



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## Facultad de Artes

### Carrera de Artes Musicales

Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical.

Autor:

Segundo Manuel Choro Duchi.

CI: 0301788089

emanuelchorod@gmail.com

Tutora:

Phd. Angelita Mercedes Sánchez Plasencia.

CI: 0101850378

**Cuenca-Ecuador**

**23-septiembre-2020**



### Resumen:

La presente tesis titulada *Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal*, comprende el estudio etnomusicológico del Lalay conocido como Carnaval en Juncal parroquia del Cantón Cañar. Los cantos del Lalay comprenden los Takis, los Urpis y el Pukara. El Lalay Cañari se encuentra dentro del calendario agro-festivo de las cuatro celebraciones ancestrales del pueblo andino, Inti Raymi, Kapak Raymi, Killa Raymi y Pawkar Raymi. El Lalay Cañari coincide con la celebración de la fiesta del Carnaval del calendario católico. Los comuneros se preparan cada año para recibir al Apu Tayta, en donde cada miembro de familia prepara e interpreta sus diversas melodías y cantos. En este trabajo se ha logrado reconstruir, registrar y analizar algunos de los cantos ancestrales del Pukara, que se interpretaban en los campos de batalla. Pukara es un ritual de pelea que se realizaba entre familias, comunidades, o un miembro de las comunidades de Juncal cuando se encontraba con el Apu Tayta para asegurar y alcanzar la vivencia del kushi, buena suerte y por ende el alli apanakuy, para todo el año.

El trabajo aplica de manera preponderante la etnografía como método de investigación, es decir en contacto directo con los protagonistas: taitas y mamás kichwa hablantes quienes fueron entrevistados, registros que se encuentran citados en esta tesis. Con estos elementos se consigue fortalecer el conocimiento de la cultura. El estudio etnomusicológico presenta como productos finales: recopilación, traducción, interpretación, levantamiento y edición de partituras, análisis textual, musical y grabación de los cantos: Gallo, Pukara, Toro y Simbalo/Shulala.

**Palabras claves:** Etnomusicología, cosmovisión, membranófono, aerófono, Lalay Cañari. Cantos del Pukara. Simbalo/Shulala. Pukara. Gallo.Toro.



### **Abstract:**

This thesis is titled Lalay Cañari Festival: Pukara songs. Ethnomusical study and analysis in Juncal parish, comprises the ethnomusicological study of Lalay known as Carnival in Juncal parish of the Cañar Canton. The songs of Lalay, include the Takis, the Urpis and the Pukara. The Lalay Cañari is within the agro-festive calendar of the four ancestral celebrations of the Andean people, Inti Raymi, Kapak Raymi, Killa Raymi and Pawkar Raymi. Lalay Cañari coincides with the celebration of the feast of Carnival on the Catholic calendar. The community members prepare each year to receive the Apu Tayta (A mythical person), where each family member prepares and performs their various melodies and songs. In this work it has been possible to reconstruct, to record and to analyze some of the ancient songs of the Pukara, which were interpreted on the battlefields. Pukara is a fighting ritual that was performed between families, communities, or a member of the Juncal communities when he met the Apu Tayta to ensure and achieve the experience of the kushi (happiness), good luck and therefore the alli apanakuy (harmony) for all the year.

The work predominantly applies ethnography as a research method, that is, a direct contact with the protagonists such as Kichwa speaking wise fathers (Taytakuna) and wise mothers (Mamakuna), who were interviewed; records that are cited in this thesis. With these elements it is possible to strengthen the knowledge of the culture. The ethnomusicological study presents as final products: compilation, translation, interpretation, collection and edition of scores, textual analysis, musical and recording of songs such as Gallo (Rooster), Pukara, Toro (Bull) and Simbalo/Shulala (wild Andean fruits).

**Key words:** Ethnomusicology, worldview, membranophone, aerophone, Lalay Cañari. Pukara songs. Simbalo / Shulala. Pukara. Gallo. Toro.



## Índice del Trabajo

<b>Resumen:</b>	<b>2</b>
<b>Abstract:</b>	<b>3</b>
<b>Índice del Trabajo</b>	<b>4</b>
<b>Índice de Ilustraciones</b>	<b>7</b>
<b>Índice de ejemplos musicales</b>	<b>8</b>
<b>Índice de tabla</b>	<b>10</b>
<b>Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional</b>	<b>11</b>
<b>Cláusula de Propiedad Intelectual</b>	<b>12</b>
<b>Dedicatoria</b>	<b>13</b>
<b>Agradecimiento</b>	<b>14</b>
<b>Introducción</b>	<b>15</b>
<b>CAPITULO I</b>	<b>18</b>
<b>1.1 LA PARROQUIA JUNCAL</b>	<b>18</b>
1.1.1 Ubicación geográfica	18
1.1.2 Delimitación territorial realizado por GAD	18
1.1.3 Su población	19
1.1.4 Servicios básicos	19
1.1.5 Sistema educativo	20
<b>1.2 Aspecto histórico</b>	<b>21</b>
1.2.1 Juncal se eleva a la categoría de parroquia	21
<b>1.3 Aspecto socio-cultural</b>	<b>22</b>
1.3.1 Las fiestas católicas de mayor devoción: Corpus Christi	23
1.3.2 Carmen Otava	27
1.3.3 Fiesta del Sagrado Corazón de Jesús	28
1.3.4 La navidad	29
1.3.5 Cosmovisión	29
1.3.6 Sitios arqueológicos de la parroquia Juncal	32
<b>1.4 Aspecto agrícola</b>	<b>35</b>
1.4.1. Piso ecológico de altura	35
1.4.2 Principales actividades económicas de la parroquia Juncal	36
1.4.3 Clima	37
1.4.4 Vientos	38
1.4.5 Suelos	38
1.4.6 El Agua de riego.	38
<b>1.5 Calendario agro-festivo</b>	<b>40</b>
1.5.1 Killa Raymi	40
1.5.2 El Kapak Raymi	41
1.5.3 El ritual del Pawkar Raymi o Lalay Cañari	43
1.5.4 El Inti Raymi	44





<b>1.6</b>	<b>La fiesta mítica del Lalay Cañari en Juncal</b>	<b>45</b>
1.6.1	Los preparativos o fase previa	52
1.6.2	La preparación de la jora	53
1.6.3	Preparación de la chicha	54
1.6.4	Domingo de Sacha Chakrana	57
<b>1.7</b>	<b>Desarrollo del preludio</b>	<b>59</b>
1.7.1	El wasi tupak	62
	1.7.2 Papa Santo	63
1.7.3	Imatak lalay nisha	70
1.7.4	Los días lunes y martes del carnaval	74
<b>1.8</b>	<b>La noche del Awka Tuta</b>	<b>75</b>
1.8.1	El awka tuta mítico	75
1.8.2	El awka tuta en el plano social	77
1.8.3	El awka tuta en el plano simbólico	79
	<b>CAPITULO II</b>	<b>81</b>
<b>2. EL PUKARA</b>		<b>81</b>
2.1	El pukara en el contexto andino	81
2.2.	El pukara en la geografía austral cañari	83
<b>2.3. El juego del Pukara en las comunidades de Juncal</b>		<b>90</b>
2.3.1.	En el plano mítico	91
2.3.2.	En el plano social	92
2.3.4.	En el plano simbólico	92
<b>2.4. Datos etnográficos sobre el pukara en Juncal</b>		<b>93</b>
<b>2.5. Mitos del pukara</b>		<b>103</b>
<b>2.6. El pukara en la actualidad</b>		<b>106</b>
<b>2.7. Los cantos del pukara</b>		<b>107</b>
<b>2.8. Cantos del pukara versión (Guamán Niveló, 2019)</b>		<b>108</b>
	2.8.1. Toro	108
		111
	2.8.3. Pukara	114
	2.8.4. Gallo	114
<b>2.9. Cantos del pukara versión Ochoa (2008)</b>		<b>117</b>
	2.9.1. Toro	117
	2.9.2. Zirbu gallu	120
	2.9.3. Pukara	123
<b>2.10. Análisis del contenido de los cantos</b>		<b>127</b>
2.10.1.	Bases conceptuales de: los takis, pukaras y urpis	127
	2.10.2. El taki	128
	2.10.3. El urpi	128
	2.10.4. El pukara	128
<b>2.11. Análisis de los cantos del pukara, versión Guaman Niveló (2019)</b>		<b>129</b>
2.11.1	Toro	129
2.11.2.	Simbalo/shulala	133
	2.11.3. Pukara	137
	2.11.4. Gallo	138



<b>2.12. Analisis de los cantos del pukara, versión Ochoa, (2008)</b>	<b>141</b>
2.12.1. Toro	141
2.12.2. Zirbu gallu	145
2.12.3. Pukara	148
<b>2.13 Instrumentos musicales</b>	<b>153</b>
2.13.1 Membranófonos	153
2.13.2 Aerófonos	155
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>159</b>
<b>3. LOS CANTOS DEL PUKARA</b>	<b>159</b>
<b>3.1 Análisis de los Cantos de pukara del Lalay Cañari en Juncal</b>	<b>159</b>
<b>3.2 Canto #1 – SIMBALO / SHULALA</b>	<b>161</b>
3.2.1 Letra Simbalo/Shulala	161
3.2.2 Análisis melódico	164
3.2.3 Análisis rítmico	165
3.2.4 Análisis formal	166
3.2.5 Interpretación simbólica – Ancestral	173
3.2.6 Conclusión de este análisis	174
<b>3.3 Canto #2 – PUKARA</b>	<b>174</b>
3.3.1 Letra Pukara	175
3.3.2 Análisis melódico	180
3.3.3 Análisis rítmico	180
3.3.4 Análisis formal	182
3.3.5 Interpretación simbólica – Ancestral	186
3.3.6 Conclusión de este análisis	187
<b>3.4 Canto #3 – GALLO</b>	<b>187</b>
3.4.1 Letra Gallo	188
3.4.2 Análisis melódico	190
3.4.3 Análisis rítmico	192
3.4.4 Análisis formal	193
3.4.5 Interpretación simbólica – Ancestral	195
3.4.6 Conclusiones de este análisis	196
<b>3.5 Canto #4 – Toro</b>	<b>197</b>
3.5.1 Letra Toro	197
3.5.2 Análisis melódico	200
3.5.3 Análisis rítmico	201
3.5.4 Análisis formal	202
3.5.5 Interpretación simbólica – ancestral	204
3.5.6 Conclusión de este análisis	205
<b>CAPITULO VI</b>	<b>206</b>
<b>4.1 CONCLUSIONES</b>	<b>206</b>
<b>4.2 RECOMENDACIONES</b>	<b>211</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>212</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>218</b>
<b>LINKS AUDIOS CANTOS DEL PUKARA</b>	<b>218</b>



<b>PARTITURAS CANTOS DE PUKARA</b>	<b>219</b>
<b>CONSIDERACIÓN FINAL</b>	<b>261</b>
<b>GLOSARIO</b>	<b>262</b>

### Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Mapa de la parroquia Juncal Fuente: Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la parroquia Juncal	19
Ilustración 2. Celebración Carmen Otava en Juncal Fuente: Fock y Krener (1977)	27
Ilustración 3. Chaka Fuente: <a href="http://www.centrochak.org">www.centrochak.org</a> (2018)	40
Ilustración 4. Aswa manka Foto: Choro, M.	57
Ilustración 5. Wasi tupak Tayta Choro Dumán (2019) Foto: Choro, M.	63
Ilustración 6. Tayta Carnaval Foto: Fock y Krener (1977)	75
Ilustración 7. Pukarero Choro, M. (2019) Foto: Acero, M.	90
Ilustración 8. Balsa (tambor) Foto: Choro, M.	155
Ilustración 9. Wahayru Foto: Choro, M.	156
Ilustración 10. Cóndor Pingullo Foto: Choro, M.	157
Ilustración 11. Ruku Pingullo Foto: Acero, M.	158



## Índice de ejemplos musicales

Ejemplo musical 1. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019)	
Fuente: Choro, Manuel	164
Ejemplo musical 2. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019)	
Fuente: Choro, Manuel	165
Ejemplo musical 3. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019)	
Fuente: Choro, Manuel	165
Ejemplo musical 4.. Ritmo obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente:	
Choro, Manuel	165
Ejemplo musical 5. Cóndor pingullo obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019)	
Fuente: Choro, Manuel	166
Ejemplo musical 6. Solapamiento, obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019)	
Fuente: Choro, Manuel	167
Ejemplo musical 7. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro,	
Manuel	168
Ejemplo musical 8. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro,	
Manuel	168
Ejemplo musical 9. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro,	
Manuel	169
Ejemplo musical 10. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro,	
Manuel	170
Ejemplo musical 11. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro,	
Manuel	171
Ejemplo musical 12. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	180
Ejemplo musical 13. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	180
Ejemplo musical 14. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	180
Ejemplo musical 15. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	181



Ejemplo musical 16. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	182
Ejemplo musical 17. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	182
Ejemplo musical 18. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	183
Ejemplo musical 19. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	184
Ejemplo musical 20. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	184
Ejemplo musical 21. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel	185
Ejemplo musical 22. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	191
Ejemplo musical 23. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	191
Ejemplo musical 24. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	191
Ejemplo musical 25. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	192
Ejemplo musical 26. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	192
Ejemplo musical 27. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	193
Ejemplo musical 28. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	193
Ejemplo musical 29. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	194
Ejemplo musical 30. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	194
Ejemplo musical 31. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	195
Ejemplo musical 32. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	200
Ejemplo musical 33. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	201
Ejemplo musical 34. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	201
Ejemplo musical 35. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	201
Ejemplo musical 36. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	202
Ejemplo musical 37. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel.	203



### Índice de tabla

Tabla 1. Petroglifos, wakas y cueva Fuente: Ochoa (2014)	32
Tabla 2. Sitios sagrados Fuente: Ochoa (2014)	34
Tabla 3. Principales actividades económicas de la parroquia Juncal Fuente: Plan de ordenamiento Territorial de la parroquia Juncal	36
Tabla 4. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	172
Tabla 5. Obra Pukara, Fuente: Choro, Manuel	186
Tabla 6. Obra gallo, Fuente: Choro, Manuel	195
Tabla 7. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel	202



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Segundo Manuel Choro Duchi en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de septiembre 2020

---

Segundo Manuel Choro Duchi

C.I: 0301788089



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Segundo Manuel Choro Duchi, autor del trabajo de titulación “Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 23 de septiembre 2020

---

Segundo Manuel Choro Duchi

C.I: 0301788089





## Dedicatoria

Dedico este logro a la mujer más sublime de la tierra, mi madre, quien con su amor, trabajo y ejemplo cultivó sus grandes saberes ancestrales. Por ello, hoy camino los senderos de la vida empuñando cada uno de sus sabios consejos y sobre todo teniendo siempre presente sus primeras palabras de apoyo incondicional que me han fortalecido a lo largo de este recorrido para culminar con esta meta. Para ti madre amada Nicolasa Duchi Santos. Shunkumanta Kuyashka Mamitalla.



## Agradecimiento

Agradezco a Dios por bendecirme, concederme salud y por estar presente en mis pequeños y grandes logros de mi vida. De igual manera, a mi apreciado padre Segundo Choro Guamán, quien ha sido la alegría de mis días, puesto que su apoyo moral y económico han sido esencial en esta etapa. A la facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, a todos los distinguidos docentes por instruirme como un gran profesional. Del mismo modo, a mi Tutora Phd. Angelita Sanchez y a Msc. Diego Uyana por brindarme su apoyo. Por último y no menos importante, a todos quienes me han acompañado e impulsado a crecer en este camino académico, en especial a mi adorable familia por haber sido mi pilar fundamental.



## Introducción

La Parroquia Juncal, se encuentra ubicada en la parte Noroccidental de la cabecera cantonal del cantón y provincia del Cañar, conformado por las comunidades de Charcay, Timpurpamba, Canchagudu, Juncal Centro, Warawin, Yacu Loma y Tungulay.

Juncal es considerada como la geografía de los temibles pukareros cañaris, sus sabidurías agrícolas, gastronómicas, medicinales, literarias y pachasófico<sup>1</sup>, caracteriza a esta importante zona de estudio. Observada desde el ámbito cultural, Juncal y sus comunidades forman una de las áreas culturales más importante del cantón, pero se ha visto que se van perdiendo diversas expresiones de tradición oral concretamente del Lalay, en algunos casos se ha perdido el ritmo musical y la ejecución de los instrumentos musicales autóctonos. Problema que aborda la presente investigación musicológica. Por lo tanto, esta tesis desarrolla un estudio de los cantos etnomusicales del pukara (cantos guerreros) en la fiesta mayor del Lalay Cañari, en sus tradiciones, sus saberes filosóficos expresados en la cosmovisión, la riqueza literaria registrada en sus cantos tradicionales, las narrativas fantásticas de los mitos teogónicos, de origen, lacustres y otros, sus fiestas recrean personajes y símbolos de origen ancestral,

La fiesta del carnaval en este contexto, se considera como “El re-encuentro cíclico con Tayta Carnaval<sup>2</sup>”, de esta vivencia, que no es otra cosa sino una profunda expresión de la religiosidad popular andina, depende el éxito en el ciclo productivo, en la reproducción de los animales menores, y el estado de salud de las familias. Vivir con honra y con profunda fe, esta fiesta ceremonial implica, recibir al Apu preparando las suntuosas mesas ceremoniales y poniendo orden y recogiendo la basura de sus casas, de esta forma se asegura la visita del personaje místico propiciador del kushi, del sumak apanakuy y del sumak kawsay.

---

<sup>1</sup> Cosmovisión andina, correspondencia, complementaridad, relacionalidad y reciprocidad.

<sup>2</sup> Personaje con poderes sobrenaturales que llega una vez al año a visitar las comunidades.



En lo referente, a la metodología se aplicó principalmente un enfoque cualitativo para este contexto parroquial etnográfico, concretamente con el apoyo de los taitas y mamás de las comunidades de Charcay, Timpurpamba, Canchagudu, Juncal Centro y Tungulay, fue posible la concreción de esta investigación de campo, basada en las técnicas de investigación grupal, entrevistas, historias de vida, fotografías, grabaciones, diarios de campo y guías de investigación; información recopilada en su lengua materna que luego fue traducir al castellano.

El presente trabajo *Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal*, cumplió con todos los protocolos de investigación. El escaso respaldo teórico afín al tema, conllevó a buscar información etnográfica de profundidad cuyos resultados fueron vueltos a analizar en grupos más amplios para su validación.

El material bibliográfico local, y las referencias en el contexto andino aportaron a sostener nuestros argumentos. Como son el tratado de etnomusicología de Enrique Camara de Landa y trabajos de tesis de maestría: Benito Tayupanda (2008) y Carlos Franco Cortez (2017), en todo caso, queda visualizado, la falta de investigaciones de esta fiesta de enorme trascendencia en el ciclo agrícola, mítico y vital.

Para cumplir con los objetivos propuestos, a través de la investigación etnográfica y bibliográfica se recabaron los cantos Pukara, Toro, Gallo Simbalo/Shulala. Se ha procedido realizar la interpretación y análisis de los textos con su respectiva traducción del kichwa al castellano, por parte del autor de esta tesis, a la transcripción en partitura y al análisis musical, que para nuestro criterio constituye un aporte importante en esta investigación. Este estudio es de importancia para la comunidad, puesto que, este trabajo permitirá reactualizar la matriz cultural de esta fiesta, misma que debido al caminar del tiempo, la influencia aculturizante de la cultura dominante y de la iglesia católica, ha conllevado a generar manifestaciones de yuxtaposición y aculturación forzada; situación que ha



conllevado a que los cantos, las costumbres y tradiciones de esta fiesta este siendo presionada a perder las vivencias ancestrales y la trascendencia de lo ancestral.

Esta investigación etnomusical está estructurada en tres capítulos, el primero hace una descripción política, geográfica, histórica y cultural de la zona de estudio; el segundo capítulo, centra su estudio en el álgido tema del Pukara<sup>3</sup>, análisis que se establece tomando como fundamentos las escasas bases teóricas que se dispone, las evidencias etnográficas recabadas en el proceso de investigación se complementan con los cantos que se obtuvo de las fuentes bibliográficas y etnográficas. El tercer capítulo, como no puede ser de otra manera se centra al registro y análisis de los cantos. Fue necesaria la transcripción de estos cantos a partitura, entendiéndose que nos servimos de la notación musical occidental como una herramienta para poder visibilizar el análisis formal. Los mismos que fueron grabados sin descuidar sus ritmos, melodía, versos originales, matices sonoros de los instrumentos de percusión y los aerófonos. Cuatro cantos de pelea, fueron registrados y analizados, el Pukara, Toro, Gallo y el Simbalo/shulala.

---

<sup>3</sup> Batalla ritual de medición de fuerzas.



## CAPITULO I

### 1.1 LA PARROQUIA JUNCAL

#### 1.1.1 Ubicación geográfica

La Parroquia Juncal, se encuentra ubicada entre las coordenadas 743082 Latitud Oeste, 9737034 Latitud Norte y 723835 Latitud Este, 9722786 Longitud Sur. Situada en la parte Noroccidental de la cabecera cantonal del Cantón Cañar; junto al Cantón El Tambo, aproximadamente a 16 Km., de distancia. Las comunidades de base se localizan entre los 2600 hasta 4250 m/s/n/m; asentada en medio de una geografía irregular conformada por valles, colinas, pajonales y cerros de gran altura. ODEPLAN y Gobierno Municipal Autónomo Intercultural del Cañar citado por (Ochoa, 2008).

