una cosa: el Ecuador es territorio fértil para un pasillo que se reinventa todo el tiempo.



Luis Alberto "Potolo" Valencia y Gonzalo Benítez,
músicos emblemáticos del pasillo ecuatoriano

Invernal

Letra: José María Egas
Música: Nicasio Safadi

Ingenuamente pones en tu balcón florido
la nota más romántica de esta tarde de lluvia.
Voy a hilar mi nostalgia de sol que se ha dormido
en la seda fragante de tu melena rubia.

La oración del olvido

Letra: Vicente Amador Flor
Música: Carlos Solís Morán

Llora el recuerdo triste su elegía
y el corazón en su dolor te evoca.
Alma, yo sé que nunca serás mía
y, sin embargo, pienso que algún día
he de juntar mi boca con tu boca,
en un beso de dulce idolatría.

Rebeldía

Letra y música: Ángel Leonidas Araujo Chiriboga

Señor, no estoy conforme con mi suerte
ni con la dura ley que has decretado,
pues no hay una razón bastante fuerte
para que me hayas hecho desgraciado.

Romance de mi destino

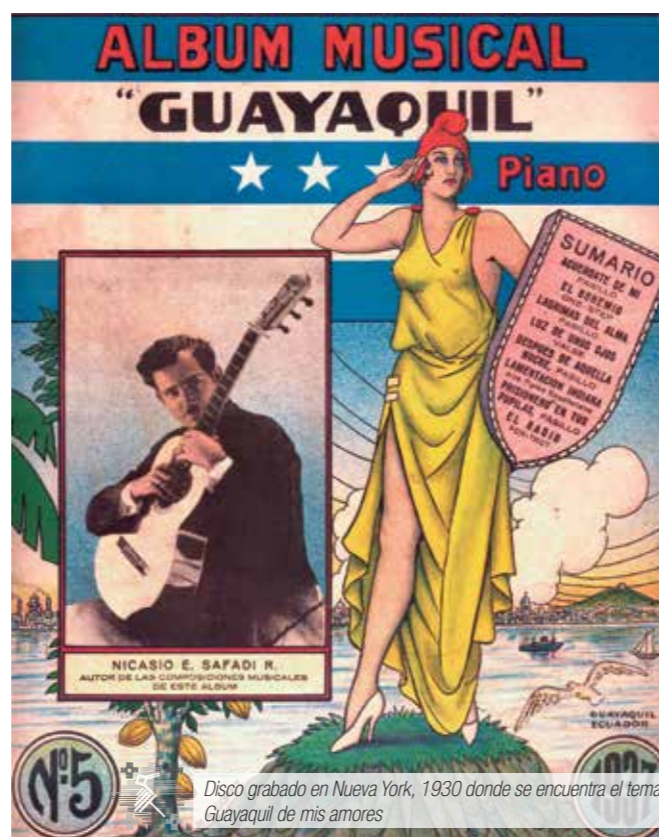
Letra: Abel Romeo Castillo
Música: Gonzalo Vera Santos

Todo lo que quise yo,
tuve que dejarlo lejos.
Siempre tengo que escaparme
y abandonar lo que quiero.
Yo soy el buque fantasma
que no puede anclar en puerto.
Ando buscando refugio
en retratos y en espejos,
en cartas apolilladas
y en perfumados recuerdos.

Lamparilla

Letra: Luz Elisa Borja Martínez
Música: Miguel Ángel Casares

Grato es llorar,
cuando afligida el alma
no encuentra alivio
a su dolor profundo;
son las lágrimas
jugo misterioso
para calmar
las penas de este mundo.



Disco grabado en Nueva York, 1930 donde se encuentra el tema Guayaquil de mis amores



El Monasterio del Carmen Alto se estableció en 1653 en la que fuera la casa de Mariana Paredes y Flores (Santa Mariana de Jesús) como claustro de clausura de las carmelitas descalzas
Fotografía: Diego Paladines



La música del Monasterio del Carmen Alto de Quito

Juan Mullo Sandoval
Etnomusicólogo

Antecedentes

Dentro de los acervos musicales conventuales o monásticos, al menos en el medio quiteño, no han existido muchos proyectos de investigación musicológica que puedan acceder a un registro o inventario del patrimonio sonoro, sobre todo del período colonial. La mayoría de documentación que maneja la musicología ecuatoriana, con respecto a la música religiosa, proviene del siglo XIX e inicios del XX, con creaciones de compositores nacionalistas como Aparicio Córdova y Antonio Nieto. Unos manuscritos quiteños del siglo XVII de música polifónica que fueron conservados en la curia de Ibarra y hallados por el señor Isaac Cazorla son de los pocos ejemplos patrimoniales que se conocen de este período. Estos documentos han sido estudiados por el musicólogo riobambeño Mario Godoy, además de transcritos y ejecutados por el maestro argentino Miguel Juárez, radicado en Quito. Es conocido el libro de Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Quito*, publicado por el Banco Central del Ecuador en 1989 y, como este, son pocos los estudios y publicaciones sobre este tipo de fondos documentales y archivos religiosos.



Manuscrito en pergamino, siglo XVII-XVIII
Monasterio del Carmen Alto, Quito
Fotografía: Juan Mullo

A partir del registro, en los meses de septiembre y octubre de 2013, de aproximadamente mil quinientas partituras del Monasterio del Carmen Alto –proyecto que viene realizándose con el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP)– se verifica la necesidad de estudiar los acervos de los monasterios quiteños, especialmente aquel repertorio que tiene relación con el ciclo litúrgico y las fiestas religiosas.

En el caso concreto de este registro, un primer avance realizado al informe fue la producción discográfica coral de villancicos navideños ubicados desde el siglo XVIII, dirigida por la maestra y compositora quiteña Karina Clavijo. La vida monástica tuvo como identidad religiosa los cantos matutinos, vespertinos y nocturnos. Por ello se intuye que en el Carmen Alto hubo, por lo menos hasta mediados del siglo XX, una práctica coral de gran envergadura.

Se han verificado las partituras de la biblioteca del Monasterio del Carmen Alto de acuerdo con un inventario básico dejado hasta los años de 1950-1960, aproximadamente, por la madre María de la Santísima Trinidad Aspiazu, religiosa originaria de la provincia de Los Ríos y cuya familia destaca en los círculos terratenientes de la Costa ecuatoriana desde la época republicana.

La música litúrgica en latín es numerosa y fue practicada hasta aproximadamente los años sesenta del siglo XX, cuando el Concilio Vaticano Segundo dictaminó el uso del castellano en reemplazo del latín en la liturgia católica. Este hecho se percibe claramente en los contenedores del Monasterio del Carmen Alto, en donde se encuentran los paquetes y sobres de papel que corresponden a exámenes médicos de la década de los años cincuenta al sesenta y los datos proporcionados por la priora, Madre Verónica de la Santa Faz. Se constata también que se guardaron las partituras con textos en latín cuando posiblemente ya entraron en desuso. La mencionada religiosa, María Aspiazu, se habría dedicado entonces a empaquetar prolijamente este repertorio de tal manera que tuvieron que pasar aproximadamente alrededor de sesenta años para que se conociera de este primer registro y organización del acervo.

