

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES-  
FLACSO**

---

**PROGRAMA DE ANTROPOLOGIA**

**MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES CON MENCIÓN  
EN ESTUDIOS ÉTNICOS**

**DESDE “SAN JUAN, SAN PEDRO Y SANTA  
LUCIA” HACIA LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y  
POLÍTICA DE *INTI RAYMI* EN COTACACHI-  
IMBABURA**

**Autor: Raúl Clemente Cevallos Calapi**

Cotacachi a, 6 de enero de 2006

## ÍNDICE GENERAL

<b>SINTESIS</b>	9
<b>INTRODUCCION</b>	18
<b>CAPITULO I</b>	
<b>CONTEXTO GENERAL DE COTACACHI: DOS COMUNIDADES EN ESTUDIO</b>	
1. La fiesta de Inti Raymi en Cotacachi, una ruptura de la cotidianidad	20
1.1 Sinopsis histórica de Cotacachi	21
1.2 Los primeros doctrineros	24
1.3 Las representaciones del espacio andino en la fiesta de Inti Raymi	28
1.4 La composición étnica	30
2. El contexto geográfico de las comunidades en estudio	37
2.1 El lenguaje en las correrías y en el “ritual del baño”	39
3. La organización y la estructura socio-económica	44
4. Organización socio-política	45
<b>CAPITULO II</b>	
<b>RELACIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN INTI RAYMI</b>	
1. Las manifestaciones tradicionales	51
2. El teatro de Inti Raymi	51
3. Las mujeres indígenas en el tiempo de la fiesta	53
3.1 La inversión de roles	58
3.2 Las mujeres se toman la plaza	59
3.2.1 Los del “centro” esperan a los de la “periferia”	66
3.3 Una forma de protestar: ¿Para fortalecer la identidad?	67
3.4 Los roles de género	71
3.5 Las relaciones de género	73
3.6 El género como categoría gramatical kichwa	74
3.7 La sexualidad y los rituales andinos	77
<b>CAPITULO III</b>	
<b>LAS VISPERAS: UN ESCENARIO FESTIVO DE “RUNAS” Y “MISHUS”</b>	
1. El Inti Raymi en época de los incas	80
2. Las visperas	81
2.1 Los “bailarines” ingresan al patio de la casa anfitriona	82
2.2 Dar, recibir y devolver	84
2.3 La inversión de voces: ¿Una forma de ocultar la realidad?	87
2.4 Los maestros de la música en el centro del círculo	89
3. Un sonido onomatopéyico y un adverbio cuantitativo	91
3.1 La binariedad andina	93
3.2 Movimiento corporal y destreza lingüística	95
4. El baño ritual	96
4.1 El culto al agua	99
4.2 La expulsión de malas energías	100

## **CAPITULO IV**

### **EL “JATUN PUNCHA” O “DIA MAYOR”**

1.	El ritual de la toma de la plaza	102
2.	Los “cabecillas” o “capitanes de la fiesta”	104
3.	Desde las comunidades rurales hacia el centro del pueblo	106
4.	Cómo se parte desde El Topo Grande	107
5.	“Janan” y “Urin” hacia el centro	108
6.	Un escenario simbólico para gastar energías y medir fuerzas entre los de “arriba” y los de “abajo”	114
6.1	La pelea de “guangudos” y “mochos”	116
6.2	Los jóvenes mestizos en una fiesta indígena	118
6.3	La cabellera indígena: Formar una trenza es un ritual de ternura	119
6.4	El tiempo de Inti Raymi, adiós familiares	121
7.	Un intento de mediar en el ritual	123
8.	El pasado y el presente	124
9.	Análisis lingüístico en la toma de la plaza	127

## **CAPITULO V**

### **LA FIESTA DE INTI RAYMI, EXAMINADA DESDE LAS INSTITUCIONES: GOBIERNO LOCAL DE COTACACHI Y DIRECCION DE EDUCACION INTERCULTURAL BILINGÜE-DINEIB**

1.	Un propósito educativo innovador	132
1.1	El servicio militar obligatorio	133
2.	La DINEIB, apoya y fortalece las festividades andinas	133
3.	La Reforma Educativa Ecuatoriana y la Interculturalidad como eje de la Educación	135
3.1	Cómo desarrollar metodologías de transmisión de conocimientos indígenas	136
4.	La Educación Intercultural Bilingüe	137
4.1	El Currículo Intercultural Bilingüe	138
4.2	El ritual en los contenidos curriculares: una forma de simbolizar la Identidad	139
4.3	Hacia la elaboración de contenidos educativos	140
4.4	Los valores como soporte de un currículo educativo	141
5.	La Policía Nacional: Un aparato represor o un garante de la seguridad y el orden públicos.	143

<b>CAPITULO VI</b>	
<b>CONCLUSIONES</b>	154

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	165
---------------------	-----

<b>ENTREVISTAS</b>	166
--------------------	-----







## CAPITULO III.

### LAS VISPERAS: UN ESCENARIO FESTIVO DE “RUNAS” Y “MISHUS”

#### 1. EI INTI RAYMI EN EPOCA DE LOS INCAS

A lo largo de la presente investigación acudo al tiempo de los incas por considerar a ellos como los antecesores de nuestra nacionalidad indígena, pese a que apenas estuvieron un poco más de medio siglo en tierras ecuatorianas. La información documentada por cronistas de la época da cuenta de la riqueza cultural e histórica de esta civilización de cuyo insumo me valgo para contrastar reseñas y testimonios de la fiesta de Inti Raymi, como una ceremonia religiosa que es la representación del teatro que simboliza la cultura y el sentimiento de identidad del pueblo indígena cotacacheño, de este modo, la celebración de la "Fiesta del Sol" evoca las tradiciones y valores del pueblo inca que pervive aún en el núcleo del pueblo indígena.

Según testimonios de algunos entrevistados, hace unos cincuenta años atrás los comuneros para realizar el *ritual del baño* y para bailar, se trasladaban a la laguna de Cuicocha y manifiestan que San Juan y San Pedro era otra de las imposiciones de la iglesia católica.

Al preguntar los las razones de la mudanza del lugar del ritual atribuyen a que la misma fiesta de Inti Raymi fue impuesta como San Juan y San Pedro por la Iglesia Católica. Allí se puede establecer el gravamen religioso impuesto a esta fiesta, que ya representaba una amenaza para los intereses católicos:

*“Ante el resplandor del ocaso del día y al ponerse roja la laguna, el cura del pueblo -que no recuerdo el nombre- decía que allí está el infierno y como es posible que bailen allí. Se valió de esta ridiculez para obligarnos a bajar y a bailar en Cotacachi; pero no calcularon que nosotros a pretexto de este forzamiento, ahora no simplemente bajamos a bailar al pueblo, ahora nosotros nos tomamos la plaza del pueblo... las autoridades de Cotacachi, no se dan cuenta del cambio que se dio a la fiesta, cuando nuestros yayas<sup>72</sup> empezaron a salir a Cotacachi, empezaron a ponerse zapatos, polainas, pantalón bombacho, pero no botaron la bandera del tawantinsuyu que se ponían en el cuello”*

Entrevista realizada en la Comunidad de La Calera

Alfonso Maygua<sup>73</sup> 21 de Diciembre de 2004

De acuerdo a la frecuencia lingüística kichwa actual, el léxico Cuicocha se traduce como “laguna de cuyes”, pero Kuychikucha como lo sostiene el entrevistado, significa: “laguna donde nace el arco iris”.

