

# PCCI

Patrimonio  
Cultural  
Inmaterial

Nro. 11 / octubre - diciembre 2013 / Año 3



## Avances:

- » La identidad a través del signo vestimentario
- » *El Cinco*: la práctica de un ritual funerario
- » El rondador: ecos de un sonido prehispánico
- » Reinserción pedagógica del juego mapuche *Allimllim*
- » Antonio Pico: "Soy montubio de cepa hasta los tuétanos"



**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**

Tayta Carnaval, personaje mítico que en su  
recorrido por las comunidades indígenas de la  
Sierra es portador de abundancia, Cañar.  
Wilma Guachamín

**Diseño y diagramación**

Fabián Arias Maldonado /  
Diseños Publicidad

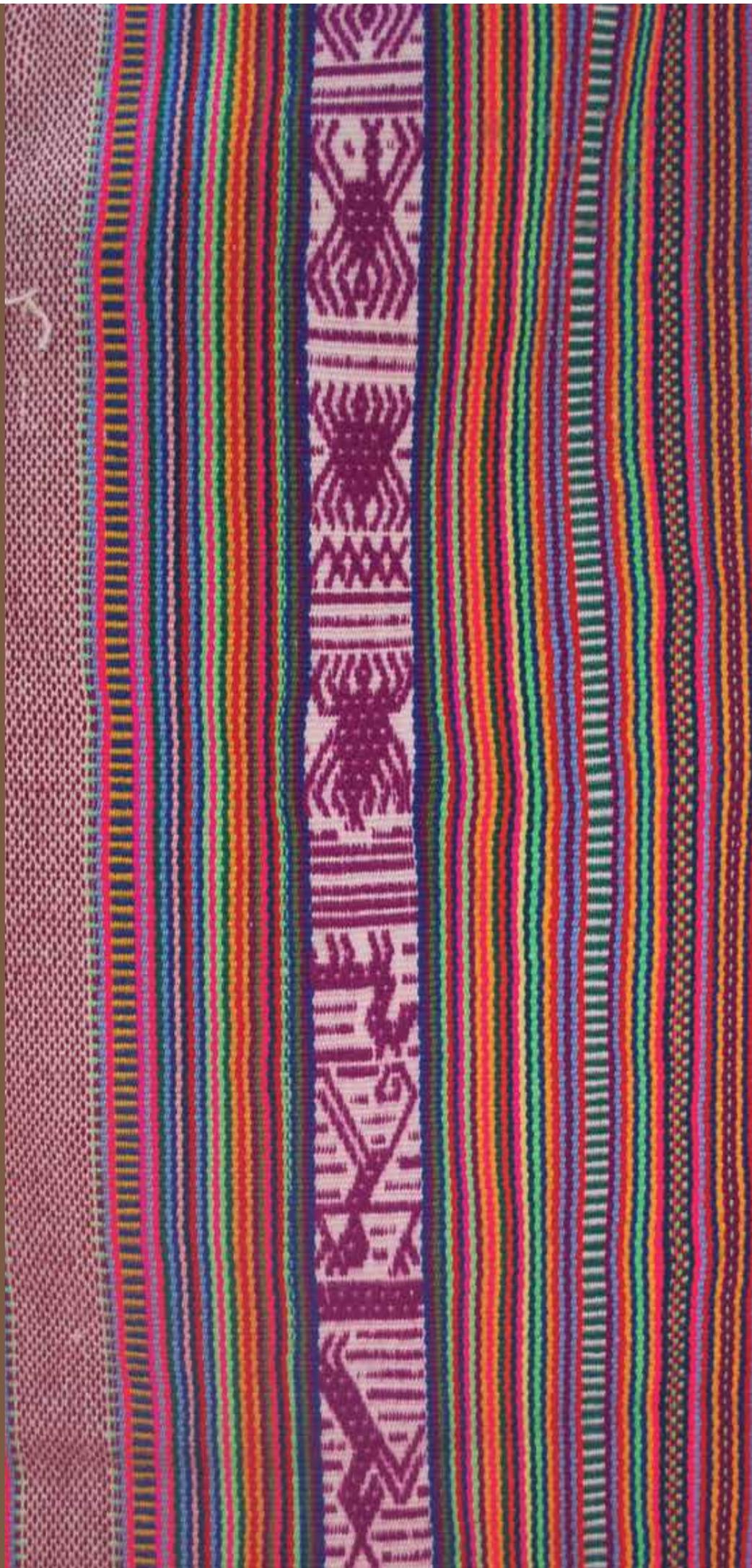
**Impresión**

Grafisum Cía. Ltda.

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial  
Revista del Instituto Nacional del  
Patrimonio Cultural  
[www.inpc.gob.ec](http://www.inpc.gob.ec)

**Comentarios y sugerencias**

[revistapcir6@inpc.gob.ec](mailto:revistapcir6@inpc.gob.ec)  
Nro. 11 / octubre-diciembre 2013 / Año 3  
Cuenca-Ecuador  
2500 ejemplares / Circulación gratuita





# Índice

|   |    |
|---|----|
| ■ <b>Editorial</b>  | 5  |
| ■ <b>Ensayo</b>   | 6  |
| La identidad a través del signo vestimentario               |    |
| ■ <b>Manifestaciones</b>                                    | 9  |
| La cruz: el culto y la cosmovisión                          |    |
| ■ <i>El Cinco: la práctica de un ritual funerario</i>       | 13 |
| ■ El rondador: ecos de un sonido prehispánico               | 16 |
| ■ Reinserción pedagógica del juego mapuche <i>Allimllim</i> | 23 |
| ■ <b>Portadores</b>   | 28 |
| Antonio Pico: “Soy montubio de cepa hasta los tuétanos”     |    |
| ■ <b>Registro</b>   | 32 |
| Tejido de <i>manka allpa</i>                                |    |
| ■ <b>Cartelera</b>  | 33 |
| ■ <b>PCI en fotos</b>                                       | 35 |



*Chamán shuar en ritual de limpia energética para entrar en contacto con Arútam, cascada de Kintia Panki, comunidad Asunción, Morona Santiago  
Fotografía: Juan Carlos Astudillo*



## Editorial

**C**ada pueblo se representa a través del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial que recrea según su experiencia de vida y el contexto donde habita.

En esta entrega ofrecemos varias perspectivas de la diversidad cultural que caracteriza a nuestro país y que se reproduce en espacios cotidianos, donde los simbolismos transmiten significados y promueven la adaptación del ser humano a su contexto natural y cultural. A propósito de aquello, el ensayo de Silvana Amoroso reflexiona sobre la función social del signo vestimentario que hace de segunda piel, en cuanto se mueve con la persona y con su forma de posicionarse en su entorno y de relacionarse con el “otro” que tiene su propia historia. En esta misma línea, Amaru Guamán destaca el oficio tradicional de los herreros de Cuenca y los usos sociales de la cruz expresados en rituales andinos y católicos como el huasipichay y la fiesta de las cruces.

Los espacios cotidianos también transmiten valores que dinamizan la interacción social y cumplen una función pedagógica en espacios rituales y cotidianos. Desde la mirada de Elsa Sinchi y Miguel Novillo se trae al presente la tradición del juego *El Cinco* como parte del ritual funerario que se practica en la parroquia cañari de Sinincay. Mientras que Estela Ferrarese comparte la experiencia de la reinserción pedagógica del juego mapuche *Allimllim*, como parte del ejercicio de derechos culturales y la preservación del patrimonio lúdico infantil al sur del continente americano.

Al ser el Patrimonio Cultural Inmaterial un proceso dinámico en el que el pasado se reactualiza según el contexto del presente, el artículo de Jhony García expone la historia musical del rondador, instrumento representativo de la música andina, sus aspectos técnicos relacionados con la producción de sonidos y usos culturales en el tiempo.

Finalizamos este número con la voz de Antonio Pico quien reafirma su identidad montubia representada en los amorfinos (canto montubio de improvisación que permite un contrapunteo), en prácticas campesinas y alimentarias, pero también en sus roles en la ciudad y en espacios de tomas de decisión. Así, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural impulsa desde este espacio comunicacional, el debate y apropiación de las prácticas culturales que enriquecen el valor simbólico de la cultura ecuatoriana.

**Lucía Chiriboga Vega**  
Directora Ejecutiva  
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural



La asignación de los colores en la indumentaria de los saraguro también proviene desde el Tahuantinsuyo, en donde cada uno de los suyos estaba determinado por un color<sup>1</sup>  
Fotografía: Archivo INPC - Regional 7



## La identidad a través del signo vestimentario\*

**Silvana Amoroso**  
Diseñadora de modas

La primera vez que vi una de las creaciones de Yamamoto sentí como si una fuerza extraña surgida desde el estómago me jalara hacia el fondo de algún lugar desconocido, era una sensación parecida a la que se experimenta cuando el cuerpo se bambolea en lo alto de la rueda moscovita. La experiencia me era inexplicable hasta que por casualidad leí el texto de Wim Wenders, *Apuntes sobre vestidos y ciudades*, donde relata su viaje a Tokio en busca del modisto japonés, a propósito del uso de una prenda que le hizo “sentirse el mismo”:

Mi primer encuentro con Yohji Yamamoto fue comparable a una experiencia de identidad: me compré una chaqueta y una camisa. Seguro que habrán experimentado la sensación de vestir ropa nueva: Te miras al espejo, feliz, excitado por la “nueva piel” [...] Pero aquella camisa y aquella chaqueta eran distintas, desde el primer momento eran nuevas y viejas a la vez. El del espejo era yo, sin duda, pero me notaba aún más “yo” que antes. Tenía una sensación extraña, imposible de expresar con palabras: llevaba puesta la camisa y la chaqueta y yo, metido en ellas, era yo, me sentía protegido, como un caballero en su armadura. ¿Por una chaqueta y una camisa? Me quedé de una pieza [...] No podía tratarse solo de un patrón, una forma, una tela; eso no podría haber explicado mi sensación. Era más bien algo que venía de lejos, del pasado: aquella chaqueta me recordaba mi infancia, a mi padre, pero no en los detalles, sino que era algo que estaba tejido en el conjunto. La chaqueta era la traducción literal de este sentimiento, y lo traducí mejor que las palabras<sup>2</sup>.

\* El texto se basa en la investigación *Análisis semiótico de la vestimenta indígena de los pueblos indígenas del Ecuador: Chibuleo, Natabuela, Otavalo, Salasaka y Saraguro*, financiado por la Universidad Técnica de Ambato a través de su Dirección de Investigación y Desarrollo (DIDE) y la Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes (FDAA).

1. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, *Fundación para el desarrollo social integral Jatari, Memoria Oral del pueblo Saraguro*, Loja, 2012, p.20.  
2. Wim Wenders, *Apuntes sobre vestidos y ciudades*, <http://www.icesi.edu.co/blogs/teorema/2011/09/05/notas-sobre-vestidos-y-ciudades-1989-septiembre-8/> Acceso: diciembre 2013.

Jamás pude volver a usar una sola media sin preguntarme: ¿soy yo?

La identidad tradicionalmente se define como la información que distingue un algo o alguien de otro –que contradictoriamente, y a pesar de todo, es similar– reafirmandolo, diferenciándolo. La mayoría de grupos humanos expresa su identidad a través de códigos vestimentarios<sup>3</sup> que son sistemas de vestimenta prolijamente contruidos, casi metódicos y que propician la pertenencia a una comunidad o grupo social. El vestido desde su gestación ha hecho las veces de segunda piel, su aparición no solo se debe a factores climáticos, geográficos o a la idea de pudor, es fundamentalmente producto de la condición humana; una forma de adaptación al contexto natural y cultural, un lenguaje efectivo, un nexo inevitable entre las personas.

Lo que debe interesar [...] no es el paso de la protección al adorno (transición ilusoria), sino la tendencia de toda cobertura corporal a inscribirse en un sistema formal organizado, normativo, consagrado por la sociedad<sup>4</sup>.

El vestido es un factor determinante en la construcción de una identidad individual/grupal. Integra o desintegra grupos humanos a través de procesos simultáneos de distinción con grupos externos y emulación con grupos internos, generando una de las paradojas estructurales de la vestimenta/moda. Esta función social del vestido lo desmitifica como hecho anodino, liberándolo del estigma ingenuo de lo superfluo; permite que el individuo se conozca en el otro y se reconozca en sí mismo.

El conjunto organizado de prendas se configura en un sistema de signos<sup>5</sup> que deviene en determinado código vestimentario. Se activa necesariamente en el entorno social y se consolida en un espacio semiótico determinado, en una semiósfera particular. A pesar de ello, el código puede ser macrocomunitario, atravesando así otros espacios semióticos<sup>6</sup>. En la vestimenta indígena<sup>7</sup>, estos sistemas indumentarios extraespaciales, de alguna manera extraños, se integran a la resignificación del espacio propio aunque al mismo tiempo se identifican como ajenos, tal es el caso de algunas indígenas jóvenes saraguro que usan como accesorio manillas doradas, propias de las mujeres indígenas *kichwas* de la Sierra norte, específicamente de la mujer otavalo. Esto denota una especie de *préstamo estético*, un acto de imitación característico de la moda; las manillas son reconocidas como un elemento externo al sistema vestimentario propio pero de alguna manera se resignifican para engranar en él.