Repertorio de la música religiosa nacionalista

La *marcha fúnebre* fue un género musical muy importante en el siglo XIX. Se lo practicó como una expresión conmemorativa de los héroes y batallas que implicaron actos patrióticos. En el Ecuador, se extendieron bajo una funcionalidad popular religiosa dentro del calendario festivo, específicamente en Semana Santa y Difuntos. En la ciudad de Quito, fue Antonio Nieto (1859-1922) uno de los compositores que dominaron el género, pues muchas de sus obras fueron ubicadas en templos y conventos de la urbe.



Villancicos: Campanitas de Belén. Aire Incaico, Segundo A. Moreno. (136_C4)
Monasterio del Carmen Alto, Quito
Fotografía: Juan Mullo

Es así que en el cuaderno n.º 1, titulado *Marchas varias*, se ubicaron cerca de cuarenta *marchas fúnebres*, la mayoría de Antonio Nieto. Concretamente, las obras escritas por este compositor van desde la *Marcha fúnebre n.º XV a la Marcha fúnebre n.º XXVI*. Dos ejemplos adicionales son la *Marcha fúnebre Para armonium o piano n.º XXXVI* y *Luto y duelo*, del mismo autor.

Otras obras de compositores nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX son *Salve* de Sixto María Durán, las *Jaculatorias del Congreso* de Belisario Peña y la *Letanía n.º 2*, escrita por Agustín de Azkúnaga (corista franciscano). Como una obra anónima se documenta al *Salve, salve*, Gran Señora, pieza de origen prehispánico que fue reacondicionada a la liturgia católica. La composición *Taita Quishpe* es una creación de carácter secular escrita por Azkúnaga, con texto de Valentín Pérez, OFM¹, y fue impresa en 1944.

Calendario festivo, géneros musicales para el oficio litúrgico y compositores de música religiosa

Se pudo verificar el calendario festivo y la funcionalidad de la música para el oficio litúrgico. Se ha respetado el orden original de las partituras y se han codificado las fiestas y ritos religiosos de acuerdo con los títulos de los cuadernos, las fundas o los empastados. Es relevante anotar que en el respectivo contenedor se ubican las primeras partituras de

compositores nacionalistas republicanos, cuya obra creativa se ha enfocado en gran parte al estilo religioso. Este es el caso de los quiteños Belisario Peña (1902-1959) y Antonio Nieto (1859-1922). Otros compositores son dos religiosos españoles radicados en Quito, el franciscano Agustín de Azkúnaga (1885-1957) y el lazarista Jorge Baylach (1922-2001).

Las obras de los compositores mencionados son: Himno para el Primer Centenario de la Consagración de la República del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús, letra y música de Jorge Baylach. En el cuaderno No. 20, se encontró la obra “Plegaria al Señor, pieza mística”, del compositor nacionalista Cristóbal Ojeda Dávila. En el Cuaderno No. 1 se encontraron dos letanías, “A la Santa Mariana de Jesús” del padre Agustín de Azkúnaga y “A la Santa Mariana de Jesús” de Segundo A. Moreno. Igualmente el “Himno a Santa Mariana de Jesús”, letra del P. José Urarte y música de Belisario Peña y “En concierto de cítaras”, del mismo Peña. Otra pieza religiosa de Antonio Nieto se titula “Si con hermosas flores”.

Los géneros musicales dentro del calendario religioso son: *letanía*, *himno*, *salve*, *plegaria*, *villancico*, *marcha*, *responso*, *kyrie*, *tantum ergo*, *kalendas*, *misa*, *trisagio*, *salmo*, *credo*. De las fiestas religiosas del ciclo anual, se han registrado por ejemplo las siguientes: Pentecostés, Dominica de Resurrección, Semana Santa, Ascensión del Señor y Natividad.

1. OFM. 'Orden de los Frailes Menores' del latín Ordo Fratrum Minorum, es decir perteneciente a la Orden Franciscana.

En cuanto a las celebraciones y ritos del ciclo vital, solamente se ubicó al género de los *Entierros*.

Otro caso es el de las *kalendas* que son consideradas anuncios festivos, como las *kalendas* de Navidad, heredadas de la antigua liturgia romana. Además fueron utilizadas en el comienzo de la Misa del Gallo como anuncio al nacimiento de Cristo.

Los numerosos *tantum ergo* encontrados en los contenedores, al igual que los *trisagios*, permiten argumentar que fueron asimilados por los compositores de un período religioso tardío. Es el caso de un célebre de la escuela nacionalista, Segundo Luis Moreno (1882-1972), que si bien sus obras no se encuentran en este monasterio, las escribe de manera prolífica. Posiblemente esta destreza en la composición de los dos géneros mencionados, en una etapa histórica anterior, definió a un estilo religioso-místico propio del período republicano, evidenciado en muchos compositores seculares ecuatorianos.

De estos géneros encontrados, *tantum ergo* y *trisagio*, al primero se lo identifica como las dos últimas estrofas del himno *Pange Lingua* establecido para la Eucaristía, cuyo texto lo escribió Santo Tomás de Aquino. Según las normas litúrgicas se lo ejecuta en el ritual de la adoración al Santísimo. El *trisagio* es un himno compuesto en honor a la Santísima Trinidad, su característica es la repetición de la palabra 'santo' por tres ocasiones.

Los villancicos

Son algunos libros y cuadernos de villancicos. El título del primer libro es *Cantos del Niño Jesús, Navidad (y Adviento) n.º 1*, con un total de ochenta y tres textos de villancicos. Es un documento bastante completo en cuanto a la recopilación de los versos originales, que incluso se lo puede aproximar a un real cancionero navideño. Se observan igualmente títulos bastante conocidos como *Dulce Jesús Mío* (versos 1 al 8), *Ya viene el Niñito* (versos 1 al 5), *Las campanas de Belén* y *Venid, pastorcillos* (versos 9 al 16). Otros textos menos conocidos son *Soles claros son* (versos 1 al 3), *Oh Jesús tiernecito* (versos 1 al 4), *Jesús, Jesús* (versos 1 al 3) y otros cantos.

Una segunda parte del mismo cancionero (segunda parte añadida) tiene como denominación *Cantos al Niño Jesús Adviento y Navidad* (villancicos colombianos y españoles). Son treinta textos de villancicos. En esta colección, es importante el tema *Niño chiquito* de Pedro Aranaz y Vides, cuya referencia es el siglo XVIII. Destaca dentro del mismo documento el Álbum de música del cuaderno n.º 12. Importante hallazgo son las obras de un compositor poco conocido en el medio, Segundo A. Moreno, quien posiblemente sería un religioso que compuso varias obras de corte nacionalista bajo el estilo del villancico ecuatoriano o *tono de Niño*. Algunas de sus composiciones son *Campanitas de Belén*, *Jota pastoril*, el villancico *No vi nunca, El frío, la escarcha* y *Villancico al Niño Jesús* (en primavera), este último identificado como *Aire incaico*.