En la actualidad, como desafiándole al mismo infortunio también se pretende recuperar los lugares tradicionales que sus prácticas indígenas demandaban y pese a la oposición de la iglesia católica de la época se descubrieron numerosas celebraciones clandestinas, las cuales pusieron en evidencia el escarmiento desatado en dichas campañas, los indígenas seguían actualizando sus creencias consideradas por quienes buscaban su destrucción como supersticiones y como obras del demonio:

*“Por ignorancia le tergiversan a la palabra Kuychikucha, apenas desde 1999 se empezó a recobrar la tradición de bailar allí, esto es una tarea reconstructiva que hace la UNORCAC con sus prácticas culturales ancestrales... Ni siquiera a través de la muerte y la imposición oficial de otros valores culturales y religiosos han logrado horran el verdadero significado de la fiesta que era una forma de adorar al Dios Sol, como una forma de agradecimiento por las cosechas brindadas”*

Entrevista realizada en la Comunidad de Turuku-Eloy Alfaro

---

<sup>72</sup>. En el mundo kichwa, dícese a los adultos mayores.

<sup>73</sup>. Personaje entrevistado y citado en páginas, a quien extendiendo mi agradecimiento por su invaluable aporte a esta investigación.

La fiesta de Inti Raymi relacionada con el solsticio de verano, según los adultos mayores, desde mucho tiempo atrás, los incas realizaban largas travesías, cruzando ríos, montañas y páramos para concentrarse a orillas del lago Kuychikucha y allí rendían culto a la deidad masculina el “Dios Sol” y a la deidad femenina la “Mama Cotacachi”, cuya romería se lo venía practicando hasta inicios del siglo pasado.

En la actualidad, hay un fuerte debate entre quienes sostienen que Cotacachi, significa “moleadores de sal”, cuyo esfuerzo interpretativo de esta antroponimia es agradable. Como lo sostuvimos en páginas anteriores, Cotacachi fue bautizado por los Caras como *Cotaczchis* y probablemente el filtro fonético del Padre De La Peña o de los mismos Incas, incidió en la transformación de la terminología *Cotaczchis* en Cotacachi.

## 2. LAS VISPERAS

La festividad que marcan el comienzo de Inti Raymi sucede la noche de vísperas, la noche del 28 de junio, en la que varios disfrazados forman una cuadrilla de baile, donde están músicos que entonan flautas traversas, armónicas o rondines y caracoles gigantes o churos. Esta multitud es dirigida por varios cabecillas o capitanes<sup>74</sup>, quienes forman un círculo o bailan zapateando fuertemente y en perfecto ritmo con la música y los movimientos corporales. Primeramente avanzan en una dirección y después en otra.

Las normas de reciprocidad caracterizan a varias de las prácticas durante el lapso de la celebración. La familia que hace de anfitriona estimula a los miembros de la cuadrilla con abundante comida, chicha y aguardiente durante los cortos intervalos entre sus actuaciones:

*“entre un grupo de buenos amigos, de los más conocidos, bailamos de casa en casa, se recibe allí a todos, hay solidaridad, hay convivencia, todos somos*

---

<sup>74</sup>. Según Oswaldo Cevallos, ex cabecilla de El Topo Grande, quién es mi hermano mayor; para adquirir el rango de capitán, sostiene que: había que responder a varias exigencias sociales que la comunidad demandaba, preferentemente había que tener buenas posibilidades económicas, ser un buen peleador y un buen cuidador de los bailarines. Antes en asambleas comunitarias se elegían a los capitanes y allí nos entregaban buenos medianos –ofrendas-, ahora va desapareciendo esas buenas costumbres”. Entrevistada realizada en Enero de 2005.

*iguales, los capitanes fuetean a quienes no trabajan, no se puede descansar, es un tiempo donde se impide la calma, es un momento para compartir la igualdad de funciones más la solidaridad, más la unión, más el compartimiento”.*

Entrevista realizada en la Comunidad de Turuku

Alberto Anrrango. 04 de Marzo de 2004

Durante el baile en el patio de las casas, se producen ejercicios lingüísticos que por su alternancia<sup>75</sup> y por su nivel de uso<sup>76</sup> se constituyen en actos rituales comunicativos con una especial intensidad, tono y el volumen de la voz que forman discursos lingüísticos “como juegos de significantes que hablan del sujeto y de los contextos como totalidades epistemológicas”<sup>77</sup> fuera de cuyo contexto sagrado, no tienen sentido.

En la fiesta, los ejercicios lingüísticos dejan de ser simples sonidos de la cadena fónica y adquieren significados mediante los gestos, las expresiones del rostro, los movimientos de la boca, la disposición de manos y los pies. El significado de la agitación que durante la noche de vísperas se exteriorizan por medio de bullicios palpables con expresiones idiomáticas a ratos inentendibles se asemejan a onomatopeyas<sup>78</sup> dionisiacas<sup>79</sup>.

## **2.1 LOS “BAILARINES” INGRESAN AL PATIO DE LA CASA ANFITRIONA**

Un cabecilla que hace las veces de guía del grupo, ingresa cantando estas onomatopeyas: [ooooxaxa, oooooxaxa] o [uuuuxaxa, uuuuxaxa:] entonces todos refuerzan el acto ritual comunicativo con un eco ensordecedor. Este mensaje

---

<sup>75</sup>. Cánticos, griterío, gemidos y silbidos.

<sup>76</sup>. Popular, vulgar y sagrado.

<sup>77</sup>. Ferraro, Emilia., Apuntes del curso de Métodos Cualitativos de Investigación para Maestría de Estudios Étnicos en FLACSO-Quito, 27 de marzo de 2004

<sup>78</sup>. Del latino aonomatopoeia. Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada. **Microsoft® Encarta® 2004. © 1993-2003 Microsoft Corporation.**

<sup>79</sup>. Del lat. Dionisiácus. Impulsivo, instintivo, orgásmico, en contraposición a apolíneo. **Microsoft® Encarta® 2004. © 1993-2003 Microsoft Corporation.**



comunicativo no tiene una traducción literal, aunque por su ambivalencia significaría: *“aquí estamos, ya llegamos, ya entramos, como también ya nos vamos”*<sup>80</sup>.

A continuación ingresan los maestros de la música: los flauteros se apropian territorialmente del centro del círculo, ellos llevan el compás rítmico y monótono pero extraordinariamente contagiante, y a la sazón del zapateo que imprime la cuadrilla sobre el piso del patio se levanta tal cantidad de polvo, que es sofocado con abundante chicha de jora, cuyo artificio es doblemente intencionado: primero para demostrar fuerza y coraje y segundo, para que se ofrezca bebida que puede ser aguardiente o chicha de jora.