La shigra es parte de la vestimenta de la mujer de Cotopaxi y Chimborazo  
Fotografía: Helga Rothfritz

La vestimenta ha sido el pilar de la adaptación sociocultural y en los pueblos indígenas ha tejido las relaciones entre las personas y el contexto natural. Se adhiere a la cultura de la que emerge como una ventosa que podría quedarse pegada toda la vida o despegarse en el acto, además de transportar las características de su medioambiente. El “usuario”, en su dimensión de individuo *per se* e individuo-gregario, se expande en la vestimenta. Cada movimiento de muñeca se intensifica con manillas, el cuello con collares, la cadera con polleras o plisados, la cintura con fajas y los brazos con encajes. La indumentaria indígena se convierte sobre todo en un vínculo entre lo sagrado, la percepción del yo y la interrelación con el otro. La ropa es una extensión de quien la usa; determina etnias, geografías, períodos históricos, cambios sociales, realidades particulares, en fin, universos simbólicos.

3. Un código es un conjunto de signos susceptibles de decodificación, es decir puede ser descifrado y comprendido. La interpretación a través de la decodificación depende del espacio en donde los signos emergen o “viven”. Vestimentario –término propuesto en la investigación referida– alude a un sistema de signos compuesto por prendas y sus componentes, atuendos o sistemas de vestimenta.

4. Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós Ibérica. 2003, p. 352.

5. Para Umberto Eco, signo es todo aquello que se pueda interpretar. Aquello que queda exento de interpretación puede definirse como cosa.

6. La expresión espacio semiótico hace alusión al término ‘semiósfera’, propuesto por Lotman, en analogía con el concepto de ‘biósfera’ desarrollado por V. I. Vernadski, con el cual se refiere al funcionamiento y activación de los signos dentro de un contexto determinado que posibilita los significados y los delimita.

7. Debido a que el vestido puede generar tantos significados como intérpretes, las lecturas del traje indígena mencionadas no son inamovibles, dado que los espacios semióticos se enriquecen constantemente.

El primer acto al que se acude para leer el vestido es la percepción; prelude para la interpretación condicionada por el cerebro humano-comunitario. Esto, sin embargo, no impide que pueda ser interpretado en diversos entornos, como piel artificial que es, ya que como construcción del ser humano le pertenece en cuanto signo desde el primer nivel de significación para luego enriquecerse con decodificaciones y recodificaciones. Pocas son las ocasiones que permitimos que las cosas sigan siendo cosas. Al interpretar, al darle un sentido o un significado a lo percibido, obligatoriamente la cosa dejar de serlo para mutarse en signo. Las interpretaciones en los sistemas de vestimenta de los pueblos indígenas generalmente tienen dos vertientes: la relación con la naturaleza y su cosmovisión; y su herencia hispánica, que incluye un aparataje religioso.

La cosmovisión andina concibe a la naturaleza y a todos sus elementos como seres dotados de espíritu propio. Una de sus deidades más respetada y temida es el arcoiris, presente en casi toda la vestimenta indígena. Sus representaciones son evidentes en accesorios como el tendido de mullos de la mujer saraguro o la ornamentación del *mote pelado*, prenda matrimonial del pueblo de Salasaka, así como en la representación ofídica presente en gran parte de las *chumpi*<sup>8</sup> de varios de los pueblos.

El culto latente a la fertilidad femenina se manifiesta en el color rojo característico de la concha *Spondylus*, presente en las *walkka* y *maki-watana*<sup>9</sup> de la mujer salasaka y chibuleo. Los bordados de la flora andina que adornan las camisas<sup>10</sup> de las mujeres indígenas y la representación de la *allpa mama*<sup>11</sup> en los *anaku*<sup>12</sup> constituyen también un símbolo de fertilidad y un código macro que se generaliza en casi todos los pueblos indígenas.

El sistema vestimentario íntegro del hombre indígena de Saraguro representa al *kurikinki* y el doble poncho del indígena de Salasaka alude a las alas del cóndor. Las *walkka* que portan las indígenas, tanto de Natabuela como de Otavalo, llevan la significación del maíz y los *kinku*, bordados en su doble *anaku*, refieren a lo que viene en la naturaleza en forma de zigzag: cadenas montañosas, ríos, caminos tortuosos.

Por otro lado, las prendas e insumos de origen hispánico, como el encaje, las borlas y cintas, la blusa y el sombrero impuestos por las haciendas y la presión social, a pesar de su origen exógeno, fueron resignificadas en las semiósferas indígenas. Tal vez la mayor resignificación sea la del color blanco en las camisas tanto masculinas como femeninas y en sus pantalones. En este sentido, los resultados de las encuestas realizadas a varios indígenas de diferentes pueblos indican que se mantiene el significado occidental y cristiano de pureza<sup>13</sup>, inocencia y limpieza espiritual, aunque resignificándolo como pureza del ser indígena, aludiendo a una persona libre de corrupción. Lo mismo sucede con el sombrero que simboliza una corona o el Sol y la Luna, según la interpretación de los indígenas chibuleo, o el significado de lo místico, potenciado por las graficaciones oscuras presentes en el complemento usado por los indígenas saraguro.

La interpretación, dictada por la experiencia y la herencia grupal, es el ser del signo; nos sabemos y nos mutamos a través de ella. Debido a su incesante presencia, nos vemos obligados a convivir con signos-símbolos antes de convivir incluso con las personas, quienes, en algún momento, serán también signos. La comunicación, el lenguaje, a través de diversos formatos indumentarios, se convierten en una de las formas máximas de expresividad, en un arma de lucha, en un estandarte de la identidad. Así, se convierte en contemplación y placer; en un amotinador de los sentidos. Cada práctica de vestir se relaciona con nuestra posición en el mundo y es un determinante en el simbolismo.

La vestimenta es orgánica; una entidad viva que se mueve con la persona y con su forma de relacionarse con la gente y con la naturaleza. Ese nexo ineludible entre usuario y prenda se consolida con el signo hecho símbolo que convive y se forja en el imaginario de cada uno de los pueblos indígenas; un lenguaje poderoso que todo el tiempo comunica, todo el tiempo significa.

8. Faja tejida usada para ceñir el anaco a la cintura.

9. La traducción al español de *walkka* es 'collar' y la de *maki-watana* es 'manilla'.

10. A pesar de que la camisa está considerada como una prenda masculina, según los resultados de la investigación referida, la mayoría de las mujeres de los pueblos indígenas llaman a la prenda femenina comúnmente conocida como blusa, aunque no desconocen el uso común femenino de esta.

11. La traducción al español de *allpa mama* es 'madre tierra'.

12. *Anaku*. Prenda femenina utilizada por las mujeres indígenas a manera de falda.

13. Desde la psicología del color, en la cosmovisión occidental, el blanco, al estar vinculado con la luz y con aquello que es brillante, históricamente ha estado asociado con lo inmaculado, con lo que es puro. De esta manera, en la tradición occidental vinculada con el culto religioso, las mujeres puras contraen nupcias vestidas de blanco. Las vestiduras de los niños, en rituales como bautizos, es blanca al igual que las representaciones de las vestiduras de la Virgen María o de Jesús resucitado. La asepsia en el traje de los médicos o de los chefs se representa con vestiduras blancas. Es así que varios autores profundizan al respecto: Heller, en su *Psicología del color*; Sanz y Gallego, en el *Diccionario Akal del color*; o Zelanzki y Fisher, en *Color*.





Cruz de hierro que representa la huida a Egipto  
Fotografía: Amaru Guamán



## La cruz: el culto y la cosmovisión

**Amaru Xavier Guamán**

Artesano cañari - Licenciado en  
Desarrollo Regional Intercultural

**C**uenca es una ciudad donde se sincretizan las tradiciones inca, cañari y europea. La arquitectura, la arqueología y las manifestaciones culturales que han llegado hasta nuestros tiempos guardan esa característica. Las tradiciones prehispánicas en el territorio americano se han sostenido frente a las costumbres, la religión y el idioma europeos y, en muchos casos, se amalgaman con las nuevas prácticas de técnicas y oficios introducidos, un ejemplo de aquello es la forja del hierro, que fue nutrida por las habilidades de los indígenas.

En la Colonia, Cuenca, al igual que el resto de urbes, se conformó según objetivos de función social, física y simbólica. Entre las demandas de la ciudad, los oficios artesanales fueron de gran importancia para su desarrollo. En el barrio del Vergel, en la calle de las Herrerías, al sureste de la ciudad, se consolidó el oficio de la herrería. Su ubicación estratégica fue ventajosa para el desarrollo de esta actividad, dedicada principalmente a la elaboración de objetos de uso cotidiano como chapas, bisagras, picaportes, herrajes, herramientas de labranza, entre otros artículos. Más tarde, con los nuevos referentes culturales, el trabajo de las herrerías cobra un sentido artístico y de contenido simbólico en la arquitectura cuencana pues se empiezan a elaborar otro tipo de accesorios en hierro como barandales, manijas y adornos para las viviendas pero, sin duda, las cruces de hierro forjado son los mejores testigos de esta expresión.

La cruz, además de destacarse en la herrería cuencana, permite hacer una lectura urbanística de la organización territorial de la ciudad: al norte se ubica la cruz del Rollo, hoy el Vecino; al sur, las cruces del Vado y de Todos Santos; al este, la cruz de San Blas y al oeste, la cruz de San Sebastián, que en el pasado fueron los referentes de entrada y salida de Cuenca.

El uso de la cruz deviene principalmente como un símbolo de la cristiandad. Por su valor simbólico, está presente en el interior y en el exterior de las iglesias, además, de ser parte de las ceremonias eclesíásticas y de las fiestas religiosas más importantes en el catolicismo. Sobre su origen se han desarrollado varias versiones. Ralph Woodrow, en el texto *Babilonia, misterio religioso*, reseña la presencia de la cruz en la Europa precristiana<sup>1</sup>. Los estudios de Woodrow sitúan el momento en que la Iglesia cristiana incorpora este símbolo a su fe: "Fue en el año 431 d. C. que se introdujo el uso de cruces en las cúpulas. En el siglo XI, la imagen del crucifijo fue introducida y su culto fue aceptado por la Iglesia de Roma. No fue sino hasta el segundo Concilio de Éfeso que se ordenó la posesión de crucifijos en los hogares"<sup>2</sup>.

Por otro lado, la cruz también fue un elemento simbólico importante para las sociedades prehispánicas. Así lo demuestran las civilizaciones de Chavín, *Tiwanaku* y Nazca. La cruz andina, conocida también como cruz cuadrada o *chakana*, aparece en las cerámicas, en las esculturas y en los complejos arqueológicos que se han encontrado hasta el día de hoy. Hilvert Timmer menciona al respecto que "la cruz ya existe desde hace 1000 años y funcionaba para los ancestros como adivino de la rotación de la tierra y era la indicación para las épocas de la siembra y de la cosecha, para la lluvia, heladas, el granizo y la nieve"<sup>3</sup>.

De la *chakana* también hay que decir que es un elemento ordenador de la sociedad, del espacio y del tiempo; articula los diversos aspectos de la vida, del plano humano (*Kaypacha*) con lo que está arriba o divino (*Hanakpacha*) y la relación con el mundo inferior o de abajo (*Ukupacha*). Astronómicamente se relaciona con la Cruz del Sur que en el mes de mayo aparece en el cielo de manera inconfundible.

Sin desconocer el proceso de la Colonia, Timmer plantea la siguiente reflexión sobre la cruz: "el aymara proyectaba gran parte del significado del *chakana* a la cruz cristiana. O sea, que la introducción de la cruz nueva no quebró el culto indígena sino que más bien lo consolidó"<sup>4</sup>.

En la actualidad, los simbolismos de las cruces andina y católica son incuestionables. De ambas tradiciones ha devenido un sincretismo cultural que se refleja desde hace algunas décadas en la fiesta de las cruces que se celebra cada 3 de mayo en El Vado y en Todos los Santos, donde se reviste a la cruz con flores y frutos durante su velación.

Los motivos de esta fiesta son eminentemente católicos pero la celebración está imbricada de sentidos prehispánicos relacionados con la agricultura: los *hatuntaytas* (abuelos), en honor a la cruz, lavan el cabello de hombres y mujeres con el

agua de lluvia para que crezca sano y, en algunas ocasiones, también lo cortan. Las comunidades rurales colocan cruces en los cerros o en las entradas de los centros parroquiales.

La cruz característica de esta celebración es de color verde con puntas plateadas, en referencia a la Cruz del Sur que aparece los primeros días de mayo hasta finales de julio. En tanto que en el centro de la ciudad se festeja con ritos católicos, juegos populares, música, quema de castillos, gastronomía y arte.

En la capital azuaya, otra de las tradiciones con fuerte raigambre en el espacio urbano y rural es la colocación de la cruz en los tejados de las casas, acto central de la ceremonia denominada *wasipichay* o inauguración de casa. La ceremonia tiene como objetivo central la limpieza y bendición de la vivienda con el fin de protegerla de "las malas energías", truenos, vientos huracanados y para saber que Dios bendice a quienes la habitan.