#### 1.1.2 Delimitación territorial realizado por GAD

Parroquial de Juncal en el año 2015, de acuerdo a la delimitación del GAF, se determina que tiene una superficie de 6.815,23 hectáreas (Argudo Sarmiento, 2015) citado por (Ochoa, 2008). y sus límites actualizados son:

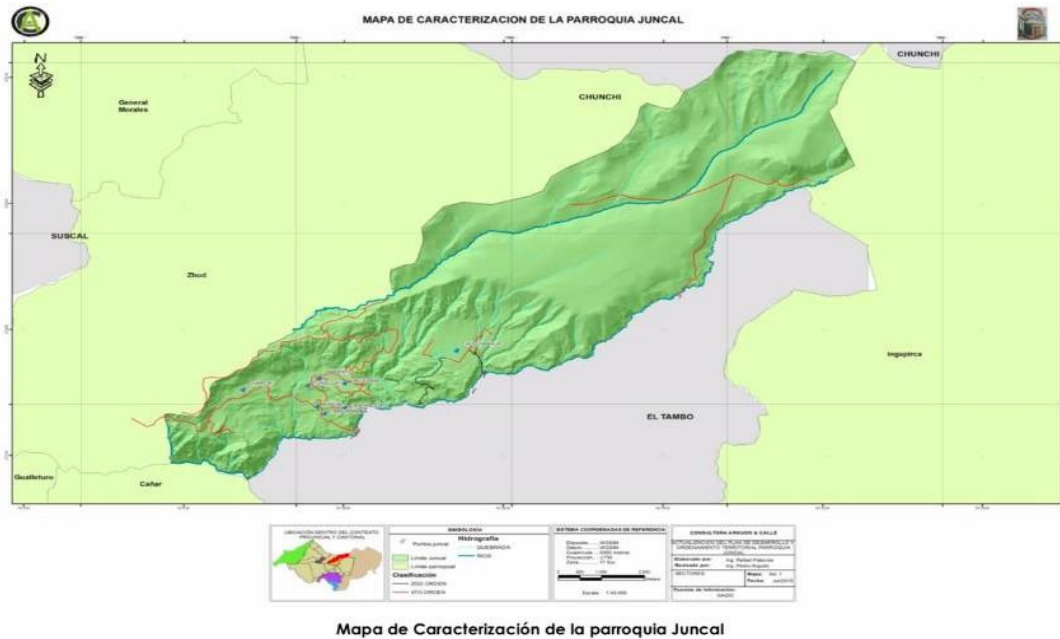
**Norte:** limita por la provincia de Chimborazo y con los predios de la parroquia Zhud.

**Sur:** Con la parroquia Ingapirca, comunidades de Silante Alto y Sisid; con los predios del Cantón El Tambo, con las comunidades de Chuichún, Romerillo, Abzul, Jalupata y Caguanapamba.

**Este:** Con una parte de la provincia de Chimborazo.

**Oeste:** Con la parroquia Zhud, comunidades de Zhud Colla y Gun Grande; y con la comunidad de Shayacrumi de la parroquia Cañar (Cárdenas Flores, 2009).

Ilustración 1. Mapa de la parroquia Juncal Fuente: Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la parroquia Juncal



### 1.1.3 Su población

De acuerdo a los datos obtenidos por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (INEC) la población de la parroquia Juncal, en el año 2010 fue de 2.169 habitantes con una proyección al año 2015 de contar con 2403 habitantes y al año horizonte (2.020) de 2.514 h<sup>4</sup>.

### 1.1.4 Servicios básicos

Disponen de todos los servicios básicos como: agua entubada, servicios de luz eléctrica, vías carrozables aceptables, fuentes hídricas que aseguran las cosechas de las gramíneas o cereales y tubérculos y disponer de suficientes pastos para el desarrollo ganadero. En algunas de las comunidades disponen del servicio de internet.

Cuentan con un amplio y cómodo Sub-centro de Salud, que atiende a todas las comunidades de esta parroquia. Además, el estado de salud familiar y colectiva

<sup>4</sup> Fuente: INEC (CPV 2010)



depende de la puesta en práctica de los saberes de la medicina tradicional no solamente por parte de los yachakkuna, sino de todas las madres de familia y de las comadronas. Es de conocimiento general, de manera especial de las madres, diagnosticar y tratar una diversidad de enfermedades comunes, como los daños de estómago por causas alimenticias, o provocadas por el mal viento, el mal del susto, enfermedades nerviosas, el shunku urmashka, es una enfermedad en la que paciente presenta fuertes dolores en la parte alta del estómago, (boca del estómago), la gripe, cuadros diarreicos, la tos, problemas de los bronquios; tratan también las enfermedades de frío, de calor, el colerín, el mal del ojo y otras, cada familia dispone de un jardín botánico especial en sus huertas, una diversidad de plantas medicinales de uso frecuente y clasifican en: frescas, cálidas, hembras, macho, y en recetarios para cada tipo de enfermedad. Diuréticas, estomacales, para el mal viento, nerviosas, pulmonares, diarreicas, para el susto, para problemas del corazón, etc.

### **1.1.5 Sistema educativo**

Esta parroquia cuenta con tres escuelas, de las cuales dos pertenecen al sistema hispano y una a la educación intercultural bilingüe, cuentan con un colegio Intercultural Bilingüe. El 85% de niños y jóvenes de la edad escolar son indígenas, sin embargo, debido a múltiples factores colonizantes propias del sistema, progresivamente se va generalizando el menosprecio a la propia cultural, a esto se suma la migración, y las políticas educativas del Ministerio de Educación. Debido a estos y otros factores, estas poblaciones escolares van perdiendo sus principales indicadores de identidad, como la vestimenta (el poncho, la kushma, pantalón de lana, sombrero, estas prendas se usa en casos especiales), la trenza y lo más cuestionable es que sienten vergüenza cultural por hablar su lengua materna el kichwa en el contexto educativo. La mayor parte de padres de familia menosprecian y no están de acuerdo en permitir que sus hijos se eduquen en el sistema educativo intercultural bilingüe. Manifiestan que, el kichwa bien o mal saben sus hijos y que es un idioma tan ido a menos que no se requiere en la vida profesional, solamente usan para la comunicación familiar.





Esta situación ha generado conflictos entre: los docentes y directivos del Colegio Bilingüe Intercultural “Juncal”, el Distrito Educativo y los padres de familia de las comunidades. El colegio, a través de sus directivos, se encuentra empeñado en fortalecer la EIB y los segundos se niegan en educar a sus hijos en este sistema.

La parroquia, cuenta con cuatro unidades educativas, Federico Proaño ubicado en el centro parroquial; la escuela Cuatro de Junio de la comunidad de Charcay; la escuela Carlos F. Córdova de Yaculoma, y la Unidad Educativa Intercultural Bilingüe Juncal ubicada en la comunidad de Warawin. Todas ellas, pluridocentes con fuerte concentración de población indígena que reciben educación en lengua castellana excepto la Unidad Educativa de Warawin con el fin de fortalecer la cultura de su parroquia, sin embargo, no todas las poblaciones indígenas asisten a este centro educativo.

## **1.2 Aspecto histórico**

### **1.2.1 Juncal se eleva a la categoría de parroquia**

La creación de la parroquia Juncal data del 22 de noviembre de 1942<sup>5</sup> publicado en el Registro Oficial N° 681. Según la versión Gerónimo Guasco (2013) los gestores para su creación fueron: César Martínez, Roberto Gavilanes, Gerardo Pillaga, Justo Espinoza, Gerónimo Granda, Melchor Espinoza, Ángel María Zamora, Manuel Zamora y Darío Mora; dirigentes que trabajaron arduamente hasta ver cristalizado el objetivo propuesto.

El acuerdo de creación, se publica en el Registro Oficial N° 681 de fecha 03 de diciembre de 1942, en su contenido Acuerda:

Art. 1. Elevar a categoría de Parroquia Civil a la cual se denomina Juncal, la fracción territorial que corresponden los caseríos Charcay, Juncal, Pacay y Zhud.

Art. 2. Los límites de esta parroquia son los siguientes:

---

<sup>5</sup> ODEPLAN y Gobierno Municipal Autónomo Intercultural del Cañar.



Al Norte y Noreste: El Puente de San Antonio del camino de herradura siguiendo este trayecto hasta el punto denominado Carzhao en las inmediaciones de Tipococha.

Por el Sur. Está el Río Juncal desde su confluencia con el Río Cañar hasta el puente San Antonio.

Por el Occidente. El Río Pacay desde su confluencia con el Río Cañar hasta el riachuelo Lamayhuaycu, siguiendo por la quebrada de Piñanguso hasta bifurcarse con los límites del Cantón El Tambo, camino antiguo de herradura.

Por el Oeste: El Río Cañar desde la confluencia con el Juncal hasta la desembocadura del Río Pacay.

Art. 3. Esta Ordenanza regirá cuando sea sancionada a que se elévese a la aprobación del Poder Ejecutivo. Dado en el salón Azul de la Casa Municipal en Cañar a trece de octubre de mil novecientos cuarenta y dos. (Encalada, 2011) citado por (Ochoa, 2008).

### **1.3 Aspecto socio-cultural**

Según la versión de Quishpilema Loja, (2019).

Juncal se eleva a la categoría de parroquia Juncal el 22 de noviembre de 1942. Antes de este episodio histórico, esta comunidad pertenecía a la parroquia Vaquerizo Moreno, hoy cantón El Tambo; Juncal era una comunidad grande que se extendía hasta Zhud, con la parroquialización de esta comunidad en el año de 1955, geográficamente se reduce.

En la zona alta, que corresponde a los pajonales, tenían 250 hectáreas de terreno, con la intervención de la aplicación de la Ley de Reforma Agraria fue intervenida y se perdió parte de estos terrenos.

En la década de los 70 y 80 del siglo pasado, la comuna contaba con estatutos jurídicamente reconocida como Bunchalay Capilla Pata; se mantenían férreamente organizados con el propósito de seguir la línea política de autodeterminación y defensa de los predios que por historia y por derecho les correspondía, acción que implicaba pelear contra los gamonales colonizadores que disponían de amplios predios en la zona.



Según el informante, en la actualidad la parroquia está conformada por siete comunidades de base, Charcay, Juncal Centro, Timpurpamba, Canchagudo, Yakuloma, Tungulay, Warawin, jurídicamente reconocidas y cada una de ellas cuenta con un Consejo de Gobierno, que trabajan para mejorar sus condiciones de vida.

A raíz de la fundación de la parroquia, el Teniente Político se convierte en el principal líder que coordina con todas las comunidades, hecho que ha debilitado a la organización, o, dicho sea de paso, esta instancia capta el liderazgo y minimiza la capacidad organizativa.

Con la fundación de la parroquia, las siete comunidades jurídicamente reconocidas acuerdan crear en el año 2000 la organización denominada, Unión Parroquial de Organizaciones Comunidades Indígenas de Juncal (OCIJ), al inicio sus líderes trabajaron a favor del desarrollo de sus comunidades, y apoyando a la organización provincial, Unión de Cooperativas y comunidades Cañaris (UPCCC); sin embargo, debido a desacuerdos entre líderes de las comunidades base, en la actualidad no está vigente.

En la actualidad la Junta Parroquial es la entidad que coordina acciones con todas las comunidades y trabaja para satisfacer sus necesidades básicas.

La parroquia cuenta con cuatro unidades educativas en la parroquia, Federico Proaño en centro de Juncal, Cuatro de junio de Charcay, Carlos F. Córdova de Yakuloma, y Unidad Educativa Intercultural Bilingüe Juncal.

### **1.3.1 Las fiestas católicas de mayor devoción: Corpus Christi**

Fue instituida por la bula Transitus del Papa Urbano IV, el 8 de septiembre de 1264; y, la procesión, se generalizó años después por disposición de los pontífices Martín V y Eugenio IV. La fiesta con la procesión se inició pues, primeramente, en la ciudad de Colonia –Alemania– en 1306 y en Barcelona –España–, en 1319.

El Concilio de Trento –1545–1563– que coincidió con la mal llamada conquista e inicios de la colonización española de América, lo recomendará a la Iglesia Universal para reforzar la doctrina católica con la presencia real de Cristo Jesús en la Eucaristía, frente a las tesis protestantes (Vázquez 2006, 7).



## **El Corpus Christi en América Latina**

Con respecto a la pomposa fiesta del Corpus, Vázquez, (2006), hace una sucinta descripción histórica al respecto manifiesta:

Esta fiesta religiosa, se acató de inmediato en América, de tal manera que se impuso, y consiguió colonizar a las fiestas nativas de la cosecha, acontecimiento que se impone desde México hasta la Patagonia.

El Primer Concilio Provincial de Lima –1567-1568– convocado por el Arzobispo Metropolitano Jerónimo de Loayza a la que concurrieron los Obispos Sufragáneos de Nicaragua, Quito, Cuzco, La Plata, Santiago y la Imperial de Chile, tuvo como objetivo fundamental aplicar los decretos del Concilio de Trento a la Evangelización y a la organización de la iglesia en esta parte del continente.

Algo semejante hicieron los Obispos de Quito en los Sínodos de 1570 con la presencia de Mons., Fray Pedro de la Peña y el de 1594 con Mons. Luis López de Solís, aceptando los decretos del Concilio Universal de Trento y de los Provinciales de Lima (Vázquez 2006, 7).

Desde el comienzo, en el Arzobispado de Lima y toda su inmensa jurisdicción se acató los decretos conciliares y se celebró con gran pompa la festividad del Corpus Christi.

Esta fiesta católica fue insertada por los evangelizadores de la época colonial, en las comunidades indígenas de su jurisdicción; fiesta católica que amalgamada a fiesta cultural de la cosecha, se nativiza y debido a la fuerte presión colonizadora, los nativos se endeudaban, se quedaban sin tierras a fin de cumplir con su devoción.

No se dispone de fuentes bibliográficas ni etnográficas que expliquen el inicio de esta festividad católica en la parroquia. Sin embargo, las pomposas procesiones acompañadas por la banda del pueblo, la presencia de una diversidad de personajes como: el reverendo padre, priostes, santo, cera markak, las damas, etc., dan cuenta de la fuerte influencia del de catolicismo colonial recibido. A esta procesión de enorme devoción, acompañan todos los personajes que actúan en la ceremonia de la cosecha realizada en el tiempo de hacienda bajo la denominación



de “Jahuay”; mayordomos, mayorales, segadores, acarreadores, parveros, chaladoras, los músicos, el cantor del *jahuay*, los *rukus*, las danzas del tucuman, las damas, la Mama Danza, el reparto de las naranjas como un símbolo de unidad e integridad entre las familias del yunka con las del chiri llakta, entra en juego en esta fiesta. La pirotecnia representada por las vacas locas, el indio Lorenzo, los venados, perros, castillos, luces de color, forman parte de esta colorida fiesta.

Según el mito impuesto por los sacerdotes, nadie puede negarse a cumplir con el encargo del priostazgo, negarse implica esperar fuertes castigos y mala suerte; razón por la cual, nadie se niega por más pobre que sea. Está en la obligación de hacer una fuerte inversión, teniendo que pedir prestado dinero, para cumplir con este encargo; aunque en la actualidad los mismos comuneros se acercan ante el síndico y solicitan pasar la fiesta.

En el imaginario colectivo pervive con firmeza la fe, la creencia en el milagro, la esperanza de conseguir sanaciones de enfermedades, el pensamiento positivo en la exitosa producción agrícola, en estos espacios, el Cuerpo de Cristo se convierte en el *Apu*, generoso propiciador de todos los requerimientos de sus fieles, por lo tanto, de esta vinculación con los símbolos católicos depende el éxito en cultivo y la vivencia colectiva. La profunda fe expresada por sus fieles al participar masivamente en esta fiesta, más allá de expresar su profunda vinculación con Dios, se recrean amalgamados los principios de reciprocidad, porque los comuneros para vivir a plenitud esta fiesta se hacen presente ante el prioste donando algunos recursos alimenticios o bebidas, de esta forma aseguran su alimentación.

En este contexto el prioste, tiene que sacrificar algunas reses, disponer de tres o cuatro quintales de arroz, unos cinco o más sacos de papas y abundante mote para ofrecer alimentos a sus acompañantes. Además, la banda del pueblo que acompaña los días que dure la fiesta, igual los escaramuceros, las Damas, los Danzantes del Tukuman, la Mama Danza, permanecen todo el tiempo en la casa del prioste. Todo esto implica un derroche de abundante comida bebida y por su puesto de mucho dinero. En el imaginario colectivo, frente a esta realidad,



manifiestan, que esta inversión será recompensada con la suerte que se exprese en la producción de chacra, en la reproducción del ganado y en el estado de salud.

Con respecto a esta fiesta (Simbaina Granda, 2019), abuelo de 74 años de edad, originario de la parroquia de Juncal, comunero que ha cumplido la función de catequista por largos años, se convirtió en un tayta con mucha sabiduría histórica y cultural; cuenta la fiesta del Corpus Christi, en los tiempos pasados, no se realizaba en Juncal, la tradición consistía en pasar esta devoción en la parroquia El Tambo hoy Cantón. Cuenta el informante que la primera fiesta se realizó por los años de 1978, cuando cumplía tres años con el encargo de Síndico. He aquí sus palabras:

“Todos los devotos, salíamos de nuestras comunidades a la una de la mañana a Tambo, la quipa sonaba por todos los lados, dando la señal de salida, todos reunidos en procesión acompañados de docenas de quiperos llegábamos muy de mañana a participar de la fiesta; una vez llegados a la plaza central (parque) era tradición ubicarnos, las comunidades de la parte baja (hurin) en la parte occidental de la plaza; mientras que las comunidades del hanan o de arriba, se ubicaban en la dirección oriental, de tal manera que cada comunidad disponía de su territorio. Delegaciones como: Cantoras, Mayorales, Quiperos, Buñidoras, Sera Markak, Segadores no faltaban. Terminada con la sagrada eucaristía, se presentaban las delegaciones y por la tarde volvían a casa, y otros compañeros, debido al consumo de licor regresaban al día siguiente. En estos espacios, se encontraban con los síndicos de otras comunidades, porque ellos tenían que cumplir sin contradicciones los mandatos del sacerdote, en este caso de El Tambo”. (Simbaina Granda, 2019).

De acuerdo a esta información, en los primeros tiempos esta fiesta se realizaba en la plaza central de El Tambo, hoy parque central, hasta este lugar llegaban las comunidades con sus representaciones y delegaciones de danzantes, buñidoras, cera markak, etc., a cumplir fielmente con su devoción, de esta forma aseguraban el éxito en la producción de la chacra, y del ciclo agrícola.

### 1.3.2 Carmen Otava

El rastreo de información bibliográfica que conlleve a disponer de fuentes objetivas que evidencien el desarrollo de esta fiesta católica, no ha sido posible disponer; por lo tanto, la fuente primaria de información se deriva de las evidencias de la memoria oral, al respecto el informante Simbaina Granda, (2019) manifiesta:

“Esta fiesta se hacía en honor a la Virgen de la Nube, imagen que hasta ahora está en la Iglesia central de Juncal. Tuvo su inicio con la llegada de la familia Espinoza, de Socarte que llegaron a vivir en Juncal. En los tiempos de fiesta venía la familia ampliada de Socarte, con música, danza y gastronomía. Frente a esta realidad, los juncaleños, solo podíamos observar desde lejos esta fiesta familiar. Durante los días festivos llegaban con grupos de danzantes que se adueñaban de la plaza central y, estando en estado etílico arremetían y peleaban con todos los juncaleños que se encontraban en su entorno. Frente a esta realidad, a veces intervenían, la policía, y terminaban decomisando barriles de licor y la chicha. En muchas ocasiones, se enfrentaban con la policía, fuerza pública que huía apresurado para no ser víctimas de la arremetida incontenible de los fiesteros. Entonces, eran considerados como los peleadores invencibles que nadie podía poner orden; esta toma de la plaza se convirtió en tradición y ocurría cada año. Luego, con el correr de los años, no se sabe qué paso con esta familia; y por lo tanto esta fiesta se dejó de festejar”. Simbaina Granda, (2019)

*Ilustración 2. Celebración Carmen Otava en Juncal Fuente: Fock y Krener (1977)*







### 1.3.3 Fiesta del Sagrado Corazón de Jesús

Cuenta Simbaina Granda, (2019) que, en tiempos pasados, desde el inicio del mes de enero se celebraba cada día una fiesta, durante 15 días; el informante recuerda que se honraban a las Vírgenes: Guadalupe, Carmen; a los santos: San Francisco y otros y, se terminaba con el Sagrado Corazón de Jesús. Cada día se celebran las tradicionales misas católicas; en las tardes había vísperas, con juegos pirotécnicos, pese a que el tiempo lluvioso se presentaba en contra. Terminaban las vísperas con peleas masivas en la plaza entre los moradores de las comunidades del hurin y del hanan. Por las comunidades de la parte baja peleaban los temibles taytas: Manuel María Choro Dumán, Manuel Jesús Choro Dumán, Mariano Balboa, Manuel Velásquez, Juan Velásquez; no recuerda los nombres de las familias que peleaban en representación de hanan.

A esta pomposa fiesta, traían los toros bravos de la hacienda del Sr. Hernán Torres: al respecto Simbaina Granda, (2019) cuenta que en el centro de la plaza se encontraban los juncaleños Segundo Ojeda, Froilán Maldonado y Don Rafico, entraron según ellos a torear con chicote en mano, y el toro comenzó a arremeter con furia, en eso los borrachos sacaron sus chicotes y propinaron mortales golpes por el hosico, con la furia de peleadores que no tienen miedo, terminaban tumbando y cortando la yugular del bravío. A raíz de este acontecimiento se perdió esta fiesta.

Las peleas eran frecuentes en estos tiempos, expresa el informante Simbaina Granda, (2019) que, en los caminos, en ciertos lugares se encontraban grupos de comuneros antagónicamente opuestos, peleaban con furia, hasta que el agua lluvia se teñía de rojo. Peleaban lanzando piedras. Cada familia o grupos tenían sus enemigos, estando en estado embriaguez buscaban a sus oponentes y una vez que se encontraban se desataba una pelea; algunas veces, triunfaban los comuneros o familias de la parte baja, y otras de la parte alta, lo cierto es que cada año se daba esta medición de fuerzas entre comunidades de geografías diferentes. Recuerda el informante, que las familias Gonzáles, Velásquez, Guasco, nativos de Juncal, ostentaban ser los más valientes guerreros de la zona alta. La familia Choro, eran famosos peleadores de la zona baja (hurin). En este contexto, los jóvenes peleaban disputándose a las bellas mujeres solteras de su geografía, de tal forma que impedían la práctica de matrimonios extra comunales.





### **1.3.4 La navidad**

En Juncal en la noche buena y en la Navidad, en todas las casas se arreglaban los altares o pukaras que eran más conocido por los comuneros, después, por imposición de la iglesia se venía haciendo costumbre la velación del Niño Dios, pero para las familias juncaleñas era un apanakuy (vida armoniosa) grande con la familia, con hijos y nietos se preparaba alimentos como era buñuelos, mataba un chanco, chicha se invitaba a los vecinos familiares para comer y tomar los que tenían ya las radios bailában, después existía grandes celebraciones de misas en la iglesia en honor al Niño Jesús. Luego, cambió todo con el pase de los niños que la iglesia fue proponiendo y la mayoría de los comuneros lo fueron aceptando.