La dueña de casa brinda recipientes de chicha y botellas de aguardiente a los más representativos de la cuadrilla: al capitán o a los capitanes, flauteros y chureros; mientras se baila en círculo, las hijas de los anfitriones proporcionan a los capitanes: mote, papas, y carnes ricamente sazonadas, quienes a su vez y como una forma de galantear a las mujeres solteras que acompañan también ceden lo ofrecido.

Ellas simulando ser “buenas gallinas madres”, llaman a sus “polluelos” con estas onomatopeyas: [tuk, tuk, tuktuktuktuk] y todos engullen lo que se les ofrece; la forma de recrear a la gallina y sus polluelos es una forma de asociar a la buena mujer o buena madre, capaz de compartir, merecer y distribuir a todos proporcionalmente.

Quizás a ello se deba la consideración que Inti Raymi es la fiesta del regocijo, es la fiesta de la unidad, también es la fiesta de la protección, donde el fuerte protege al débil, allí se establece la respuesta de los aliados; por ejemplo a los fuertes Topos, se agrupan otras comunidades de la zona: Iltaquí, Morochos, El Cercado, Santa Bárbara, Turuku-Eloy Alfaro; y a los Caleras: San Ignacio, Quitugu, San Martín, El Batán, etc.

---

<sup>80</sup>. Esta onomatopeya, tiene significados diferentes, ya sea en el Topo o en La Calera.

## 2.2 DAR, RECIBIR Y DEVOLVER

Después de un ligero receso, en el que se ingiere excesiva comida y bebida, empiezan a bailar y reclinar su cuerpo hacia adelante, como una forma de expresar complacencia con aquello que se ha recibido. Inmediatamente con un carácter laborioso y vivaracho, zapatean expresando frases idiomáticas, como: [tullashpa, tullashpa, tullashpa, tullashpa-apisonando-apisonando], de forma tal que parece romper el piso del patio de la casa anfitriona.

Bailar apisonando el piso ya sea de cemento, tierra o entablado significa devolver un favor recibido con creces. Los anfitriones agradecen a los bailarines cuando estos bailan de forma más estrepitosa. Y se valora sobremanera las pitañas divertidas que estimulan ciertos bailarines con los dueños de casa.

El ritual de la coreografía llamada “tullashpa”, al parecer es una forma de recordar la influencia de la hacienda. Mientras más fuerte el zapateo, mayor será la retribución alimenticia que ofrecen los huéspedes:

*“Bailar es como trabajar, si no estamos bailando no estamos trabajando...si bailamos bien estamos trabajando bien, nos **dan** mucha comida y mucha bebida, **recibimos** lo que nos ofrecen y entonces **devolvemos** las gracias, trabajando más fuerte, tullando más fuerte. Cantamos tullashpa-tullashpa, para bailar con más energía, si bien en nuestros tiempos, durante las mingas de hacienda se gritaba tullashpa-tullashpa, era para que el mayordomo escuche y entienda que estamos trabajando”*

Entrevista realizada en la Comunidad de La Calera

Alfonso Maygua. 21 de Diciembre de 2004

El breve paso en cada patio de la casa es aproximadamente de unos treinta minutos, hay ciertas reglas establecidas: la abundante comida que se brinda a los bailarines no ha de devolverse, pues ese regateo sería una forma de rechazo a la familia que hace de anfitriona, por lo tanto el capitán u otro cabecilla solicita a las mujeres el recogimiento o *wanlla* de los alimentos sobrantes y una vez agregados en perolitos, las mujeres llevarán a sus casas como señal de agradecimiento.

La triple condición de dar, recibir y devolver recrea el universal socio-antropológico sobre el cual también se encausan las relaciones sociales de nuestros ayllus comunitarios. Durante las elegantes coreografías manifiestas, los flauteros articulan el círculo del baile; ellos siempre al centro y protegidos por todos porque llevan el ritmo de la danza y el movimiento corporal de hombres y mujeres. Eventualmente al producirse un amontonamiento sobre ellos, un cabecilla como si protegiera sutilezas, canta defensivamente: [*libre de maitro, libre de maitro*]<sup>81</sup>.

### 2.3 LA INVERSION DE VOCES: ¿UNA FORMA DE OCULTAR LA IDENTIDAD?

Si el ritmo de los flauteros declina entonces ingresan los “rondineros” que cautivan a propios y extraños por la extraordinaria habilidad musical; las reglas sociales de las vísperas impiden actitudes pasivas, de modo que alguien del grupo hace gala de su alternancia por el don que le confiere el uso del fuele o látigo y cambia de tonalidad de voz, desde la más grave hasta la más aguda.

En este contexto, probablemente se asume una jerarquía social y hasta **sexualmente invertida**; pues hay cabecillas que disfrazados y cubiertos el rostro hacen uso de estas voces agudas y utilizando pitañas coloquiales con frecuencia diminutiva - que es una particularidad del kichwa- provocan diálogos interminables y arengando fuertes alusiones sexuales ofrecen aguardiente a todos los integrantes de la danza:

**Habla un cabecilla:** “kunanka ñukanchikpak punchami kapan, chaymantami papito kay jaya yakukuta upyapaylla; mana tukuyta upiakpikka, ñukaka kampak uchilla piskukuta kuchushpami, allkutami carasha, mamitiku, ujajaja, ujajaja” (ahora es nuestro día, por eso papito, bebe no más el aguardientito, si no bebes todo, cortando tu pequeño penecito al perro he de darle, pobrecito, uxu, uxu, uxu)<sup>82</sup>

- **Responde otro cabecilla:** “ñuka pishkukuta kuchushpaka, maykanta kampak ayllukuta mikunakuta apankaka, mamitiku, uxaxaxa, uxaxaxa. Shina kakkpika, kayrukuta kuchupaylla, ujajaja. Shinaka, upyanimi, upyanimi, uxaxaxa, uxaxaxa

---

<sup>81</sup>. Traducción de Pedro Alta, comunero e hijo de un músico flautero, significa que hay que dejar libre de contactos a los maestros para que no se desentonen. Esta frase es una refonetización del castellano.

<sup>82</sup>. Es una onomatopeya que parece usarse como sinónimo de burla y como cortina que relaciona a la emisión y recepción de un mensaje)

(si cortas mi penecito, quien llevará alimento a tu familia, pobrecito uxaxaxa, uxaxaxa. Si es que es así, entonces corta no más este grandote, uxaxaxa. Si es así, bebo no más, bebo no más, uxaxaxa, uxaxaxa).

Este tipo de coloquios picarescos son permanentes, en que “*el mundo ritual es una esfera de oposiciones y uniones, de realces e integraciones, de acentuaciones e inhibiciones de elementos* (Da Matta, 2002: 88) y de afrentas con claras connotaciones sexuales que eventualmente importunan a ciertas mujeres participantes, que a veces reaccionan de forma inconveniente.