Es costumbre que una vez concluida la construcción de una casa, la familia busque una persona de confianza, o al mismo maestro que terminó la obra, para elegirle como *compadre*. De esta forma se afirma su compromiso en las siguientes actividades rituales del *wasipichay*:

- Colocar un pañuelo blanco a modo de bandera en la cumba<sup>5</sup> de la casa, lugar en el que posteriormente se colocará la cruz.
- Adquirir una cruz de mármol, cerámica o hierro forjado en la feria de artesanías de la plaza Rotary<sup>6</sup> o en la tradicional calle de las Herrerías<sup>7</sup>.
- Bendecir la cruz o pasarle una misa en una de las iglesias principales de la ciudad o la iglesia matriz de la parroquia.
- Velar la cruz durante una noche. Esta ceremonia es una fiesta familiar entre compadres en la que se comparte comida y bebida; el plato con cuy, la chicha y el alcohol suelen ser parte de la fiesta. Generalmente la ceremonia también está acompañada de música y bailes.
- Colocar la cruz en la cumba de la nueva casa a la mañana siguiente, acompañado de una procesión. El compadre reza y da la bendición a la nueva casa, este momento se acompaña con licor y chicha, y se lanzan capillos<sup>8</sup> a los niños y niñas. Una vez terminada la ceremonia y las actividades correspondientes, los dueños de casa invitan a los asistentes a conocer su nuevo hogar; y de esta forma se cierra el *wasipichay*.

1. Ralph Woodrow, "VI. ¿Es la cruz un símbolo cristiano?", <http://www.lightedway.org/html/babilonia-6.pdf>. Acceso: diciembre 2013.

2. *Ibidem*.

3. Hilvert Timer, "La *chakana*", [http://chakana.nl/files/pub/La\\_Chakana.pdf](http://chakana.nl/files/pub/La_Chakana.pdf). Acceso: diciembre 2013.

4. *Ibidem*.

5. Parte más alta del techo de la casa.

6. Plaza ubicada entre las calles Sangurima y Vargas Machuca; lugar donde se venden todo tipo de artesanías.

7. La calle de las Herrerías es parte del tradicional barrio el Vergel, ubicado en la parte sur de la ciudad. Fue conocido también como Ingachaca. En la actualidad quedan pocos talleres de forja de hierro donde confeccionan las cruces tradicionales.

8. Es un montón de monedas de baja denominación y caramelos que se reparte a los concurrentes arrojándolos al espacio abierto.



Cruz de la Pasión de Cristo  
Fotografía: Amaru Guamán



Chakana con iconografía prehispánica  
del mito del origen cañari  
Fotografía: Amaru Guamán



Cruz de las Palomas benditas  
Fotografía: Amaru Guamán

## Las representaciones de las cruces

En Cuenca se observan varias formas de cruces sobre los techados de las viviendas. Los diseños representan pasajes bíblicos y creencias católicas; en algunas ocasiones son sugeridos por el comprador de acuerdo con su fe o gusto. Varían desde las más sencillas hasta las más elaboradas y con el tiempo se les ha consignado nombres, entre los cuales constan: Eucaristía, Pasión de Cristo, Adoración de los ángeles, Palomas benditas, San José o la Creación. Cada cruz es una pieza única ya que es elaborada artesanalmente y puede ser elaborada con distintos materiales como hierro forjado, mármol o combinaciones de hierro con vidrio o madera.

La cruz tradicional de la ciudad de Cuenca es la denominada *Pasión de Cristo*. Según la tradición medieval, esta cruz integra elementos de la pasión con significados particulares. La rama de maíz o trigo hace referencia a la producción y abundancia. El gallo, al ser parte de las narraciones evangélicas, recuerda la negación de Pedro a Jesús. La torre alude al poder de las construcciones del Imperio romano. La escalera, la espada y la lanza conmemoran la crucifixión de Jesús: la escalera está relacionada con el descendimiento de la Cruz, la espada es un símbolo del Imperio romano, mientras que la lanza representa a la esponja con vinagre, de acuerdo con las narraciones bíblicas.

De los otros elementos, se conoce que el cáliz y la hostia representan la instauración de la eucaristía y la última cena de Jesús. La corona de espinas, el corazón y los clavos evocan el martirio y el dolor de Jesús y de María, su madre, quien padece y acompaña su sufrimiento. El martillo y la tenaza simbolizan los instrumentos de la tortura.

Otras cruces de hierro que se levantan sobre los techados de la ciudad tienen ángeles, toros, o son cruces con la figura de un corazón en llamas que simboliza el amor de Cristo, aunque también se erigen cruces con simbología ancestral como palomas o águilas que son parte del simbolismo totémico.

Detrás de estas manifestaciones materiales hay un capital cultural específico que se manifiesta no solamente en la creatividad y habilidad de los herreros, sino principalmente en la tradición que tienen las familias de la zona urbana y rural de Cuenca en su forma de habitar los espacios.



Chimborazo / Danzante de la Moya  
Fotografía: Archivo INPC



## ***El Cinco:*** **la práctica de un ritual funerario**

**Miguel Ángel Novillo**

Historiador

**Elsa Sinchi**

Historiadora

**P**ara las comunidades indígenas y campesinas de los Andes ecuatorianos, la muerte va más allá de un concepto meramente biológico que explica el fin de la vida, comprende significados más complejos que se tejen a partir de las “exigencias” del alma que quedó “vagabunda” y en “pena” tras la extinción de su cuerpo, y de la cadena de complacencias que se generan para ayudarla a encontrar su camino y lograr su tranquilo descanso. Significados y complacencias que se articulan en un conjunto de ritos y ceremonias particulares para cada pueblo pero con sentido compartido: la vida después de la muerte.

Al sur del Ecuador, en la provincia de Azuay, está la parroquia de Sinincay, en ella es posible evidenciar la tradición asociada con la muerte, denominada por sus portadores como *El Cinco*, un ritual que permite al alma hallar sosiego.

Las referencias más tempranas sobre esta práctica las tenemos en las crónicas de Pablo José de Arriaga y de Martín de Muruá. Los autores hacen referencia a un juego llamado *Pisca*, *Pishca* o *Pichka* y a las actividades que se derivaban a partir de él. Describen que es una práctica que se desarrollaba durante los funerales en los Andes ecuatorianos y peruanos en tiempos prehispánicos. También detallan las modalidades y requisitos del juego, por ejemplo, Arriaga narra el uso de palillos con rayas y un tablero para jugar mientras se velaba al muerto, en tanto que Muruá explica que el juego se lo hacía con un dado. Sin embargo, ambas versiones coinciden en el objetivo del juego: llegar al quinto día para lavar la ropa del muerto. Variaciones sobre el juego las registran Udo Oberem y Roswith Hartmann, quienes realizan estudios posteriores sobre las costumbres fúnebres en distintas comunidades de la Sierra ecuatoriana. En sus registros, explican que persiste el uso del dado (de hueso) pero con variaciones en el juego<sup>1</sup>.

Al parecer, *El Cinco* es una variante del juego del *Huayru* y guarda similitud con la *Pishka*, término kichwa cuya traducción al castellano es ‘Cinco’.

En la actualidad, la vigencia de esta práctica ha disminuido. Sin embargo, en las comunidades indígenas-campesinas se conservan algunos elementos que han sido transmitidos de generación en generación, por ejemplo, la importancia de las actividades lúdicas en el ritual; la creencia de que el alma exige el rito para su descanso tranquilo; el lavado de las prendas de vestir como símbolo de purificación; la repartición de las pertenencias; la participación familiar y colectiva; y la designación de roles, entre otras actividades. Así, la muerte de una persona es una oportunidad para que la comunidad active su memoria. Los mayores o personas con experiencia orientan, explican, enseñan cuáles son los requisitos y cómo es la modalidad a seguir.

1. Roswith Hartmann, “Juegos de velorio en la Sierra ecuatoriana, 1980”, <http://goo.gl/sPjM6g>. Acceso: diciembre 2013.



Dados que se utilizaban para el juego del Huayro  
Museo arqueológico de la Universidad de Cuenca  
Fotografía: Xavier Pesántez

En Sinincay, parroquia rural cercana a Cuenca, tuvimos la oportunidad de escuchar, compartir y comprender el significado de este ritual fúnebre<sup>2</sup>. Si bien, *El Cinco* se realizaba en los cinco días siguientes a la muerte de una persona, actualmente son tres los días que se destinan a su realización. Este cambio responde a la “conservación” del cadáver y al acceso al trabajo formal que han tenido de manera creciente los miembros de la comunidad. A pesar de esto, el ritual ha conservado el nombre de *El Cinco*. Otro elemento que influye en el número de días que se empleaban para el ritual es la posición económica y social del fallecido; si se trataba de una persona adinerada y reconocida en la comunidad, el rito cumplía los cinco días y si no lo era, el entierro se realizaba incluso el mismo día del deceso.

El ritual es producto del desarrollo de una serie de actividades y la ejecución de estas dependerá del destino que les depara el juego de las barajas a los participantes. El juego es constante y será el principal distractor de las noches en vela.

En los dos primeros días de velación, los vecinos y allegados a la familia del difunto se reúnen a acompañar a los dolientes. Cada visitante llega con agrados en sus manos, por lo general alimentos y bebidas, como muestra de solidaridad ante el

dolor ajeno. Los alimentos que comúnmente se entregan a los dolientes son cuyes, gallinas, papas, mote y la mayoría son preparados durante el ritual. Las bebidas comunes son las gaseosas y el aguardiente. Durante el funeral, todos los concurrentes están prestos a colaborar con la preparación de la comida y con la repartición de la bebida.

En las noches se juega a las cartas por largo tiempo; tres o cuatro partidos y principalmente participan los hombres, mientras que las mujeres se dedican a conversar. El aguardiente también es un elemento fundamental en la velación, pues mantiene despiertas a las personas durante la jornada de vigilia, aunque no es extraño encontrarse con alguien dormido por efectos del aguardiente.

Al tercer día se entierra al difunto; el ritual está en su clímax. Los asistentes se reúnen en la casa del fallecido; hombres y mujeres voluntarios se sientan alrededor de una mesa y comienza el *Juego del burro* con las barajas. Los perdedores del juego barren la casa, limpian todo cuanto se puede y con más cuidado, los espacios que eran de uso continuo del finado. Además, abren ventanas, puertas y limpian minuciosamente todos los rincones de la vivienda. Después, con ruda, incienso y un ramo de flores, realizan una limpia por todos los lugares

2. La información sobre el ritual se la obtuvo de una entrevista realizada a la señora Hermelinda Maza Suquillanda de 73 años de edad, perteneciente a la zona Pampas de Rosas. Las actividades descritas se registraron tras la observación del ritual y se complementó con la elaboración de un video que se lo puede revisar en la página web: <http://www.youtube.com/watch?v=E-XOu-YJvU4>. Acceso: diciembre 2013.



El Cinco, juego practicado durante ritos funerarios  
Fotografía: Archivo INPC – Regional 6

donde frecuentaba el difunto, pues se tiene la creencia de que el alma retorna a la casa, entra por la puerta o las ventanas abiertas y “recoge sus pasos”. Si la vivienda permanece sucia, el alma regresa y se queda a penar en su morada y por ende no puede descansar en paz. Cuando esto sucede, los familiares por la noche escuchan ruidos, golpes y pasos del alma que está penando.

Con otra partida de barajas, se designan a los cargadores o burros y a los recaudadores. Los burros –conjuntamente con los familiares del difunto– recogen la ropa, las sábanas y demás prendas que utilizaba el difunto. Las reúnen en una bolsa, las cruzan con un palo grande y cargan el bulto hacia el río más cercano para lavar las prendas. Mientras la pareja de burros se prepara para ir al río, otros asistentes cortan hojas de penco, se abren paso entre la gente y les dan ligeros golpes en las piernas exigiéndoles dinero. Las colaboraciones recolectadas se destinan para la compra de licor, panela, galletas o caramelos que se brindan a los acompañantes, principalmente a los burros (cargadores) para que “aguanten” con la carga que llevan al río. Ya en el río, actúan los recaudadores, pidiendo una colaboración económica voluntaria para entregar a los dolientes<sup>3</sup>.

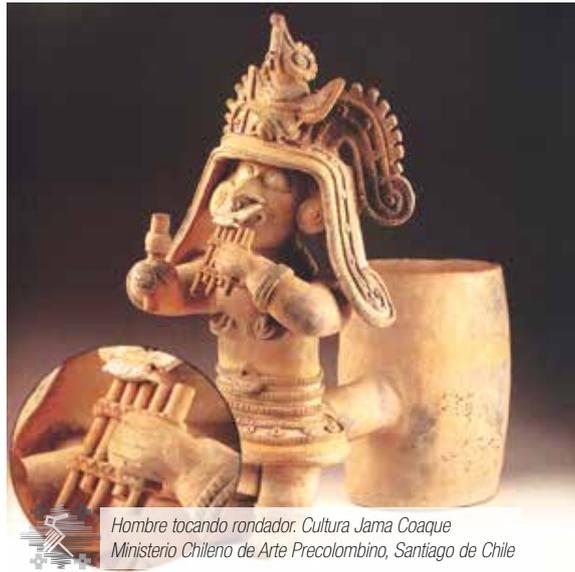
Para el lavado de la ropa y demás prendas, se reúnen principalmente las mujeres pues consideran que los hombres no realizan bien esta actividad y se corre el riesgo de que, por el mal lavado, se pueda causar descontento al “almita”. El agua toma un sentido purificador en el lavado de la ropa pues despoja de las prendas, las malas energías que pudieron haberse quedado del difunto.