Verónica Solano y Gregoria Mainato llevan consigo las imágenes de San Antonio y el Niño Jesús
Fotografía: Judy Blankenship

El ancestro cañari en la fiesta de San Antonio de Padua

Pedro Solano Falcón
Profesor del Instituto Quilloac

Muchas ceremonias consideradas como sagradas en el ámbito andino van desapareciendo ante la vista impotente de sus actores, al igual que la mayor parte de la sabiduría de los pueblos ancestrales. Sin embargo, en ciertas comunidades, gracias a una actitud estratégica de sus miembros, algunas ceremonias se mantienen camufladas estratégicamente en el marco del sincretismo cultural. Este es el caso de la fiesta de San Antonio de Padua.

Desde hace cien años aproximadamente, en el sector de Junducuchu perteneciente a la comunidad de Quilloac, parroquia y cantón del Cañar, se celebran las festividades en honor a San Antonio de Padua, a raíz de la aparición de una pequeña figura del santo en la comunidad de Jirincay, aledaña a la ciudad de Cañar.

Cuentan nuestros padres que un habitante de la comunidad de Shizhu, llamado Antonio Urgilés, y su esposa Ana Pelaes fueron los primeros dueños de la imagen. Esta familia conoció a María Francisca Solano Mayancela, oriunda de la comunidad de Quilloac, a quien le transfirieron la imagen a cambio de una pequeña cantidad de dinero y un almud de habas (medida tradicional equivalente a la tercera parte de un quintal, aproximadamente).

Mama Pancha –términos con los que cariñosamente conocía la sociedad de Cañar a María Francisca– es quien inicia esta ceremonia que hoy es una tradición cañari. Esta celebración se mantiene con los elementos culturales propios, aunque también hay alguna influencia de la religión católica y costumbres europeas. Se conoce que hubo muchos intentos por desaparecer las ceremonias ancestrales, por tratarse de idolatrías, no obstante, la tradición perdura y está en nuestras manos profundizarla. Este texto pretende que el lector conozca esta fiesta religiosa poco documentada en los espacios académicos.

La visión del tiempo, en las culturas ancestrales, es cíclica; existe un fin que al mismo tiempo se convierte en un nuevo inicio. En la fiesta, este acto particular sucede el día domingo al final de la misa en honor a San Antonio. Se entrega la vara de mando al nuevo sacerdote; este momento significa el fin e inicio de un nuevo proceso. El nuevo responsable tiene un año para hacer las preparaciones necesarias hasta la fecha de la ceremonia. La preparación implica realizar pequeñas ceremonias que se relacionan entre sí y que se desarrollan con una secuencia lógica, de acuerdo con el calendario agroecológico andino y el calendario lunar cañari y bajo un estricto cumplimiento de las normas de su convivencia. Dentro de estas actividades se encuentran: la elección del nuevo sacerdote, la conformación de escaramuzas¹, la designación de la Loa, del Reto, del *Tayta Sisa* (coordinador de la contradanza) y del Capitán de gallo, entre otras tareas.

La celebración propiamente dicha dura ocho días. Inicia un martes a mediados del mes de enero; la fecha es designada en consenso entre todos los actores. En este día suele ocurrir la ceremonia de salida de San Antonio, desde la casa de los síndicos (dueños de la imagen) hasta la casa de los sacerdotes. Este es un momento especial en el que los síndicos entregan la imagen a los sacerdotes, quienes se trasladan a su domicilio. En este respecto, es importante indicar que conjuntamente con la imagen se entrega también el pucara (elemento central del altar). En el recorrido acompañan miembros de la escaramuza, músicos de dulceina, redoblante y acordeón. Desde aquel momento, cada mañana a partir de las cuatro o cinco horas de cada día, se entonan los albazos –pequeñas ceremonias a manera de despertares andinos– con la participación de todos los actores.

En los siguientes días se desarrollan otras ceremonias como el sacrificio de la res que consiste en una verdadera práctica de cirugía en la que se extraen el cóndor y el toro (en el pasado, todas estas prácticas se las realizaban con el venado) que son animales considerados sagrados para los cañaris.

La ceremonia del *Tayta Sisa*. Se realiza el día viernes en la noche. Un familiar cercano a los sacerdotes es designado como el *Tayta Sisa* y será la persona encargada de traer las

plantas sagradas y flores con las que adornarán tres mesas ceremoniales. Según cuentan nuestros mayores, una de las plantas sagradas que se utilizaba en el pasado era el *huayllak* o arrayán, sin embargo, con la influencia religiosa se la ha cambiado por la albahaca que se ha insertado fácilmente en la fiesta por su características particulares de forma, color y aroma.

Durante esta ceremonia, el *Tayta Sisa* mantiene un diálogo y rinde cuentas al síndico (dueño de la imagen de San Antonio) y a los acompañantes sobre los acontecimientos sucedidos durante el recorrido que ha realizado hasta que la planta llega a su destino, es decir, a la casa del sacerdote. En su relato, el *Tayta Sisa* manifiesta que por devoción ha iniciado el viaje hacia Paute, donde una persona le ha provisionado la planta; y para que sirva como evidencia trae consigo peras, manzanas, duraznos, ají y caña de azúcar del lugar. Esta entrega y participación de los productos son realizadas durante el relato.



Altar andino y católico en la fiesta de San Antonio de Padua
Fotografía: Wilma Guachamin

1. Las 'escaramuzas' es un término utilizado para designar al conjunto de ocho personas, vestidas de blanco, que van montadas a caballo con vistosos arrejos y realizan figuras ancestrales en la plaza principal.
2. Imagen de San Antonio, a los costados están cuatro figuras que representan a Jesucristo, en la parte superior se encuentra el altar andino (representación de la diversidad de la chakra andina) con el pucara en la parte central y en la parte inferior las mesas ceremoniales entregadas por el *Tayta Sisa*.



Personajes de la contradanza y músicos en la plaza principal de Junducuchu
Fotografía: Judy Blankenship

Comida comunitaria de la escaramuza. Es una ceremonia que se desarrolla también la noche del día viernes. Participan los miembros de la escaramuza y sus familiares. En esta comida comunitaria el cuy es un animal que representa jerarquización: las personas más importantes merecen un cuy entero, mientras que los menos importantes reciben medio o un cuarto de cuy. Es así que, en esa tarde, los miembros de la escaramuza tienen derecho a recibir un plato de comida con un cuy entero. Esta ceremonia se realiza en la casa del sacerdote y participan todos los actores, por esta razón, se prepara gran cantidad de comida con anterioridad.