Particularmente creo que estos coloquios picarescos se orientan para golpear a aquellos miembros con quienes se han producido resquebrajamientos en cuanto a relaciones se refiere. Por ello es preferible conservar una buena amistad para prevenir burlas que al tener connotaciones sexuales, denigran gravemente a la persona afectada y a su familia.

También hay inversiones en que los *bailarines*, al ponerse las prendas de vestir y los atuendos representativos de la clase dominante, realizan cambios de tonalidad de voz, y al hacer uso de este artejo, se vuelven ocasionalmente agresivos y reparten *fuetazos* a doquier, exigiendo que se *trabaje*: “karaju, rikunkapallachu shamushkanki, jayka karaju” (carajo, solo a ver no más vendrías, toma carajo).

En este escenario, los rituales parecen revelar, engañar o esclarecer la identidad de los bailarines; allí un vaivén perenne de actos rituales comunicativos entretejen los actores y los dueños de casa. Por ejemplo, si alguien fortuitamente dejó caer el recipiente de chicha y se riega en el suelo, no faltará una conjetura de mal augurio; entonces se estima que la “pacha mamita” está enojada, por lo tanto un improvisado maestro de ceremonias, se arrodilla e invocando hacia los cerros y montañas, pide perdón por este suceso.

Siempre existen reglas sociales que norman lo espiritual, queda claro que la abundancia no puede derrocharse, de romperse estas reglas implicaría ingresar por el mismo mundo del ritual al mundo real de las calamidades, entonces probablemente

ahora justifiquemos la ambigüedad de las evocaciones permanentes de perdón a la “pacha mamita”.

Este acto es el fiel reflejo de la solemnidad manifestada en todo suceso que ocurre, la espiritualidad asignada al tiempo de la fiesta, aunque circunstancial, hace temer a cualquier suceso o eventualidad que ocurra fuera de su cauce normal; por lo tanto, como una forma de aplacar la ira de los dioses se acude al suplicio y al perdón inmediato al Tayta Inti: *perdón, si un perro aúlla, si un toro brama azarosamente, si canta una gallina, si chilla una lechuza, si se apaga un foco del patio en pleno baile, si alguien se tropieza y cae boca abajo, etc.*

Entretanto, el cabecilla no descansará manipulando su mismo tono de voz, como muestra del ejercicio lingüístico requerido para conservar la dinámica y el enardecimiento permanente que el grupo exige. Siempre estará intimando a todos a bailar o “chabajar” (trabajar) con el fuele, obligando a que todos bailen en forma circular.

Así mismo, este cabecilla realiza mensajes afectivos exagerados hasta giros idiomáticos increíblemente agresivos; así como, desde silbidos estridentes a onomatopeyas maravillosas, y desde cánticos sensuales hasta invocaciones reticentes.

El ritmo impuesto interiormente se vuelve más agitado, el ulular de los caracoles es más fuerte, lo que está denotando tensión y fortaleza. Descansan los flauteros e ingresan los rondineros y un cabecilla exhortando a todos para que zapateen con mayor intensidad, vocaliza una palabra que por su frecuencia es una refonetización de la lengua castellana: “bravu, bravu, bravu, bravu” (bravo); tas, tas, tas, tas; chas, chas, chas, chas; tuas, tuas, tuas, tuas. Seguidamente el grupo hace una media vuelta y cambia de cántico: oxoxo, oxoxo, oxoxo, oxoxo”.

Cuando el cansancio es innegable, un cabecilla reparte chicha de jora entre los asistentes, otro aguardiente y entonces se inician los silbidos, se rechifla alborotadoramente. A esta escena se agrega el ulular del churo, cuya resonancia, a decir de los comuneros, representa fortaleza y convocatoria, si acaso el grupo se dispersara



por una confrontación, cada comunidad conoce el tono particular del ulular de su caracol.

También el eco ensordecedor de este ulular advierte el cambio de ritmo y de instrumento musical; inmediatamente un cabecilla hace uso de otra frecuencia refonetizada del castellano y a la vez figura fonológica denominada epítesis. Este canta y expone al grupo para que se coree al unísono: “haberpes, haberpes, haberpes, haberpes” (haber pues); lo que indica, que el cabecilla está desafiando a todos para que no manifiesten desaliento.

#### **2.4 LOS MAESTROS DE LA MUSICA EN EL CENTRO DEL CÍRCULO**

El baile circular se concibe como la representación de nuestra unidad comunitaria, y el desplazamiento en masa con cabecillas a la vanguardia es señal de movilización.

Al danzar en círculo, todos giran y cuidan el círculo: primero avanzan en una dirección y después en otra, la primera escenifica la vida y la segunda la muerte; la disposición coreográfica completa del círculo es una forma de neutralizar al bien y al mal, cuya armonía se alcanza, de la participación conjunta de hombres y mujeres, probablemente allí radica el origen de la tesis de la complementariedad, no hay que olvidar que esta complementariedad es exclusiva de rituales. Esta escena lo complementan con la emisión de cánticos onomatopéyicos como: “tas, tas, tas, tas, tas; taran kulun, taran kulun, taran kulun, taran kulun; justastas, justastas, justastas, justastas; juys, juys, juys, juys, juy”.

A los músicos se les conoce como maestros por su destreza artística, mientras derrochan su habilidad cualquier cabecilla se los acerca en posición casi inclinada, contoneado sus brazos y zapateando fuertemente, y fingiendo fuetearles a quienes se amontonan para que se alejen del círculo, en cuyo interior engalanan a los célebres personajes musicales. Hay que protegerles, pues son ellos quienes llevarán el ritmo en toda la noche.

Para cuidar de su integridad y para evitar cualquier desentonación por amontonamiento, cualquier cabecilla canta enérgicamente una sincopa<sup>83</sup> refonetizada del castellano: “libre de maitro, libre de maitro, libre de maitro, libre de maitro (deje libre al maestro). Dicha frase probablemente es la declaración del reconocimiento al esfuerzo musical de los maestros de la música.

Esta afirmación es permanente y en cada casa a visitarse se repite el ritual por tres o cuatro ocasiones; a veces en la misma *toma de la plaza*, donde la ansiedad despoja hasta los sentidos, he registrado en mis grabaciones este cántico que demuestra evidentemente que pese al pandemonium presente el compás musical a de protegerse, como una forma de demostrar que el movimiento corporal tiene sentido porque alguien ejecuta una armonía.

Pese al cargado ritmo de consumo de bebida, el filtro fonético de los cabecillas no pierde su refinación; no es de extrañarse que cualquier trivial desentonación de los músicos sea colisionada y reprobada despectivamente de esta manera: “alalay maitros, kayka Muralis Chupa tunumi kan” (que asco maestros, este tono es de la comunidad de Morales Chupa), y no faltará otro que diga: “mana, kayka urku tunumi kan (no, este es un tono del cerro<sup>84</sup>)”.