Para contrarrestar el frío del agua, se prepara una fogata y canelazos que son brindados a las lavanderas. Finalmente, las prendas lavadas son puestas a secar y se las lleva nuevamente a la casa donde serán repartidas entre los allegados, cumpliendo o suponiendo que esa era la “voluntad” del difunto.

Todos los juegos que contribuyen al ritual funerario son opcionales y voluntarios, pero hay una obligación de base solidaria por parte de los asistentes y principalmente de los familiares. Los juegos son los principales distractores para vencer el sueño y, al mismo tiempo, permiten cumplir con la “voluntad” del difunto, por lo tanto, las recompensas (comida y bebida) para los jugadores no faltan durante el ritual.

*El Cinco* es una práctica cambiante por efectos propios del intercambio cultural y la migración. Está cargada de nuevos matices, por ejemplo, la disminución de los días del rito por temas laborales y porque, en algunas localidades, el acceso a los ríos no es posible debido a la contaminación, por lo que el lavatorio se realiza en casa. La vigencia del rito funerario está perdiendo su uso y funcionalidad, y solamente se remite su práctica en registros etnográficos.

3. En otras zonas, se registra que el juego de los dados tiene como objetivo principal el recaudar dinero para los dolientes. Sobre este tema revisar: Santiago Ordóñez, *El juego del huayru o pishca: una aproximación a la reestructuración del cambio y la muerte en los Andes*, Tesis para obtener el grado de Magíster en Antropología e Historia, Quito, FLACSO, Ecuador, 2004.



Hombre tocando rondador. Cultura Jama Coaque  
Ministerio Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile



## El rondador: ecos de un sonido prehispánico

**Jhony García Coque**  
Músico – Investigador

**L**os instrumentos musicales, al igual que todas las expresiones culturales, se transforman, cambian y se adaptan a las nuevas condiciones sociales y culturales, pero en algunos casos desaparecen al no encontrar nuevas funciones dentro de la sociedad. Si se revisa su historia musical, este hecho es común en diversas culturas, pues muchas de ellas están llenas de evidencias de instrumentos, cuyo uso, actualmente, es inimaginable y de los cuales se desconoce el papel que cumplían dentro del mundo sonoro. Cada instrumento musical encierra por sí mismo conocimientos y ciencias de un pueblo; elementos determinantes de su identidad. A través del estudio organológico de los instrumentos musicales se puede conocer su historia, sus usos culturales y aspectos técnicos relacionados con la producción de sonidos.

El rondador es una *flauta de pan* tradicional del Ecuador, referente de nuestra identidad musical. Si bien en toda la región andina se puede encontrar este tipo de instrumentos, el rondador ecuatoriano tiene una estructura y particularidades organológicas que lo hacen diferente de otros. Se construye de carrizo (*Phragmites communis*) que es un material muy común en las quebradas y tierras húmedas. Está formado por una hilera de tubos de tamaños alternados y se ejecuta soplando dos tubos al mismo tiempo, los cuales están separados en intervalos de terceras y cuartas. Este instrumento forma parte de un proceso cultural que data de la época prehispánica hasta la actualidad. Este trayecto histórico se fundamenta, ineludiblemente, en una simbiosis cultural entre los conceptos musicales prehispánicos y europeos.

Los vestigios arqueológicos encontrados en varias partes del país, y que se remontan a diferentes períodos de la historia aborígen, comprueban la existencia del rondador a partir de la cultura Chorrera (1300-550 a.C.).

El investigador Idrovo la conceptualiza así:

Considerada como expresión tardía del proceso formativo de las culturas ecuatorianas, representa sin lugar a dudas el apogeo del arte cerámico de los Andes Septentrionales, consecuencia, por otro lado de más de veinticinco siglos de evolución interna (Holm, 1975). La música vio el nacimiento de instrumentos nunca antes vistos... La escultórica plasmó asimismo en la arcilla imágenes de músicos con flautas de pan, las más antiguas que se conocen en el continente<sup>1</sup>.

Instrumentos arqueológicos como botellas, silbatos, ocarinas, litófonos, idiófonos, etc. dan cuenta de un amplio espectro organológico presente en las culturas prehispánicas del Ecuador. En las expresiones de estas culturas también se encuentran representaciones de rondadores ejecutados por personajes que, por sus atuendos, se deduce que eran chamanes, danzantes o personas que se dedicaban a esta labor musical. La música de este instrumento estaba arraigada en la vida de los pobladores de esos tiempos y fueron representados por los medios más variados: cerámica, alfarería y joyería.

En la época prehispánica, había rondadores de varios tamaños, de diversos materiales —como caña, piedra y cerámica—, con una cantidad variable de tubos de distribución ascendente, descendente y convexa, e incluso de tubos dobles y de sujeción con amarras y soportes prioritariamente de caña; elementos organológicos comunes a los instrumentos actuales.

En el período colonial, la presencia de los rondadores era común, sin embargo, los reportes documentales de los cronistas de esa época se refieren al instrumento de manera general y superficial, ya que sus intereses no fueron precisamente artísticos. No obstante, las crónicas de los siglos inmediatamente posteriores, siglos XVI y XVII, contienen datos de gran importancia para la interpretación de las raíces de ciertos fenómenos musicales y también para confirmar o identificar subsistencias musicales actuales.

Aunque en la Colonia se desplazaron las expresiones culturales prehispánicas, las sociedades del pasado mantuvieron sus costumbres y tradiciones camuflándolas en la religiosidad dominante. De ahí el sincretismo de dos culturas y la permanencia del rondador en la vida cotidiana tanto festiva como ritual. Al respecto, fray José María Vargas menciona que:

En su música los indios se servían de instrumentos de percusión y viento. El *tamboril*, en variedad de tamaños, era imprescindible en toda fiesta y el cascabel para los danzantes. Los músicos tocaban el pingullo y la flauta traversa. El rondador alegraba los regocijos familiares: la bocina y la quipa convocaba para las fiestas rituales del sol.



Ronda, rondín o guardia de la noche  
Juan Agustín Guerrero, Imágenes del Ecuador del siglo XIX



Nuestra Señora de la Peña de Oyacachi. Manuel Zambrano, c. 1888  
Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito  
Fotografía: Jhony García

1. Jaime Idrovo Urigüen, *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Cuenca, Museo del Banco Central del Ecuador, 1987, p. 17.

## Origen del nombre rondador

Una de las teorías sobre el origen del nombre de este instrumento se relaciona con el personaje que lo usaba, en este caso *el ronda* o persona que recorría y cuidaba las calles de Quito por las noches, y que usaba este instrumento a manera de pito para informar alguna novedad relacionada con la seguridad. En el siglo XVIII, Juan Agustín Guerrero hizo varias pinturas en las que, con su agudeza, dibujó al portador y al instrumento musical. Las pinturas *el Tomín o convite de indios a tomar chicha* y *el Rondín* parecen confirmar la existencia de este personaje. Además, en las obras se pueden observar algunos detalles organológicos del rondador: en *el Rondín* se ve a un personaje tocando un rondador de doce tubos de caña sujetos mediante soportes y amarras, ordenados de mayor a menor en forma alternada y que son similares a los rondadores actuales. En la obra *Tomín o convite de indios a tomar chicha* se observa una estructura similar. Esto confirma el parecido de estos instrumentos, en el siglo XVIII, con los actuales.

Entre otras fuentes documentales que dan cuenta de la presencia de este personaje en el Quito colonial tenemos la versión registrada en 1853 por el viajero Conselheiro Lisboa, quien bajo el nombre de Sereno de Quito, dibujó a una persona con características muy similares; a esta fuente se suman los trabajos de investigación de Carvalho Neto:

En 1871, el padre Kolberg registraba en Quito pitos, trompetas y tambores en las procesiones, además de un pequeño rondador de un sonido sumamente suave, que hace sonar en sus caminatas solitarias por las nocturnas calles desiertas<sup>2</sup>.

Otro aspecto fundamental para la comprensión del proceso cultural en el que se inserta el rondador tiene que ver con los espacios en los que tenía una funcionalidad. En este sentido, hay que advertir que en la crisis del sistema colonial español y primeros años de la República las expresiones musicales se producían en espacios diferenciados. Por ejemplo, los instrumentos y ritmos que predominaban en el sector criollo de la población —es decir de los descendientes de los españoles y de algunos mestizos pudientes— eran de origen y raigambre netamente europea; mientras que en los campos andinos seguían manifestándose los instrumentos y ritmos autóctonos, rituales y festivos; al igual que en las poblaciones

negras de Imbabura, Carchi y Esmeraldas. Sin embargo:

El apareamiento de expresiones artísticas musicales generadas desde la Colonia dentro de procesos interculturales, posteriormente denominadas “nacionales”, no son evidenciadas como tales sino luego de las tres primeras décadas del siglo XX<sup>3</sup>.

El musicólogo Segundo Luis Moreno en su trabajo de investigación verificó el uso de varios tipos de rondadores:

En la región interandina existen dos tipos de rondador: uno grande, de doce, catorce, veinte, veintiséis y más tubos, y otro pequeño, de solamente ocho. Los grandes son conocidos en toda la Sierra, menos en las provincias del Carchi y de Loja. Por lo general estos exáfonos y sus tubos están combinados con mucho ingenio a fin de que produzcan las terceras simultáneas. Tengo para mí que tal combinación pudo ser realizada por los españoles. En cambio el rondador pequeño, conocido solamente en Imbabura, es pentafónico, monódico y ritual; pues, los indígenas de los cantones de Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui, y algunos de Ibarra, no usa de él sino en las fiestas llamadas del culto, para la danza de los yumbos<sup>4</sup>.

Para las primeras décadas del siglo XX se incorporan nuevos elementos a los mundos sonoros locales. Los pueblos indígenas mantienen el carácter ritual y festivo de su música dentro de sus comunidades, pero incorporan a su musicalidad instrumentos como el bandolín, el arpa, el violín y la guitarra, entre otros. En ese período, el pueblo mestizo empieza a interesarse en los sonidos y géneros musicales autóctonos y, por otra parte, el pueblo afroecuatoriano asume como suyo ciertos elementos de la musicalidad mestiza e indígena. Como consecuencia, desde los años treinta en adelante, hay un apogeo de vertientes musicales mestizas y andinas, con una variedad de ritmos y formatos instrumentales, en los que, además, la literatura cobra un rol sustancial.

2. Paulo de Carvalho-Neto, *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, p. 209.

3. Juan Mullo S., *Música patrimonial del Ecuador*, Quito, Fondo Editorial Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009, p. 29.

4. Segundo Luis Moreno, *Historia de la música en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), 1972, p. 84.



Indígena con rondador de plumas de cóndor, 1976<sup>5</sup>  
 Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito



Los Corazas con Arturo Aguirre en el rondador, 1972<sup>7</sup>  
 Fotografía: Jhony Garcia

5. Nota del autor: al parecer se trata del músico indígena Julian Tucumbe de la comuna Jatún Juigua de Cotopaxi.

6. Flautas dobles, originarias del Ecuador, hoy en extinción.

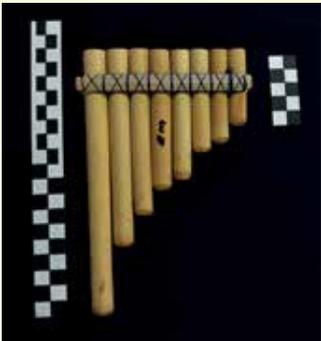
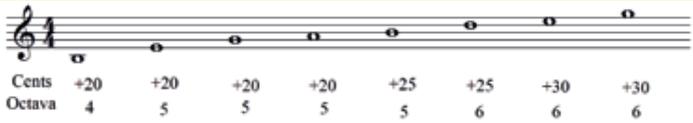
7. Contraportada del LP Los Corazas, Estelar. Archivo sonoro del autor.

El rondador se mantiene vigente en la música indígena de forma permanente hasta la actualidad, mientras que en la música mestiza de la Sierra tiene un ciclo de notoriedad junto a las dulzainas<sup>6</sup> y las flautas traversas, hasta los años ochenta, junto a grupos musicales como Los Corazas, Los Hermanos Castro, Los Huayanay e intérpretes como Arturo Aguirre, entre otros. Hay que añadir que es Arturo Aguirre quien lleva la interpretación del rondador a su máxima expresión como instrumento solista; trabajo por el cual fue muy reconocido. Entre otros virtuosos de este instrumento tenemos a Julián Tucumbe y a Alfonso Cachihuango, ambos indígenas, de Cotopaxi e Imbabura respectivamente.