### **1.3.5 Cosmovisión**

Hablar de su cosmovisión, implica recurrir al tiempo del Ñawpa Pacha (tiempos pasados), para entender la concepción del cosmos, del cual se desprenden los saberes de la Pachasofía: la racionalidad dialéctica e integral, la armoniosa vivencial contemplativa entre los comuneros y los espíritus protectores, propiciadores y sanadores de cuyo reencuentro depende el ritual y de las ofrendas. Estas expresiones milenarias, contienen ancestros creados y recreados en tiempos remotos. Sin embargo, pese a la presión de un sistema colonialista etnocentrista, ha provocado cambios en el matriz socio-religiosa. La resistencia de saberes ha pervivido silenciosamente por más de cinco siglos y en la actualidad hay una fuerte tendencia a recuperar el valor semántico del simbolismo que se recrean en los espacios festivos diferentes que, por cierto, se ha desgasto y han caído en el desuso.

Las fiestas, sean estas católicas o culturales, constituyen espacios de recreación simbólica, una lectura detenida del amalgamiento ocurrido debido a la presión del colonialismo religioso. La literatura oral, constituye un poderoso recurso de entendimiento y de reflexión. Una cadena de mitos, lacustres, teogónicos, de origen entre otros perviven en la memoria colectiva, de igual forma, los cuentos indígenas se caracterizan por ser fantásticos. Los cantos emitidos en el contexto de



la fiesta del Lalay Cañari (Carnaval) son portadores de historias, mitos, urpis (cantos de amor) pukaras, (cantos de peleas), jayllis, (cantos de cosecha) los arawis (cantos de despedida a los difuntos; cantos de transición de la vida de soltero a comunero (cantos de matrimonio) etc.

En las prendas de vestir concretamente en los chumbis, los maestros tejedores con sus destrezas diseñan una diversidad de símbolos. Mirada finamente esta prenda de vestir, es un registro de símbolos acontecimentales de todos los tiempos (diccionario de símbolos) sin embargo, su valor semántico se ha desgastado y se ha perdido, por lo tanto, no sabe de sus significados.

Los abuelos cuentan con un sistema de creencias que consideran a la naturaleza como un libro abierto, susceptible a lecturas e interpretaciones de sus comportamientos y de estas observaciones e interpretaciones depende el desarrollo de las actividades diarias.

La influencia del ciclo luni-solar es muy decisiva en desarrollo del ciclo agrícola y vivencial. De los rituales que permita incidir en la conciencia de estos dioses tutelares depende la producción de la chacra.

Con todo lo manifestado, la cosmovisión debido a la presión del colonialismo con la modernización agraria, a sistema educativo imperante que no genera espacios para reflexionar sobre el gran mundo de saberes ancestrales, la influencia de la migración de las familias a países europeos; va generado un debilitamiento en la matriz cultural, de tal manera que las pautas ideales de comportamiento socio-religioso y agrícola va tomando nuevas metas de adaptación a la globalización.

Los abuelos de las generaciones pasadas conciben a la naturaleza como Allpa Mama, o la Pacha Mama entidad sagrada, dotada de vida, por lo tanto, todos los seres visibles e invisibles que constituyen este espacio están dotados de vida y cumplen un rol específico en el desarrollo vivencial. El cerro, la neblina, el viento, las plantas, la chacra, el agua, la tierra, el cementerio, la huerta, las aves etc., son entes con los cuales las familias se encuentran estrechamente vinculadas, por ello, generan permanentes reencuentros a través de la ritualidad. Las bibliotecas orales, proporcionan valiosas informaciones, que se derivan de los mitos, cantos, leyendas,



cuentos, y en el sistema de creencias.

Las ceremonias rituales y los simbolismos que contienen estos espacios, se vinculan con los poderosos Ayas y el Apu, generando espacios dialógicos de alta sacralidad. El mito, la fiesta, y el ritual son manifestaciones socio-religiosas muy decidoras, porque de este estado mental de alta fe y credibilidad, depende la producción agrícola, el estado de salud colectivo y la reproducción de las aves, cobayos, ganado lanar, caballar, porcinos, equinos y vacunos. Es el ritual el espacio que propicia un estado mental y emocional cargado de un psiquismo positivo, es decir, estar presente en un ritual y vivir la fe con profundidad, asegurar el éxito en mis peticiones, como los considera Lima (1979)

El desarrollo de un pensamiento lógico y filosófico que gira en torno al ciclo agrícola fundamentada en el desarrollo vivencial de la Chakana, cruz cuadrada andina cañari; constituye un espacio idóneo para entender los principios de correspondencia, complementariedad, equidad, el pensamiento holístico y la vivencia que conlleva a asumir una diversidad de comportamientos, dependiendo de los cuadrantes con el que se vinculen. Por ejemplo, en el cuadrante del Pawkar Raymi, el ritual de petición se fundamenta en el recibimiento del Apu Tayta Carnaval, las familias de las comunidades ponen en práctica, con profunda fe y entrega, el ritual ceremonial de recibimiento al Apu, para el efecto, limpian sus casas, disponen de abundante chicha y comida, porque según el mito, de esta forma, se asegura la buena suerte o el kushi que tendrá la duración de un año, garantizando así una buena producción de la chacra de maíz básicamente. No prepararse para su recibimiento, se acoge a vivir un tiempo de austeridad y por ende de mala suerte, porque a los hogares de estas familias desprevenidas llegará el Cuaresmero personaje opuesto al Apu Tayta Carnaval. Este ritual es el más importante del año cíclico, porque es posible asegurar la vivencia de un sumak kawsay armonioso y exitoso.

### 1.3.6 Sitios arqueológicos de la parroquia Juncal

Los estudios de Ochoa (2014), las expongo de manera íntegra, para resaltar el valor arqueológico y socio-religioso de la parroquia. Inicio presentando el cuadro de las coordenadas de ubicación de estos sitios patrimoniales.

Coordenadas geográficas de Petroglifos, wakas y cueva

*Tabla 1. Petroglifos, wakas y cueva Fuente: Ochoa (2014)*

Nº P	Latitud	Longitud	Altitud
P. 1	726849	9727762	3509
P. 2	726859	9727705	3534
P. 3	726858	9727706	3537
P. 4	726743	9727654	3550
P. 5	726653	9727547	3499
P. 6	726571	9727433	3548
P. 7	725989	9727324	3475
P. 8	724899	9736597	3186
P. 9	723592	9725591	3027
P. 10	723605	9725596	3023
P. 11	723663	9725439	2943
P. 12	707603	9717605	2724

**Acceso:** La mayoría de sitios se encuentran al margen oriental de la carretera que se dirige a la Laguna de Culebrillas, entrando por el Cerro Altar Urku.



Se accede a estos sitios por medio de caminos de desplazamiento a pie. Los espacios de pastos, chaparales y pajonales son los sitios en donde se ubican algunos de los petroglifos.

En la parte alta de la parroquia, estos sitios se ubican en el Cerro Altar Urku, hacia el norte, al margen derecho de la carretera. Estas marcas petreas y cuevas se extienden hasta el camino chakiñan, que une a Cañar, con las parroquias de la zona Baja, General Morales y Chontamarca.

Piedras con líneas profundas y no tan profundas, y marcas que dan la forma de una red, caracterizan a estos sitios.

En el perímetro de la Waka Chamba Pukara, se evidencia la intervención intencional de los ancestros cañaris. Su cima completamente plana de forma circular, con muros en su entorno para evitar el desgates del suelo y un conjunto de terrazas atestiguan la sacralidad de este espacio.

Otro sitio ceremonial ancestral, se ubicó a un kilómetro de distancia desde la cima del cerro Altar Urku en dirección norte. Se trata de un espacio de realización de cultos a los Apus astrales. Una cerca de piedras encierra el recinto y en el medio se descubrió una piedra cóncava utilizada para quemar grasas o la sangre que servían de ofrendas.

La única apachita o sitio de ofrendas de los caminantes al Apu del camino, se encuentra en un sitio conocido como Bayu Cruz. En este sitio, se encuentra marcada una cruz en la parte frontal de una piedra. Con la intervención de la Iglesia católica, se hizo construir una especie de urna hormigón y en su interior posa una cruz católica y a un extremo, se localiza un espacio propicio para colocar velas y ofrendas como: cerdas de ganado, lana de oveja, manillas, fotos. La influencia del colonialismo se evidencia en este espacio.










Otro sitio patrimonial de importancia mítica, se localiza en los declives del cerro Altar Urku, al extremo de un camino chakiñan. Se trata de la cueva con un espejo cósmico a lado. Según la tradición oral, desde este lugar baja todos los años Tayta Carnaval a visitar a las comunidades de la parroquia.

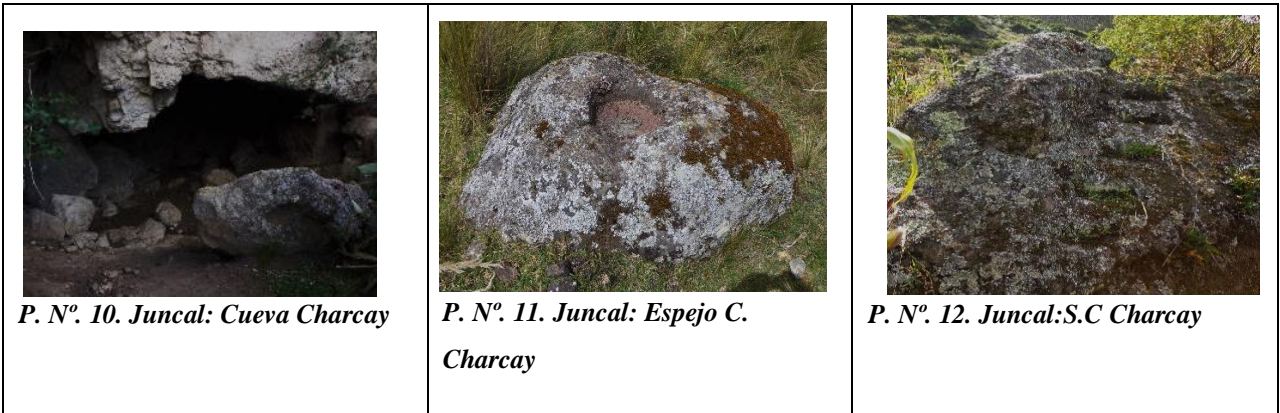


En el centro poblado de la comunidad de Charcay, en la parte baja de la vía panamericana, se descubrió un sitio arqueológico, se trata de una piedra con gradas y en la parte superior aparece un conjunto de hoyos. Según la información proporcionada por la memoria colectiva, a este espacio vinculan con un punto ceremonial que tiene que ver con la reproducción del cobayo, tradicionalmente conocido como cuy.

En la comunidad Canchagudo en el Cerro Turbaloma, en un costado, junto a una cerca construida en tiempos de los cañaris, se encuentra un petroglifo con abundantes líneas profundas que recorren en forma de venas por una piedra grande. (Ochoa 2014).

*Tabla 2. Sitios sagrados Fuente: Ochoa (2014)*

 <p><i>P. N° 1. Juncal: Centro</i></p>	 <p><i>P. N° 2. Juncal Altar: Urcu</i></p>	 <p><i>P. N° 3. Juncal: Altar Urcu</i></p>
 <p><i>P. N° 4. Juncal: Altar Urcu</i></p>	 <p><i>P. N° 5. Juncal: Champa Pucara</i></p>	 <p><i>P. N° 6. Juncal: Champa Pucara</i></p>
 <p><i>P. N° 7. Juncal: Champa Pucara</i></p>	 <p><i>P. N° 8. Juncal: Petroglifo Pucara</i></p>	 <p><i>P. N° 9. Juncal: Apachita Bayu Cruz</i></p>



#### 1.4 Aspecto agrícola

La parroquial Juncal dispone de dos pisos climáticos: “la estancia” y “de altura”.

El primer piso corresponde al espacio geográfico en donde se asientan las cinco comunidades. Estos predios son aptos para la agricultura del maíz, papas, trigo, cebada, arvejas, calabazas y otros. El maíz es el cereal más cultivado en zona, por ello, constituye el alimento básico de todas las familias. Las papas, están en segunda orden; a más de servir como alimento básico también, constituye una fuente de ingreso económico importante, porque la papa de estancia en el mercado es muy apetecida. La arveja, es otro rubro que complementa los ingresos económicos, su excelente producción y la buena venta en el mercado asegura buenos ingresos económicos. El trigo y la cebada, pese que sus suelos son muy productivos, siembran solo para uso alimenticio, esto se debe, a la falta de mercado.

La zona de estancia, casi en su totalidad dedican a la agricultura, ya que, gracias a la fertilidad de sus suelos y la disposición de agua de riego, obtienen excelentes cosechas dos veces al año.

##### 1.4.1. Piso ecológico de altura

En la parte alta, comprendida entre los 2500 a 3000 m/a/s/n/m, todos los comuneros disponen de parcelas de terrenos, aptos para la agricultura de la papa, oca, mellocos y habas, sin embargo, apenas el 20% de sus propietarios siembran pequeñas parcelas de manera especial las papas y las habas. El 80% de estos predios son pastizales, por ende, se considera ser una zona ganadera de



producción lechera de primera orden; recurso que constituye la primera fuente de ingresos económicos, complementada con la venta de los productos agrícolas como la papa, choclo, arvejas y habas, a demás de la mano de obra en los trabajos de albañilería y otras.

El cuadro que se presenta a continuación describe las principales actividades desarrolladas para obtener ingresos económicos.

#### 1.4.2 Principales actividades económicas de la parroquia Juncal

*Tabla 3. Principales actividades económicas de la parroquia Juncal Fuente: Plan de ordenamiento Territorial de la parroquia Juncal*

<b>ACTIVIDADES</b>	<b>CASOS</b>	<b>PORCENTAGE</b>
AGRICULTURA, GANADERIA, SILVICULTURA Y PESCA	576	69.82%
INDUSTRIAS MANUFACTURERAS	24	2.91%
CONSTRUCCIÓN	60	7.27%
COMERCIO AL POR MAYOR Y MENOR	32	3.88%
TRANSPORTE Y ALMACENAMIENTO	35	4.24%
ACTIVIDADES DE ALOJAMIENTO Y SERVICIO DE COMIDAS	1	0.12%
INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN	2	0.24%
ACTIVIDADES DE SERVICIOS ADMINISTRATIVOS Y DE APOYO	2	0.24%
ADMINISTRACION PUBLICA Y DEFENSA	4	0.48%
ENSEÑANZA	31	3.76%
ACTIVIDADES DE ATENCION DE LA SALUD HUMANA	7	0.85%
OTRAS ACTIVIDADES DE SERVICIOS	2	0.24%
ACTIVIDADES DE LOS HOGARES COMO EMPLEADORES	6	0.73%





NO DECLARADO	35	4.24%
TRABAJO NUEVO	8	0.97%
TOTAL	825	100%

Como se observa en el cuadro la principal fuente de ingreso económico, constituye la agricultura y la ganadería a estos rubros se suman otros de menor proporción.

### 1.4.3 Clima

La temperatura promedio anual en la parte alta/fría, oscila entre los 4<sup>a</sup>C a 6<sup>a</sup>C, con la presencia de fuertes heladas durante ciertas épocas del año. (Parque Nacional Sangay) La temperatura promedio anual en la parte media/templada, oscila entre los 8<sup>a</sup>C a 10 <sup>a</sup>C, con presencia de heladas en ciertas épocas del año (mes de marzo y de junio a octubre), (Comunidades de Chuquirahua y parte alta de Yaculoma). La temperatura en la parte baja templada, oscila entre los 10<sup>a</sup>C a 12<sup>a</sup>C. (Pedro & Sarmiento, 2019, pág 15)

En la estancia, es decir, en la geografía en donde se asientan las comunidades, que indudablemente se ubican en un hermoso valle rodeado de dos grandes cordilleras, en la parte norte la cordillera de Guallicanga y en el occidente la espinada cordillera de Chabar o Cauca. Se ubica a los 2300 m/a/s/n/m; por lo tanto, su clima es relativamente caliente en los meses que van de diciembre a junio. En los demás meses, el clima cambia, debido a la presencia de vientos y lloviznas acompañadas de vientos, llamados páramos. Hay épocas de heladas de los meses septiembre, noviembre y diciembre, fenómeno que permite que la temperatura baje.

En la geografía de la parroquia influyen dos tipos de climas: el Ecuatorial Mesotérmico Semi-Húmedo, El Ecuatorial de Alta Montaña y el Neval. Presentan dos estaciones, una lluviosa y otra seca. La lluviosa se prolonga de diciembre a mayo, periodo en el que se presentan neblinas y lloviznas con incidencias diarias, afectando a la producción agrícola con la lancha de los cultivos.



La estación seca generalmente se presenta en el tiempo que va de junio a diciembre, con la presencia de fuertes vientos y periódicamente huracanados en los meses de julio a septiembre; y presencia de heladas que afectan a los sembríos. (Pedro & Sarmiento, 2019, Pág. 14)

#### **1.4.4 Vientos**

La dirección predominante de los vientos en la geografía de la parroquia Juncal, es Sur a Este, con una velocidad máxima de 7,44 m/s y una mínima de 5,86 m/s. (Pedro & Sarmiento, 2019, pág 15)

#### **1.4.5 Suelos**

La fuerte presión agrícola ejercida a nivel de los pajonales y chaparrales, ha afectado a las vertientes naturales de agua, a la erosión del suelo causado por los intensos vientos, la lluvia y la aplicación no técnica del sistema de riego. Sumado a esto en la zona media la situación geográfica del terreno, debido a su inclinación, permite que la capara arable sea susceptible de erosión. (Pedro & Sarmiento, 2019, pág. 15). El uso de los agro-tóxicos, pesticidas, abonos químicos, ha conllevado a la afectación no solamente de la biodiversidad, sino a la contaminación del medio ambiente, del agua de consumo humano etc.

En este marco, es necesario y oportuno manifestar también que, hay una fuerte tendencia a recuperar el uso intensivo del abono orgánico, usado para mejorar el pasto y la producción agrícola; dando así menor uso a los agrotóxicos. Hay una proyección por hacer de la chacra un espacio de producción de alimentos limpios menos contaminados. Descolonizar el sistema productivo es la meta final, y volver a recuperar las semillas nativas resistentes para los moscos, lachas, y gusanos que, en la actualidad, la semilla mejorada se puede controlar con la aplicación de pesticidas y fungicidas.

#### **1.4.6 El Agua de riego.**

La presión del desarrollo agrícola y ganadero a la zona de pajonales no explotados, ha conllevado a la pérdida de la biodiversidad. Por otro lado, la siembra de especies exóticas como el pino, ciprés ha incidido negativamente a que las



vertientes de agua se reduzcan. (Pedro & Sarmiento, 2019. Pág. 14). Las comunidades de la parroquia Juncal aprovechan el agua de tres ríos, Guallicanga, San Antonio y el Capulí. Pese a la disposición del agua de riego, no todas las comunidades reciben este beneficio, situación que se debe a la falta de estudios de aprovechamiento del agua de manera técnica para evitar la afectación de los suelos con afectaciones topográficas. El agua, en la zona de estancia se requiere, especialmente en los tiempos de siembras de maíz y de la papa, es decir, en los meses de verano que va de septiembre a noviembre.

La disponibilidad de abundante agua para riego y la época invernal en la zona de estancia, permiten que siembren dos veces al año obteniendo abundantes cosechas, afirmación ratificada por Fock, (1993: 262) al manifestar que gracias a la disposición del “El agua permite que se hagan dos cosechas al año, en un área densamente poblada, en la que habitan un promedio de 200 personas por kilómetro cuadrado”, información, que desde la época de publicación en 1979 a la fecha ha variado mucho, en la actualidad la densidad poblacional ha aumentado y los rubros enviados por los migrantes, va reconfigurando la viviendas tradicionales con modernos edificios de hormigón y por supuesto que, el área agrícola y ganadera cada vez se reduce.

Los juncaleños, tienen acceso a dos pisos ecológicos claramente diferenciables; un piso ecológico de estancia y un segundo de altura. En el primer piso cultivan con mayor frecuencia el maíz de las variedades blanco, morocho y zhima, la cebada, el trigo, arveja, y las papas. En la zona alta, (que se extiende desde los 2000 hasta los 3000 m/a/s/n/m) los cultivos de mayor frecuencia son: los tubérculos como una amplia variedad de papas como la bolona, juvaleña, la chola, chauchas, mellocos, ocas, mashuas y las tradicionales habas.

La mayoría de juncaleños tienen propiedades en la zona alta. Un 85% de la población aprovechan de sus suelos para el desarrollo ganadero; todos los días entregan una cierta cantidad de leche que va desde los 15 litros a 50 o más diarios; de esta venta depende el sustento económico familiar, sumado a esto, los ingresos de los jefes de hogar que trabajan como albañiles, choferes y los cargos

profesionales como docentes u otras profesiones.

## 1.5 Calendario agro-festivo

*Ilustración 3. Chaka Fuente: [www.centrochak.org](http://www.centrochak.org) (2018)*



Hablar de calendario agro-festivo se refiere a la estrecha vinculación de los agricultores indígena con el espacio-tiempo, ritual y las fiestas culturales en las que entra en juego la religiosidad popular, amalgamadas a estas y natiuidades se celebran las fiestas católicas, que se desarrollan de manera cíclica en base a las normas y pautas culturales establecidas en los mitos, rituales, en el sistema de creencias y en los avisos naturales.

### 1.5.1 Killa Raymi

El ciclo agrícola en todas las comunidades andinas, iniciaban en el mes de septiembre, con la rotulación del suelo y con la esperanza de que caigan las primeras lluvias que aseguren la germinación de las semillas. Pero en la actualidad, debido a que disponen de abundante agua de riego, siembran, cosechan dos veces al año, esta devoción por el agua se ha debilitado. La fiesta del Killa Raymi, en este espacio geográfico pese a que se cuenta con interesantes espacios ceremoniales vinculados con la luna, no se realiza ceremonia alguna.