La ubicación de los actores de esta fiesta es la siguiente: a la cabeza se sitúan los síndicos y los sacerdotes, a continuación el Reto y la Loa. Inmediatamente, en orden de importancia, se ubican el Guía mayor, detrás del Guía, el Coso derecho, el Coso izquierdo, la Campanearía derecha y la Campanearía izquierda, el Cabildo derecho y el Cabildo izquierdo. Cada uno de los miembros se ubica con sus respectivos familiares.

La ceremonia de la víspera. El día sábado, más o menos a las once de la mañana, se reúnen todos los actores de esta ceremonia y, acompañados de la música de chirimía y acordeón, se dirigen a la iglesia matriz del Cañar, donde previamente está la imagen de San Antonio. En los alrededores de la iglesia, además de la banda de músicos, se reúnen aproximadamente cincuenta personas con sus vacas locas que participan de los juegos pirotécnicos y también se suman los integrantes de la contradanza, que consiste en danzas realizadas por varones, damas, vaqueros y *rukuyayas*³. Cada conjunto cuenta con su respectivo grupo de música (generalmente son dos flautas horizontales y un redoblante). Luego, todos juntos se dirigen a la casa del sacerdote. En este domicilio se comparte gran cantidad de comida preparada para todos los participantes de la ceremonia; aproximadamente se calcula la presencia de alrededor de quinientos actores directos.

En esta ceremonia, todos los participantes reciben alimento. Una vez terminada la gran *pampa mesa*, se dirigen a la iglesia de la comunidad para la Santa Misa, celebrada por el párroco de la ciudad del Cañar. Una vez terminada la eucaristía, se encienden los juegos pirotécnicos en forma de vacas locas, perros locos, venados locos, juego de luces, globos y castillos, donados por instituciones, familiares, migrantes y otros devotos de San Antonio. Esta ceremonia suele terminarse a media noche y luego se realiza un programa galante que consiste en la elección y proclamación de la *Ñusta* de San Antonio, la *Ñusta* taurina y la *Sumak ñusta*. En este certamen participan señoritas candidatas de las comunidades aledañas y sectores de la comunidad de Quilloac.

Ceremonia de la fiesta mayor. Al día siguiente, es decir, el domingo a partir de las diez de la mañana, se reúnen todos los actores para celebrar la ceremonia central a las doce del medio día. En esta misa se hace el traspaso de la vara de mando al nuevo sacerdote. Dicha responsabilidad recae en aquellas personas que ganaron un estatus social alto; no tanto por su poderío económico sino por sus relaciones sociales.

Una vez culminada la misa, se congregan todos los actores en la puerta de la iglesia: los síndicos, los sacerdotes, el grupo de la escaramuza, el Reto, la Loa, el negro mayor, los miembros de la contradanza y los músicos de flauta, redoblante, dulzaina (chirimía) y acordeón. Luego, en forma organizada y jerárquica, se dirigen a la plaza central, lugar en el cual hacen recorridos muy particulares que tienen que ver con la cruz cuadrada.

La Loa es una niña de vestido blanco que representa a la divinidad y la espiritualidad y el Reto es un jinete que simula ser un militar europeo o de las guerras de la Independencia. La Loa y el Reto intervienen en las cuatro esquinas de la cruz. Al escuchar al Reto, los *rukuyayas* suelen hacer chistes para que la gente acompañante pase feliz. Luego, se establece



Manuel Pichasaca, Dolores Solano, Lorenzo Aguayza y Félix Solano, sacerdotes y líderes de la ceremonia ancestral. Quilloac, 2001
Fotografía: Judy Blankenship

el pucara (lugar central donde se ubican las autoridades de esta ceremonia), alrededor del cual bailan las contradanzas y demás actores de esta ceremonia, al son de la música de chirimía. La fiesta de esa tarde termina con la entrega de ceras y capillos.

Gallo pitina. Es una ceremonia que se lleva a cabo el día lunes. En este evento se reúnen las personas que el año anterior recibieron gallos y quienes, en el año en curso, deben devolver el doble de animales recibidos. Se juntan todos los gallos con la participación de la escaramuza y se hace una nueva redistribución de los gallos tomando en cuenta la cantidad que se ha conseguido reunir de manera voluntaria. Al terminar esta ceremonia, se inicia la siguiente que consiste en un torneo de cintas gentilmente donadas por las señoritas de la comunidad, quienes acompañan a los miembros de la escaramuza.

Cada miembro de la escaramuza invita a cinco señoritas que son denominadas como madrinas. Ellas llevan consigo una cinta con una argolla, la cual es colocada en un espacio específico de donde los miembros de la escaramuza tendrán que sacarla para así obtener una recompensa obsequiada por las madrinas.

Toros del pueblo. Es una nueva ceremonia que se ha insertado en esta fiesta y que se realiza el día martes para cerrar la celebración. Se trata de una particular corrida taurina conocida como *toros del pueblo*. Se lleva a cabo con la presencia de los devotos. Con este propósito, se traen toros de diferentes lugares, se realiza una caravana de recibimiento y, al son de la banda de músicos, se desarrolla la corrida taurina.

Al día siguiente se realiza la ceremonia de *uyanza* que consiste en un baile en el que participan las cocineras, el aulajano, que es la persona responsable de servir alimentos y bebidas, y otros actores familiares cercanos a los sacerdotes. De esta manera culminan las diferentes ceremonias ancestrales, no sin antes comprometerse a trabajar para el festejo del siguiente año, a pesar de las dificultades económicas, socioculturales y de migración, pues es una tradición y una práctica propia de nuestra cosmovisión que está inserta en lo más profundo de nuestros seres.

3. El *rukuyaya* es un personaje que se encarga de dinamizar al grupo de contradanzas y damas, al tiempo que pronuncia chistes y danza al ritmo de la música. Va vestido con colores vistosos, lleva una máscara confeccionada que simula a una persona mayor, además de un pañuelo amarrado al chicote.



Morona Santiago / Atuendo tradicional de la mujer shuar
Fotografía: Wilma Guachamin



Instalaciones de la escuela-taller Pile
Fotografía: Washington Yambay - Archivo INPC

La escuela-taller Pile en la salvaguardia de la tradición*

El 5 de diciembre de 2012, la Unesco declaró al tejido tradicional del sombrero de paja toquilla como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El reconocimiento de este patrimonio fue liderado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y contó con la participación directa de los grupos y detentores locales de las provincias de Manabí, Azuay, Cañar y Santa Elena.

La aplicación de conocimientos, destrezas y técnicas tradicionales de este tejido es una labor manual que ha sido transmitida de generación en generación. El INPC, a través de la Regional 4, comprometido con la consolidación de esta actividad artesanal ancestral, puso en funcionamiento el 4 de junio de 2012 la Escuela-Taller Centro de Formación Artesanal Pile, ubicada en la comunidad de Pile, a cuarenta minutos de Manta, en el cantón Montecristi. El lema del centro educativo es "Aprender a trabajar trabajando".