A partir de mediados de los años setenta, con el auge de la nueva canción latinoamericana, se produce un descenso en el uso del rondador y de otros instrumentos locales, al introducir en los nuevos formatos instrumentales la quena, el sicu o zampoña y el charango. De esta forma se reconfigura nuevamente el escenario musical ecuatoriano. Los recursos organológicos se adaptan a nuevas realidades, lo que deriva en nuevos capítulos de nuestra historia musical.

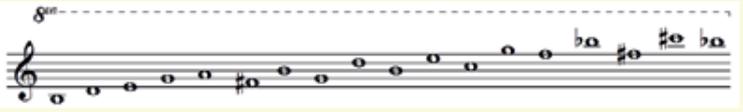
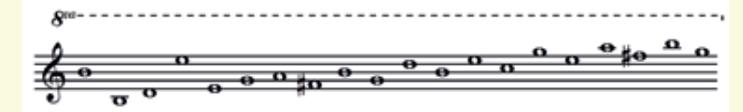
### Organología del rondador en la actualidad

En la actualidad, el rondador está presente en varias culturas del país como los awá, los shuar, los kichwas y los mestizos de la región andina. En cada una de estas culturas, el rondador ha sido asimilado con sus respectivas variaciones organológicas para satisfacer las necesidades en la ejecución de sus propias músicas. En el siguiente cuadro se pueden observar varios tipos de rondador clasificados de acuerdo con los usos de los pueblos y nacionalidades del país.

| Nombre   | Pueblo/<br>nacionalidad | Detalles organológicos y<br>funcionamiento   | Manifestaciones<br>culturales   |     |     |     |     |     |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
|--|-------------------------|--|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| <p>Rondador awá</p>  <p>Colección Juan Mullo S.<br/>Foto: M. Alvarado, 2012</p> | <p>Awá</p>              | <p>-Flauta de pan de 8 tubos.<br/>-Se sopla un tubo a la vez.<br/>-Amarras de caña.<br/>-Tesitura:</p>  <table border="1" data-bbox="746 831 1449 898"> <tr> <td>Cents</td> <td>+10</td> <td>+30</td> <td>-40</td> <td>-20</td> <td>-40</td> <td>+20</td> <td>+10</td> <td>-10</td> </tr> <tr> <td>Octava</td> <td>5</td> <td>5</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>6</td> <td>6</td> <td>6</td> <td>6</td> </tr> </table>        | Cents   | +10 | +30 | -40 | -20 | -40 | +20 | +10 | -10 | Octava | 5 | 5 | 5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | <p>En la música awá hay una influencia de las culturas africana y andina. Los instrumentos utilizados en las casas son: la marimba, bombos, sonajeros, la flauta y el rondador<sup>8</sup>.</p>                                |
| Cents  | +10                     | +30  | -40   | -20 | -40 | +20 | +10 | -10 |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
| Octava   | 5                       | 5  | 5   | 6   | 6   | 6   | 6   | 6   |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
| <p>Kantash shuar</p>  <p>Ilustración: Tiani García<br/>2012<sup>9</sup></p>    | <p>Shuar</p>            | <p>-Compuesto de 3 o 5 carrizos verticales amarrados con tiras.</p>  | <p>Instrumento festivo presente esporádicamente en fiestas familiares y comunitarias. La principal de ellas es la <i>Fiesta de la chonta</i>.</p> |     |     |     |     |     |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
| <p>La palla</p>  <p>Palla en Em<br/>Foto: M. Alvarado, 2012</p>               | <p>Kichwa</p>           | <p>-Rondador de origen prehispánico.<br/>-Tiene 7 u 8 tubos y es elaborado de carrizo.<br/>-Tesitura:</p>  <table border="1" data-bbox="724 1798 1417 1854"> <tr> <td>Cents</td> <td>+20</td> <td>+20</td> <td>+20</td> <td>+20</td> <td>+25</td> <td>+25</td> <td>+30</td> <td>+30</td> </tr> <tr> <td>Octava</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>5</td> <td>5</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>6</td> <td>6</td> </tr> </table> | Cents   | +20 | +20 | +20 | +20 | +25 | +25 | +30 | +30 | Octava | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 6 | 6 | <p>Su música es ritual y monódica y se la usa principalmente en la provincia de Imbabura, como en la <i>Fiesta del coraza</i>, y los <i>Abagos</i>. La palla es el único instrumento que mantiene su funcionalidad ritual.</p> |
| Cents  | +20                     | +20  | +20   | +20 | +25 | +25 | +30 | +30 |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |
| Octava   | 4                       | 5  | 5   | 5   | 5   | 6   | 6   | 6   |     |     |     |        |   |   |   |   |   |   |   |   |  |

8. Benhur Cerón Solarte, *Los Awá-Kwaiker: un grupo indígena de la selva pluvial del Pacífico nariñense y el noroccidente ecuatoriano*, Quito, Abya-Yala, 2000, p. 167.

9. César Bianchi, *Artesanías y técnicas shuar*, Quito, Mundo Shuar, 1982.

| Nombre  | Pueblo/<br>nacionalidad   | Detalles organológicos y<br>funcionamiento  | Manifestaciones<br>culturales  |
|---|---------------------------|---|--|
| <p>Rondador indígena</p>  <p>Colección Juan Mullo S.<br/>Foto: M. Alvarado, 2012</p> | <p>Kichwa</p>             | <p>-Rondador intermedio, ya que los pares no están desde el inicio, sino a partir del tercer tubo y los demás a partir del sexto.<br/>-Tesitura:</p>    | <p>Se lo usa en todo tipo de celebraciones festivas, y es el más común en los grupos musicales indígenas.</p>  |
| <p>Rondador mestizo</p>  <p>Foto: M. Alvarado, 2012</p>                             | <p>Kichwa</p>             | <p>-Rondador de 20 tubos.<br/>-Su principal característica es que se han colocado antes del primero y tercer tubo sus respectivas octavas, mientras las terceras van añadiéndose luego del quinto tubo, es lo que se puede llamar el rondador estándar.<br/>-Tesitura:</p>  | <p>Es usado en todo tipo de fiestas, de las comunidades indígenas de Cotopaxi, Chimborazo y población mestiza de estas provincias, y es el más común en los grupos mestizos.</p> |
| <p>Rondador de estructura ampliada</p>  <p>Foto: M. Alvarado, 2012</p>             | <p>Región interandina</p> | <p>-Rondador de 32 tubos.<br/>-Tiene una afinación estándar hasta el tubo 18, y de ahí en adelante, su octava alta; es decir continúa a través del uso de terceras, ampliando aún más las posibilidades interpretativas del instrumento.</p>  | <p>Es usado en todo tipo de fiestas, principalmente en las comunidades indígenas de Cotopaxi, Chimborazo, aunque también es utilizado por la población mestiza.</p>              |



Loja / Ofrenda floral saraguro de uso religioso que tejen los muñidores, delegados en un sistema de priestazgo, para Semana Santa  
Fotografía: Wilma Guachamín



# Reinserción pedagógica del juego mapuche *Allimllim*\*

**Stela Maris Ferrarese Capettini**

*Candidata a doctora en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Luján, Argentina*

**E**l pueblo mapuche y el tehuelche habitaron en un vasto territorio denominado Patagonia al sur de lo que en la actualidad corresponde a Argentina y Chile. El pueblo mapuche es uno de los tantos pueblos originarios de América que a partir de la conquista de estas tierras por parte de los países europeos en los siglos XV, XVI y XVII sufrieron la opresión y supresión de sus elementos culturales, entre los cuales se encuentran sus juegos<sup>1</sup>.

La imposición de un modo de vida y de elementos culturales ajenos a los integrantes de este pueblo que viven en Argentina, hicieron que la transmisión de juegos entre padres e hijos se debilitara hasta el punto del olvido. En algunos casos, los juegos se prohibieron por ser considerados inadecuados, acción acompañada por las diferentes religiones que se instalaron en la Patagonia y que veían prácticas paganas en todo juego o actividad que no se comprendiera desde su lógica cultural. Por lo tanto, mientras se impedían juegos de vida social, de rito, se imponían otras prácticas cuestionables, como la corrida de toros que fue una actividad ajena, y que en reiteradas oportunidades (1555, 1565, 1585, 1769) fue prohibida por los clérigos, por los prejuicios propios de la matanza al animal y por los vicios que acarrea a la población civil y eclesiástica en los virreynatos<sup>2</sup> y el naipe que propició la práctica de apuestas, donde los indígenas perdían sus bienes en manos de extranjeros.

\* Proyecto de investigación, rescate e inserción pedagógica y comunitaria de los ancestrales juegos de los pueblos originarios de Abya Yala o América y de los africanos emigrados y los esclavizados en este continente, 1989. Leer también Stela Maris Ferrarese, "Jugando juegos de los pueblos originarios de América en el Nivel Inicial: el allimllim, la payana o pallana", Cuadernillo de Educación Física Intercultural Neuquén, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 2006, pp. 9-16.

1. Guillermo Bonfil Batalla, "La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos", Revista Papeles de la Casa Chata, n.º 3, México D. F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988, pp. 23-43.

2. Beatriz Badorrey Martín, "La prohibiciones canónicas de las fiestas de toros en la Nueva España", Biblioteca Jurídica Virtual, México D. F., UNAM, 2010.

La consecuencia de la prohibición de lo propio e imposición de lo ajeno provocó la desaparición de la gran mayoría de las prácticas lúdicas étnicas<sup>3</sup> y un cambio de vida rotundo en la forma de “estar en el mundo” y de concebir el trabajo. A decir del filósofo intercultural Rodolfo Kusch<sup>4</sup>, este hecho hizo que tanto niños como jóvenes y adultos dejaran de practicar sus juegos originarios debido a que la mayor parte del tiempo trabajaban para el encomendero, y luego para el patrón de la estancia o de la zafra, y así sucesivamente. Fueron pocos los pueblos que al no ser colonizados conservaron de alguna manera su modo de vida, tal es el caso de los pueblos amazónicos no contactados hasta entrado el siglo XX, y de la Patagonia argentina hasta el siglo XVII.

La riqueza lúdica y simbólica que engloban los juegos ancestrales dan cuenta de un acercamiento al proceso de convivencia del pasado, de organización de roles, de transmisión de valores, de recreación y prácticas rituales, festivas y cotidianas. Bajo estos criterios, a partir de 1989 se lleva a cabo el *Proyecto de rescate e inserción pedagógica y comunitaria de los ancestrales juegos de los pueblos indígenas de América*<sup>5</sup> y, entre 1992 y 2000 se dio énfasis, en el marco de dicho proyecto, a la investigación del juego ancestral mapuche denominado *allimllim* en las provincias patagónicas de Río Negro, Neuquén y Chubut.

Las referencias bibliográficas recopiladas por don Manuel Manquilef<sup>6</sup>, único mapuche chileno que escribe textos sobre su cultura a principios del siglo XX, señalan que *allimllim* significa “aunador”, en idioma mapuche. Ancestralmente, el juego se consideraba como parte de las enseñanzas relacionadas con el temple del carácter desde la primera infancia. Se trataba de un juego doméstico<sup>7</sup> que tenía por objeto iniciar al niño en las ocupaciones de adulto. De allí su significado; aunar, quería decir, para los ancianos, ser una persona capaz de reunir y de ser líder en el pueblo.

Otra significación del juego entre los adultos de ambos sexos era vincularlo con un rito relacional amoroso, donde los varones entonaban cantos ancestrales mapuches. Se relata que debido a la existencia de la poligamia, solía haber celos entre las diferentes esposas, por este motivo, el varón manifestaba con cantos su amor por todas ellas, mientras jugaba *allimllim*. De esta manera, si un hombre lograba dominar con este juego-ejercicio las dos manos, se consideraba que podía dominar a dos esposas y más a la vez. La gran destreza que el hombre mapuche adquiría en las manos, por la práctica de este juego, demostraba, además, su capacidad de dirigir, dominar o manejar el carácter de las personas de un grupo.

3. La mayor parte de los juegos ancestrales de los pueblos indoamericanos fueron prohibidos sistemáticamente con imposición de juegos ajenos entre los que también podemos citar las cañas, que era un juego riesgoso en el que caballeros montados en caballos y provistos de largas cañas se enfrentaban. Esa práctica la realizaban los indios contra los negros para diversión ajena.

4. Rodolfo Kusch, “Charlas para vivir en América”, Obras Completas, Buenos Aires, Editorial Fundación Ross, 2000, p. 19.

5. Rescate. Usamos esta palabra desde la acción de rescatar algo, es decir, salvar. Del mismo modo que un rescatista procura evitar que una persona muera ahogada, o en las llamas de un incendio, nuestra intención es rescatar estas tradiciones para evitar la pérdida definitiva de los juegos ancestrales que forman parte de la cultura de un pueblo y cuya práctica es un derecho inalienable.

6. Manuel Manquilef, *Comentarios del pueblo Araucano*, Santiago, Editorial Universitaria, 1911.

7. Manuel Manquilef, “Propuesta de análisis comparativo entre los juegos con piedras africanos y americanos”, en Stela Maris Ferrarese y Adriano Rocha, *Juegos étnicos de África y apuntes sobre educación intercultural*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 2007, p. 68.