En los tiempos pasados, esta fiesta se centraba en realizar ofrendas y rituales a la Luna y a la Yaku Mama, para asegurar que la lluvia caiga con frecuencia y a que las vertientes fluyan con frecuencia en los tiempos de estiaje. Lanzar ofrendas a las lagunas, cascadas, vertientes, pozos de los cuales se bebía el agua, según la versión de los informantes, fueron manifestaciones propias de este tiempo. Estas



costumbres han caído de la matriz socio-religiosa andina; en la actualidad improvisan rituales, que poco o nada tiene que ver con la propiciación y petición de lluvias. Los espacios ceremoniales, como Trebol Loma, waka (espacio sagrado) de Luna en la que se descubrió un geoglifo de esta Diosa, a esto se suman una cantidad de relatos de orden sagrado. La Laguna de Culebrillas, es otro espacio de ofrenda al agua y por ende a la Luna etc. En la actualidad, estos templos perviven en el olvido y miradas con profunda indiferencia. (Ochoa, 2008).

El Mito de la Cuybibis sigue siendo un referente y un aviso natural de inicio del ciclo agrícola. Todos los años por el mes de septiembre llegan a las tierras de estancia dos aves llamadas Cuybibis; según el relato mítico llega a comunicar a los agricultores la proximidad de las primeras lluvias, por lo tanto, se aprestan a roturar el suelo para iniciar las primeras siembras. A estas ancestrales aves, consideran que en tiempos remotos trajeron las primeras semillas del maíz. (Ochoa Calle, 2008)

Estos rituales, debido a la presión colonizadora, fue sustituida por las fiestas católicas de la Virgen del Cisne en Loja y por la Virgen del Rocío en Biblián. En procesiones, caminando descalzos por varios días, llegan a estos santuarios para dejar en calidad de ofrendas la cerda del ganado, limosnas, fotos, tierra etc., manifestaciones que lo hacen con la finalidad de asegurar la buena producción de la chacra, la reproducción de los animales, asegurar un buen estado de la salud de la familia. Mientras que las manifestaciones que tienen que tienen relación con la petición de lluvias no se ha registrado evidencias.

### **1.5.2 El Kapak Raymi**

De acuerdo al calendario Inca esta fiesta se desarrolla el 21 de diciembre en el tiempo del Solsticio Invernal del Sol. Este espacio festivo comenzaba con el ritual del Huarachico, en la cual inician como varones guerreros los jóvenes de la nobleza Inca. El ritual era muy complicado e incluía ayunos, esfuerzos y combates simbólicos. Los guerreros se identificaban con los animales representativos como: el Huamán (Halcón) y el puma. En Cañar y concretamente en Juncal los guerreros o pukareros se identifican con el oso, el tigre, el toro, el gallo, el gato y el perro. Porque, según el texto de los cantos tigre bravo y el oso manso evidencia que cada



joven *guerrero*, tienen que demostrar la agilidad de un gato, la valentía de un gallo de pelea y la fuerza de un toro bravo, y la arremetida de un perro bravo peleando a solas hasta doblegar a esta fiera y tótem andino. Superado estas rigurosas pruebas en el mes de diciembre el kápak o el guerrero principal, corona de guerrero al pukarero.

En la geografía cañari, no se dispone de bibliografía ni de informantes que evidencien la realización de esta fiesta. Sin embargo, en la etnografía oral, en los cantos y fuentes documentales, evidencian que lo cañaris se caracterizaron por ser guerreros de alta peligrosidad militar. Los cantos, en su contenido indican ser valientes como el toro, ágil y vivos como el gallo, que no conoce el miedo y se enfrenta sin temor al oponente como el perro de cacería, y que dispone de una agilidad física como el gato. Explica que lleva la poderosa waraka kutu que con sus golpes en la cabeza esparce el licor consumido en la fiesta, y si el golpe es en estómago, esparce el mote consumido en la fiesta, según Foks y Krener (1979), evidencian el desarrollo de este ritual en Juncal, ritual que se abordará en el capítulo siguiente.

En este contexto, el ritual guerrero del pukara influye en el exitoso desarrollo del ciclo agrícola. Esta pelea ritual de medición de fuerzas ocurría entre las comunidades del hanan (arriba) con las hurins (abajo), las normas del mito, consiste en ofrendar sangre humana a la Pachamama, manifestación que para asegurar la exitosa producción del maíz y la vivencia kushi (suerte). En la actualidad, este ritual ya no se practica, debido a la influencia de la iglesia católica, los datos presentados por Foks y Krener, afirman que el padre Luis Alberto Lobato en el año de 1978, fue testigo de esta ocurrencia, hecho que causó pánico, de tal manera influyó hasta lograr erradicar este ritual sanguinario, imponiendo en su lugar la corrida de gallos, conocido en la actualidad como el “Gallu Pitina”. Por lo tanto, la sangre de gallo despedazado en estas fiestas estaría sustituyendo a la de los humanos. Pero a nivel de la conciencia colectiva, la trascendencia de este ritual ha caído de la matriz de la religiosidad andina cañari.



La iglesia católica en su tiempo de apogeo aprovechó para imponer la fiesta de la Navidad, misma que se celebra en forma generalizada en todas las comunidades cañaris, manifestación que poco o nada influye en el desarrollo del ciclo agrícola.

### **1.5.3 El ritual del Pawkar Raymi o Lalay Cañari**

Este ritual ancestral es el más importante, pese al debilitamiento de la matriz mítica y socio-religiosa pervive, pese a que la presión colonialista aún continúa. Este espacio de celebridad y de profunda expresión de la religiosidad popular andina, consiste en alejarse temporalmente de todas las faenas agrícolas y dedicarse a disponer de todos los recursos exigidos por el mito; comida ceremonial, y bebidas en cada hogar. Además, se dedican a dar mantenimiento a los instrumentos musicales y las armas, confeccionar nuevas prendas de vestir, limpiar su casa y quemar los basurales, de tal manera que se tiene que cumplir estrictamente con las bases culturales y religiosas del mito.

Llegado el día, (en tiempos anteriores) todos los jefes de familia se aprestaban a vestirse con sus prendas ceremoniales, a portar con sus instrumentos musicales, como el tambor, pingullo o wahayru, sus armas como las warakas, las piksha, bolso cilíndrico que sirve para llenar de carne tomado de las mesas ceremoniales. El domingo de carnaval por la noche, el jefe de familia se aleja de su casa, con el objetivo de visitar a todas las familias de las comunidades de Juncal; emitiendo cantos de acuerdo a las circunstancias del momento, por ejemplo, con el objeto de impresionar a los taytas que reciben en sus casas, cantan un tema en la que da narra todos los cantos que sabe y que le pidiera que cante cualesquiera de ellos, que está predispuesto a responder. Si el carnavalero es soltero, canta temas de amor ante la presencia de solteras, si aparece una viuda, también hay cantos de amor para ella; si durante la visita observan bellas solteras de pelo rubio, el canto no se hace esperar para estas bellas mujeres; si el oponente pide pelea, los cantos advierten su valentía y la predisposición para enfrentar. Hay un conjunto de cantos míticos, que, en el contenido de textos del canto, explican el poder sobrenatural del Apu Tayta Carnaval y narra también la incidencia de su presencia en el desarrollo del ciclo agrícola, reproductivo y vital.



El Apu sagrado conocido como Tayta Carnaval, llega a las comunidades el martes de noche, tradicionalmente conocido como “Awka Tuta”, saben de su llegada, si los alimentos dispuestos en la mesa ceremonial perdieron su sabor natural, cuando el licor ha perdido su nivel alcohólico, la chicha de igual manera. Su llegada, (que es obligatoria) propicia a las familias un estado mental positivo, que asegura una vivencia exitosa durante el año; de manera especial aseguran la exitosa producción del maíz.

Este ritual incide fuertemente en la producción de chacra, en el crecimiento y reproducción de los animales, en el estado de salud colectivo, y en alcanzar la vivencia del kushi, buena suerte y por ende el alli apanakuy y el sumak kawsay (buen vivir) que tiene el alcance de un año.

#### **1.5.4 El Inti Raymi**

No existe bibliografía ni datos etnográficos que den fe sobre el desarrollo de esta ceremonia en Juncal. Sin embargo, queda planteado como hipótesis, que debió haber existido el ritual de la cosecha del maíz, conocida como la Mama Sara. Con la llegada del trigo, el ritual de la cosecha gira en torno a este cereal, las costumbres y tradiciones se reactualizan, de manera especial los temas cantados, conocidos como cantos del Jahuay, todos ellos hacen alusión a la llegada de la religión, a la llegada del sacerdote, al inicio del priostasgo, de tal manera que la religión toma posición para llegar con su objetivo a la comunidad. Paralelo a esta fiesta se inserta el Corpus Cristi desarrollado con mucha sacralidad en la comunidad.

El fondo de esta ceremonia, a nivel andino tenía como finalidad ofrecer ofrendas al Dios Sol, en agradecimiento por haber incidido en la producción de la chacra.

Este ritual ancestral, en las comunidades de la parroquia no se realiza. En su reemplazo ha quedado la fiesta católica del Corpus, en la que afloran expresiones y símbolos propios de la cosecha de trigo (Ochoa, 2008).





## 1.6 La fiesta mítica del Lalay Cañari en Juncal

No se encuentran evidencias de los antecedentes históricos del origen del Lalay Cañari; sin embargo, estudios contemporáneos realizados, en la década de los 70 del siglo pasado, según los daneses (Fock, Niels; Krener, Eva, 1979, pág. 23) manifiestan que:

“Los primeros signos infalibles de que la temporada de Carnaval que se acerca, es el sonido del pingullo, que se empieza a tocar a principios de febrero. Es ante todo la práctica de los chicos menores con flautas caseras hechas de caña y de tubos de plástico. Se escuchan también esporádicos sonidos del pingullo tallado de un hueso de cóndor y del ruku pingullo. Los pequeños tambores se sacan a la luz y los parches se humedecen con agua para volver a estirar” (pág. 23).

Información que es corroborada por él informante Simbaina Granda, (2019).

Estas matrices culturales, corresponde a la década de los 80 del siglo pasado; en la actualidad ha cambiado, son las personas de las generaciones pasadas las que se mantienen con sus tradiciones. En los tiempos pasados, solo el maestro cajero debía elaborar los tambores y darle el debido mantenimiento, en la actualidad cada uno sabe cómo hacer, aunque los debidos procesos y rituales anteriores se hayan cambiado. El uso y manejo de los pingullos, se van quedando con los abuelos de las generaciones pasadas, mientras que la juventud no se siente identificada con el uso de estos instrumentos.

Para vivir en plenitud esta fiesta, hay un recogimiento interesante, las familias que temporalmente viven en el piso alto, regresan momentáneamente a la comunidad para integrarse y gozar de la misma (Fock, Niels; Krener, Eva, 1979), juicios que son corroborados por Simbaina Granda, (2019).

Con el objeto de establecer comparaciones a nivel de la geografía andina, recurrimos a las fuentes de las crónicas escritas en el Perú, información que proporciona valiosos insumos que permiten entender estas vivencias de religiosidad popular andina, expresión en la que los mitos y sus personajes constituyen deidades de alta influencia en el desarrollo del ciclo agrícola y vivencial, a continuación, estos aportes.



El cronista Guamán Poma de Ayala, (1987), cuenta que esta fiesta se celebraba en tiempos que llovía mucho. El Inca y todo el reino sacrificaban gran suma de oro, plata, dirigidos al Sol, Luna y estrellas, mientras que el sacrificio de ganado estuvo dirigido a las Wakas Mayores ubicadas en los cerros más altos. Estos aportes, afirman que esta fiesta mayor se desarrollaba el 21 de marzo tiempo de intensa lluvia, resaltando el sacrificio de ganado en las wakas de altura, ceremonia que sin lugar a dudas consistía en ofrendar la sangre a los poderosos espíritus de las wakas.

Con respecto a la tesis planteada por Guamán Poma de Ayala (1980) relacionada con el sacrificio de ganado en las Wakas ubicadas en los cerros más altos. Al respecto, la principal hipótesis de trabajo era la de descubrir si en Juncal hay o no tales wakas de altura. Resultó importante recurrir a los aportes de Martínez, (1989), un estudioso de las wakas bolivianas en el contexto andino; quien considera que el referido término es de uso generalizado en algunas geografías del Perú, mientras que, en Bolivia a estos espacios se les denomina como uywiri, caracterizados por ser espacios sagrados ubicados en las cimas más altas de los cerros. Roger, (1989), referente a esta tesis, manifiesta que los cerros sagrados son los más altos de la geografía comunitaria, conocida con el nombre de Malk'us. A diferencia del anterior, Roger afirma que estos lugares suelen ser ocupados por comparsas o tropas, cuyos disfraces característicos son las cabezas de cóndores y de pumas. Además, en su recorrido estas tropas acostumbra a visitar las casas de los comuneros, quienes se encargan de preparar la bienvenida mediante el degollamiento del ganado, el cual es considerado un ritual sagrado. En la cima del cerro Mall'ku, está dispuesta la mesa ceremonial, que consiste en mojones de piedras ubicadas en forma circular. Sacrifican a temprana hora de la mañana una oveja y su sangre es esparcida sobre los mojones sagrados en señal de la máxima ofrenda, luego realizan otras ceremonias; como la quema de plantas sagradas, y el aprovechamiento de la comida y bebida ritual. El autor, manifiesta que estos espacios disponen de un J'uturi, son agujeros muy hondos, que según la tradición son puertas de ingreso al uku pacha.



En el contexto geográfico de la Parroquia Juncal, fundamentado en estas bases teóricas y utilizando las estrategias investigativas de la entrevista formal e informal, y el diálogo con los informantes de la tercera edad, se evidenció la presencia de tres niveles de wakas a saberse.

### 1. Wakas locales

En estos espacios, el martes de carnaval, un comunero se enfrenta en la soledad de la noche con el Apu Tayta carnaval, para librar una pelea muy reñida. Estos sitios son: Bunchalay, Turba-Loma, Warakana e Inga-Loma.

### 2. Wakas de límite

Estos espacios contienen relatos míticos y son considerados como casas de descanso del Apu. Dichos lugares se caracterizan porque en tiempos de lluvia y niebla, el cerro hace el chunkashka, es decir, traslada a una persona de una manera inexplicable y sobre todo misteriosa de un lugar a otro totalmente desconocido. En Juncal contamos con la Waka Alberto Altar, más conocida como Altar Urku; en su declive occidental existe una cueva mítica, que, según la memoria colectiva, de este espacio sale del uku pacha el Apu Tyata Carnaval, para descender a visitar a la comunidad (Ochoa Calle, 2008).

### 3. Wakas de altura

La waka de altura más citada y respetada como sagrada, lo denominan Champa Pukara. Se trata de un espacio sagrado ubicado en la cima de una colina, hábilmente trabajada por la mano del hombre; todo su entorno contiene piedras ubicadas en el entorno del lugar, la cima es una especie de plaza ceremonial de superficie plana. Cuentan que las peleas rituales entre las comunidades opuestas, en tiempos pasados realizaban las ofrendas de sangre para asegurar el éxito de la producción de la chacra y el clico vivencial, en este recinto. En la actualidad, las comunidades del hanan y del hurin acuden a este lugar para realizar ofrendas de comida, en medio de cantos y bailes. Los taytas shamanes dirigen esta ceremonia que termina por la tarde con la tradicional pampa mesa comunitaria.



En el imaginario colectivo, consideran también como wakas de altura a la cascada de Espíndola y la Laguna Sagrada de Culebrillas, sitios que se encuentran en la parte Este a unos 20 kilómetros de distancia. Por estos lugares sagrados viene Tayta carnaval, entonando su pingullo, tambor y el wahayru; algunas personas afirman haber escuchado los sonidos de estos instrumentos entre la espesa neblina, sin embargo, no han divisado la humanidad del Apu.

Ochoa (2008), en sus investigaciones descubrió una waka de límite en el entorno del cerro Altar Urku; el sitio dispone de un círculo cerrado de piedras y en el centro aparece una piedra de regular tamaño con un hoyo, que habría servido para quemar la grasa y la sangre de los animales sacrificados. Al no contar con datos que corroboren a afirmar estos hechos, esta información sigue siendo hipotética.

El ritual de sacrificio de ganado se evidencia o no entre los indígenas cañaris. La respuesta es que sí, aunque fuera de esos contextos sagrados. En los preludios festivos de gran convocatoria, como la Fiesta de Corpus, celebrada días antes del Pawkar Raymi, los sacerdotes sacrifican un ganado vacuno y, en torno a este hecho, se recrea un importante ritual, con la sangre, por un lado, y por otro, de la parte del pecho del animal replican la figura del cóndor, con la cabeza representa al propio toro y realizan juegos tradicionales. Hay que recordar que el toro y el cóndor, son dos símbolos importantes en este espacio festivo. El toro se relaciona con las Wakas mayores al igual que el cóndor, entonces estos personajes se miden en el campo de batalla hasta derramar la sangre en calidad de ofrenda, según la narrativa de los propios mitos cantados. Por otro lado, Martínez (1989) sostiene que estos cerros en lenguaje quechuaymara se conoce como uywiris, porque están ligados a la suerte en general. Los mitos narrados de nuestros cerros sagrados también están ligados a la suerte.

Comenta el mismo autor, que las Wakas Mayores están ligadas, al concepto de “sereno sagrado”, que por su puesto es un concepto muy difundido a nivel andino. Para el indígena cañari, en el sereno asoma el mítico “Tayta Juidán” el Urcuyaya, o “Alberto Altar” tocando su tambor y pingullo que son de oro se cuenta



que muchas veces se escucha su acercamiento, pero al momento de darse el encuentro, el sonido de su llegada se trasfiere a otro sitio, esto ocurre cuando la persona que escucha es de mala suerte, de no ser así el encuentro entre ellos se produce y deja la suerte que puede ser una, caja, un pingullo o una mazorca de oro, pero junto a este concepto de suerte, se conjuga también el concepto de j'uturi. Relatos míticos de personas que han sido llevados al interior del cerro y de las escenas que ocurren en su interior, son hilos conductores que explica el mito del j'uturi andino. Los mitos cantados también mencionan, que en la primera neblina se debe afinar los instrumentos como la caja y el pingullo y aderezar sus armas. No es extraño escuchar también el concepto "chungashka" como producto del sereno y la neblina, en estos cerros sagrados. Martínez, (1989).

Juan de Velasco (1789) considera que esta fiesta estuvo precedida por tres días de ayuno, espacio en el que permanecía apagado el fuego en todas las casas, únicamente podían comer frutas y hiervas después de que el sol se haya ocultado. Esta solemne fiesta comprendía tres partes: el Mushuk nina, que consistía en la renovación anual del juego sacro. El Inca con su espejo llamado Inca Rirpu, tomaba los primeros rayos del sol en el día del equinoccio. La segunda parte, partía del encendido del fuego, sacrificios y ofrendas al sol. El Inka ofrecía pan, vino, perfumes, corderos, vasos de oro, plata y finísimos tejidos. Esta fase terminaba con la distribución de las manos del Inca pan y vino sagrados entre los Grandes Señores de la Corte, y el nuevo fuego a todas las casas. La tercera parte, comprendía una parte celebrativa, con música, banquetes y bailes. No se cuenta con información bibliográfica que revele la existencia de estas manifestaciones en Juncal; sin embargo, la distribución del pan por el tayta wasi Tupak a los visitantes es una expresión central y exclusivamente de las comunidades de esta parroquia, parece ser que esta tradición tiene un origen cuzqueño. La música, los banquetes y lo bailes, es otra manifestación que coincide, expresiones centrales que caracteriza a esta ceremonia; los banquetes solían prepararse en cada casa, los visitantes llegaban cantando una diversidad de temas alusivos a este espacio festivo.



Otros cronistas de los siglos XVI y XVII, Cobo, Molina, Polo de Ondergado, Betanzos, citado por Hidrovo Eriguen, (1993) sostienen que en los distintos puntos del inkario se desarrollaban batallas rituales conocidas como Kamay, Pukllay, wilancha, pukara, e inscritas en determinadas épocas del calendario agrícola. Estos aportes, evidencian la práctica de un generalizado ritual conocido en la geografía cañari y en Juncal concretamente con el nombre de pukara; costumbre que presenta dos momentos importantes: pelea de medición de fuerzas entre comunidades del hanan y del hurin, antagónicamente enemigas; pelea que termina cuando uno de los bandos se declaran perdedores, es decir, cuando existe muertos o heridos de gravedad en las filas de los guerreros del bando perdedor. Un segundo momento, tiene que ver con la pelea entre un comunero y Tayta Carnaval, a la media noche del martes de carnaval en una de las wakas locales de Juncal, producto de este encuentro, el triunfador es el comunero. De acuerdo a esas evidencias recogidas por los cronistas, por algunas similitudes encontradas en Juncal se determina que se trata de una fiesta ceremonial andina.

Es importante también rastrear información relacionada con la tesis de Roger (1989), sobre la existencia de mojones o espacios de ritualidad en estas Wakas o Uyiris. Para los indígenas de la comunidad de Charcay en Juncal, según la narrativa del mito cuentan que el Tayta Carnaval mítico sale de las entrañas de Altar Urku, de una gran cueva. La batalla ritual entre un comunero y él se desarrolla muy cerca de esta Waka. Siguiendo la línea de lectura del mito, se hizo un estudio de prospección en busca de la cueva y de los lugares de ritualidad. Y los resultados son: que, en esta caverna de origen primitivo, se ubica a un extremo del Mítico cerro, se puso al descubierto la cueva primitiva. A un extremo de la misma, en un espacio abierto y en el centro de una planada se localiza una piedra con un hoyo, al momento que se descubrió contenía agua, y pudimos apreciar su comportamiento relumbrante, este proyecta como un espejo con dirección al Sol. El hoyo tiene cuatro líneas de corte, que indica la salida del sol, y su recorrido en dirección oeste, y los otros puntos seguramente indicarán la sombra que el sol produce en su recorrido.



Luego de este impresionante recorrido seguimos la ruta de descenso del Tayta Carnaval a la comunidad, y en la parte que inicia el centro poblado, se puso al descubierto otro impresionante monolito, que, mirando de oeste a este, tiene un conjunto de ocho peldaños o gradas trabajadas en la misma piedra que lleva a la parte alta de la piedra, allí se localiza hoyos bien trazados junto a una especie de silla. Sitio que, según los informantes, se relaciona con la crianza de los cobayos.