Este proyecto formativo busca promover la salvaguardia del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, mediante la implementación de un sistema de educación no formal. Promueve la formación de los estudiantes en dos vías: la enseñanza de Educación General Básica con asignaturas como Lengua y Literatura, Matemática, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales; y en el aprendizaje del oficio tradicional.

* Información proporcionada por Magister Marco Rosero, coordinador del proyecto y Alexandra Macías, directora del Centro de Formación Artesanal Pile.



Estudiante en proceso de tejido del sombrero
Fotografía: Archivo INPC - Regional 4

La escuela-taller se convierte, de esta forma, no solamente en un espacio educativo sino que se proyecta como un centro de desarrollo y mejoramiento de oportunidades de trabajo local. El centro de enseñanza asume el compromiso de que sus estudiantes completen su formación académica, pues no todos han tenido la oportunidad de estudiar. El requisito que exige el centro es que los interesados sean mayores de quince años y que hayan completado sus estudios escolares.

Bajo estas directrices se plantea una propuesta educativa que dura dos años y está organizada en seis fases. Su malla curricular se basa en cuatro componentes principales: capacitación en asignaturas, seminarios y conferencias, desarrollo de la tecnología del oficio y diseño. La metodología de enseñanza da prioridad a la práctica del tejido tradicional. Los jóvenes becarios que participan en la escuela-taller obtienen el título de Maestro artesano en la especialidad del tejido de sombrero fino de paja toquilla.

El proyecto cuenta con el beneplácito de la comunidad y está comprometido con la necesidad de motivar a las nuevas generaciones en el aprendizaje de la técnica y la apropiación de recursos naturales locales, como punto de partida para un desarrollo integral de la economía de cada provincia.

La escuela-taller promueve además un modelo de gestión para que los artesanos desarrollen espacios de asociación y emprendimientos propios para mejorar sus condiciones de vida y de las personas que forman parte de cada una de las fases específicas de la producción de este bien cultural.

La presencia de la escuela-taller estimula a los artesanos y a las artesanas dado que es el espacio idóneo para transmitir sus conocimientos a los jóvenes aprendices.

Este proyecto, además, ofrece becas a los talleristas para que puedan dedicar tiempo completo a su formación. En este proceso, el centro suministra gran parte del material educativo y de las herramientas necesarias para la confección del sombrero fino de paja toquilla, con la finalidad de alcanzar las metas propuestas.

Está previsto que la primera promoción de este proyecto educativo culmine sus estudios en mayo de 2014. En este momento serían veinte y ocho estudiantes los que lograrían la meta. Hay que mencionar que la metodología de aprendizaje está en constante retroalimentación dado que es un proyecto emblemático perfectible. Durante la aplicación de esta iniciativa formativa se ha evidenciado la necesidad de que la escuela-taller haga convenios con las universidades a fin de que se fortalezca la enseñanza-aprendizaje de asignaturas de educación general básica.

Alexandra Macías, directora de este centro de formación artesanal, afirma que durante los dos años de trabajo se advierten resultados positivos que motivan a los habitantes de Pile. Sin duda, el mayor logro es la forma en que la comunidad se ha involucrado en la selección de los mejores tejedores para que transmitan su conocimiento a las nuevas generaciones, que tienen el compromiso de salvaguardar esta tradición de siglos.



Acabado del sombrero de paja toquilla
Fotografía: Archivo INPC



Vista panorámica del río Pastaza
Fotografía: Archivo INPC



Cesáreo Santi, hablante de la lengua sápara

Diego Paladines
Comunicador Social

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, a través de su Regional 3, llevó adelante el proyecto de Registro del Patrimonio Cultural Inmaterial en los cantones Mera y Pastaza, entre marzo y octubre de 2013. El registro o diagnóstico de manifestaciones constituye una de las fases iniciales del proceso metodológico para la salvaguardia del PCI.

El levantamiento de las fichas de registro etnográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, correspondiente a los grupos e individuos de los cantones Mera y Pastaza, provincia de Pastaza. Este trabajo se realizó atendiendo los tres ejes básicos de descripción etnográfica: espacialidad, temporalidad y sentido (significados y significaciones de la cultura).

Así, entre otros objetivos, el proyecto registró valiosa información de los portadores de este patrimonio. Uno de ellos fue Cesáreo Santi, de 89 años, quien es considerado uno de los últimos hablantes activos de la lengua sápara. Él reside en Jandiyaku, una de las veintitrés comunidades que conforman la Nacionalidad Sápara del Ecuador (NASE) y que está ubicada en el curso medio del río Conambo de la provincia de Pastaza.



Mujeres sáparas interpretando cantos de amuleto: subgénero musical que se utiliza para atraer a los hombres
Fotografía: Archivo INPC - Regional 3

De don Cesáreo se conoce que es trilingüe; además de la lengua sápara, habla con fluidez el castellano y el kichwa amazónico. Él vive con sus hijos e hijas, nietos y nietas, en una *familia ampliada o extendida*, de acuerdo con la antigua tradición matrimonial sápara, en la que los recién casados conviven en casa de los padres del novio o de la novia. Este hecho convierte a don Cesáreo en el anciano de una comunidad numerosa, conformada por cuatro o cinco familias de su descendencia.

En perspectiva, este registro es importante, si se advierte que en el 2001, la Unesco realizó la Declaratoria de esta lengua como Patrimonio Oral Inmaterial de la Humanidad. Uno de los resultados que se obtuvieron a raíz del registro fue que se encontraron aproximadamente una decena de hablantes de la lengua sápara, quienes lamentablemente han ido desapareciendo con el transcurso de los años.

La causa principal que ha provocado el desuso de la lengua sápara tiene que ver con el fenómeno de kichwización. Shimanu Ushigua, sobrino de don Cesáreo Santi y radicado temporalmente en Quito, da algunas pistas para comprender esta problemática.

En territorio sápara, vivimos cuatro nacionalidades: shuar, achuar, kichwa y sápara. Más está la kichwa, aunque se identifican como nacionalidad sápara, y bueno respetamos eso... Los kichwas, por ejemplo de Sarayacu, se venían donde que estábamos nosotros y conversaban en kichwa. O sea, más fue dominando el idioma en kichwa y, a nosotros, mi papá no nos fue enseñando el idioma sápara. Uno que no se entendía [cuando era más joven], pensando que el idioma no servía para nada. Y ahora me di cuenta que mi idioma ha sido más que un oro. Las madres –además afirma– no te hablan en ese idioma porque son kichwas. Esa es la razón y eso está pasando; lo real.