La interjección *alalay* propiamente kichwa, que expresa impresión súbita de asombro y sorpresa con desaprobación, denota asco y vergüenza, con cuya alocución, indirectamente se exige entonar ritmos musicales propiamente de la comunidad de El Topo, demostrando una intolerancia hacia aquello que no es de su propio ritmo comunitario, lo que nos hace suponer que el localismo es muy acentuado en los indígenas.

Cada giro corporal implica un cambio de ritmo y un cambio de instrumento; pues el ulular de los caracoles señala esta demarcación imperceptible en la muchedumbre. Igual situación sucede con la proporción del círculo; unas veces se exige que se compriman: (juntashpa, juntashpa, juntashpa, juntashpa=llenando, llenando) y otras veces que se

---

<sup>83</sup>. Figura lingüística que hace notar la caída de sonido o sonidos al interior de una palabra.

<sup>84</sup>. Urku o cerro, en el cotexto kichwa tiene una connotación de salvaje.

expandan y se dispersen: (rallushpa, rallushpa, rallushpa, rallushpa=dispersando, dispersando).

El agotamiento desgasta a los músicos, por lo que uno de los cabecillas exige mayor esfuerzo en la entonación, hace uso de una epítesis refonetizada del castellano: (tunuta uyay, tunuta uyay, tunuta uyay, tunuta uyay = ¡escucha el ritmo, escucha el ritmo!) quien protesta así y recostando su cabeza al lado izquierdo y desafiando a los mismos músicos por el lado derecho, según se dice, para que ellos mismos “se escuchen”. Esto ocurre, cuando se debilita el volumen de la emisión de sonidos de los instrumentos, quizás por la misma extenuación; por lo tanto, los músicos siempre deberán esforzarse donde no hay lugar para sosegar durante la víspera en cada casa.

De igual manera otro cabecilla, irrumpirá con las mujeres, este se dirige desafiante con su rostro y se acerca de tal manera que parece hasta besarles por su aproximación: (rimaychi, rimaychi, rimaychi, rimaychi...upakuna = ¡hablen, hablen, hablen... mudos); pese a ello, todos se ríen y es momento de replicar otra onomatopeya ininteligible: (oxoxo, oxoxo, oxoxo, oxoxo) y en coro los bailarines irónicamente le contestan: (karishina, karishina, karishina, karishina =¿Cómo si fueras hombre irracional? ¿Mujer con atributo de hombre? ¿Cantas, cómo si fueras hombre?).

En los ligeros espacios de los recesos, hay bailarines que reparten la bebida de modo tal que entre mestizos e indígenas se nota un profundo ambiente de camaradería, los unos y los otros brindan mutuamente sin desafinar el baile, las diferencias sociales se reducen, cuyo comportamiento es la respuesta al esfuerzo por construir una sociedad intercultural en el cantón Cotacachi. Allí se exige más licor y se canta: “yurata, yurata, yurata, yurata” (¿y dónde está el agua blanca, y dónde está el agua blanca?)<sup>85</sup> Se “caldean los ánimos” e muy inquietos corean en jolgorios frases como estas: (luku shina, luku shina, luku shina, luku shina= ¡cómo loco, cómo loco!); (aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta =¡cómo diablo, cómo diablo!)<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>. Aguardiente se le conoce también como: agua blanca o agua loca.

<sup>86</sup>. Aya es una palabra kichwa, que es ambivalente por su significado. En el escenario público denotaría al demonio o al diablo, y en la escena privada, significa: alma.

### 3. UN SONIDO ONOMATOPEYICO Y UN ADVERBIO CUANTITATIVO

Durante mi participación en estas escenas del ritual del baile siempre me cautivó la idea de entender el presente lexema: /ashta/. Cuyo léxico se utiliza, cuando el nivel de agitación se vuelve fustigante; entonces antes de cada advertencia y próxima a la lucha ritual se antepone esta palabra. Yo estuve convencido que este término era una preposición re fonetizada del español <hasta>, pero gracias a un entrevistado, llegué a comprender que es una síncopa lingüística del adverbio cuantitativo kichwa /achikata/ (muchísimo, de una vez por todas), es decir que por economía lingüística los hablantes tienden a fragmentar una palabra con la caída de un par de sonidos al interior del léxico.

Como señalamos líneas arriba, la avidez de *tomarse la plaza*, cuando apenas son las nueve de la noche aproximadamente, les hace escenificar ELARCs, que dan la impresión de estar en el escenario del parque; en tal sentido, las escenas de presteza se manifiestan así: “parkiman<sup>87</sup> rishun caraju, ashta ayayay, ashta ayayay; parkiman rishun, ñami kanchik karaju; parki, parki, parki, parki; kunan sí, maypitak kankichik kallirakuna; oxaxa, axaxa, oxaxa, oxaxa, oxaxa” (vamos al parque carajo<sup>88</sup>, de una vez por todas ayayay, de una vez por todas ayayay; vamos al parque, ya estamos listos carajo; parque, parque, parque, parque; ahora sí, donde están los Caleras, oxaxa, oxaxa, oxaxa, oxaxa).

De lo que si estamos seguros es que, el estado de ánimo de los bailarines de El Topo Grande y Chico refleja la intención de *combatir* con los de La Calera, cuando se manifiesta permanentemente el nombre de la comunidad adversaria.

Un dato que igualmente me llamó la atención es esta onomatopeya –oxaxa, oxaxa, oxaxa, oxaxa-, que a decir de algunos entrevistados, representa un “cántico de guerra”; yo estimo que es una antífona que propicia la suficiente condición para demostrar

---

<sup>87</sup>. Parkiman, es una re fonetización del léxico español parque. Se agrega el morfema direccional kichwa <man> al léxico castellano parque. Estos casos de frecuencia lingüística se debe al nivel de interferencia entre las lenguas de contacto, para este caso: Kichwa y castellano.

<sup>88</sup>. Carajo: que es una expresión coloquial castellana que denota enfado o rechazo, lingüísticamente es una re fonetización adaptada del castellano al kichwa, que por su frecuencia ha sido resignificada a contextos rituales y principalmente es utilizada en cánticos de levantamientos.

reciedumbre, energía y fortaleza, porque al emitirla se lo canta mirándose rostro a rostro, en tono grave, estridente y exagerando su emisión fonética glotalizada<sup>89</sup>.

Así transcurre el tiempo en el patio de una casa que recibe a los bailarines de esta manera, como señal de agradecimiento a la comida y bebida ofrecida se ha retribuido con bailes y ejercicios lingüísticos y actos rituales comunicativos y tan pronto como se alistan nuevas antífonas –téngase en cuenta la imperceptible diferencia lingüística- [ooooxaxa, oooooxaxa, oooooxaxa, oooooxaxa] que significa “ya nos vamos a otra casa”.

Un cabecilla en el desorden del tumulto, insistentemente intentará poner orden a punto de fuate y empujones y contrapuestamente gritará: (tranquilos rishunchik, xigualitos, xigualitos, xigualitos, xigualitos = vamos tranquilos, igualitos, igualitos); (**ashta** jarkaychik, ashta jarkaychik, ashta jarkaychik, ashta jarkaychik = de una vez por todas, deténganse) cuyo reparo obedece, al desorden provocado por la cuadrilla. Siempre se intentará establecer y recuperar la simetría circular, que en realidad es la configuración de recuperar el sentido simétrico y el equilibrio de la vida.