Entonces otro sitio dedicado a las ofrendas y sacrificios se puso al descubierto. Bajando en la misma dirección se descubrió otro monolito de piedra hábilmente tallado ubicado en un lugar estratégico, su entorno da la apariencia de gradas, en su dirección norte está tallada una silla con espaldar, lo curioso es que la parte alta del referido espaldar se encuentran tallados un conjunto de hoyos, que según de los taytas son espejos, que permiten observar la proyección de los rayos solares en el día del equinoccio. Se puede pensar por un lado que este sitio estuvo dedicado a los rituales de rigor en la gran fiesta solemne del Equinoccio de marzo, por otro, conlleva a pensar, que se trate de un lugar aurático dedicado a las ofrendas y sacrificios a través de las batallas rituales, testimoniadas por el mito. Además, muy cerca a este sitio se localiza una impresionante vertiente de agua que también debió ser aprovechada en estos espacios, porque según Naranjo (1989), considera que los baños rituales de purificación y energetización, fue común en esta fiesta del Pawkar Raymi. Tesis que es sostenida también por Según Zuidema, (1980) al respecto comenta, que por la importancia que tenía el agua, todas las Wakas en general disponen de vertientes cerca de ellas. La conclusión a la que por el momento llego es que, el sitio descrito fue el lugar dedicado a los sacrificios y ofrendas. Porque dicho sea de paso el pukara fue practicado en este punto de la geografía cañari hasta la década de los 70 según Fock y Krener (1979)

Las tesis de Zuidema (1980), e Hidrovo (1993), concuerdan que los rituales de fertilidad giran en torno al agua, por esos motivos, la mayoría de wakas se encuentran ubicadas en los lugares cercanos a los pukayos, (cascadas o canales), como el punto Azul Yaku en la comunidad de Charcay de la parroquia Juncal.



Martínez (1989), Roger (1989), definen la existencia de wakas locales, en las cuales se realizaban ofrendas, a través de las mesas rituales, mismas que tienen como finalidad garantizar la buena producción agrícola. Hecho que por el paralelismo que existe se extiende a toda el área andina. No es extraño, escuchar relatar mitos que hablan de este tipo de wakas e incluso de las mesas que se preparaban en esos lugares sagrados, en Juncal, como se dijo en líneas anteriores, se localizaron las siguientes wakas locales. Bunchalay, Turbaloma, Warakana e Inga-Loma.

### **1.6.1 Los preparativos o fase previa**

Para cumplir con las normas del mito y con las costumbres y tradiciones, todas las familias se preparan con anticipación, todas las familias asumían la responsabilidad de limpiar sus casas, quemar la basura, preparar la codiciada chicha de jora, aprovisionarse de la carne de los animales menores, de las tradicionales frutas y el pan, que constituye el alimento central de este ritual, disponer del tradicional aguardiente “trago”, porque bebiendo este licor entran en trance y consiguen hablar o encontrarse con el Apu.

La preparación de los instrumentos musicales la balsa o tambor, el pingullo, el chicote, el ruku pingullo, el wahayru; las armas como las warakas kutus o sunis, es responsabilidad de los esposos, mientras que preparación del vestido ceremonial les corresponde a las esposas, quienes lo alistan comprando y confeccionando. Todo está listo, las costumbres y tradiciones se tenían que cumplir sin alteraciones.

Incumplir con las normas del mito, trae consecuencias nefastas, porque arribaría el personaje austero llamado Cuaresmero, a hospedarse en las casas que no cumplieron con esta responsabilidad, se queda a vivir un año provocando una ruptura de los principios de armonía, de equilibrio con la naturaleza, y por consiguiente la austeridad se adentraría y provocando el chiki o mala suerte. (Simbaina Granda, 2019).

Estos datos corresponden a la década de los 80 del siglo pasado, contrastando con las costumbres y tradiciones actuales; se ha llegado a la





conclusión de que la matriz de esta tradicional fiesta, ha cambiado; la influencia del colonialismo ha conllevado a un progresivo proceso de aculturación.

En este contexto, comparto las sabidurías de esta tradicional fiesta contada por Guasco (2019), qué ocurría en los viejos tiempos (década de los 80 del siglo pasado) en la fase inicial.

Previo al inicio del carnaval, cada familia se preparaba. Quienes disponíamos de animales, vacunos, caballar, lana, equipos, traíamos de la parte alta a la comunidad, y por las noches descansaban en los corrales que quedaba junto a cada casa. Previo a la llegada del tiempo del carnaval, se realizaba una limpieza total de la casa, en especial se tenía que limpiar el estiércol de los animales del corral; porque nuestros abuelos decían, si la casa no está limpia no llega a visitar Tayta Carnaval; entonces llegará el austero Cuaresmero y dejará el “Chiqui” mala suerte; debido a estas razones, pese a las inclemencias del tiempo, debido a fase invernal, teníamos que cumplir con estas exigencias.

El aviso de la proximidad de esta fiesta, iniciaba desde la Navidad; nuestros taytas por la tarde de navidad, y de los demás días tocaban, por ejemplo, cuento lo que he visto y he participado con mi fallecido padre, en su pingullo cada tarde y las noches entonaba cantos carnavaleros, tradición que terminaba el martes de carnaval por la noche.

El Carnaval en Juncal empezaba desde la tarde de Navidad 24, 25 de diciembre, en familia realizaban buñuelos con dulce de caña comían y luego los mayores interpretaban su Pingullo hasta los días de carnaval también días después, esta celebración era muy hermoso hoy se ha perdido, todos los taytas eran muy avilés para interpretar las melodías. Información que es corroborada por Simbaina (2019).

### **1.6.2 La preparación de la jora**

La chicha es una bebida que no debe faltar, todas las familias de manera especial las mujeres, preparan esta dulce y embriagadora chicha, utilizando productos naturales; a continuación, se da a conocer la información recaba de



algunas abuelas que conocen estos secretos.

Al respecto la informante Loja, D (2019) cuenta todo el proceso que se sigue para su elaboración.

Para preparar la jora, se escoge las mejores mazorcas en los tiempos de la cosecha, luego viene el proceso de secado y desgranado, la media base para preparar la jora es un almud y medio, es decir, 6 galones. La variedad de maíz que se utiliza es el Zhima o Cuzco Sara.

Llegado el tiempo de elaborar la jora, en una olla grande con abundante agua, ponen a humedecer la porción de maíz que requieran por el tiempo de tres días, luego, el maíz humedecido colocan sobre las hojas de montes especiales como: puma maki, rambran, chilca, altamiso, penco negro partido, se termina cubriendo con las mismas hojas, este proceso termina una vez que las semillas hayan germinado; lo cierto es que, de este proceso de puesta en práctica de la sabiduría femenina, depende para obtener una dulce y agradable chicha. Lo curioso es que, la memoria colectiva conocía a esta actividad con el nombre de “Novio suñuchina” que significa hacer dormir a los novios.

Una vez que haya germinado la semilla, hacen secar unos días y terminan guardando el excedente, y moliendo la cantidad que van a emplear para preparar unos cincuenta litros o más de chicha, versión que es compartida por Loja, (2019)

### **1.6.3 Preparación de la chicha**

Realizando la debida consulta a la historia con relación a esta bebida; se ha evidenciado la siguiente información. Según Espinoza Soriano, (1988) manifiesta que la chicha, utilizaban los Incas (aswa) se consumía en grandes cantidades, en las concentraciones masivas de las ceremonias rituales y fiestas como en las mingas. La chicha, es una palabra antillana, introducida por los españoles durante la conquista por el año 1532. (Espinoza Soriano, 1988.)

Esta bebida desde los primeros tiempos, elaboraban de la fécula de maíz (zhima o maíz amarillo) en estado de germinación, luego del proceso de secado se obtiene la jora; este producto se muele, la harina lo ciernen y lo hacen hervir hasta que tome una coloración amarillenta. Este líquido una vez cernido, es depositado



en una tinaja de barro grande, a esta colada de jora agregan la cantidad de agua deseada y permanecerá en estado de fermentación durante dos días.

La calidad de la chicha depende de la cantidad de la jora que se utilice, mientras más jora contenga es mejor la calidad, resulta ser más dulce y agradable.

### **Secretos para su elaboración**

- La tinaja debe ubicarse a una distancia considerable de la hoguera en un lugar relativamente abrigado; no se debe cambiar de sitio porque, corre el riesgo de no fermentar.
- Para garantizar una oportuna fermentación, en el cántaro se debe depositar algunos litros de chicha madura (consho).
- Si el cántaro estuvo guardado por mucho tiempo, es necesario lavar y prevenir a que no sea afectada del mal viento, a través de la quema de "montes" aromáticos y del lavado de la misma.
- La chicha "wayrashka"<sup>6</sup>, es dañina; el consumir produce dolores de cabeza o del estómago, los afectados comienzan a bostezar; síntomas que se curan mediante la limpieza corporal con ciertos "montes"<sup>7</sup>.
- La chicha para ser repartida debe ser tomada del cántaro siempre con un recipiente de barro llamado "shila", de no ser así ésta cambiará de sabor. (Ochoa B., 2019)

Los resultados de la investigación etnográfica, con respecto a la preparación de la chicha hacen los siguientes comentarios. La informante Loja D. (2019) manifiesta que:

“La jora seca puede estar guardada por mucho tiempo, siempre y cuando, se tome las debidas precauciones, porque este producto exige un guardado y cuidado

---

<sup>6</sup> Huairashca. enfermedad de mal viento, que causa estragos característicos, dolores de cabeza y vómito.

<sup>7</sup> Montes. Plantas utilizadas para curar el mal viento. Generalmente reúnen tres variedades de montes, poleo, huantuc y ruda y lo limpian en forma de cruz, cubriendo al paciente con un paño de color blanco, aunque esto no sea una regla fija, si la persona que esta limpiando siente cansancio en su brazo y comienza a bostezar es porque la curación es buena. (Relator: Inocencio Loja. Suscal).



especial, actividad que permite que se mantenga el sabor y la dulzura. Por lo general se guarda en tinajas o costales, lejos de espacios húmedos y de otras amenazas.

Para hacer la chicha, se inicia con el molido y un prolijo cernido de la jora; luego esta harina, ponen a hervir en una olla preferentemente de barro, por un tiempo de media hora, se tiene que estar dando movimiento a esta colada para evitar que se asiente y se queme. Este producto, colocan en una tinaja la misma que contiene agua hervida con una temperatura media ni muy fuerte ni fría.

La informante manifiesta que, es imprescindible el lavado cuidadoso del cántaro, lo hacen con agua tibia y con ciertos montes, otras acostumbran poner la tinaja al fuego por unos minutos para luego lavar. Manifiestan que, en los tiempos de las décadas pasadas, limpiaban con plantas fuertes este recipiente a fin de evitar el mal-viento; enfermedad que afecta con fuertes dolores estomacales y de la cabeza. La chicha wayrashka es un tanto babosa y de mal sabor.

La chicha bien preparada, es dulce y una vez fermentada es muy agradable que no hace daño, a la hora que beba; este producto dejado que fermente unos días chuma a las personas que lo consumen más de dos shilas.

Cuentan que la esposa de Tayta Gerónimo Guasco, tenía la costumbre de hacer la chicha del “Chawar Mishki”, otras familias, tenían la costumbre de adjuntar una pequeña cantidad de la chicha chawar mishki a la chicha de jora, de esta manera la chicha se convierte en un licor con alto grado alcohólico, que hace embriagar a los consumidores.

Con el residuo de la jora cernida, “Hamchi” remuelen en la piedra de moler lo recomienden y con esta harina hacen otra tinaja de chicha de menor calidad, llamada pashkir.

*Ilustración 4. Aswa manka Foto: Choro, M.*



#### **1.6.4 Domingo de Sacha Chakrana**

Al respecto consideramos oportuno, presentar los comentarios del informante Simbaina Granda, (2019) con respecto al carnaval y al Sacha Chakrana expresa:

El Carnaval en Juncal empezaba desde la velación del Niño Jesús en Navidad (24, 25 de diciembre), en esta fiesta no faltaban los tradicionales buñuelos con dulce de caña comían y luego los mayores interpreten sus pingullos, música que se escuchaba, hasta los días del carnaval; todos los taytas eran muy hábiles para interpretar las melodías en pingullo, estas tradiciones ya no se escuchan en la actualidad.

Dos domingos antes de la fiesta del carnaval, se conocía como “Sacha Chakrana” todos los jefes de familia, salían a la ciudad o a los lugares requeridos para realizar compras en los centros poblados de El Tambo o Cañar, para en tiempos pasados, tenían que vender un cordero, chanchos, o ganado para costear los gastos, comprando todo lo necesario, en cuanto a alimentos requeridos para recibir como invitados a la familia ampliada.

Recuerda el informante que, en aquellos tiempos, no había carreteras, tenían que salir a caballo o a pie a los centros poblados.

También, al domingo de chakrana, dice el informante, que se entiende como “cosecha” porque las mujeres por lo general en esta fecha cosechan los primeros



productos tiernos de la chacra. Por otro lado, la compra de todos los necesario para la celebración del carnaval, como panela para endulzar la chicha, harinas, y otras necesidades en especial para la cocina; estas compras dependía de la posibilidad económica de las familias, por ejemplo algunas familias, regresaban cargados, otros en caballos con las cosas que compraban “chakraban<sup>8</sup>” en esos tiempos no existía carro íbamos caminando a Tambo y Cañar, salíamos a las cuatro de la mañana y descalzos muchas veces hemos llorado en el trayecto al pueblo, los caminos era de herradura llenos de agua y barro.

Desde el domingo de Sacha Chakrana se empieza a pasear visitando todas las casas de los familiares, vecinos y se llega también a visitar a los parientes de otras comunidades hasta terminar el día jueves de gallo.

Se vestían con sombreadera, camisa, kushma, faja, zamarro de chivo, en su cuello cuelga pingullos y wahayru de cóndor, cargan dos guaracas cruzadas a un lado guaraca de pan, al otro lado guaraca de baso, panela, o caña de azúcar manera de cruz con puntas filudas para la pelea, si se daba con esta guaraca al oponente se clavaba en el cuerpo y su golpe era tan fuerte y peligroso que lo tiraba al suelo. El tambor o “balsa”, confeccionaban de madera muy resistente y gruesa, el aro principal tenía que ser muy resistente, porque servía también, de arma de pelea, tenía de 4 a 5 centímetros de grueso el mismo era muy pesado y ayudaba en la pelea.

Lo cantos que ha escuchado el informante es el gallo de pelea, recuerda haber escuchado cantos de pelea que una vez que se encontraban sus oponentes, los taytas decían a ver huambros jueguen, jueguen no era un juego sino era pelea, de manera inmediata, se daban en las cabezas con sus warakas, de parte a parte en estos encuentros podíamos ver la sangre en sus rostros y el que gana esta pelea destruía todo sus instrumentos como cajas y pingullos en totalidad los oponentes quedaban tendidos en el suelo llenos de sangre, otras veces corrían el riesgo de perder la vida.

Para elaboración de las cajas existían dos taytas que construían, Bernardo Guamán y Simón Guamán, eran quienes nos daban haciendo gratis, solo pedía la materia

---

<sup>8</sup> En este contexto, el término chakrana, significa hacer compras en la ciudad, que lo contrasta con la palabra cosecha; lo que hace entender que un solo domingo en todo el año este proceso de comprar es considerado como cosechar.



prima “pelón” cuero de borrego, y de perro para el lado donde se golpea y donde va la membrana vejiga del toro o cuero de un borrego muy tierno, el hilo de cerda que colocaban para que produzca la resonancia era la cola de caballo.

Al llegar en la casa de los familiares, los wasi tupak recibían bien preparados, los visitantes teníamos que llegar cantando los lalay, caso contrario, se molestaban y no brindaban ningún alimento ni bebida, cuando se cantaba se ponían muy alegres e invitaban a la mesa que estaba preparado con muchos alimentos como pan, mote, papas, quesillo con ají, carne chicha y alcohol, también, era tradición de estar entre dos o tres visitantes no más, si llegan más de tres personas no nos daban de comer.

Algunos taytas eran muy exigentes que casi no se podía llegar fácilmente, como en la casa de Fidel Guamán o su hijo José Guamán más conocido como José Gallo, ellos encontraban con chicote en mano, si los visitantes cantaban los lalay solicitados, invitaba a comer en el banquete o mesa ceremonial en donde se encontraban, dispuestos los alimentos y bebidas de lo contrario, caían a latigazos y envía de regreso de manera inmediata.

### **1.7 Desarrollo del preludio**

El domingo posterior al “Sacha Chakrana” se denomina “Domingo de Carnaval”, la mayoría de familias suelen salir al centro poblado de Cañar para comprar frutas y otros productos para completar la mesa ceremonial. Compran el aguardiente que es la bebida infaltable en cada casa. En este espacio, el reencuentro con los familiares de los diferentes pisos es inevitable; situación que conlleva a compartir abundante licor en las cantinas y de esta forma acuerdan el cruce de invitaciones a sus casas durante la semana del carnaval.

Mientras que, en la comunidad la juventud guiada por sus padres o solos se aprestan a dar los últimos toques y afinaciones con los maestros cajeros, de sus instrumentos, como el tambor, el ruku pingullo y el wahayru, y preparando los mejores vestidos ceremoniales; algunos reciben los consejos de sus padres, abuelos y del maestro cajero, de manera especial en lo relacionado al comportamiento que deben asumir en las casas que visitan, cantando temas carnavaleros de acuerdo a las circunstancias.





En las casas, las familias se aprestan a disponer de una mesa ceremonial, dispuesta de una variedad de platos; según los abuelos manifiestan que no debe faltar de la mesa los tradicionales doce platos asentados sobre un mantel blanco. En las familias que aún viven los abuelos de las generaciones pasadas, se aprestan a recibir cantando a los carnavaleros y los visitantes tienen que responder a los pedidos del abuelo.

Este espacio de llegada, constituye una fase de prueba; por ejemplo, si en sus cantos pide que cante una diversidad de temas los carnavaleros visitantes tienen que responder, no responder significa no estar preparados y, por lo tanto, no puede participar en la mesa ceremonial. En estos casos ofrecen, carne de res seca cocida y envuelta en abundante ají fuerte; obligadamente el visitante tiene que servirse, y es consciente de que está cumpliendo una especie de castigo por no haber respondido a las preguntas del dueño de casa y que tiene que aprender para que eso no se repita.

Por la tarde y noche se escuchan sonar las balsas (tambores) y los pingullos que se movilizan en todas las direcciones. Los dueños de casa están en alerta esperando el arribo de los visitantes, además, saben que tienen que recibir con mucha honra porque los carnavaleros llegan desdoblados en Tayta Carnaval, Apu propiciador del Sumak Kawsay, en caso de no recibir con las debidas honras a través del canto expresan versos de desprestigio lo que implica, que tendrán que enfrentar un año de austeridad.

Al respecto Guasco (2019) manifiesta: En Juncal todos nuestros taytas eran famosos carnavaleros, acompañados de sus pingullos y cajas entonaban una diversidad de cantos. Nosotros mismo confeccionábamos las cajas; mi padre era un buen maestro cajero, preparaba las cajas para los comuneros, por lo general, llegaban a dejar la obra con “agrados” obsequios. Si se disponía de un buen tambor, se salía a pasear, de lo contrario no.

Para hacer un tambor se tenía que contar con el aro base y con los aros tipo anillos que sirven para cargar los cueros que proporcionan el sonido. Las maderas utilizadas para el aro principal son: Buloc, Huayllag, Poroto, Igna, Aliso entre otros, y para el aro cargador, utilizaban exclusivamente el huishu y el galoay. Con la ayuda





de un mache, formones o cepillos de madera en caso de disponer, serrucho y otras herramientas daban forma a este instrumento musical, tal vez el más importante.

Los cueros eran rigurosamente seleccionados, porque de estos dependían a los personajes míticos que representen: al paseador que disponga un tambor de hecho con cuero de perro o de gato, decían que es el hijo de Tayta Carnaval, porque por lo general termina peleando y sin rendirse ante los oponentes; mientras que contar con tambores hechos de cuero de cordero o de la vejiga de la oveja, decían que este año ha llegado la esposa de Tayta carnaval, porque por lo general estos cueros diferenciados por sus sonidos son indicadores de la paz, lo que quiere decir que ese año no hay peleas. Si el tambor es pequeño de agudo sonido, manifiestan que ha llegado el propio Tayta Carnaval.

Todos los cueros tienen que pasar por un proceso de putrefacción para eliminar la lana, aunque, se reporta también tradiciones que los cocían para librar la lana del cuero.

Según Guasco (2019) manifiesta que el sonido depende del templado del cuero y del colocado del hilo zhingualin (hecho de cerdas de ganado vacuno y caballar) al lado izquierdo del tambor. Al proceso de terminado y de dar sonido al tambor denominan “airado”

Por otra parte, Ochoa (2008), manifiesta que los abuelos del siglo pasado, hacían rituales como limpiar con plantas de olor fuertes para evitar que en su recorrido le dé el mal-viento, colocaban en sus ranuras el cebo de chivo, hasta llevaban a las cascadas a recibir el sonido y pedir que se mantengan sin alteraciones mientras dure la fiesta. A este proceso Guasco (2019) manifiesta que ciertos taytas tenían la superstición de limpiar del mal-viento, la de soplar con trago y chicha. En la actualidad, estas tradiciones de profunda manifestación de la religiosidad popular andina, se ha debilitado, solo es posible escuchar de las voces de los abuelos ochentones de las generaciones pasadas.

Estos tambores, son atados con vetas o hilos resistentes, además sus aros base son gruesos, porque sirven también de arma como waraka; cuentan que hay ocasiones que de manera inesperada aparecen los oponentes que no dan tiempo para sacar la waraka, entonces, el tambor es usado como waraka kutu.



El domingo de carnaval, los paseadores salían con su rechinante balsa (tambor) a recorrer visitando a las familias de las comunidades cercanas, cantando una diversidad de cantos, mismos que dependiendo del contexto eran cantados; había, cantos para la viuda, solteras, para las señoritas de pelo rubio, para las mujeres de Suscal, para las peleas, mitos antiguos etc. En esos tiempos, algunos paseadores llegaban hasta las comunidades de Suscal, Gun, Socarte. Según los mitos cantados, el carnavalero regresaba a casa después de ocho días.

### **1.7.1 El wasi tupak**

En todas las casas de las familias de las comunidades de la parroquia Juncal, en tiempos pasados, un longevo de mucha trayectoria cultural, que sabe de las costumbres y tradiciones que gira en torno a la fiesta, como cantar una diversidad de temas y de saber contrapuntear con los visitantes, llamaban “wasi Tupak” que en español significa el que recibe en la casa.