Shimanu explica que al aprender el kichwa amazónico como lengua materna, la lengua sápara deja de usarse o que, en el mejor de los casos, se aprenden solamente los significados de algunas palabras. Este hecho se observaría en la familia de don Cesáreo. Shimanu cuenta que su tío está casado con una mujer de nacionalidad achuar que tiene como lengua materna al kichwa amazónico. Sobre este respecto dice: “él hizo una comunidad, solo de la familia, solo de los hijos de él. Viven hasta ahora acompañado de él. Sí creo que él estaba enseñando el idioma sápara. Creo que algunos niños sí hablan palabras..., palabras, pero no conversan”.

El Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE) registra aproximadamente mil trescientos habitantes pertenecientes a la nacionalidad sápara, agrupados en veintitrés comunidades asentadas fundamentalmente en la provincia de Pastaza. Otro dato importante a tener en cuenta es que el pueblo sápara también habita en territorio peruano. Las guerras entre Ecuador y Perú, en 1941 y en los años noventa, dividieron a los miembros de esta nacionalidad. Este suceso también incidiría en el desuso de la lengua; según Shimanu, los adultos dejaron de hablar la lengua al tener menos interlocutores para entablar diálogos.

Este hecho es notable también en la Amazonia: “algunos me han contado, por ejemplo, por Tena, que hablan idioma sápara pero no tienen con quién conversar”, dice Shimanu. La falta de interlocutores cercanos se convierte así en una de las causas principales que tiene como consecuencia el desaparecimiento de la lengua. Según Shimanu, su hermano Albertano Ushima y su tía Malaku (hermana de don Cesáreo) también dominan la lengua, pero viven en comunidades diferentes: Malaku en la comunidad de Conambo, a unas cuantas horas de Jandiyaku, y Albertano Ushima en una comunidad todavía más lejana.

A este escenario habría que agregarle inconvenientes internos de la comunidad, afirma Shimanu: “Nosotros vivimos un mundo de problematización entre nacionalidad sápara: el otro acá, el otro allá, peleándose ahí, el uno al otro, el uno al otro. O sea, nunca se entienden entre ellos. Pero la gente están esperando, trabajar con proyectos digamos”.

A pesar de esta situación, Shimanu considera que aún se puede revitalizar el uso de la lengua sápara en las comunidades de esta nacionalidad, si se pusiera en marcha un proyecto educativo integral con las escuelas aledañas y si se diera seguimiento a los proyectos: “Claro que en las escuelas estamos enseñando, pero no así como estamos hablando, sino palabras por palabras, nombres de los animales, que no es lo mismo que conversar”, insiste.

Su motivación la comparte también el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural que, a través de su Regional 3, tiene previsto desarrollar en el curso del 2014 el proyecto *Diagnóstico y revitalización de la lengua sápara*, con la finalidad de contribuir a la salvaguardia de este patrimonio. Tal demanda es más valiosa si se considera que en territorio ecuatoriano el desuso de las lenguas andoa y tetete, durante el siglo XX, ha significado la pérdida de una gran riqueza cultural para sus respectivos pueblos.

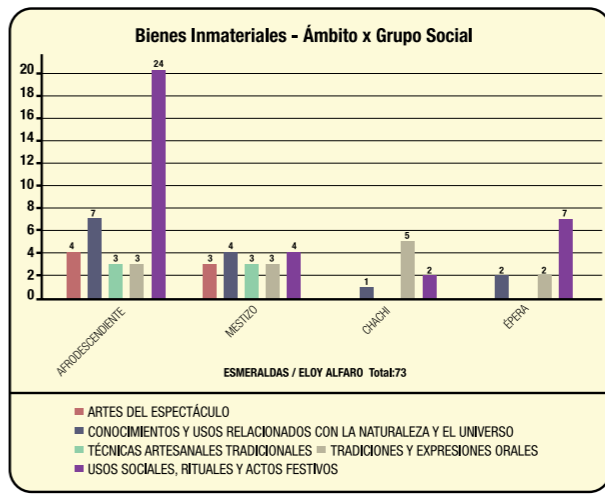
A nivel mundial, la Unesco estima que cerca de tres mil lenguas podrían desaparecer en el curso del siglo XXI si no se aplican políticas lingüísticas bien planificadas. Esta misma organización asegura que las políticas y los proyectos de los gobiernos, aunado al esfuerzo de las comunidades por mantener vigentes las diversas lenguas, permitiría además la revitalización de una suma de saberes ancestrales en las comunidades indígenas y, sobre todo, favorecería la transmisión de conocimientos a las generaciones más jóvenes.



Cañar / Vaquero, personaje de la ceremonia de San Antonio de Padua que se encarga de la presentación armónica de los juegos pirotécnicos (vacas locas)
Fotografía: Judy Blankenship

El Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural es una herramienta informática para ingresar información de registros e inventarios de los patrimonios. Sirve para elaborar diagnósticos, crear indicadores, identificar ejes de desarrollo local y gestión del patrimonio.

 INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO DIRECCIÓN DE INVENTARIO PATRIMONIAL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL FICHA DE REGISTRO			CÓDIGO IM-08-02-50-000-12-005848
1. DATOS DE LOCALIZACIÓN			
Provincia	ESMERALDAS	Cantón	ELOY ALFARO
Parroquia	VALDEZ (LIMONES)	X	Urbana Rural
Localidad	CHANCHIMALERO		
Coordenadas en sistema WGS8-UTM: Zona X (Este) 724429 Y (Norte) 10138156 Z (Altitud) 0			
2. FOTOGRAFÍA REFERENCIAL			
			
Descripción de fotografía FIESTA DE SAN MARTÍN DE PORRES, CANCHIMALERO, ESMERALDAS. FOTOGRAFÍA: SANTIAGO CARCELÉN, ARCHIVO INPC, 2013.			
3. DATOS DE IDENTIFICACIÓN			
		Denominación	
CELEBRACIÓN A SAN MARTÍN DE PORRES - CANCHIMALERO, ESMERALDAS			
Grupo social		Lengua	
AFRODESCENDIENTE		ESPAÑOL	
Ámbito			
USOS SOCIALES, RITUALES Y ACTOS FESTIVOS			
Subámbito		Detalle del subámbito	
RITOS		RITOS PROPICIATORIOS	
4. DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN			
La Fiesta de San Martín de Porres congrega a más de veinte comunidades afroecuatorianas del norte de Esmeraldas. Devotos y fiesteros veneran al santo con arrullos en las noches y, durante el día, con una gran procesión acuática conformada por decenas de balsas adornadas con flores, palmas y frutas de lugar, que navegan por el río Santiago y los esteros hasta llegar a la Isla de Limones y luego al caserío Canchimalero. Donde se oficia una misa "afro" que fusiona el ritual católico con ritmos afro.			



El ámbito de los Usos sociales, rituales y actos festivos representa el 45,2% de las manifestaciones. Del total de registros del cantón Eloy Alfaro, el 50% corresponde a las manifestaciones del pueblo afrodescendiente, dentro de las cuales está la Fiesta de San Martín de Porres. En este cantón se encuentran además manifestaciones chachi, épera y mestizas que reflejan la diversidad cultural.