Los estrechos callejones que conectan las casas indígenas son testigos de la larga hilera humana que va desplazándose hacia otro patio; el ulular de los caracoles anuncia conforme la entrada la salida de una casa a otra; de pronto, la onomatopeya (ooooxaxa, oooooxaxa, oooooxaxa, oooooxaxa) se transmuta por ser un ambivalente lingüístico: en (*ya estamos aquí*); entonces se ingresa a otro patio, las escenas de ofrecimiento de comida y bebida se repite exactamente, las familias se preparan para ofrecer lo que el “tayta inti” ha permitido con sus cosechas.

Diferentes actos comunicativos que hacen alusión de llegada al patio de otra casa, también hacen notar la fortaleza y energía del grupo que se alista a *trabajar* nuevamente. Entonces en este nuevo patio se canta: (vueltila, vueltila, vueltila, vueltila = bailar girando) y se solicita más vigor a los flauteros, de esta manera: (**ashta** flauteros, **ashta** flauteros, **ashta** flauteros, **ashta** flauteros = de una vez por todas flauteros); (xigual, xigual, xigual, xigual = ¡igual, igual!).

---

<sup>89</sup>. A diferencia del q'hechua peruano, en la articulación de sonidos del kichwa ecuatoriano, ya sea por el punto y por el modo articulación, no se dispone de fonemas o alófonos glotalizantes.



### 3.1 LA BINARIEDAD ANDINA

A continuación notemos como ya se hace alusión a la binariedad propia del mundo andino y específica para el caso de las comunidades kichwas de Cotacachi, cuando se canta: (warmi rasu, warmi rasu, warmi rasu, warmi rasu = cerro hembra, cerro hembra) con referencia al volcán Cotacachi.

Durante el tiempo de Inti Raymi, al invertirse todo; territorialmente en este tiempo sagrado lo masculino se torna femenino y lo femenino es masculino, pues la misma vestimenta de color blanco que a decir de los Topos representa la masculinidad, para los de La Calera representa la feminidad. En el piso ecológico de ceja de montaña, según el punto de vista indígena, se apunta una fracción masculina, y en los valles o tierras bajas se inscribe una fracción femenina; al unirse las dos fracciones se forma *el runa* o el ser humano, cuya conclusión parece inducir en el discurso de la complementariedad, que por cierto tiene muchos seguidores indígenas.

La arenga política propia de los tiempos de campaña también no se escapa de este escenario festivo; pues un dirigente nacional indígena que participa con nosotros entre sus cánticos no deja escapar su alocución que evidencia una notoria lectura de un discurso que refleja nuevos íconos políticos adaptados hábilmente al proceso ritual: (**ashta** akapanawanmi shamunchik, **ashta** walamparyu shararishkatami shamukunchik = de una vez por todas, con el huracán venimos, de una vez por todas, con el arco iris bien erguido estamos viniendo).

Así mismo, el razonamiento de la presente alocución, además que demuestra una clara exaltación por representar a su territorio comunitario, parecería también que tiene una connotación localista, lo cual es admisible y recurrente en este tiempo sagrado: (tupu shina, tupu shina, tupu shina, tupu shina, ñukanchikka ashkata karimi kanchik karaju = como topos, como topos, como topos, nosotros somos de una vez bien hombres, carajo).

La violencia como lo diría Michael Kimmel, *es a menudo solo el marcador evidente de la masculinidad*, las habilidades y destrezas demostradas por bailarines y capitanes,

son representaciones de un lenguaje –símbolos, sonidos y gestos- que producen significados, emociones y sentimientos de la masculinidad indígena.

La disputada masculinidad presente en cada momento de los rituales sufraga su realización por medio del sacrificio, el sufrimiento y la tenacidad, cuyos dispositivos demandan de preparación y esfuerzo permanente. Por ello no sorprende que después de sortear la realización de ciertos rituales, los varones sean reconocidos de forma privada por las mujeres y de forma pública por mujeres y varones.

La invocación por medio de los cánticos hacia seres sobrenaturales y hacia los adversarios son manifestaciones masculinas por lo tanto infalibles por el mismo riesgo que implica evocarlos: *se dice que uno debe llamarlos si es capaz de enfrentarlos*: (aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta, aya kuynta = ¡como diablos, como diablos!); (chakita churay, chakita churay, chakita churay, chakita churay = asienta el pie al bailar); (ayayay, ayayay, ayayay, ayayay, maypitak kanki Callira = que dolor, que dolor, ¿Dónde estás Calera?).

### 3.2 MOVIMIENTO CORPORAL Y DESTREZA LINGÜÍSTICA

Ahora nos vamos a referir al movimiento corporal o cinética que articula la motricidad corporal y la destreza lingüística. Los movimientos cóncavos y convexos se demuestran en algarabía total, donde uno de los cabecillas inclina seductoramente su cuerpo y en dirección a las mujeres, para que el resto de los bailarines conteste en coro:

El cabecilla canta así: (jayka chivo = toma chivo-ganado caprino)

Contestan todos: (jayka chiva = toma chiva)

En base a los sugerentes movimientos corporales que se traduce, como: “si puedes arrebatá mi órgano masculino” se corea así: “entonces arrebatá mi órgano femenino, si puedes” cuyo acto comunicativo ritualizado, no consiente la exclusión de la mujer. Sin embargo de ello, tácitamente se canta desafiando la integridad masculina del adversario, a quien por contrariedad se le considera femenino o débil, lo que demuestra un vigoroso discurso masculino propiamente indígena.

- El cabecilla canta así: (chankata paskay, chankata paskay = ¡abre las piernas, abre las piernas!)
- Contestan todos: (ushankicha, ushankicha = ¿si podrás?)
- El cabecilla, canta así: (¡sikita karay, sikita karay! = ¡dame el culo, dame el culo!)
- Contestan todos: (mana kalliramanta kanchikchu = no somos de La Calera)

A continuación reflexionemos con esta escena que revela una axiomática insinuación sexual, donde la comunidad adversaria de La Calera es apuntada cual mujer a la que hay que someterla. La sexualidad y la agresividad son las fuerzas naturales más importantes sobre las que operan los principales tabúes sociales, pero que en tiempos de Inti Raymi se desacralizan, nótese que el erotismo manifiesto es una práctica que intensifica el ímpetu en el baile y quizás allí, cabe el indicio de la posibilidad de permitir contactarse con lo sagrado cuanto más excesivo es: (tankay, tankay; jayka, jayka karaju; ñukami kallira warmi kani = empuja, empuja entonces; toma, toma entonces carajo; yo soy la mujer Calera).

En suma, durante la noche de las vísperas se visita entre doce a quince familias, tiempo en la cual hay que realizar el *baño ritual a la media noche*; sin embargo la descripción y el análisis efectuado en estas páginas apenas corresponden a la visita de dos familias.