Al escuchar que se aproxima a cualquiera hora del día o de la noche, espera en el corredor de su casa, listo con su tambor en la mano, para hacer las preguntas que creyera pertinente, de manera especial, hacer cantar una diversidad de cantos, es el objetivo. Detrás de este personaje, en el corredor o en el interior de la habitación principal, se encuentra dispuesta la mesa ceremonial, con los siguientes alimentos: carne de oveja, papas, motes, chicha, cuy asado, alcohol, pan, una diversidad de frutas, propias del piso del yunga, ají, carne seca de res, etc., lo cierto es que deben contabilizarse doce platos diferentes.

Por lo general todos los carnavaleros visitantes llegan entonando el canto mítico Papa Santo que describimos a continuación. Es de indicar que, los contenidos de los versos, de este canto se ha debilitado de la matriz cultural ancestral, solo quedan uno que otro verso, que fluyen a duras penas. Por esta razón se ha tomado de las investigaciones realizadas por Ochoa (2008).

Papa Santo, es un canto que narra la procedencia del Apu, que, si bien es cierto, para la cultura andina, viene de las wakas de altura; y por la influencia de la Iglesia católica, hay momentos que revela que ya no viene de los cerros sagrados, ahora llega de la Tierra Santa de Roma; narra el proceso de venida y la llegada a

las comunidades, hay momentos que se desdobra en Apu andino y en otras es sacerdote que llega con las órdenes de Papa Santo a las Comunidades.

*Ilustración 5. Wasi tupak Tayta Choro Dumán (2019) Foto: Choro, M.*



### 1.7.2 Papa Santo

#### Kichwa

#### Traducción

Wasiyu wasiyu taytitu

Puedo pasar papasito

Wasiyu wasiyu mamita

Puedo pasar mamasita

Ñukamari shamuni

yo estoy viniendo

Ñukamari chayani

yo estoy llegando

Uchillitu runitu

soy hombre pequeño

Cuarta y gema runitu

tamaño de una mano y media

Ñuka mari shamuni

yo estoy llegando



Ama piñarinkichu	no te pondrás bravo
Ama rabiarkichu	no tendrás rabia
Ñuka shamushkamanta	porque yo llego, vengo
Taytulla mamita	padresito, mamasita
Mamitalla taytitu	mamasita, padresito
Punta puyupimi	vengo delante de la primera neblina
Punta tamyaditupi	vengo delante de la primera lluvia
Chunkashkitu shamuni	escondido de varias veces vengo
Chunkashkitu chayani	escondido y enviado de los cerros llego
Papa Santo pueblomanta	vengo de la ciudad de Papa Santo
Jerusalen llaktamanta	llego del país donde esta Jerusalén
Apunchikpa allpamanta	de la tierra sagrada de Dios
Apunchipak ordenwanmi	con el permiso de Dios
Shamukuni taytitu	vengo papasito
Chayakuni mamita	vengo mamasita
Watitata yupashpa	contando los años cada año vengo
Punzhitata yupashpa	contando los días
Riksillitu shamuni	mi presencia es fácil de reconocer



Uchillitu runitu	soy un hombre pequeñito
Taytitulla mamita	querida mamita
Mamitalla taytitu	querido papasito
Sukta killa lamarta	seis meses por el mar
Sukta killa urkuta	seis meses por los cerros
Kimsa killa kuchata	tres meses por los lagos
Kimsa killa sachata	tres meses por los montes
Kimsa killa urkuta	tres meses por los cerros
Kimsa killa sachata	tres meses por los montes
Yallispami shamuni	cruzando y avanzando vengo
Taytitulla mamita	querida mamita
Mamitalla taytitu	querido papasito
Chunka ishkey killapi	en doce meses
Cuarentayocho domingos	cuarenta y ocho domingos
Purishpami shamuni	caminando vengo
Chunkashkitu chayani	escondido y enviado vengo
Yurak kunka finduwan	adornado de blanco mi cuello vengo
Taytiyulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito



Punta puyitupimi	en la delantera de la primera neblina
Punta garuwapimi	junto al primer Roció
Chuncashkitu shamuni	escondido y enviado llego
Riksishkalla chayani	con mi presencia inconfundible
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita papasito
Quito Real Audienciaman	hablando en la real audiencia de Quito
Quito gobernacioman	en la gobernación de Quito
Yurak kunka finduwan	adornado mi cuello
Ñukamari chayani	yo vengo llegando
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Alli churarishkalla	vestido elegante
Yurak kunka finduwan	adornado mi cuello
Quito gobernacionmanta	de la gobernación de Quito
Ordenwanmi shamuni	con la orden concedida
Hatun muchikituwan	con mi gran sombradera
Riksillitu shamuni	que hace inconfundible mi presencia
Taytitulla mamita	papasito, mamita



Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Ishkai pacha kushmata	dos de las mejores cushmas
Ishkay pares usuta	dos pares de zapatos
Ishkay sombrederata	dos sombrederas
Tukuchishpa shamuni	terminado vengo
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Tulcán tayta urkuwan	encontrándome con el Taita Tulcán
Tungurawa urkuwan	con el cerro Tayta Tungurahua
Chimborazo taytawan	con el Tayta Chimborazo
Warakashpa shamuni	peleando con mi guaraca
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Espindola mamawan	encontrándome con mama Espindola
Wallikangas urkuwan	con tayta Wallikanga
Alberto Altar taytawan	también con Alberto Altar
Bueranhuan tayta urkuwan	con el tayta Bueran
Juidan tayta urkuwan	con tayta Juidan
Zhinzhuna mamawanpish	con mamita Zhinzhona también



Chabar Tayta urkuwan	con tayta Chabar
Huaracashpa shamuni	peleando con mi guaraca vengo
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Azogues Intendenciaman	de la intendencia de Azogues
Azoguez gobernacionman	también de la gobernación de Azogues
Quito ordenwan shamuni	con la orden de Quito
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Kayta yallishkakpi	cuando vengo caminado
Riksillitu kashkanka,	todos me reconocen
Cajakupi takikpi	por mi caja y mis cantos
Chilin chalan uyarikipi	mi cajita sueña fuerte sutil
Riksillitu kashkanka	inconfundible se haya escuchado
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Pinkullupi takikpi	cuando suena mis instrumentos
Wasi wasi uyarishpa	en todas las casas se haya escuchado





Warakita aysashka	en mi mano llevando mi waraquita
Balsitapi takishpa	golpeando mi tamborcito
Kayta yallishkarpika	cuando venía caminada
Riksillitu kashkanka	seguro todo me recocieron
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Chabarpa kukayuka	el fiambre de tayta Chavar
Taruka kukayumi	es carne de venado
Bueranpa kukayuka	el fiambre de tayta Bueran
Suni sinka mutimi	es un mote filoso
Zhinzhonapac kukayuka	el fiambre de mama Zhizhona
Nabos curullami	es nabo de mal estado
Juidanpa kukayuka	el fiambre de tayta Juidan
Kuy kusashka aychami	es un delicioso cuy asado
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Kukayuta mikushpa	comiendo mi fiambre
Misi pukllayta pukllashun	jugaremos como el gato
Misi sinkuita sinkushpa	revolotaremos como el gato



Allku sinkuyta sinkushpa	revoletearemos como perro
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Hapinata yuyani	quisiera agarrar algún oponente
Makanata munani	para tener una batalla
Pukarata mañana	si gusta puedo el pukara
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Uchillitu wamritu	soy un hombre pequeñito
Paktallitu lunkitu	un hombre de mediana estatura
Aychantami ninkuna	estoy pidiendo la carne
Atintami ninkuna	así venceré al que se oponga
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu <sup>9</sup>	mamita, papasito

### 1.7.3 Imatak lalay nisha

Es un canto, que entona el visitante en el caso de haber los wasi Tupak, para impresionar que sabe cantar una diversidad de temas; al escuchar estos impresionantes versos, el wasi tupak, tomando como un elemento mediador su tambor, pide al visitante que cantara del listado de cantos, uno de ellos, y en caso de no cantar bien, a través del canto manifiesta estar equivocado. Por lo tanto, salir de carnavalero implica dominar doce cantos como base, si no sabe cantar no puede

<sup>9</sup> Este canto es tomado de la Ochoa (2008), se trata de una investigación profunda en la zona, de tal suerte, que se podría manifestar que así cantaban en el siglo pasado, en la actualidad este canto se ha desgastado y se escuchan a pocos abuelos cantar con ciertas limitaciones, no así los jóvenes, unos cantan y otros solo acompañan con su tambor.



cumplir este rol de carnavalero que visita a las familias de la comunidad. Estas tradiciones, en la actualidad ha caído del contexto social, sin embargo, hay una proyección de gente en buscar las mejores estrategias para recuperar los saberes ancestrales que van saliendo de la matriz cultural y festiva.

### **Kichwa**

### **Traducción**

Wasiyu wasiyu taytitu	puedo pasar papacito
Wasiyu wasiyu mamita	puedo pasar mamita
Ñukamari shamuni	yo estoy viniendo
Ñukamari chayani.	Yo estoy llegando
Imatata lalay nisha	que canto te gustaría escuchar
Imatata wahay nisha	que canto te gustaría que eleve mi voz
Sintulachu lalay nisha	te gustaría escuchar sidulita
Chitutachu wahaynisha	o puede ser que eleve canto del chito
Mulata wahaynikpi	si me pides el canto de mula
Chaytapish lalaynisha	también ese canto puedo cantar
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Kunturtachu lalay nisha	te gustaría escuchar el taita cóndor
Sharankutachu wahaynisha	o elevo en mi canto al zharango
Cuibibita mañakpika	si me pides cuybibi
Chaytapish lalay nisha	también puedo cantar
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito



Toro taki mañakpi	si me pides en canto del toro
Kundur taki mañakpika	si me pides canto del cóndor
China taki munakpi	canto de la china también
Soltera lalay mañakpi	si me pides soltera
Chaytapish lalay nisha	también puedo cantar
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Pukarata lalaynikpi	si me pides el canto del pukara
Gallu lalay mañakpika	o canto del gallo
Lucera vaca lalaynikpi	si me pides canto de la vaca lucera
Chaytapish lalay nisha	también puedo cantar
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Jueves pucha taki nikpi	canto del día jueves
Papa Santo lalay nikpi	o canto del Papa Santo
Ñuka chula takik nikpi	o canto de mi chola
Balsitata lalay nikpi	canto de la balsita
Chaytapish lalay nisha	también puedo cantar
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito
Tukuytami yachani	todos esos cantos se
Mañashka takini	todos tus pedidos lo se



Yachantami ninkuna	siempre podido triunfar
Atintami ninkuna	soy un vencedor
Taytitulla mamita	papasito, mamita
Mamitalla taytitu	mamita, papasito

En estos versos, el visitante da a entender que sabe todos los cantos de la matriz cultural de esta fiesta; el wasi Tupak, usando su tambor pide que cantara el tema de su elección, en caso de alejarse de la versión propia de la comunidad, haciendo rechinar su tambor le dice al visitante, cómo se canta y hace un análisis de sus versos, y sigue preguntando otros temas de pelea particularmente, de igual forma es cuestionado si canta de acuerdo a versión original. En caso de haber respondido a todas preguntas, invita pasar tomar un vaso de chicha, trago y a consumir los alimentos que se encuentran dispuestos en la mesa ceremonial. Si no respondió, bien a sus preguntas, lo único que le ofrece es una porción de carne de res envuelta en abundante ají picante, alimento que le obliga a consumir para que sepa que hizo mal y no cumplió con las normas del mito; terminada con esta penitencia le invita a participar del banquete ritual de la mesa ceremonial. Ochoa (2008).

Según Guasco (2019) cuenta que había, carnavaleros que tocaban con elegancia los pingullos, entre ellos menciona a los Taytas: Flavio Espinoza, Simón Espinoza. Mi padre, Espíritu Quishpe, y sus hijos Julián Quishpe tocaban el pingullo de cóndor. Cuenta que para esos tiempos se disponían de pingullos y wahayrus de cóndor, el pingullo de sada llamados gravinchina, instrumentos que tenían una medida de 40 a 45 centímetros. Tradicionalmente, a los pingullos de sada o carrizo, decían también “Yacu Loma Pingullus”.

Menciona, también, el informante que hacían pingullos de la pluma gruesa del cóndor, sin embargo, no menciona el nombre de este tipo de pingullo; tampoco hace referencia al ruku pingullo, instrumento de uso generalizado en estos contextos.

Los taytas en tiempos de verano se dedicaban a cazar al cóndor; dice, que ciertos tiempos abundaban estas místicas aves, todos los días salían de la quebrada de



Celex, cuenta que el abuelo de su esposa, Tayta Tomas, hacía trampas para cazar; preparaba con la carne de un caballo viejo que sacrificaba con este fin, en un lugar estratégico hacía un orificio profundo de la altura de una persona, sobre este hoyo colocaba ramas y sobre ellas la carne putrefacta. El cazador se acomodaba en el hoyo y esperaba la llegada, que por su puesto era seguro, y una vez que iniciaba a tragar la carne lo tomaba de pata, colocaba la toklla de una veta y conseguía atrapar. De esta manera, para esos tiempos la mayoría de juncaleños tenían este codiciado instrumento Guasco (2019)

#### **1.7.4 Los días lunes y martes del carnaval**

En tiempos pasados, según Guasco (2019) manifiesta que las visitas de los carnavales iban y venían de las casas de las familias; entre recibimientos, compartimientos de alimentos dispuestos de la mesa ceremonial, ofrecer la bebida de la chicha de jora y el licor que no faltaba.

En estos días dentro del plano social, la familia de sangre y los compadres llegan a las casas de sus parientes, a cumplir con la invitación acordada con anterioridad. En este plano, se recrea y se actualiza con fuerza el principio de correspondencia, hecho que se evidencia, al dar abundante comida y bebida a sus parientes, eso implica, que los parientes invitados, están en la obligación de devolverle la invitación. En estos espacios, tradicionalmente no deben faltar las siguientes viandas: mote, carne de gallina, oveja, cerdo, y la carne de cuy; ofrecen también pan, papas, chicha y trago. A más de servirse, llevan a casa canastas de “wanlla” (alimentos). Los parientes que reciben a los invitados, disponen de abundante comida, y de manera especial, su esposa cuenta con el cuy asado, caldo de gallina, y en la actualidad se insertado la costumbre de sacrificar un chancho para compartir con la familia. Estas invitaciones como son de ida y vuelta, tienen la duración de algunos días.

*Ilustración 6. Tayta Carnaval Foto: Fock y Krener (1977)*



## **1.8 La noche del Awka Tuta**

### **1.8.1 El awka tuta mítico**

Literalmente significa la noche del "enemigo malo", o según concepción de la Iglesia católica, la noche de los "no bautizados". Para los indígenas de Juncal el awka tuta, es concebido como la noche que deambulan libremente los espíritus místicos, que, al encontrarse en los solitarios caminos y chaquiñanes, desdoblados en comuneros invitan a pelear, luego de recorrer de una manera misteriosa por el uku pacha de algunos cerros o wakas sagradas. Es la noche, en donde los nativos, sienten escuchan llegar a los personajes místicos a sus casas de habitaciones, pero





se vuelven inobservables. Son espíritus que, en algunos sitios llamados peligrosos, se escuchan, se observan hasta luces intermitentes, al pasar por esos lugares, los carnavaleros perciben olores a azufre, en estos espacios son afectados por una enfermedad muy peligrosa el “mal-viento grande” que causa dolores insoportables del estómago, de la cabeza o cualesquier parte del cuerpo, por eso, los comuneros de las generaciones pasadas llevaban, en una diminuta funda de color rojo, dientes de ajo hembra y macho, romero, palo santo, y llevar en el dedo de la mano derecha un anillo de acero; quienes portan estos secretos no son afectados por la energía mala de estos espíritus malos que deambulan a la media noche. Sus tambores, también están preparados para estos malos momentos, esta curada del mal viento, y con su sonido fino, hacer ahuyentar a estos espíritus malos de la noche.

En la línea del plano mítico, según, Fock y Krener (1979), en sus investigaciones realizadas en la década de los 80 del siglo pasado, dice:

“...Que un juncaleño encontró el martes de noche con Taita Carnaval, aquel estuvo vestido de vaquero y que tocaba su pingullo y su caja, decidieron seguir el camino juntos. Cuando habían andado un rato vieron como los cerros se abrían para dar paso al Taita Carnaval pudiendo entrar directamente al cerro, luego de haber caminado por su interior se encontraron en el cerro de huaracana, posteriormente se encontraron en Pillcopata y por fin se encontraron en Chamba Pucara, en este lugar el Taita Carnaval desafió al indio de Juncal, desató una pelea con las huaracas siendo el ganador el indio de Juncal, el Taita Carnaval regaló todo sus instrumentos como un justo merecimiento a su triunfo, todas aquellas fue de oro, de esta forma el indio de Juncal quedó con la suerte”. Pág. 15-16.

El awka tuta, se desarrollaba desde las 12H00 del día lunes hasta la media noche del día martes. Se tenía que salir a pasear de lo contrario no se desarrollaría con plenitud el lalay, con los que tiene suerte se encuentra el Taita Carnaval y era mejor salir solo para encontrar con el Apu, yo paseaba solo en el awka tuta, el día martes ya se va de regreso el Taita Carnaval. (Guasco 2019).

Escuche una conversación que a un comunero el taita carnaval encontró y lo llevo a chambapukara a altar urku y luego al cerro sembrasan fue un encuentro





ameno, pero era sorprendente de un cerro a otro dentro de estos cerros lo recibieron con chicha y una gran cantidad de alimentos. (Guasco 2019).

Testimonio oral, de un abuelo de la comunidad de Quilloac

"... Era un día martes de carnaval, me fui a traer leña de Cauca y en mi borrico, ese día llovió demasiado que no pude regresar a casa, no hice más que buscar una caverna; solitario y mojado prendí una hoguera y me puse a secar mi ropa, junto a la hoguera sobre unas pajas, de allí me quedé dormido, convulso me desperté al escuchar el sonido de cajas y pingullos que asomaban en distintas direcciones y que se dirigían al lugar en donde yo me encontraba, calmó la lluvia y la noche se puso brillante, de tal manera que pude observar en una llanura hombres disfrazados de carnavaleros se iban concentrando, cada uno cantaba sus carnavales. Luego se aprestaron a servirse los fiambres, terminada la cena se desató una terrible guerra entre carnavaleros, se batían con las huaracas kutus, todos se referían a Mama Zhinzhona aduciendo ser de cada uno de ellos, la pelea fue prolongada, ésta terminó cuando en el lugar cayeron rayos, truenos que estremecía el lugar, y la lluvia se apoderó del cerro, tembloroso y exhausto me quedé dormido, al día siguiente pensé que solamente se trataba de una pesadilla; para evidenciar mi sueño me trasladé al lugar de los hechos, encontré una piedra redonda, que seguramente fue utilizada como huaraca". (Alulema, 2016.)

Según este relato y otros, que se presentarán más adelante, se evidencia que exclusivamente en esta noche, los Apus pelean, se enojan y cada uno trata de imponer su poderío, es por eso que en la noche del awka tuta, no faltan los truenos, rayos, lluvia, viento y hasta temblores; cuando esto ocurre, los abuelos concluyen que se debe a la pelea de los Apus.

### **1.8.2 El awka tuta en el plano social**

El martes de noche, desde las once y media de la noche hasta la una de la mañana, era conocida como "Awka Tuta", al respecto Simbaina Granda, (2019) dice:

"Que sus finados abuelos decían, que era muy peligroso salir la noche del awka tuta, porque se desataban peleas muy duras, en las que tenían que vencer o morir en el sitio y de lo acontecido los familiares no podían poner sus denuncias en la justicia ordinaria, guardaban la venganza de revancha para el año venidero. Frente



a estos casos, ni el Teniente Político tenía autoridad para dirimir estos casos, solo se queda en indagaciones generales y nada más. Si las riñas y la medición de fuerzas han ocurrido el martes por la noche, peor nada tenía que hacer para resolver esta situación. En estos días, los carnavaleros que tenían que arreglar cuentas a través de enfrentamientos, se cuidaban no bebía en exceso y se mantenían en máxima alerta para no ser sorprendidos por sus oponentes. Simbaina (2019).

En carnaval existía muchas peleas, una vez que ya se concluía los días de carnaval se escuchaba que algunos comuneros, se encontraban hospitalizados, a consecuencia de estas sangrientas peleas de medición de fuerzas entre comunidades opuestas. Los jóvenes peleaban defendiendo el territorio de la comunidad, de tal manera, que no podían tener sus amantes jóvenes de otras comunidades. Simbaina (2019).

Cuenta el informante, que Tayta Isidoro contó una experiencia de pelea real; decía que, de niño vio que en los días de carnaval que un carnavalero le propinó un warakaso a Tayta Román de Charcay; esto ocurrió en el momento que se desplaza solo por el camino. Tayta Román, dio un giro quedando mareado y dando vueltas, cayó al piso, los vecinos que vieron ayudaron rápido por eso no se murió. Simbaina (2019).

En el plano social queda evidenciado, que el awka tuta, se concreta las peleas antagónicas que tradicionalmente ha ocurrido todos los años. De la voz de los informantes, no se registran datos en las que expliquen, el desarrollo de encuentros guerreros entre las comunidades opuestas, las del hanan con las huirn, como lo sostienen Fock y Krener (1979), al explicar, el desarrollo de esta batalla campal en forma de juego, ocurrida entre las comunidades de Chuichún y Juncal, encuentro que iniciaron lanzado frutas como proyectiles y terminaron dándose waracazos cuerpo a cuerpo.

Según la voz de los informantes, estas peleas ocurren por lo general en los caminos durante la noche de manera especial, o en cualquier lado que se encuentren los oponentes; situación diferente a los contados por los Fock y Krener (1979), que cuentan, que estos encuentros ocurrían el día martes durante el día.



Por lo tanto, se afirma que hubo peleas de orden familiar que preferencialmente ocurría por las noches, pero hubo también peleas comunitarias entre comunidades opuestas, al respecto los informantes revelan que ocurrían en las wakas, Champa Pukara, Bunchalay, Turbaloma.

La investigación etnográfica de campo, no revela que estos encuentros tenían un fondo religioso, que era la de ofrendar sangre humana a la Pacha Mama para asegurar un exitoso ciclo agrícola y vital; como sostienen los investigadores sobre esta temática a nivel andino. Por lo que concluye que la matriz semántica y literaria se ha debilitado y cada día se aleja del ciclo vivencial los saberes ancestrales, que revelen los procesos de vinculación del hombre con la naturaleza sagrada.