8. Manuel Manquilef, *Comentarios del pueblo Araucano: la gimnasia nacional*, Santiago, Editorial Universitaria, 2011.

Además de estos significados estaba el meramente lúdico o de diversión, que es la única versión que ha quedado vigente en la población mapuche contemporánea, pues hay un corte intergeneracional de las otras variantes del juego. Los registros y la versión de Manquilef indican el uso de seis piedras pequeñas por cada jugador y el siguiente desarrollo del juego.

En primer lugar se extiende una manta en el suelo. Luego, cada jugador muestra sus seis piedras en la mano izquierda a los contrincantes y a la vez enseña la palma abierta de su mano derecha para que se compruebe que no posee ninguna otra piedra.

**Primer movimiento.** El que inicia el juego coloca las seis piedras en la palma de la mano derecha, las arroja al aire y procura recibir la mayor cantidad posible de piedras en el dorso de la mano.

**Segundo movimiento.** Se tira al aire una de las piedras recibidas en el dorso de la mano y se la arroja al aire, “para pelotearla”, es decir, mientras hace su descenso, se recoge del suelo una de las que se habían caído y ambas se aúnan en la palma de la mano, siempre y cuando la piedra que se lanzó no haya caído.

**Tercer movimiento.** Se repite el mismo procedimiento hasta obtener todas las piedras que aún están en el suelo sin levantar.

**Tanteo.** El ganador del juego es aquel que recibe el mayor número de piedras.

El punto es matador si todas las piedras son recibidas en el dorso. Se juega siempre cuatro veces, estableciéndose el empate. De manera que hay que sacar cuatro veces seguidas para alcanzar flexibilidad.

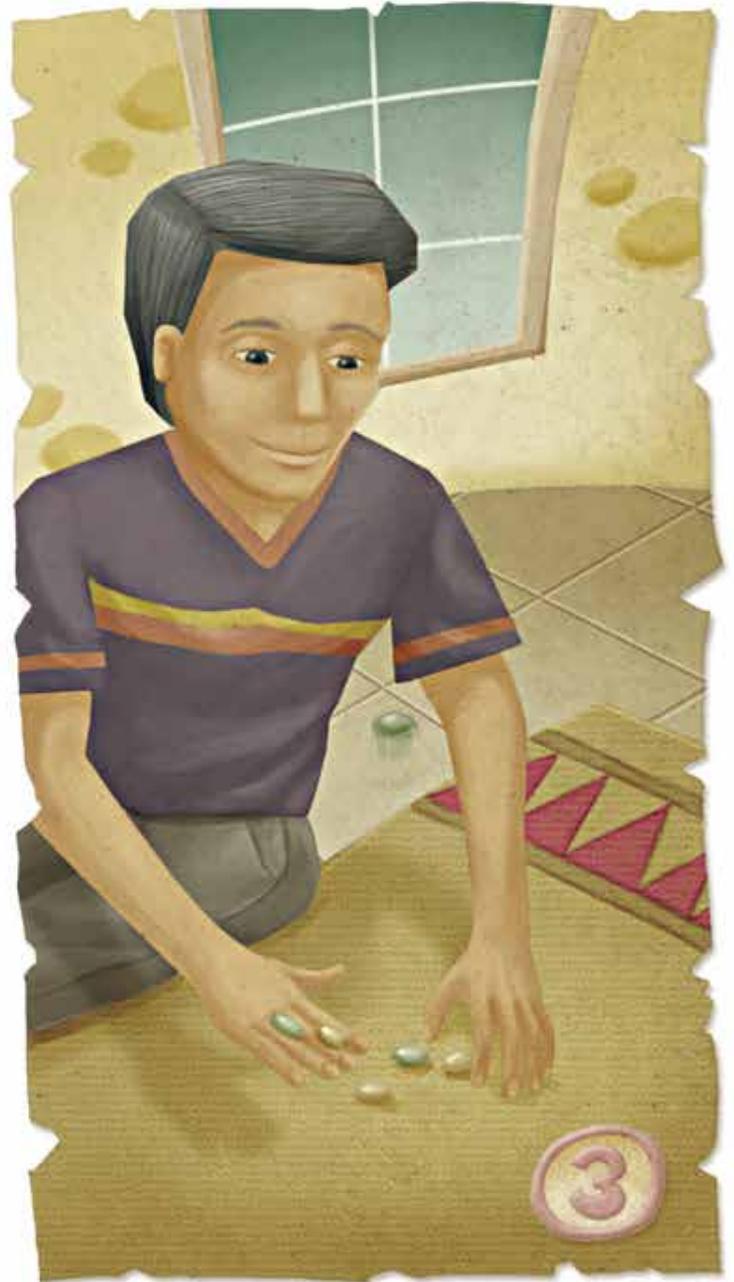
Al adquirirse la flexibilidad necesaria en los dedos de la mano derecha, se juega con la izquierda<sup>8</sup>, es decir, si un jugador en el primer movimiento recoge las cuatro piedras y sus contrincantes no logran lo mismo, gana el juego. Pero en cambio si no es así, se cuentan las piedras que recogió al pelotearlas con la que usó para tal fin.

Si dos jugadores empatan en el juego luego de repetirlo cuatro veces con la misma mano, deben desempatar.

Luego lo juegan con la otra mano y el tanteo es igual. Se puede dar el desafío al jugarlo ocho veces (cuatro con cada mano) y sumar al final. En todos los casos, gana quien recoge las cuatro piedras en el dorso al iniciar el juego. Si hubiera empate, los jugadores deberán desempatar.



2



3



En la investigación de este patrimonio lúdico se encontró que los ancianos y las ancianas recordaban algunos juegos realizados en su infancia con nombres que hacían referencia a otros idiomas y no a su lengua, como es el caso del juego *pallana* de origen kechwa asociado a *pallar*, poroto originario de Perú con el que se realiza el juego mencionado. Se comprobó que el juego conservaba el nombre pero no el elemento que le dio origen y que lo practicaban los niños y algunos adultos, utilizando piedras en reemplazo de la leguminosa andina. Al parecer este reemplazo se produjo en el proceso de colonización, probablemente por el cambio de valor alimenticio que dicha leguminosa debió tener para el mundo andino.

En todos los casos, los entrevistados de entre sesenta y noventa años de edad recordaban haberlo jugado con piedras, pero se desconoce el procedimiento completo del juego. La mayoría manifiesta haberlo aprendido de otros niños o por la enseñanza de algún familiar. En las comunidades rurales de Chubut, se encontraron a niñas y niños practicando este juego en su cotidianidad. En las demás provincias, la práctica lúdica ancestral ha desaparecido.

El juego se registró también en otras regiones de Argentina como juego infantil indígena, practicado en zonas rurales de la provincia de Salta, así como en zonas urbanas, por parte de niños mestizos. Hasta hace unos años se lo practicaba con ligeras variantes con respecto a la ancestral. El trabajo de investigación permitió hacer un acercamiento a su origen andino y a la forma del juego original. Esto sirvió para considerar la existencia de un intercambio cultural entre los pueblos andinos y los patagónicos.

En el litoral argentino se lo conoce, al igual que en el norte del país, con el nombre de *payana* o *payanca* según la zona. En el sur de la provincia de Buenos Aires es conocido con el nombre de *siniente* o *dinenti*. En todos los casos se juega con cinco piedras y en una zona plana con piso de tierra.

En Honduras algunas regiones practican el juego con semillas de una ciruela local, pero los garífunas que pueblan la zona de Trujillo lo juegan con otro tipo de semilla y con una variante que consiste en que el ganador de la partida se lleva las semillas de todos los jugadores, las asa en su casa y se las come<sup>9</sup>.

Este juego andino se extendió por toda América con una variación de su nombre pero conservando los movimientos básicos. Según el antropólogo Miguel Ángel Palermo, el origen del juego es inca y se ha mantenido por el intercambio cultural entre pueblos con diferencias en el uso del material y del idioma.

### Proceso de reinserción

El estudio comprobó la desaparición del juego en la zona mapuche de ambos lados de la cordillera. El juego practicado con el nombre de *pallana* hace referencia a este juego andino, especialmente en la Patagonia.

Confirmada la realidad lúdica de estos pueblos y tomando como base la Declaración Universal de los Derechos de Niñas y Niños y su artículo 31, numeral 1: "Los Estados Partes reconocen el derecho del niño al descanso y el esparcimiento y juego y a las actividades recreativas propias de su edad y a participar libremente en la vida cultural y las artes"<sup>10</sup> y con la expresión del punto 4 de la *Carta Internacional de Juegos y Deportes Tradicionales*: "revitalizar la práctica de los juegos y deportes tradicionales, expresión clave de las identidades culturales, y promover su interacción con los deportes modernos"<sup>11</sup>, la propuesta de reinserción escolar pretendió motivar su práctica desde dos espacios: por un lado, los propios integrantes de las comunidades reincorporaron el juego en su cotidianidad; y por otro lado, se realizó un trabajo metódico de reinserción del *allimllim* en las clases de Educación Física y práctica libre en los recreos de las instituciones de educación primaria de aquellas localidades que formaron parte proyecto.

Los resultados fueron diversos. En el caso de la provincia de Neuquén, la propuesta fue elevada a la Dirección Provincial de Educación Física y producto de este trabajo se desarrolló un cuadernillo donde se explica el proceso del *allimllim* como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje intercultural.

En la provincia del Chubut, se desarrolló el proyecto de rescate y reinserción, *Fofo Cahuel*, coordinado con el apoyo del Museo del Juguete Étnico "Allel Kuzen y el docente Jorge Forti, quien pasó a ser parte básica de la propuesta pedagógica ministerial en todas las escuelas mapuches y tehuelches".

En la provincia del Río Negro, los logros no alcanzaron esta dimensión. En Maquinchao, un grupo de pobladores mapuches llevaron a cabo el proyecto de rescate de la cultura *Cuentan los abuelos*, cuyo objetivo fue recuperar el patrimonio cultural lúdico desde los relatos de abuelos y abuelas y reinsertarlos en su vida diaria.

9. Comunicación personal de don Ángel (nativo garífuno) y de Nelson Medina.

10. Unesco, Declaración Universal de los Derechos del Niño, Buenos Aires, Unesco, 2004, p. 19. [http://www.unicef.org/argentina/spanish/ar\\_insumos\\_MNDe-rechos.pdf](http://www.unicef.org/argentina/spanish/ar_insumos_MNDe-rechos.pdf). Acceso, 2013.

11. Unesco, Carta Internacional para los Juegos y Deportes Tradicionales, París, 2005, p.1. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001403/140342s.pdf>. Acceso, 2013.

## Resultados preliminares

Durante el proceso de revisión bibliográfica de la investigación realizada en Argentina no se encontró ningún dato sobre este juego. Todos los registros señalan a la *pallana* como un juego extendido entre los güñua kene o tehuelche y los mapuches en Argentina por lo que el mismo habría pallanizado el *allimllim*. Martínez Crovetto nombra un juego denominado añilwe, también nombrado *echif kurrá* (que se practica con doce piedras), pero en ninguna de sus investigaciones cita el *allimllim* lo que indica que hacia 1968 ya no se practicaba ni conocía en la Patagonia argentina. Manquilef en cambio, no nombra en su trabajo estos dos juegos, sólo en una publicación que realiza la Revista de Folklore Chileno, cita el juego *pallana*, como similar al indicado por Flores en “juegos de bolitas” pero no indica que los mapuche chilenos practicaran *pallana* solo indica la práctica del *allimllim* juego diferente a aquel y que se juega con seis piedras. El autor afirma que el juego se lo realizaba con semillas de diferentes frutos pero no las identifica.

A partir de los hallazgos encontrados, el equipo de investigación afirma que el *allimllim* es posible jugarlo con semillas de cerezas, damasco y paraíso. Igualmente queda diferenciado el juego *allimllim* del juego *pallana* por su diferente forma de practicarlo, la cantidad de pruebas o ejercicios que se hacen, por la cantidad de piedras y sus nombres, puesto que, en el caso de haber aprendido uno del otro, se habría dado el nombre del juego en el idioma mapudungun –idioma del pueblo Mapuche– o kechwa.

La planificación de reinserción comunitaria del *allimllim* fue integral. Por un lado estuvo a cargo de los integrantes de las propias comunidades y por el otro por el equipo constituido por docentes de escuelas primarias. Este proceso despertó el interés por la práctica del juego y se complementó con la asignatura de Ciencias Sociales para comprender su lógica cultural. Esta acción pedagógica partió desde el nivel Inicial o pre escolar hasta el resto de ciclos escolares de la primaria e incluyó a abuelos, abuelas y familias para fortalecer el proyecto<sup>12</sup>.