Se baila hasta el amanecer y tan pronto amanece los cabecillas o capitanes vestirán las mejores prendas entre las que se destaca un buen zamarro de chivo blanco, camisa blanca con canutillos en oropel, sombrero blanco, botas, cantimplora y el infaltable fueite, para el caso de El Topo y el mismo atuendo con tonalidades oscuras para La Calera.

La acción de vestir gamas blancas y oscuras está definiendo la bipolaridad semántica existente en los símbolos rituales. Si el matiz blanco simboliza genéricamente al macho, al calor y al de arriba; en cambio el color negro representaría a la hembra, al frío, al negro y al de abajo.

Al dejar cada una de las casas de los anfitriones, siempre se recuerda a los bailarines que “*hay que pagar bien*”, la buena recepción ofrecida en cada casa de la familia anfitriona, como perpetuando lo que Mauss sostiene acerca del sistema universal del don: dar, recibir y devolver: los anfitriones como norma social establecida por la tradición, *dan* suficiente comida y bebida, se *recibe* con mucho agradecimiento y se *devuelve* con baile y música, la idea de devolver es una forma de representar la reciprocidad:

*Se baila con buenos músicos, se canta sin medida y se silba sin extenuantes: (bailaychik karaju, tullaychik karaju, mikunata xigualtami mikurkanchikka, kunan bailashpa kutichinami kanchik karku, kunan sí, armanaman jakuychik = bailen carajo, tolen carajo, todos comimos iguales, ahora debemos devolver la comida, con el baile).*

#### 4. EL BAÑO RITUAL

Para la mayoría de civilizaciones el agua ha sido símbolo de gracia (bautismo, perdón, purificación, bendición) y de castigo (el diluvio); pues las culturas siempre han venerado la naturaleza, considerando que los fenómenos cósmicos son el resultado de acciones de seres sobrenaturales.

En el caso de Inti Raymi, los preparativos empiezan con mucha anterioridad, los cabecillas o capitanes de cuadrillas de las distintas comunidades y demás participantes a quienes se les conoce como bailarines<sup>90</sup>, en conjunto se someten, a los llamados baños sagrados en saltos de agua, vertientes o pogyos y preferentemente en los deltas de los ríos, con el propósito de interiorizar los poderes que la madre naturaleza ofrece a través de las fuerzas telúricas para ganar la pelea en la *toma de la plaza*.

La fuerza que la madre naturaleza brinda, es personificada ya sea como un “duende”<sup>91</sup> o un “supay”<sup>92</sup> para el caso de El Topo y de un “buey negro” o un “supay”, para el caso de La Calera.

---

<sup>90</sup>. Léxico del castellano coloquial que agrego en la investigación, como una forma usual, aunque ocasionalmente ya se les denomina “tushuk” como sinónimo de bailador.

<sup>91</sup>. Ser mítico y sobrenatural, que a decir de un entrevistado de El Topo, camina silenciosamente, es un hombre pequeño según quienes le han visto, medianito de cuerpo, elegante con poncho rojo, sombrero

Para dar inicio a la fiesta, cuando el tiempo de la media noche se acerca, grupos diferentes de pequeñas cuadrillas en medio de la penumbra se dirigen a las fuentes o pakchas para las *clásicas limpias*. Aunque en la actualidad es breve el ritual que se celebra; a decir de los más ancianos del grupo, antes se ofrendaba comida, bebida y cigarrillos al *dueño del lugar sagrado*.

Los cánticos y oraciones al estilo convergente de homilías católicas y paganas, engalanan las escalofriantes entradas de los cuerpos semidesnudos de varones adultos y jóvenes hacia las frías y resonantes caídas de agua. Los cuerpos estremecidos sacuden raudamente el agua que cubre la piel y con el espíritu que secretamente protege con su fuerza extraña, vencen la tribulación de la noche. Quizás ahora logremos concebir, la idea de que el baño en las pakchas es un ritual indígena masculino.

#### 4.1 EL CULTO AL AGUA

"Pakcha" es un término kichwa polivalente, empero siendo únicamente de nuestro interés el significado *salto de agua o caída de agua*, nos detendremos allí, para entenderlo como una fuente, de acuerdo a su origen lingüístico kichwa. Es una onomatopeya que procede de la eufonía "pak" que emite el agua al caer sobre las piedras.

El agua es el símbolo de la fertilidad ya que fertiliza el suelo, y a decir de nuestros ancianos, el agua al bajar en forma de salto se transforma en ser viviente y enaltece a las personas que ingresan en su espacio sagrado.

Los ritos acuáticos de purificación y sufrimiento siguen siendo importantes y tremendamente temibles; por ejemplo para cruzar una pista de la cascada del agua, nuestros abuelos consideraban que debemos beber de ella, para no ser agraviados por las fuerzas incompatibles o por los espíritus que existen en sus entrañas. A decir de ellos, quienes cruzan el *umbral del miedo* mientras el cuerpo se estremece de frío, entonces

---

grande, cara juvenil y ojos muy vivaces, le gusta lanzar piedras a las personas, es muy travieso y tiene grandes poderes.

<sup>92</sup>. Espíritu ambivalente: es maligno y benigno.



pueden vencer a la muerte; quizás allí radica el sentido místico y la convicción solemne de bañarse potencialmente en cascadas.

*“Ingresar en una paccha y en la penumbra de la noche, demandaba de preparación física y mental, cuyo proceso ritual se lo hacía de forma individual y no como ahora que se hace por “montones”, sostenía mi abuelo: vencer al miedo que ofrece nuestra pacha mamita, solo lo soportan los elegidos decía. La abstinencia que practicaba lo forjaba con sobriedad a no aceptar comidas aliñadas y picantes por considerarlas afrodisíacos que rompen las normas de templanza.*

Él era un “ruku”<sup>93</sup> se consideraba un elegido; decía que eran tan bueno para los trompones, que mientras estaba en el vientre de mi bisabuela, ya golpeaba muy fuerte, siempre apostó su arrojo y valor en la “toma de la plaza” a los espíritus benignos que la *pakcha de tun tun*<sup>94</sup> le concedía, por cuanto su bondad y generosidad así lo demostraban con las ofrendas, donde la abundancia siempre está en juego, por lo tanto quien no tiene para ofrendar o compartir durante la fiesta, no es considerado un miembro del ayllu.

La abundancia que a su vez determina las relaciones de poder al interior de la comunidad indígena, permite establecer los pactos con la Pacha Mama, lo cual no supone solo un reconocimiento implícito de los procesos de polarización y fragmentación, al contrario afianza además la idea de que estas intensifican el poder para romper las tensiones y conflictos existentes.