### **1.8.3 El awka tuta en el plano simbólico**

Dos dimensiones simbólicas saltan a la vista, un personaje diabólico impuesto por la iglesia católica y un mítico andino propiciador de la buena suerte. En torno al primer personaje, se tejen conceptos de temor de miedo y de pánico, mientras que el mítico personaje andino, es el buscado, Guasco (2019) dice; que todos salíamos como carnavaleros, a visitar a las familias de la comunidad solos y nuestra ilusión era cumplir con todo lo que el mito dice, para poder encontrarnos personalmente con Tayta carnaval para quedarnos con la suerte. Demostrándose dos tipos de personajes, un malo y un bueno. Dicho sea de paso, la llegada de 12 franciscanos a América en 1524, comenzó la denominada campaña de evangelización de los indios de la Nueva España; situación que produjo choques y enfrentamientos permanentes en contra de los misioneros. Los indígenas defendían a toda costa a sus dioses, preferían morir antes que abandonar, ante la réplica de los misioneros contestaban: "Déjenos perecer si nuestros dioses están muertos (Broseghini)". Los misioneros insistían, hablaban sobre el poder de Dios, de los ángeles y de los demonios hasta llegar a demostrar que los dioses locales eran falsos y que no tenían ninguna realidad; finalmente hicieron notar que los dioses indígenas no pudieron proteger de la invasión española, poco a poco fueron convenciendo y obligando asumir como el único Dios a Jesucristo. (Broseghini).



Parecer ser que con el símbolo de personajes diabólicos que aparecían en ciertos sitios (lugares en los cuales antiguamente realizaban las ceremonias de los pukaras), los sacerdotes impusieron estas imágenes de terror para erradicar estos encuentros que atentan la vida de las personas; y en Juncal, en una de las wakas locales en donde se concretaba los juegos y la pelea del pukara llamada warakana, los sacerdotes convirtieron en cementerio.

Otro símbolo importante es el tiempo. Queda demostrado que a partir de las 11H/30 P/m, hasta las 13H/30 de la madrugada en el tiempo negativo, en la cual deambulan espíritus malignos, que causan enfermedades y dejan la mala suerte; en estos tiempos tienen que haber un recogimiento en sus hogares.

El símbolo awka, remite al hombre primitivo, no bautizado, que no conoce de la existencia de Dios, por su nivel primitivo desconoce la ley, por lo tanto, está acostumbrado a que nadie le juzgue. Espero no estar equivocado, pero planteo como hipótesis, que este término fue introducido por la iglesia católica, para hacer referencia, a estos actos guerreros como insólitos que atentan contra la vida de las personas.

Pukara, este símbolo poli-semántico, en este contexto se refiere a las peleas ceremoniales, que con la sangre derramada se ofrenda a la Pacha Mama, para asegurar una buena producción del maíz y un estado de salud colectiva satisfactoria.

## CAPITULO II

### 2. EL PUKARA

#### 2.1 El pukara en el contexto andino

Es importante establecer un espacio de reflexión y análisis sobre la pelea del “Pukara” en el contexto andino, contextualización que permitirá determinar expresiones vivenciales del ayni, que a más de ser un encuentro de medición de fuerzas tenía una connotación cósmica religiosa.

Inicio esta reflexión y análisis citando a Hartman, (1972) estudioso que ha revisado investigaciones confiables del contexto andino. El referido autor toma los aportes investigativos de Celina Gorbak, Mirta Lischetti, y Carmen Paula Muñoz realizados en 1961, estudiosas que observaron en la Fiestas de: San Sebastián (20 de enero), el jueves de compadres y el primero de enero, en sitios de Chiraje y Tocto, el desarrollo de encuentros rituales entre grupos de indígenas tradicionalmente enfrentados. No especifican las formas de desarrollo del ritual. Explican, que estos encuentros se desarrollan en determinados sitios, desatándose una pelea de vida o muerte. Los guerreros antagónicos de lado y lado usan las armas denominadas, las hondas waq'a liwi, o wichiwichi que permite lanzar piedras contra el enemigo.

En las investigaciones de campo realizadas en las comunidades de Juncal, se evidencia que en las generaciones pasadas las peleas del pukara se realizaba con mucha intensidad, y no solamente en los tiempos de carnaval, sino que, en las fiestas de Corpus, Carmen Otava, Sagrado Corazón y Navidad, cuentan los informantes Mishirumbay, (2019), Guasco Guamán, (2019), que estas peleas ocurrían entre familias de comunidades antagónicas. No se revela, el desarrollo de este acontecimiento entre comunidades históricamente enemigadas, no así Fock y Krener (1979) en sus investigaciones evidenciaron la pelea del pukara entre las comunidades de Chuichún y Juncal en el sitio sagrado de Turbaloma. Con lo manifestado, se denota un paralelismo de estos encuentros entre Chiraje, Tocto y Suscal.

Hartman, (1972) manifiesta que los indígenas conciben a estas sangrientas peleas como un espacio de ofrenda de sangre humana a la Pacha Mama,



ritual que propicia un estado mental positivo que incide en la producción de la chacra, como sostiene Juan de Dios, (1993) pág 1.

El referido autor, toma los aportes de Andrés Alencastre y Georges Dumézil en “Fêtes et usages des indiens de Langui” Provincia de Kanas, Dpto de Cuzco, y encuentra aportes complementarios análogos en torno a los departamentos de Chiraje y Tocto. Lo importante de estos aportes es que logran circunscribir el área de dispersión de “ceremonias similares” en los departamentos de Kanas, Cuzco, Puno, Arequipa, Ayacucho, Junín y Cajamarca; en Bolivia. Isla de Titicaca, Copacabana, Uyuni, Potosí y Tarapalca. (Gorbak, Lischetti y Muñoz, 1962: 255 – 261). (Hartman, 1972, pág. 2). Estos aportes afirman que estos sangrientos encuentros, tenía una amplia difusión en el área andina incluido Ecuador.

Hartman (1972: pág. 2), manifiesta que, en la parte Sur de la sierra peruana, las investigaciones realizadas demostraron la existencia de una variedad de modalidades, que van desde los combates sangrientos hasta juegos de carácter inofensivo o escaramuzas en las que los participantes en lugar de armas mortíferas bombardean con frutas como naranjas, tunas, y proyectiles parecidos. Encuentros que se solían realizar en la semana que precede al carnaval. Estas manifestaciones peruano-bolivianas tienen un parecido cercano a lo realizado en Juncal. Según Fock y Krener (1979) manifiesta que los encuentros del pukara iniciaba a manera de juego, lanzando en sus hondas (waraka suni) una diversidad de frutas, se iban aproximando hasta que al final peleaban a campo abierto con sus warakas cortas (waraka kutu). En base a los fundamentos presentados el autor manifiesta el fenómeno de las “batallas rituales” son de “origen aymara las ceremonias del Tocto y del Chiraje en particular y de todas las luchas análogas en general presentan un paralelismo especial. (pág. 2) (Hartman, 1972)

Es importante también tomar los aportes de Zuidema T., (1973) este investigador demuestra de manera sustentada, que las batallas rituales en el Perú se practicaban en los lugares sagrados o pacarinas ubicados en los límites territoriales. En estos cerros sagrados existían mojones de piedras a los que ofrendaban sangre humana, información compartida, por (Roger, 1989), mientras



que (Martínez, 1989), explica que el desarrollo de batallas rituales en Isluga en Perú. Comenta que las tropas de carnavaleros emprendían una caminata a la cima de los cerros sagrados para realizar ofrendas a una pareja de maniquíes que son llevados por ellos, para simbolizar a los Malk'us (masculino y femenino), la principal ofrenda es la sangre.

Con respecto a estos aportes, los informantes, Mishirumbay, (2019) Guasco Guamán, (2019), comentan haber escuchado de sus padres y abuelos, el desarrollo de peleas del pukara en los sitios considerados sagrados como Champa Pukara e Ingaloma; pero, estos ochentones, no han sido partícipes de estos eventos. Por lo tanto, quedan en el imaginario colectivo, ideas lejanas, nada claras sobre las procesiones realizadas a las wakas, y para las peleas que allí ocurrían. En esta década, los comuneros de las diferentes comunidades han decidido retomar la visita a la Waka Chamba Pukara, todos los años el lunes de carnaval acostumbran llegar al sitio realizando una procesión llena de colorido, con música, danza, gastronomía, en el sitio desarrollan una ceremonia en la que todos participan y luego todos regresan a la comunidad sin que haya ocurrido ninguna pelea. Con respecto a la ofrenda de sangre humana en los mojones de piedra; en los recorridos con los comuneros, se descubrió un mojón circular de una cerca de piedras, y en la parte central había una piedra pequeña con un pequeño hoyo en el medio, que hipotéticamente pensamos que sirvió para quemar la grasa de la llama (oveja) o para quemar la sangre del cordero como ofrenda a los Apus; pero en realidad hace falta mucha investigación para afirmar lo manifestado.

## **2.2. El pukara en la geografía austral cañari**

A manera de preámbulo, me interesa analizar los datos históricos recabados por los historiadores que hablan de la belicosidad de la etnia cañari; al respecto Iglesias, (1985), (Zaruma, 1990), y otros, han evidenciado, que los cañaris se caracterizaron por ser guerreros belicosos de alta peligrosidad militar, expertos en el manejo de la waraka suni y kutu. Por otro Cordero Palacios, (1981), manifiesta que los cañaris fueron hombres guerreros; gran parte del tiempo se dedicaban a confeccionar armas. Espinoza Soriano, (1990), sostiene que Tupac Yupanqui



consideró a los cañaris indios guerreros de alta peligrosidad militar. Los informantes de las comunidades de Juncal todos ellos ochentones, afirman que, sus antecesores, en todas las fiestas del año peleaban en la plaza del pueblo, en la casa de los priostes o en los caminos, cuentan los informantes Guasco Guamán, (2019) Simbaina Granda, (2019) y Escolástica, (2019) que, en las fiestas de Corpus, Sagrado Corazón de Jesús y en carnaval se desataban estos encuentros guerreros que teñía de sangre los caminos y las plazas. Había familias como: Choros, Zamoras, Espinozas, Lojas y otras que imponían su valentía y poderío Bélico; esta tradición se vivió hasta la década de los 80 del siglo pasado; debido a la intervención de la iglesia católica, según Fock y Krener (1979) se erradicaron estas peleas que se sustituyeron con la corrida de Gallos o Gallo Pitina.

Hasta la década de los 70 del siglo pasado se han registrado los juegos y combates del pukara en la provincia del Azuay, al respecto Hartman, (1972) considera que este juego para los indígenas se trataba de un combate ceremonial practicado entre varios grupos antagónicos; juego-combate que se desarrollaba en la semana del carnaval entre los pueblos de Ludo (Cantón Sigsig) con los de Quinjeo (Cantón Cuenca) y San Juan del cantón Gualaceo.

Llegado el día, las comunidades se dirigían a los sitios tradicionales de encuentros; conformaban la delegación, los jóvenes pukareros, las mujeres llevaban las mejores viandas para servirse, abundante chicha y una cantidad de espectadores que al final constituían la barra de cada comunidad. Llegado el momento, un equipo de cinco jóvenes previamente seleccionados y preparados de cada comunidad, vestidos de acuerdo a la norma del mito, tenían que salir a la cancha protegidos su cabeza con el angarón o cobijón, enorme sombrero de piel de res no curtida que servía para proteger la cabeza y partes del cuerpo contra los golpes de la mortal waraka confeccionada de una bola de piedra. La copa que cubre la cabeza reforzada, con cueros sobrepuestos, servía para protegerse y amortiguar los golpes de la waraka en la cabeza, estas sombrederas (sobreros de gran tamaño) protectores sus faldas median un metro de diámetro; vestían con una cushma.





Llegado el momento del juego y combate, según Hartman, (1972) dice: para una mejor comprensión transcribo.

“Los dos equipos, cada uno encabezado por un mandón, después de haber probado de la chicha empiezan a acercarse entonando canciones y lanzándose tuzas u otros proyectiles de semejante calibre. Habiéndose acercado hasta cierta distancia se enfrentan primero los dos mandones. Cambian hasta cuatro golpes tratando cada uno de defenderse con el angarón lo mejor que puedan. Los demás jugadores siguen de la misma manera. A medida que van embriagándose entre los turnos ya atinan resistir al impacto de la guaraca. Tan pronto como uno cae los vencedores se apoderan del angarón y de la guaraca como trofeos. Se dice que a los heridos se cura y se los devuelve más tarde a sus familiares. Los muertos en cambio, son enterrados en seguida. Mientras más muertos haya, mejor año de cosechas cabe esperar. Los parientes del difunto tratan al cadáver con maldiciones, porque es para ellos pronóstico de escasos rendimientos. Las perspectivas de ventura y abundancia son siempre del lado victorioso. Si en cambio, el juego resulta sin muerto alguno, los dos partidos tienen que contar con un mal año. Hartman, (1972: 131-132)

En este contexto, cito la vivencia de un testigo presencial del desarrollo del pukara en el Azuay; se trata de Farfán, (1976) joven que observó durante su adolescencia el desarrollo del juego del pukara en la parroquia Quinjeo, provincia del Azuay; tiempo en el que su padre desempeñaba de profesor en la escuela de la Parroquia Quinjeo. (Farfán, 1976: pág. 6)

Describe el informante que escuchaba el comentario de los indígenas, que:

Se dedicaban entrenar el pukara en los lugares Lalcote, en el cerro Zhaquillcay y en la Jarata; los entrenamientos hacían con mucha cautela, con personal del lugar y delegaciones enviadas de otras comunidades especialmente de Monjas, unidos a sus colegas practicaba en Tari y Quillosisa, lugares apropiados para practicar el tiro al blanco con la waraka suni y la lucha cuerpo a cuerpo usando la waraka cutu. (pág. 6)

Comenta que: indígenas de Lalcote eran aliados con los pukareros de Llayzhatam, San Juan-Pamba y Pukakocha hay sus enemigos irreconciliables eran los de Monjas se mantenían aliados con los de Quinjeo, San Juan, San Bartolo y



Dizha. (Op. Cit. pág. 7) siempre y de manera especial en los tiempos previos al inicio del carnaval, con frecuencia hacían reconocimiento del terreno de la colina de Borma, las faldas del Picota Rumi y el Wayrapunku, para determinar las estrategias de guerra. (Op. Cit. Pág) 7)

Las delegaciones de pukareros de cada comunidad, desde el día Lunes de Carnaval, visitaban a las familias de las comunidades, vestidos de acuerdo a las normas del mito, llegaban bailando a las casas que visitaban, bailando como una oveja, sonido que simbolizaba llegar pidiendo carnaval, para que les inviten los dueños de casa a tomar chicha, casa adentro, hacían ostentación de estar muy preparados en el manejo de las warakas y como pukareros, saltaban de izquierda a derecha oteando las armas; además, informaban que el día martes pondrán en alto el don de pukareros porque de este triunfo dependerá el éxito del ciclo agrícola y vital; los dueños de casa a más de invitar la buena chicha, aplaudían y encomendaban que se llegue a triunfar en esa contienda. (Farfán, 1976, Pág. 8)

El día martes muy por la mañana las delegaciones se desplazan y se juntan en la casa del, Caporal Mayor y Mayoral, Don Luis Tacuri, comunero que por su buena situación económica preparaba pailas de comida para atender a los visitantes, mientras andaban y bailaban el jalahuay y el carnavalito ha llegado. Vestidos como manda las normas del mito y portando un sombrero grande de enorme falda reforzada con siete cueros de res prensados, el cobijón cubría la cabeza y el rostro de las pedradas lanzadas durante la contienda. (Farfán, 1976, pág. 11)

El Síndico Mayor, no descuidaba en enviar vituallas a la tropa que se encontraba atrincherada en lugares estratégicos y secretos cercanos al lugar de encuentro, estrategia de la cual dependía el triunfo. Luego, los pukareros, mujeres que llevan comida, bebida y comuneros se desplazan al sitio de encuentro.

Llegado el momento los 50 pukareros, Don Luis Tacuri encabeza el pelotón, dando ánimo y para vencer o morir en el sitio de peleas a sus pukareros se dirigen al encuentro, los jóvenes saltando de izquierda a derecha, según la norma, tienen que acertar cinco golpes de waraka en la cabeza del oponente y de esa forma



progresivamente se va convirtiendo en una batalla campal. Cuando la temperatura de éste encuentro ha subido entran al combate el Caporal Luis Tacuri y Don Viche Durazno experimentados warakeros, pelean resueltos a vencer o morir, de cada warakazo tumban al suelo a los enemigos, el ejército atacaba con furia a los monjeños hasta sacarles en precipitada fuga. (Farfán, 1976, Pág. 26). En el momento de alta tensión el Caporal Mayor a través de un grito llama a las fuerzas de reserva que se encuentran esparcidos en la zona, y con la llegada de estos poderosos hombres los monjeños, (sus enemigos) se alejan en precipitada carrera. Cuenta el informante, que el saldo trágico del combate de parte de los vencidos es el siguiente: 10 muertos, 23 heridos, 11 indias y 40 zamarrudos presos; 53 cobijones, 37 warakas sumis y 29 warakas kutus con estrella de bronce en las puntas, 10 guallos de chicha, 7 perras de aguardiente y gran cantidad de comestibles decomisados. (Farfán, 1976, Pág. 27)

Los comuneros pukareros, tenían la creencia de que el martes de carnaval no es un crimen matar y si cometían no serían castigados por la justicia ya que se trataba del “Awka Punzha” (Farfán, 1976, pág. 12).

Concluye el informante que, de este juego de carácter ritual, depende el éxito del ciclo agrícola de manera especial en el bando de los triunfadores no así en el bando de los perdedores que tratan con maldiciones a los cadáveres y son sepultados en medio de reclamos e insultos, porque perder significa, un año de mala suerte, de chiki. Para desprenderse del chiki, los bandos perdedores tienen la obligación de vencer en las próximas contiendas.

Con respecto a estas contiendas ancestrales Borrero Martínez, (1995), comenta sobre la posible desaparición del juego, pero también su persistencia en la memoria colectiva, en las comunidades como Ludo y Quinjeo Pág. 26. Afirmación que se debe a la campaña emprendida en contra del Pukara desde el púlpito por el Padre Víctor Faicán Toledo, párroco de Jadán en sus diferentes anejos a esto se suma los supuestos buenos consejos emitidos por los dueños de las haciendas y otras personas influyentes, (Farfán, 1976, pag. 7-8), en la década de los 80 del siglo pasado este ritual ancestral hoy ha desaparecido. En Juncal, con la influencia del



párroco Padre Juan Alberto Lobato, el juego del Pukara se sustituyó con las corridas de gallos, de esta forma estas tradicionales prácticas del ayni quedó registrada en las páginas de la historia. En estas memorias históricas, salen a exponer la emisión de cantos especiales para estas fechas, a diferencia de Cañar no se escuchan canciones cuya temática borda profundos sentimientos de pelea ritual, mismas que serán estudiadas y analizadas más adelante; si bien aparece el tambor y el pífano, en Cañar los pukareros disponen del Wahayru, ruku pingullo y el pingullo instrumentos que con sus sonidos comunican a todas las familias la llegada de una de las fiestas más importantes del año.

Con respeto al juego del pukara, Borrero Martínez, (1955) manifiesta que el juego del pukara en el contexto austral, es una tradición muy antigua cita, a, Acosta (1950) VI: xxiii: 201 y en Coba (1653): 126-127 basada probablemente en Cristóbal de Molina. Las referencias de Guamán Poma y Gutiérrez de Santa Clara, también confirman la existencia de este juego y lo sitúan en el mes de marzo asociado con el “pacha pukuy”. (Pág. 20).

El citado autor toma las referencias de Hopkins y manifiesta que, el objeto de las batallas rituales, es generalmente el derrame de sangre, como una ofrenda propiciatoria destinada a asegurar una abundante cosecha. (Op. Cit. Pág. 37). Este fin último se circunscribe a nivel andino, iguales afirmaciones hacen Fock y Krener (1979) con respecto a Juncal. El citado autor, manifiesta que las batallas rituales se denominan “juegos”, afirmación que es compartida con todos los estudiosos citados en este trabajo. (Op. Cit. Pág.37).

Los aportes de Borrero Martínez, (1995) da a conocer las diferentes denominaciones del término pukara en el contexto andino, en el Perú conocen como sikcollonakuy (llamado así por el empleo de un látigo denominado sikcollo) kcalaschanakuy (por el empleo de una waraka denominada kcalascha y paki). (Op. Cit. Pág. 38). En Bolivia conocen como wilancha y tikuy según Cereceda, en el Ecuador austral, shitanakuy, pukara en Cañar. Estos enfrentamientos físicos se realizan entre grupos de contenedores a veces pertenecientes a la misma comunidad (Romero; 1944:27) citado por Borrero Martínez, (1995, pág. 38).



Concluye manifestando que, el pukara es un verdadero combate, que se manejan a golpes de porras o piedras atadas a hondas, defendiéndose del contendor con una especie de escudo de cuero seco de res, armado en forma de gran sombrero, que manejan con la cabeza. (Op. Cit. pág. 39)

La información de Hartman, (1972) sostiene que hay dos momentos decisivos del pukara, uno de juego y otro de pelea. En el Azuay, el hecho de que los pukareros lleguen a las casas de las familias que se encuentran al margen del camino que lleva al sitio de la contienda, bailando, cantando y realizando acrobacias que atestigüen la capacidad militar, tiene que ver con la fase del juego. Mientras que en Juncal Fock y Krener (1979) explica que el pukara iniciaba en forma de juego, lanzado una diversidad de frutas como proyectiles en sus warakas sunis en contra del bando oponente e incluso manifiesta que en el momento mismo de la contienda los espectadores apostaban al pukarero de su confianza, y decían “apuesto a mi gallito”. Sin embargo, este juego termina con combates muy fuertes que todo el tiempo se mantienen en armas hasta que uno de los bandos, se rinda o haya muertos. Al respecto, los informantes Mishirumbay, (2019) y Guasco Guamán, (2019), afirman que en las contiendas del pukara si se registraban comuneros fallecidos.

Hartman, (1972), considera que el carácter ritual de este juego de el pukara está conectado con la fertilidad agraria. En sus rasgos fundamentales evidencia una fuerte vinculación con las batallas rituales del Tocto y de Chiaraje. Hay similitudes como la fecha en que tienen lugar, a sea la semana de carnaval, el empleo de la honda de piedra usada como arma; el hecho de que el bando victorioso quite trofeos a los vencidos. La única excepción, parece que los integrantes no llevan prendas especiales de protección. (Op. Cit. pág. 132).