La reinserción arrojó algunos retos. Por un lado, es necesario que en el proceso de valoración del Patrimonio Cultural Inmaterial de los pueblos originarios de América se tome en cuenta a los juegos ancestrales como parte fundamental del proceso de formación de la propia identidad como ser humano perteneciente a un pueblo. La existencia de un sistema pedagógico y una propuesta de educación en la diversidad tienen el reto de incluir ese patrimonio inmaterial en el currículo escolar y en los programas recreativos nacionales, cumpliendo con lo expresado en la carta respectiva de la Unesco sobre el tema:

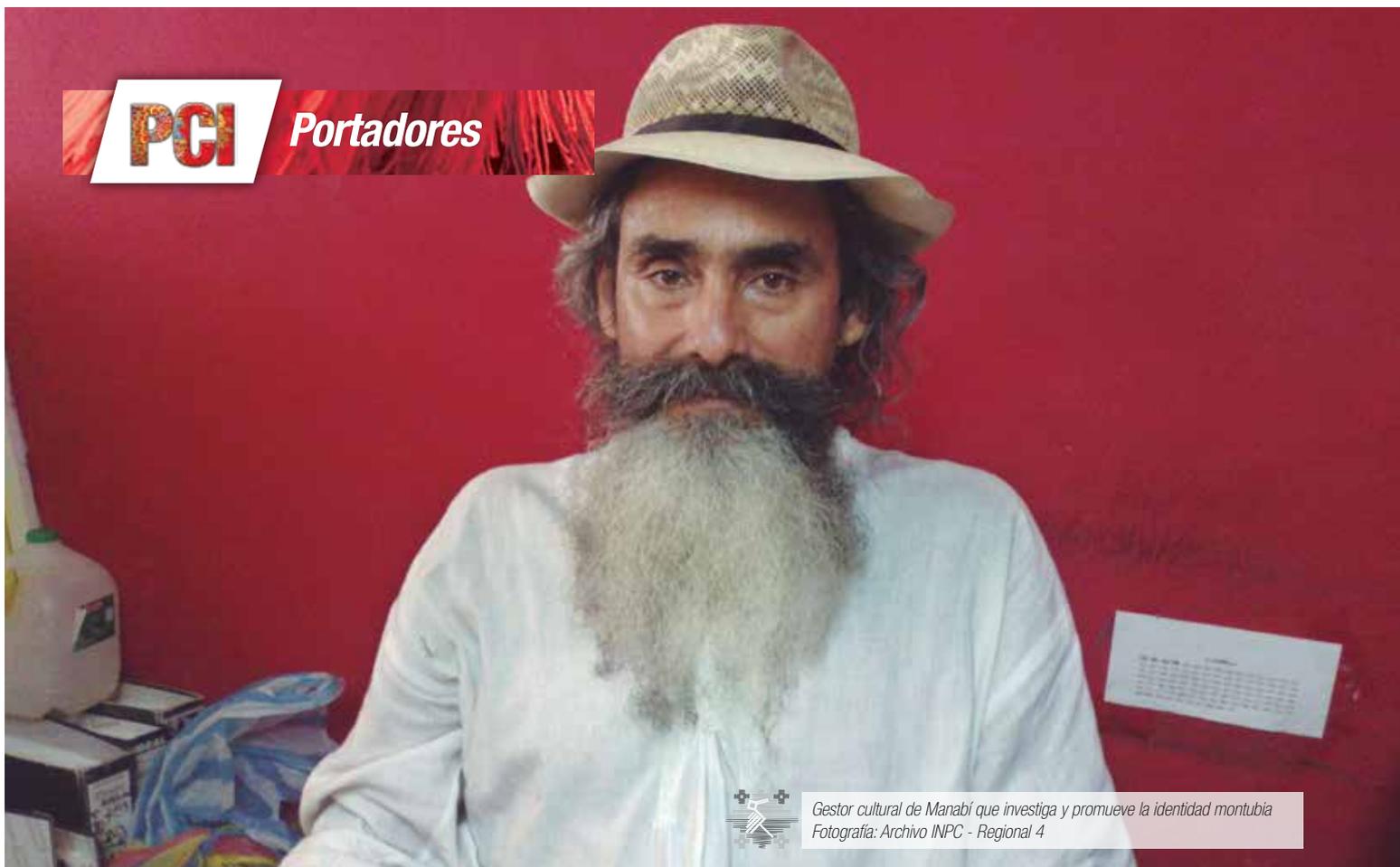
12. En 2013, participamos de la Feria Provincial de Innovación con un stand con los juegos recuperados por el proyecto y que se exponen en el Museo del Juguete Étnico. Durante la visita, hubo personas que recordaron la práctica de alguno de los juegos que se exponían y podían jugarse y los practicaron con sus nietos. Se dio el caso de una abuela que recordó un juego y dijo a su nieta: “cuando lleguemos a casa te enseño a jugarlo”. Ese despertar de la memoria contribuye a la recuperación del patrimonio cultural intangible lúdico de la humanidad.

13. Unesco, Carta Internacional para los Juegos y Deportes Tradicionales, p.2. <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001403/140342s.pdf>. Acceso, 2013.



Considerando que los juegos y deportes tradicionales constituyen un elemento importante del patrimonio cultural que conviene proteger y promover, en particular con miras a mejorar la calidad de la educación física y el deporte en los sistemas educativos, [...] Convencida de que la mayor parte de los juegos y deportes tradicionales ya se han perdido, y de que los que subsisten corren el peligro inminente de desaparición y extinción debido a las diversas tendencias a la mundialización y estandarización de la rica diversidad del patrimonio deportivo en el mundo. Teniendo en cuenta los importantes valores que transmiten los juegos y deportes tradicionales al cumplir un papel educativo, cultural, de comunicación y de promoción de la salud en pro del desarrollo global de cada ser humano y de su comunidad. Teniendo presente que los juegos y deportes tradicionales son expresiones de la cultura y los modos de vida autóctonos que contribuyen a la identidad comunitaria de los seres humanos<sup>13</sup>.

El reto de la inserción comunitaria y pedagógica de los juegos ancestrales es complejo ya que en la realidad actual de las grandes ciudades, por la falta de espacios adecuados y por la presencia de juguetes industriales tecnológicos, de nuevas ofertas recreacionales y nuevos intereses de la infancia, los juegos ancestrales son desplazados y se generaliza su indiferencia. Urge socializar estrategias culturales y pedagógicas que vinculen la preservación del patrimonio lúdico infantil del continente con el ejercicio de ciudadanía y desarrollo de los pueblos. Cada vez que un niño practica un juego ancestral, crea, transforma, transmite la cultura lúdica y satisface su necesidad de fantasía, de seguridad y de convivencia con los demás.



Gestor cultural de Manabí que investiga y promueve la identidad montubia  
Fotografía: Archivo INPC - Regional 4



## Antonio Pico:

**“Soy montubio de cepa hasta los tuétanos”**

*María Teresa Arteaga*  
Historiadora

***En la tienda del sombrero te quisiera retratar para tenerte cerquita y no salirte a buscar.***

***El mar era un papel y el barco era un tintero; no alcanzaré a escribir todo lo que te quiero.***

**A**ntonio Pico después de enunciar estos amorfinos dice: “el amorfino está en la cabeza de nuestros niños. Yo no me he inventado ni he copiado a un poeta laureado; está en nuestra cabeza, por eso la tradición oral de Manabí está vivita y coleando”. Esta reafirmación de identidad montubia fue difícil de encontrar, institucionalmente, hace pocos años. El censo del año 2001 revela un dato curioso: la identidad montubia no fue considerada como categoría de autodefinición en las encuestas realizadas en dicho censo, pero una vez incorporada esta categoría en el censo del 2010, resultó paradójico que un 7,4% de la población nacional se autodefiniera como montubia. Este dato no es menor, si se tiene en cuenta que las estadísticas también revelan que es la segunda población más numerosa del país, luego de los mestizos.

Antonio es uno de los tantos montubios que cultivaron su historia y cultura por una motivación netamente personal, quizá desde “mucho antes de ser niño”, como expresa al iniciar este diálogo. Tiene cincuenta y dos años y nació en Río Caña, comuna del cantón Santa Ana, provincia de Manabí. Trabaja como técnico de gestión ambiental en el Municipio de Santa Ana, lugar en el que también exhibe su orgullo montubio. Además, consciente de la necesidad de reafirmar socialmente su identidad, dice: “soy montubio de cepa hasta los tuétanos”. De ahí que su vida se ha centrado en la transmisión, valoración y promoción de los elementos de la cultura material e inmaterial que forman parte de la identidad montubia.

### **¿Qué elementos forman parte de la identidad montubia?**

Para mí, en principio la identidad tiene que ver mucho con la tierra, con el agua, con los ríos, ¿no? El montubio siempre estuvo ligado a estos elementos y a las herramientas. Pues bueno, [para los montubios] siempre fue el machete, mientras que para los indígenas es el azadón. Para nosotros es el machete, es el arma, es el compañero; es todo: con el que podas el árbol, con el que siembras, todo, ¿no? Y un poco lo de la vestimenta como que no hay una mayor definición. En el tiempo de los abuelos como que sí había una definición clara en el tema de la vestimenta. Y en el uso del sombrero, eso sí está muy bien definido. Y el elemento del caballo, es su compañero, su amigo, su automóvil, ¿no? Y todos esos elementos, claro, ahora con la modernidad de a poco se van perdiendo.

Tampoco tiene la semilla que era parte de su soberanía alimentaria, ahora depende de lo que diga el PAC (Plan Anual de Contratación). Entonces –se ríe–, hay que hacer una retrospectiva para ir con el conocimiento, hay que desempolvacar, ¿no? Con este mundo de la modernidad de ahora, de a poco van desapareciendo esos elementos identitarios, pero el montubio sigue comiendo sal prieta, biche y que esos elementos también son de la cultura gastronómica... Como que en un momento quiso desaparecer la sal prieta pero después hubo un movimiento que logró recuperarla.

### **¿Desde cuándo y a propósito de qué elementos se empieza a valorar la identidad montubia?**

Yo considero que no es mucho rato y en eso, por ejemplo, ha tenido mucho que ver el elemento cultural, ¿no?, la recuperación del amorfino, del cuento, del mito. Eso que, si bien es cierto, no ha sido un movimiento fuerte, pero digamos, la Universidad de Manta en un momento entendió que tenía que ir al campo para ir encontrando esas raíces, un poco abrir la hojarasca y ahí se encuentran, ahí están.

### **¿Qué saberes ancestrales se deben revitalizar y por qué?**

Los cultivos más que nada, ahí está la esencia misma del montubio. A partir de ello, es donde desarrolla todo la vida, ¿no? Entonces, ponía en este caso, por ejemplo, el tema de la ley de soberanía alimentaria. El montubio sin semillas ya no es montubio. ¿Y qué con esa semilla? Tras de la semilla hay un conocimiento ancestral.

El montubio en Manabí es el que cocina sabroso. Es la comida más exquisita posiblemente del país, pero si perdemos nuestra semilla, perdemos nuestra identidad. Entonces, es sumamente importante que a partir de ese hecho de la recuperación de las semillas ancestrales, vamos encontrando también la razón de ser de la propia cultura... Estamos hablando que en esa semilla está implícito todo el conocimiento ancestral que tenía el montubio de toda su cosmovisión, ¿no?, [es decir] de cuándo sembrar la yuca, de cuándo sembrar el maíz o de cuándo cortar la caña, ¿no? [Estamos hablando además] que de a poco esos conocimientos también, por toda la agresión al campo, por toda la alienación, esos elementos empezaron a dejar de tener valor. Y de alguna manera aquí nuevamente se están recuperando porque la gente ya entendió también.

¡Claro! Cincuenta años atrás vino toda la destrucción de todo ese conocimiento, de todo eso, por el modelo que tenemos actualmente. Entonces sí, es sumamente importante. ¡Y qué bueno que la ley de soberanía alimentaria hable de esa semilla ancestral y de ese conocimiento ancestral y de esa cultura local!

### **¿Cómo impacta la globalización y la modernidad en el vivir montubio?**

Cuando hablamos de la alienación no es solo al joven con la música, que se puso el arete; la alienación también llegó al campo con el modelo de los agrotóxicos, de la semilla híbrida y con todo ese paquete tecnológico. Ese modelo rompió con el modelo propio... porque antes el montubio era autosuficiente: quería beber, producía su propio vino o su propio trago; quería fumar, y hacía su tabaco. Entonces, el modelo hizo que ahora llegue la *Pilsener*, y llegue el cigarrillo y lleguen todos esos elementos. Ahora el montubio necesita producir más para consumir más. Y claro, la música también entró y ahora los jóvenes montubios ya no quieren saber mucho del pasillo, del pasacalle. Ahí hay que hacer todo un trabajo de recuperación de esa memoria.

### **¿Cómo cree que se podría consolidar la riqueza cultural de este pueblo?**

De pronto estoy trillando demasiado en el tema de esta ley de soberanía alimentaria, pero la consideramos sumamente importante, y también trabajar a todo nivel el tema de la identidad, ¿no? ¿Quiénes somos? ¿Por qué estamos aquí? ¿Y qué es lo que queremos? Si el mundo negro ya lo hizo, si el mundo indígena se ratificó desde hace mucho tiempo, nosotros estamos en este proceso desde el 2008.

Tenemos que reconocer que la palabra montubio fue sinónimo de discriminación, del que no sabe: “¡Tú, montubio, allá!” “¡Oye, montubio, camina bien en la calle!” Todo fue objeto del censo. Gracias a la constitución del 2008, dejamos de ser objetos para pasar a sujetos y sujetos de derechos. Entonces, justamente en este rato hay que trabajar en ese tema del derecho y trabajar en el tema de esa identidad... y su fortalecimiento a partir de los niños, de los jóvenes, es el trabajo de la escuela, del colegio. Eso tiene que ser algo permanente que la gente se vuelva a autodefinir, a reconocerse.