La correlación entre el agua y la fiesta alcanza dimensiones complejas, cuya correspondencia es circunscrita por los yachaks, como lo diría Turner, en la categoría de los *símbolos blancos* y como tal, tiene significados genéricos de bondad, generosidad, pureza, buena suerte y fuerza. Otra función de este “baño ritual”, a decir de varios entrevistados, es que el agua se lleva las enfermedades, el hecho de que sea fría o fresca tiene una connotación de estar viva:

---

<sup>93</sup>. Un ruku, era un elegido, un guía, un cabecilla, un líder del grupo. Mi abuelo era un ruku de La Calera. Según el léxico kichwa, significa mayor, aunque erróneamente se denomina viejo.

<sup>94</sup>. Es una fuente de agua que tiene una forma de caverna y está ubicada en La Calera. Lleva este nombre onomatopéyico porque el hervor que produce su fuente, suena así: tun, tun, tun.

*“Nos bañábamos en Parkayaku<sup>95</sup>, allí nos acompaña el toro, él es dueño del agua, él nos cuida y nos da la fuerza necesaria para la pelea en la plaza...cuando no se pelea, no podemos descargarnos de la energía acumulada en todo el año; hay que medirse físicamente para gastar la energía”.*

Entrevista realizada en la Comunidad de La Calera

Alfonso Maygua. 21 de Diciembre de 2004

*“En el Jatún wayku, allí está el duende, él es el dueño del río; él da poder para la pelea. Nos bañamos por dos razones: a) Para que se vayan las malas energías, y el poderoso los remueva todo, y b) Para establecer un contacto directo con las fuerzas de la madre naturaleza y los runas, el agua cae con fuerza sobre el cuerpo y es como cuando le ponen las baterías, y adquirimos mucha energía, claridad y poder”.*

Entrevista realizada en la Comunidad de Turucu

Alberto Anrango. 04 de Marzo de 2004

*“El baño ritual en tiempos de Inti Raymi, fortalece toda la fuerza, adquirimos mucho poder con el agua fría que cae sobre nosotros. En el ruido de la cascada están las fuerzas de los espíritus; después de bañarse, es como confesarse de los pecados, de allí se sale al otro día ya livianito y nuevito”*

Entrevista realizada en la Comunidad de La Calera

Nicolás Flores<sup>96</sup>. 26 de Marzo de 2005

El segmento de la presente entrevista es básicamente interesante: ¿Cómo el espacio educativo se apropia de los valores comunitarios y culturales? A ello se agrega el involucramiento de una docente que protagoniza el ritual del baño con los niños del centro educativo José Vasconcelos de La Calera, pero no lo realizan a la media noche por considerar inapropiado. En el mundo indígena hay rituales que demandan preparación mental y física. Lo “pesado” significa que es para adultos. Según la

---

<sup>95</sup>. Parkayaku es un léxico del kichwa que significa la unión en dos ríos. Lugar propicio para los rituales indígenas; significaría la unión de un río macho y un río hembra, por lo tanto escenario fecundo y propicio para realizar ritos de paso.

<sup>96</sup>. Músico de La Calera, ejecuta el rondín con mucha habilidad.

costumbre de nuestros padres, cuando éramos niños nos preparaban para estos rituales, nos bañaban en la hora del alba, así aprendíamos a perder el temor a la oscuridad:

*“Con los niños de la Escuela, ahora nos bañamos en época de Inti Raymi. De preferencia lo hacemos a las cinco de la mañana, pues a la media noche es bastante pesado y pueden asustarse los niños...el baño da nuevas energías. Del Tún Tún se sale nuevito”.*

Entrevista realizada en la Comunidad de La Calera

Rosa Ramos. 21 de Diciembre de 2004

Tradicionalmente para este ritual se busca lugares más tétricos, pero de preferencia que sean saltos de agua y uniones de ríos. Según los más ancianos, en las deltas se unen fuerzas masculinas y femeninas, necesarias para cultivar la armonía en el alma indígena.

#### **4.2 LA EXPULSION DE LAS MALAS ENERGIAS**

Los rituales en sus formas diversas tienen una función social, con esta se da paso a un estado diferente. Recuerdo lo que decía mi abuelo: “si es más tenebrosa la pakcha, mas fuerzas adquieres, y si logras entrar y mojar te podrás vencer a la muerte, la muerte es tu propio temor”.

Hay que destacar el esfuerzo que está realizando la UNORCAC con la recuperación de ciertas manifestaciones culturales, entre ellas el *baño ritual* en la laguna de kuychikucha: desde 1999 empezó a recobrar la tradición de “limpiarse” y bailar en dicho escenario ceremonial y natural, cuyo significado estaba asociado a la forma natural de adorar al “tayta inti” como una forma de agradecimiento.

De acuerdo al almanaque agro-ecológico en Cotacachi, el año nuevo inicia con las festividades de Inti Raymi. Coincidencia o no, el día 21 de junio se celebra mundialmente el solsticio de verano e invierno según la ubicación continental, y en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, lo que parece desencadenar en purificaciones periódicas (catárticos, ayunos, confesiones de pecados, dispendio de la nueva cosecha) y de la regeneración periódica de la vida: “existe una necesidad de una regeneración periódica, una regeneración periódica del tiempo presupone una creación

nueva, una repetición del acto cosmogónico, una abolición de la historia” (Elíade, 1992).

Los adultos mayores de las comunidades, oralmente han conservado en dos grupos la división de las ceremonias periódicas de la fiesta: 1) expulsión anual de las malas energías, enfermedades y pecados; 2) rituales de los días que preceden y siguen al año nuevo. *La expulsión de las malas energías*, de las enfermedades y de los pecados coincide con cierto intervalo temporal a la abolición del año pasado y del tiempo transcurrido. La regeneración es un nuevo nacimiento.

Por lo tanto esta *expulsión de malas energías*, enfermedades y pecados es en realidad una tentativa de restauración del tiempo primordial y puro. Para la concepción indígena el año nuevo es volver el tiempo en su comienzo, una repetición de la cosmogonía; los combates rituales entre los dos grupos antagónicos, los desenfrenos y los excesos son otros tantos componentes que denotan que al fin del año se repiten los momentos míticos del pasaje y del caos de la cosmogonía andina.

Las formas de ritualización de la fiesta son los bailes y las formas de inversión que conectan a hombres con mujeres y/o viceversa, y durante la noche de las vísperas estas dos formas se ejecutan en las propias casas; si bien el día tiene un espacio en la “calle tomada” en su sentido más genérico y categórico, y en oposición a la “casa” (que representa el mundo privado y personal), es el lugar propio del ritual; así, el universo público es el parque central, el “centro de la ciudad” que durante la semana de las fiestas de Inti Raymi deja de ser el sitio privilegiado para tornarse en el punto de encuentro de las comunidades indígenas. El recorrido en el parque sugiere una reafirmación gestual de derechos, corroborando con lo que sostiene un entrevistado:

*El centro ceremonial es el parque central de Cotacachi, que en su entorno se localiza la Iglesia de La Matriz, el edificio del Gobierno Local, la Jefatura Política del cantón, así como la Comisaría Municipal (instituciones estatales represivas), son espacios del poder, que en la vida cotidiana es infrecuente por los indígenas.*

Entrevista realizada en la comunidad de Turucu  
Alberto Anrango. Marzo de 2004