Fuente: Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural, INPC. Fecha de consulta: 26/08/2013

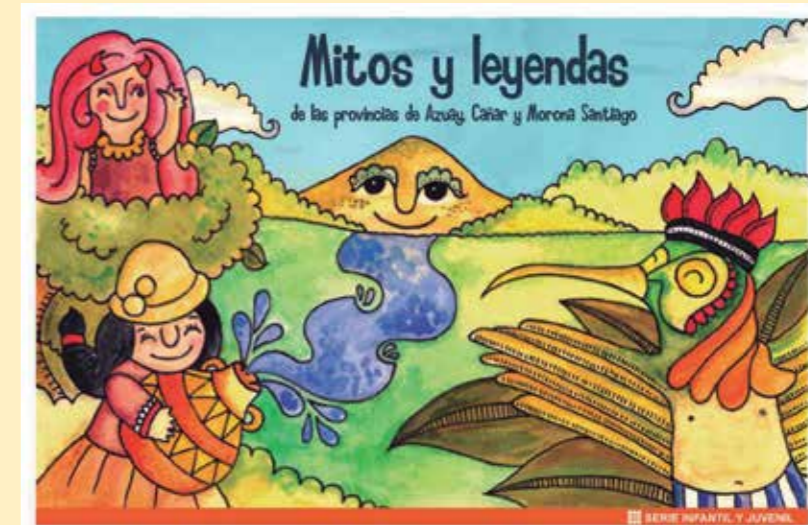


Cañar / Matrimonio ancestral cañari en la comunidad de Zhud
Fotografía: Wilma Guachamin

Libro infantil de mitos y leyendas se presentó en Cuenca

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, a través de la Regional 6, realizó el lanzamiento de este material infantil el 19 de noviembre de 2013. El evento contó con la presencia de niños de varias instituciones educativas. Este proyecto fue parte de un trabajo minucioso de recolección de narraciones que nos trasladan a los paisajes sagrados como cerros, lagunas, bosques de las provincias del Azuay, Cañar y Morona Santiago.

Esta publicación abre la puerta de los recuerdos, la memoria y los saberes de cada pueblo, lo que les permite reconocerse así mismo, valorarse y proyectar su futuro. En este trabajo intervinieron investigadores, literatos y editoras que enriquecieron las narraciones con un lenguaje literario para caracterizar y describir mágicamente a los personajes y escenas de los cuentos. Esta labor se complementó con la creatividad y trabajo comprometido de diseñadores e ilustradores que dieron forma a esta obra infantil.



Una guía para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural publicó el libro *Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* como parte de su serie Normativas y Directrices. Esta herramienta metodológica tiene por objeto dar orientaciones a las entidades estatales directamente vinculadas con la salvaguardia del PCI y sensibilizar a los investigadores y funcionarios de las instituciones públicas sobre la importancia de valorar el Patrimonio Cultural Inmaterial. El material se complementa con una separata que contiene el marco normativo vigente nacional e internacional que regula la salvaguardia del PCI y la acción de sus responsables.

Es importante mencionar que esta *Guía* es el producto del trabajo de mesas de diálogo y talleres prácticos que dieron como resultado la información sistematizada en esta publicación, y que se espera mejore el tratamiento del PCI que demanda el Ecuador.



Cartilla y guía didáctica que apoyan la tradición oral de las comunidades Shuar

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en cooperación con la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación La Ciencia y la Cultura (OEI) elaboró la *Cartilla bilingüe shuar-español* con su respectiva *Guía didáctica bilingüe shuar-español*. Se trata de dos publicaciones dirigidas a la audiencia infantil shuar de los cantones Nangaritza y Paquisha de la provincia de Zamora Chinchipe.

De esta forma, las instituciones involucradas demuestran su compromiso para promover el uso y disfrute de la tradición oral que permanece como un mecanismo de comunicación y de transmisión de los conocimientos culturales de la nacionalidad Shuar.

Dado el carácter y uso pedagógico de los materiales, el programa editorial del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural conceptualizó los productos en cinco ejes temáticos, que parten desde el contexto geográfico, histórico y sociocultural de la nacionalidad Shuar y se amalgaman con los mitos, tradiciones y labores cotidianas y rituales de este grupo social. La cartilla y la guía apoyan el proceso educativo de la localidad y son herramientas base para la comunidad y docentes del sector.



Registro del PCI del cantón Limón Indanza

El INPC, Regional 6 finalizó la actualización y ampliación del registro del Patrimonio Cultural Inmaterial del cantón Limón Indanza, en el marco del proyecto *Plan de manejo integral del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial del cantón*, ejecutado el año 2013.