Antonio Pico concientiza en los centros educativos de Manabí sobre el valor sociocultural que tiene la autodefinición como montubio  
Fotografía: Archivo INPC - Regional 4

### ¿Cómo se desarrolla el tema de la organización cantonal y provincial de los montubios?

El tema organizativo —se ríe—, yo creo que estamos en pañales porque es bastante complejo. Hablar de montubio en el Guayas, de montubio en Los Ríos y del montubio en Manabí, todavía no hay un ente que nos logre aglutinar a todos en un mismo espacio. Algún rato estuvo el CODEPMON (Consejo de Desarrollo del Pueblo Montubio de la Costa Ecuatoriana), pero el CODEPMON es una instancia técnica, no es la instancia *dirigencial*. Ahí no está representada una verdadera dirigencia o una federación: una cosa grande donde estemos todos los montubios. Entonces, el tema organizativo nos está pasando factura en estos momentos. Hemos grupos aislados y por eso mismo no estamos avanzando.

### ¿En qué sentido ha cambiado el ser montubio en los espacios urbanos?

Después del último censo hubo un excelente ejercicio de parte de toda la gente que estando en la ciudad o donde quiera, sí tuvo esa capacidad de dar un salto, de decir, de hacer el ejercicio de autorreconocimiento, y de decir “dejo de ser objeto y paso a ser sujeto”, ¿no? De ahí, no, las gentes que están trabajando en el tema de la cultura, de la educación y los medios no nos han ayudado a hacer este ejercicio todavía. Los reconocimientos de la institución están ahí, pero hay que trabajar mucho en ese sentido para que la gente asuma su autodefinición.

Estamos trabajando en eso, al menos acá en nuestro cantón que teníamos un fenómeno medio bien, bien incómodo —sonríe—, ¿no? Teníamos unos señores con caballos de paso fino colombianos, con música mexicana y sombrero colombiano y, para colmo de los colmos, bebiendo aguardientico y cerveza colombiana, pero eso era una ofensa. ¡Y bueno! Acá, a nivel de cantón, se ha hecho un ejercicio y hemos logrado que la gente, que el verdadero montubio salga y sea el que se exprese en esas manifestaciones de los desfiles cívicos..., con nuestro propio caballo criollo, con nuestra propia música y con nuestro aguardientito. ¡Haciendo prevalecer lo nuestro: primero lo nuestro, segundo lo nuestro y tercero lo nuestro!

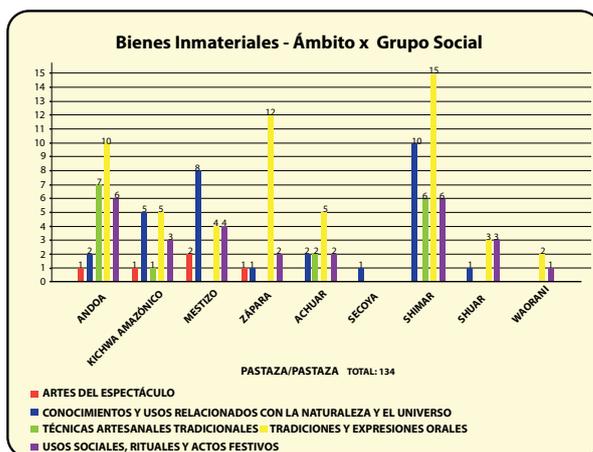
Para mí ha sido una misión, al menos acá se viene haciendo ese trabajo. Se están desarrollando talleres sobre la identidad, soberanía alimentaria y el tema de la participación que son sumamente importantes para que la gente se vaya empoderando, vaya agarrando esas herramientas que están en la Constitución. ¡No, no, no estamos haciendo uso de ella! Lo que queremos, justamente, es ir levantando esa estructura organizativa, que se vayan recogiendo esos elementos propios de la cultura nuestra.



La Caderona, el Torbellino y la Caramba son algunas de las danzas afrodescendientes que interpretan el ritmo "Bambuquiao" basado en la percusión  
Fotografía: Christoph Hirtz

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.

|   |         |   |                              |  |  |
|---|---------|---|------------------------------|--|--|
|    |         | <b>INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO</b><br>DIRECCIÓN DE INVENTARIO PATRIMONIAL<br>PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL<br>FICHA DE REGISTRO |                              |  |  |
|   |         |   |                              |  | <b>CÓDIGO</b><br>IM-08-02-50-000-12-005848 |
| <b>1. DATOS DE LOCALIZACIÓN</b>   |         |   |                              |  |  |
| <b>Provincia</b>  | PASTAZA | <b>Cantón</b>   | PASTAZA                      |  |  |
| <b>Parroquia</b>  | CANELOS | <b>Urbana</b>   | X                            | <b>Rural</b>   |  |
| <b>Localidad</b>  | CANELOS |   |                              |  |  |
| <b>Coordenadas en sistema WGS8-UTM:</b> Zona X (Este) 192835 Y (Norte) 9824808 Z (Altitud) 497  |         |   |                              |  |  |
| <b>2. FOTOGRAFÍA REFERENCIAL</b>  |         |   |                              |  |  |
|   |         |   |                              |  |  |
| <b>Descripción de fotografía</b> MUJER TEJIENDO EL BARRO PARA LA ELABORACIÓN DE PIEZAS DE CERÁMICA.<br>FOTOGRAFÍA: ANA MARÍA MORALES  |         |   |                              |  |  |
| <b>3. DATOS DE IDENTIFICACIÓN</b>   |         |   |                              |  |  |
| <b>Denominación</b>   |         |   |                              |  |  |
| TEJIDO DE MANKA ALLPA   |         |   |                              |  |  |
| <b>Grupo social</b>   |         |   | <b>Lengua</b>                |  |  |
| ANDOA   |         |   | KICHWA                       |  |  |
| <b>Ámbito</b>   |         |   |                              |  |  |
| TÉCNICAS ARTESANALES TRADICIONALES  |         |   |                              |  |  |
| <b>Subámbito</b>  |         |   | <b>Detalle del subámbito</b> |  |  |
| OFICIOS TRADICIONALES   |         |   | ALFARERÍA                    |  |  |
| <b>4. DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN</b>   |         |   |                              |  |  |
| El tejido de <i>manka allpa</i> consiste en la elaboración de una pieza de cerámica tradicional de los pueblos amazónicos. A través de la manipulación del barro, se logran figuras que pueden ser ollas, <i>mucaguas</i> , pundos o <i>callanas</i> . En la nacionalidad andoa, el tejido es un arte tradicionalmente femenino, aunque también lo practican los hombres. |         |   |                              |  |  |



El ámbito de las Tradiciones y Expresiones orales representa el 41,8% de las manifestaciones. Del total de registros, el 19,4% corresponde a manifestaciones de la nacionalidad Andoa, dentro de las cuales se enmarca el tejido de *manka allpa*. En el cantón Pastaza se han registrado también manifestaciones de las nacionalidades Kichwa, Sápara, Achuar, Secoya, Shiwiar, Shuar, Waorani y del pueblo mestizo.

Fuente: Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural, INPC.  
 Fecha de consulta: 26/03/2013

## Primer aniversario de la Declaratoria del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ejecutó algunas actividades para conmemorar el primer aniversario de la Declaratoria del tejido del sombrero de paja toquilla. El 21 y 22 de diciembre de 2013, la Escuela-taller de Pile, ubicada en la comuna de Pile cerca de Montecristi, realizó la segunda casa abierta donde se expusieron los trabajos que este centro educativo realiza para fomentar la salvaguardia del tejido tradicional. También se dio a conocer el modelo de gestión de oportunidades de trabajo dirigido a los jóvenes del sector que se dedican a este oficio tradicional.

La Declaratoria también fue celebrada en la comuna de Barcelona, de la provincia de Santa Elena. En esta localidad se realizó un desfile por las calles principales de la ciudad, cuyo protagonista fue un enorme sombrero de paja toquilla confeccionado por los y las artesanas del lugar. El orgullo en la gente fue notable ya que Barcelona abastece con el 80% de materia prima para la confección de los sombreros de paja toquilla.



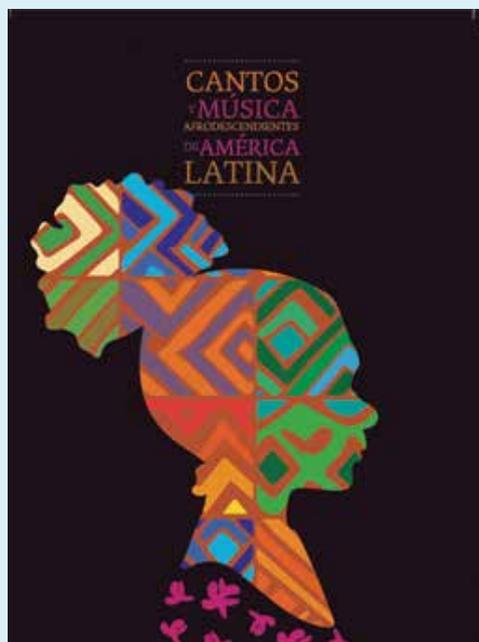
En el mismo marco de esta conmemoración, la Regional 6 realizó la presentación oficial del *Diagnóstico Socioeconómico del Tejido Tradicional del Sombrero de Paja Toquilla*, ante el gabinete sectorial presidido por el gobernador del Azuay, arquitecto Humberto Cordero. Este trabajo de investigación se llevó a cabo en las provincias de Guayas, Santa Elena y Manabí. Su objetivo fue investigar la cadena productiva de esta actividad para detectar sus fortalezas y debilidades, y con ello elaborar políticas públicas que beneficien a este sector económico.

## El INPC participa en proyectos regionales con el CRESPIAL

### Proyecto *Música, canto y danza afrodescendiente*

El Instituto participó en la II Reunión del Proyecto Música, Canto y Danza Afrodescendiente, convocada y coordinada por el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL) y el Consejo Nacional de Cultura de México (CONACULTA) que se realizó en el puerto de Acapulco, México, del 4 al 6 de septiembre de 2013. En este evento se intercambiaron experiencias de la ejecución del proyecto y estrategias de intervención con las comunidades portadoras involucradas, además se consensuó un cronograma y se establecieron recomendaciones comunes, a fin de concluir el proyecto en diciembre del 2014.

Como parte de los resultados del proyecto, se llevó a cabo la producción del disco *Cantos y música afrodescendientes de América Latina* a través del CRESPIAL y la Radio Televisión Nacional de Colombia. Este trabajo plantea un recorrido musical por las expresiones de los pueblos afrodescendientes de América Latina. El Ecuador, mediante el INPC, hizo la reimpresión de este importante material de difusión.



## Fondos concursables para el Patrimonio Cultural Inmaterial

Alrededor de trescientos proyectos de catorce países de América Latina participaron en el concurso de Fondos Concuriales de Proyectos de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial convocado por el CRESPIAL. Ecuador obtuvo el primer lugar en la categoría “Salvaguardia del PCI” con el proyecto *El retorno de los flauteros: ritualidad colectiva kichwa*, presentado por Lenin Leonardo Alvear Morales; y dos menciones honorosas en la categoría “Investigación en PCI” con el proyecto El tejido tradicional en telar de cintura de los andes ecuatorianos, presentado por Juan Pablo Serrano Neira.

Estos logros dan cuenta de que en Ecuador, la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial es un aspecto de especial importancia en la construcción de la identidad de los pueblos; y por tanto, requiere de la activa y efectiva participación de las comunidades, los grupos y de la sociedad civil.

## VIII Reunión del Consejo de Administración

El Ecuador contó con la representación de autoridades del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en la VIII Reunión del Consejo de Administración (CAD), la máxima autoridad política del CRESPIAL, el 7 y 8 de noviembre de 2013, en la ciudad de Cusco.

Esta reunión está integrada por un representante de cada Gobierno y un integrante de la sociedad civil de cada país miembro, así como por un representante del director general de la Unesco. Dentro de este evento se planificaron y se aprobaron programas, planes de trabajo y presupuestos. En este evento además se designó al Ecuador como la siguiente sede de la reunión del CAD, programada para noviembre de 2014.

## Construcción del expediente binacional Ecuador-Colombia para la candidatura de la *Música de marimba, danza y cantos tradicionales* ante la Unesco

En Esmeraldas, el 11 y 12 de diciembre de 2013, se llevó a cabo el taller participativo para la construcción del expediente binacional como parte de los compromisos establecidos en el Primer Gabinete Binacional Ecuador-Colombia, realizado el 11 de diciembre de 2012 en la ciudad de Tulcán, donde los presidentes Rafael Correa de Ecuador y Juan Manuel Santos de Colombia adoptaron el compromiso de promover la adhesión de país al elemento denominado Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia, inscrito por Colombia en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco, en el 2010.





Cañar / Churo o caracol que se utiliza como instrumento musical o ritual en los pueblos andinos  
Fotografía: Wilma Guachamín