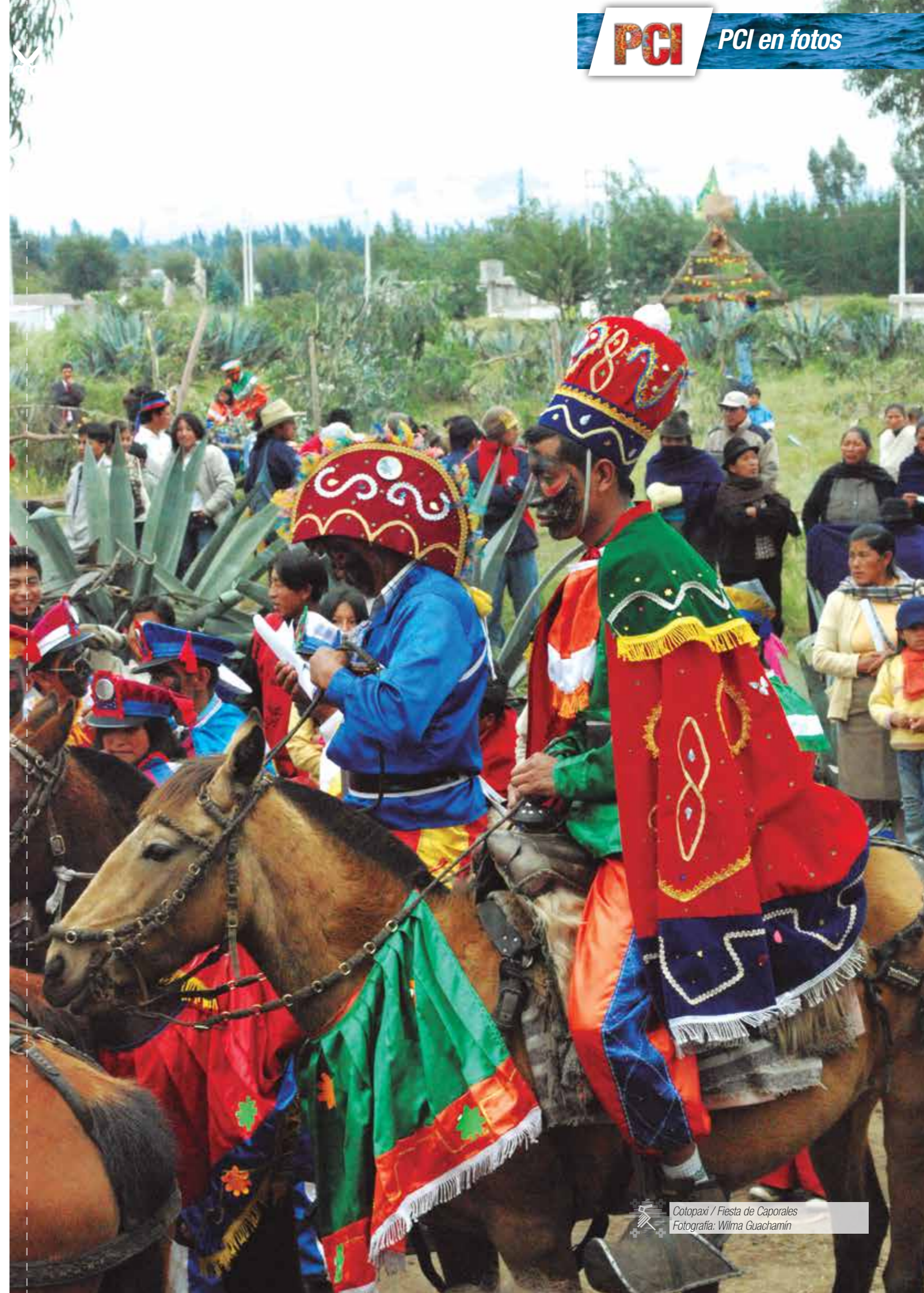
Se registraron sesenta y cuatro manifestaciones que evidencian la riqueza cultural de los pueblos mestizo y shuar. Aquellas relacionadas con el grupo mestizo evidencian la continuidad cultural serrana que se recrea y se adapta con las condiciones del pie de monte amazónico; por ejemplo, el temor al chuzalongo o chuzalonga cuando atravesaban los páramos del cerro Patococha o la apropiación de la gastronomía shuar con el ayampaco. De igual manera, se registraron manifestaciones de la población shuar que mantienen elementos míticos como *Iwia* y *el mono Jujuy* que relata su origen asociado al cerro Catazho o los ritos propiciatorios hortícolas con el uso de las piedras *nantar* en la localidad de Koankus (Coangos).



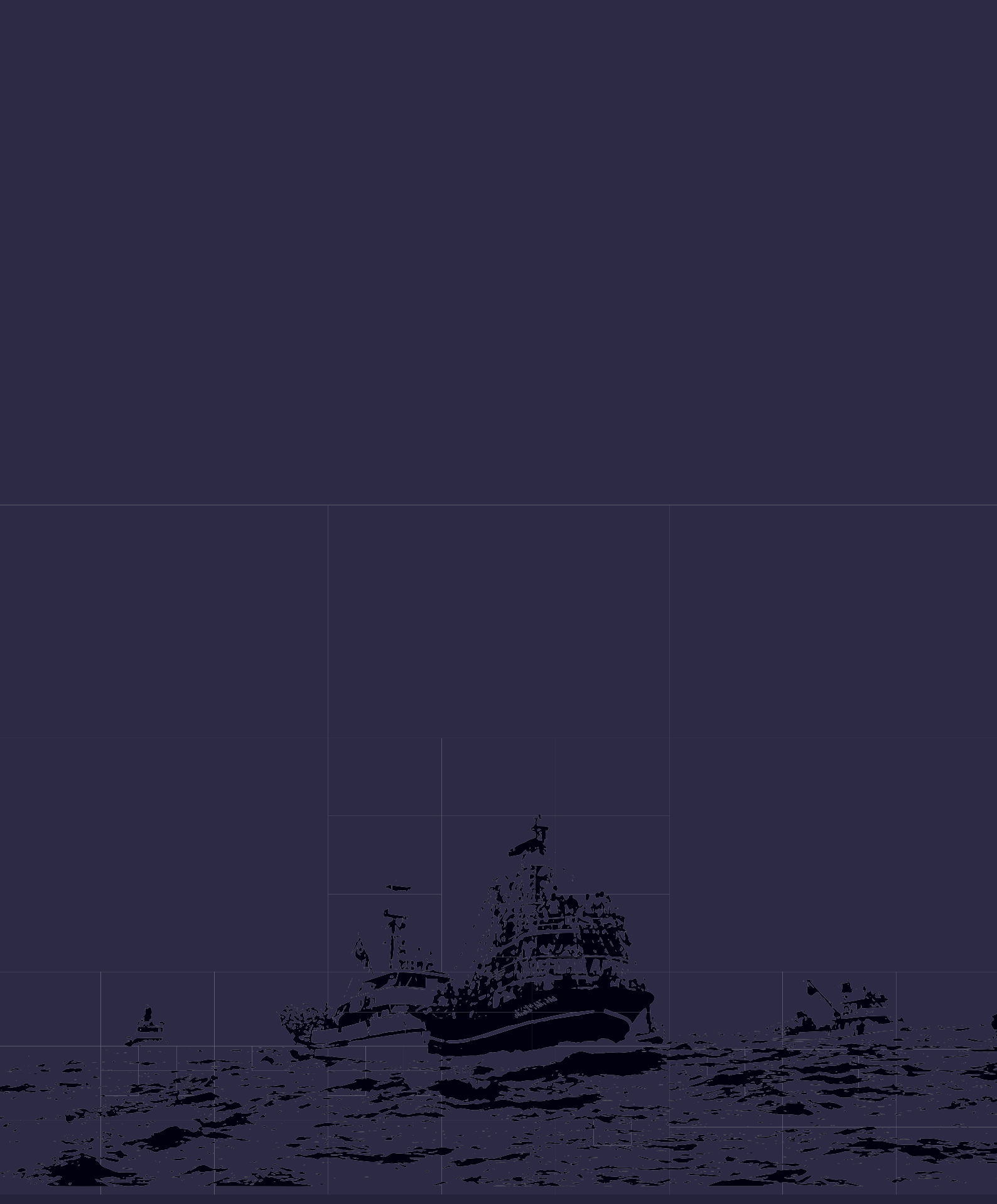
Vida cotidiana Shuar
Fotografía: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio

Fe de erratas

Las tres fotografías del artículo "La imagen y la religiosidad popular" publicadas en la Revista PCI N° 9 son de autoría de Juan Diego Badillo y no de Isabel Rohn como consta en la publicación.



Cotopaxi / Fiesta de Caporales
Fotografía: Wilma Guachamin



GOBIERNO NACIONAL DE
LA REPÚBLICA DEL ECUADOR



Ministerio Coordinador
de **Conocimiento y
Talento Humano**



Ministerio
de **Cultura y
Patrimonio**



LA REVOLUCION
CIUDADANA ESTA EN MARCHA