### 2.3. El juego del Pukara en las comunidades de Juncal

*Ilustración 7. Pukarero Choro, M. (2019) Foto: Acero, M.*



En la provincia del Cañar, en la Sierra Sur del Ecuador habita la etnia cañari y uno de esos grupos constituyen los Juncales; tradicionalmente estos grupos celebran la llegada de Apu Tayta o Tay ta Carnaval durante la última semana de febrero o la primera semana de marzo.

Según Fock y Krener (1979), esta fiesta de profundo contenido religioso se sostiene en tres ambientes un mítico, otro social y un tercero simbólico; en el primer intuye la lucha de los ancestros míticos y cerros sagrados representados por los Tayta Urkus los que interpretan en una batalla ciclópea la conjugación de las fuerzas telúricas y su incidencia en las cosechas. Tesis que no solamente corresponde a la geografía cultural de Juncal, si no a todas las comunidades indígenas de Hatun Cañar. El mito de Tayta Carnaval, Apu que viene de las wakas de altura, llega a las wakas de límite y luego el martes de noche llega las wakas de estancia, desde esta casa sagrada, acostumbra salir a visitar a todas las familias, llega en forma imperceptible, solo se sabe de su llegada, si la chicha ha perdido su dulce sabor, el trago su grado alcohólico, el cuy su rico sabor. Todos esperan su llegada y sin descuidar las normas del mito, con su banquete ritual bien puesto, con la casa limpia





y ordenada, hasta el estiércol del ganado vacuno, ovino, porque en la memoria colectiva de los juncaleños, Guasco Guamán, (2019), perviven conceptos teogónicos de alto impacto que incide en el ciclo productivo de la chacra, y del éxito en el ciclo de vida. El éxito del ciclo agrícola, a más de la mesa ceremonial, tienen que ofrendar a la Pacha Mama con sangre humana, de preferencia desprendida de la cabeza, ofrendas que se concretan en la práctica de un ayini de medición de fuerzas entre comunidades antagónicas o familias como cuenta Mishirumbay, (2019) algunas de las peleas frecuentes se daban entre Choros y Lojas en Juncal. Las peleas antagónicas se desarrollaban en las diversas fiestas, de Carmen Otava, en Corpus, Sagrado Corazón de Jesús, siendo la más temida los encuentros guerreros de carnaval.

Durante la investigación de este trabajo sobre la oralidad de los taitas y mamás se evidencia que Pukara en Juncal se realizaba como una ceremonia infaltable y de profundo respeto en el Lalay Cañari. Por otra parte, en la actualidad la aculturación la preparación académica de la nueva generación, los espacios adquiridos en el ámbito político administrativo como presidentes y vocales de la junta parroquial, teniente político, y otros espacios a nivel cantonal, etc., ha hecho que esta tradición ancestral se celebre de una manera más simbólica y partes de esta ceremonia se ha deteriorado y los encuentros de pelea entre personas, familias o comunidades son sancionadas en primera instancia en su comunidad, parroquia y de acuerdo a su caso y gravedad las leyes jurídicas vigentes en la constitución de la República del Ecuador son las que se aplica hoy en día, al estar aún con vida estos abuelos en sus cantos y expresiones melódicas del Lalay se manifiesta aun el Pukara en Juncal.

### **2.3.1. En el plano mítico**

Fock y Krener (1979), manifiestan que los carnavaleros juncaleños, al salir de sus casas los cuarentones de mucha experiencia salen con el propósito de encontrarse con Tayta Carnaval. Relatan vivencias en las que un juncaleño se encontró con el mítico Apu a la media noche, se dispusieron a caminar los dos, en eso fue testigo en mirar que los cerros se abrían para dar paso, en eso llegaron al



interior del cerro, y observó que habitan gente de mediana estatura y que había una diversidad de frutas costeras y montones de la cosecha de maíz. De manera imperceptible se encontraron en algún lugar desconocido; me puedes o no, dijo el Apu a su acompañante, y pelearon por un largo rato, al final se rindió el poderoso pukarero mítico, y dijo, me rindo, toma mi tambor que es de oro, entregó y desapareció.

Por todo lo manifestado, se concluye, que, en el plano mítico en este contexto, constituye una profunda expresión de religiosidad popular agro-céntrica; de esta celebridad, depende el éxito en la producción de la chacra y del ciclo vital, y de decirle no a la austeridad, que llega con el opuesto personaje Cuaresmero, se concreta con el ofrecimiento de la mesa ceremonial, y de la sangre humana; si se cumplió con el dogma del mito, tienen la seguridad de una buena vida llena de suerte y felicidad.

### **2.3.2. En el plano social**

Las invitaciones sobre las comelonas entre la familia ampliada se extienden desde el día lunes y se extiende durante la semana. La chicha, trago, carne de res, cuy, gallina y el cuy asado y el pan no tiene que faltar. Estas invitaciones van de ida y vuelta, según las pautas ideales de comportamiento, atender con las mejores honras y costumbres a los visitantes lleva a un estatus social de prestigio, que desde el plano mítico significa suerte. En este contexto, se recrean y se actualizan todos los saberes que giran en torno al carnaval, cuentan cómo fue en los tiempos anteriores y contrastan con la actualidad. Los jóvenes, aprovechan, de estos espacios para enamorar a bellas señoritas que más tarde se convierten en sus esposas.

### **2.3.4. En el plano simbólico**

Saltan a la vista los símbolos poderosos e influyentes en el ciclo agrícola y vital, Tayta Carnaval, Cuaresmero, la neblina, la balsa o caja y el pingullo de oro, el uku pacha de las wakas, la mesa ceremonial, la sangre; en la cadena de cantos aparecen los símbolos: toro, gato, perro, gallo, elementos que resaltan el poder del Apu, la magia de la neblina, el oro símbolo de la suerte dejada por los antecesores





mallkis, la dimensión del uku pacha entendida el mundo de los ancestros y de las reliquias de oro; la sangre, nutriente poderoso de la Pacha Mama, que sirve para alcanzar el sumak kawsay de un año exitoso.

#### 2.4. Datos etnográficos sobre el pukara en Juncal

Simbaina M. A., (2019) abuelo de 71 años de la comunidad de Canchagudu, con una soltura y un profundo sentimiento cultural manifiesta:

Cuando yo era niño la tradición festiva era algo bonito, teníamos la costumbre de preparar mucha comida. La familia ampliada, se juntaban en estas fechas, y se preparaban los mejores banquetes, los varones nos dedicábamos a preparar instrumentos, y a recordar los cantos. Salíamos como carnavaleros el día domingo de chagrana, luego de regresar de Cañar haciendo las compras, ya medio ebrios interpretábamos nuestros pingullos de zada, el ruku pingullo, o el wahayru (hecho de la canilla de cóndor), con el tambor que rechinaba que significaba valentía, vestíamos nuestro zamarro, kushma, sombredera. Se regresaba el miércoles o jueves y algunos retornaban el día viernes, se visitaba a todas las familias de las comunidades de la parroquia, a veces salíamos a visitar otras comunidades de Tambo o Suscal. Siempre caminábamos entre 6 o 7 varones listos para pelear si alguien molestaba en el camino.

Entre los cantos que cantan recuerdan fragmentos de los siguientes:

##### ➤ Toro

Kichwa	Traducción
Chimba wayllak kallita	por allá el camino de wayllak
toro barroso shamun,	viene el toro barroso
kutirinki doncella	quitaraste señorita
pakta urayman wichayma	cuidado hacia arriba o abajo
kupash shitayman.	puede votarte dentro de las chamisas

**➤ Gallo**

<b>Kichwa</b>	<b>Traducción</b>
Zirbu gallo churi kani,	Soy hijo de Zirbu gallo
Maria Mora wawa kani	soy hijo de María Mora
Kariditu kanilla,	Soy hombre bien valiente
allimanpish shintanlla,	arremeto a la derecha
llukimanpish shitanllan.	arremeto a la izquierda

Cuenta que los juegos y la pelea del Pukara se realizaba en Turba Loma y el bando de Tayta Ramón Mainato peleaban en Kullka Loma, en estos encuentros peleaban de tres en tres o de cuatro en cuatro. Uno de los bandos contrarios, encabezaba el Señor Salvador Granda, y del otro Tayta Ramón Mainato. Previo al encuentro se daban vueltas oteando la waraka, dando pasos de izquierda a derecha, advirtiendo al oponente estar muy preparado. Iniciaba a manera de juego con un baile que brincaban daban vueltas y cantaban, en eso se acercaban y se encontraban frente a frente, la pelea iniciaba y terminaba cuando del rostro del oponente chorreaba sangre.

El martes conocido como “Hatun Pucha” se realizaba la pelea del pukara. Los jóvenes eran los llamados a participar y los abuelos se quedaban en casa. Participar del pukara era obligación de todos los varones de edad juvenil, y una tradición milenaria, con este fin, salían a los cerros a cantar y pelear. Dos grupos numerosos y antagónicos se medían en el campo de batalla. Los pukareros de la comunidad de Canchagudu encabezaban el Sr. Salvador Granda, y su yerno Sr. José Quizhpilema. Los oponentes venían del sector de San Antonio de Yaculoma, encabezado por Tayta Daniel Guasco, Jacinto Velázquez y otros. De otros sectores de la parte baja de la parroquia Juncal, salían Tayta Ramón Mainato, Melchor Espinoza y los del sector de Molino Wayko.



Cada pukarero disponía de una waraka poderosa, de piedra, de caña, panela, u otras, llevaban también, una yunta de pan, caña, las armas adornaban con hilos multicolor. Vestían su mejor traje, ofrecido por su esposa que tenía y tiene la obligación de preparar los mejores atuendos y siempre lo hacen con anterioridad, faltando seis meses o más para la fiesta, procesos que hoy en día a cambiado por la aculturación y la migración de la ultima década.

Cuenta el informante, lo que su abuelo había contado sobre el pukara. En tiempos pasados, cuando aún no existía Teniente Político, estas peleas se medían a machete. Cuando llegaban los carnavaleros de otras comunidades las peleas eran muy brutales, había muertes, era difícil entrar otros visitantes a las comunidades juncaleñas.

El informante Simbaina M. A., (2019) manifiesta que, cuando llegaba el hijo de Tayta Carnaval, hay peleas por todo lado; no así, cuando viene Tayta Carnaval la fiesta se pasa con mayor tranquilidad, hay menos pelea, y cuando viene Mama Carnaval también se desatan peleas entre mujeres y las solteras que están en proceso de matrimonio.

El martes de carnaval, por la noche, llega Tayta Carnaval a la waka Champa Pukara, algunos juncaleños se atrevían a ir, si están de suerte se encontraba de los contrario no. Pervive en el imaginario colectivo un concepto filosófico religioso y teológico, en el que resalta la certera llegada del máximo ser mítico religioso a convivir con los comuneros, y en ese espacio, si los taytas de suerte consiguen encontrarse, se ganan regalos de oro que simboliza la suerte y prosperidad duradera. Puede quedarse la suerte (tambor o pingullo de oro) sobre la mesa o en el alar de la casa, siempre que la mesa ceremonial cumpla con las exigencias sagradas del mito y de la limpieza de la casa.

Manifiesta el informante Simbaina M. A., (2019), que el Sr. Anselmo Allayco oriundo del sector Potrero Wayco, era un comunero malo siempre esperaba a los carnavaleros con un litro de chicha en su shila, ofrecía al carnavalero a su llegada, y tenía que tomar sin descanso la chicha, en caso de no consumir todo, castigaba con su chicote. Luego, pedía que cantaran los cantos de su agrado, si lo podía hacer



invitaba a los visitantes a pasar a la mesa ceremonial e invitaba a comer grandes cantidades.

Los jóvenes cantaban el canto la balsita, tema preferido al visitar las casas de las solteras. E aquí un fragmento:

➤ **Balsita**

**Kichwa**

**Traducción**

Wakayari Balsita,

Llora mi cajita

sonayari balsita,

suena mi cajita

emperatrizpa punkupi

en la puerta de mi emperatriz

chilin chalan nikushun.

Que tu sonido retumbe

Sebrasan urkuta tayta

Por el taita Sembrasan

chunkachiskami shamunchik,

escondido y enviado venimos

yaku yaku sahumunchik.

Con las aguas venimos

Cuenta, que, para cantar el tema de la balsita, precisan la procedencia de Tayta Carnaval, y citan a todos los cerros sagrados de Juncal. (Simbaina M. A., 2019)

El informante Guasco Guamán, (2019), informa que en Juncal peleaba el pukara. He visto que estos encuentros se realizaban en las lomas, y también en algunas casas. Los carnavales vestidos de acuerdo a la exigencia del mito bailaban, se cruzaban de un lado a otro, cantaban temas alusivos a la pelea, e iniciaban con roces de cuerpo a cuerpo y empezaba a pelear, hasta que del rostro de sus oponentes se observe bajar la sangre.

Los taytas de las comunidades de la parroquia Juncal, iban al cerro Chambapukara para realizar la pelea ritual del pukara. Existe también otro lugar especial en donde se realizaba este combate, llamado “Pukru Uku” en el lugar había una especie de plaza muy bien marcada. En esta geografía se encontraban los



taytas de suerte con el Apu Carnaval. En este mismo sitio, el ser mítico propiciador de la buena cosecha, compartía kukayo, (fiambre) con el austero personaje Cuaresmero. Estas ocurrencias fantásticas, sucedían también en el cerro mítico Chambapukara.

Cuenta Guasco Guamán (2019), los saberes heredados de sus abuelos; el kukayu del Cuaresmero, siempre ha sido muy pobre, presentaba en la mesa, nabo, papas pequeñas, machica afrechosa; mientras que en la vianda de Tayta Carnaval, asomaba, la carne de cuy, gallina, mote, papas, carne de res, ají, chicha y frutas. El Cuaresmero se sentía muy avergonzado; este personaje se encontraba recién de venida a las comunidades; y es considerado como chiki o portador de la mala suerte. Llega y se queda a vivir con las familias que no limpiaron sus casas, y no prepararon las mesas ceremoniales. De una manera invisible se queda entre el hollín del humo de las cocinas de leña por el tiempo de un año. Si la chakra no produce, los animales domésticos se mueren, se presentan enfermedades, allí se sabe que el chiki se ha quedado en con esa familia. Solo pueden controlar y sacar de la casa, a través de un ritual de limpia de la casa y colocando achocchas en todos los rincones de la casa, cuentan que los espinos de la achoccha, pinchan y consigue hacer que se aleje este personaje de la casa.

Manifiesta Guasco Guamán, (2019) que los carnavaleros visitantes, llegaban cantando una diversidad de temas carnavaleros como: el canto de llegada que dice:

➤ **Wasiyu**

**Kichwa**

**Traducción**

Wasiyu wasiyu mamita

Puedo pasar mamita

Wasiyu wasiyu taytitu

puedo pasar papasito

Wasiyu wasiyu Kumari

puedo pasar comadrita

Entre los contrincantes de los dos bandos, se cantaban cantos de pelea que advertía al oponente su poderío militar. Recuerda el informante que cantaba el



cuybibi en las casas de las familias que tenían hijas solteras. En el canto del gallo decían kayka gallo, kayka gallo; la balsita era otro lalay, este canto, era un pedido para que suene lo más alto o agudo su tamborcito. Cuando llegaba a una casa decían, sunayari balsita, uku hunda cajita, punku hunda balsita, sin importar la calidad de su tambor cantaban estos versos de petición. (Guasco Guamán, 2019).

Cuenta el informante que, cuando él era aún un niño, sus abuelos le contaron que habían taytas expertos en pelea, y eran considerados como famosos, entre ellos, menciona a Gabriel Granda, pukarero famoso muy nombrado. Para esos tiempos, en la comuna de Charcay vivían unos mestizos muy malos que le encantaban pelear con cualesquiera, (el informante se refiere a la familia Espinoza), estos peleaban en cualquier tiempo contra los indígenas, y de manera especial en los días del carnaval, que más que pasear llegaban a pegar a los indígenas.

Mi abuelo Eustacio Guasco vivía en el centro de Juncal. Un año había llegado un mestizo de Charcay en calidad de carnavalero para recorrer de casa en casa por Juncal. Los indígenas tratábamos de compadres a los mestizos, en eso recibían en sus casas y le ofrecieron un vaso de chicha, pero este mestizo trató de “mitaya” a una abuela y le dio un golpe con su mano lanzándola por el patio. Esa noticia llegó de inmediato a los oídos del abuelo, no hizo más que descargar la leña que traía en su espalda, tomó un garrote en sus manos y a paso largo siguió hasta encontrarlo, a este insensato dado de valiente mestizo, a corta distancia lo identificó y se armó una pelea endiablada, de tal manera que el abuelo lo hizo correr. A partir de ese episodio, los mestizos nunca más regresaron a Juncal y se eliminó los abusivos tratos a las familias a los indígenas. (Guasco Guamán, 2019)

Entre los pukareros indígenas considerados como los más famosos recuerda; al Tayta Salvador Granda, Berna Granda, Gabriel Granda, para mantener su fama enseñaban a sus hijos a pelear, estas familias tenían como tradición una frase que decía: “Carnalpika chaspirichun” (en carnaval nos sacudimos) adagio que significaba pelea.

En el centro de Juncal, vivía Tayta Flavio Espinoza, considerado como pukarero valiente.



El informante, Guasco Guamán, (2019), manifiesta que paralelo a la importancia del sonido del tambor de los pukareros, está la emisión de los sonidos impactantes de una variedad de pingullos; el disponer y entonar melodías que anticipan el desarrollo de una pelea y tocado en un pingullo de cóndor, era una situación de alto prestigio. Dicho de otra manera, disponer de un instrumento musical de esta poderosa ave, solo tenía los taytas que se ganaron el prestigio como temibles pukareros. Nombra el informante a los taytas Flavio Espinoza, Simón Espinoza, a los Guascos y Quishpis, que los cataloga como los mejores carnavaleros puesto que destacan con el tocar del pingullo y wahayru de cóndor. Los sonidos de estos poderosos instrumentos, para quienes los conocían, lo diferenciaban con facilidad, y decían Yaku Loma o gravinchina pingullo, ya que las melodías interpretadas heran sonidos diferentes a los de Juncal centro o la parte baja.

Un 70% de los abuelos de Juncal, disponen de un pingullu elaborado de la canilla del cóndor, comparando con las comunidades de la periferia de la parroquia Cañar, no han registrado que la mayoría de abuelos dispongan de estos, muy contados abuelos cuentan con él. Los informantes manifiestan, que en el siglo pasado como había mucho cóndor, que bajaba de los altos cerros a reproducirse en las altas peñas de Celel, se podía cazar y atrapar; para el efecto realizaban unas fosas estratégicas en lugares en donde el cóndor frecuentaba, cubrían con chamizas y sobre éstas, colocaban carroña de ganado caballar y el cazador permanecía horas y días hasta que al final, llegaba su presa y lo atrapaba para de sus canillas mediante un proceso de descarte dejaban el hueso lizo y elaboraban este instrumento.

La informante Loja M., (2019) con respecto a la pelea del pukara manifiesta:

Que su padre contaba, que la noche de Awka Tuta, (martes de carnaval) los cerros poderosos peleaban, por esta razón la gente de Juncal era valientes pukareros.

Mi padre me contaba que la gente de la comunidad de Yaku Loma, (apellidados de urkus) todos los años peleaba contra las familias de Juncal Centro, (apodados de cotos).



Entre insultos, resaltado sus apodos, se encontraban todos los años y peleaban. La informante no revela en dónde peleaban; si seguimos el hilo conductor de los otros informantes, debía haber ocurrido en las wakas de altura, o sitios inesperados en el contexto de la comunidad.

Loja Carmen., (2019) con respecto a la temática del pukara comenta:

Que tayta Salvador Granda, era un pukarero valiente que encabezaba a un grupo de valientes oteadores de la waraka, puesto zamarro, entonaba el ruko pingullo con sus mágicas warakas en sus manos, armas que eran elaboradas de conchas, de caña seca e azúcar o panela.

Peleaban entre los grupos de Simón Guamán, con los de Bernardo Guamán, vestían trajes hermosos y cantaban los cantos fuertes de pelea.

Salvador Granda era un hombre muy valiente y famoso, elegantemente vestido, con su chicote y waraka de armas, nadie se atrevía a buscar peleas al contrario tenían que huir. Cantaban los cantos de pelea conocidos como el toro y el gallo. Los pukareros tenían una forma de movimiento corporal especial, imitaban el arremeter del toro y la picada del gallo Loja Carmen (2019).

En cada comunidad había, sabios carnavaleros y pukareros. De la comunidad de Canchagudu se destacaba tayta Salvador Granda, de la comunidad de Tungulay, tayta Manuel María Guasco, de Shushin tayta Tomas Cunin, la familia, Guasco, de Timpur Pamba Choro, Zamora y otros eran muy nombrados.

Según la versión de Guamán Mainato, E. (2019): el pukara tradicionalmente se celebraba el día martes de carnaval en la cima de la colina llamada Turba Loma, Bunchalay y otras. En grupos de tres o cuatro personas, vestidos como el mito exige y con su caja (tambor) que guía y que con su sonido se impone en el campo de batallas, cantaban temas de pelea, y dando vueltas circulares se iban acercando. Esta pelea era dirigida por los mayores, algunas veces se realizaba en completa calma, mientras que otras veces peleaban a muerte, no existía ley ni rey que juzgue estos encuentros. Producto de este encuentro, se registraban comuneros con su cabeza partida, lastimados sus brazos y con moretones por todo su cuerpo, cada pukarero caído en el campo de batalla tenía que curarse independiente y guardando





un absoluto silencio de lo ocurrido, solo queda vengar para vencer la contienda del año venidero.

El informante Simbaina Granda (2019), con respecto a las peleas de los juncaleños manifiesta que:

En tiempos de apogeo de la colonia se celebraban por un espacio de 15 días fiestas todos los días, entre ellas citan: la Fiesta de la Virgen de Guadalupe, Virgen del Carmen, San Francisco, entre otras y se terminaba con la fiesta de Sagrado Corazón de Jesús. Días tras día se realizaban celebraciones con misas y por las noches la quema de las vísperas. Estas celebraciones se hacían en tiempo de lluvias. Las vísperas terminaba por lo general con peleas entre las familias y personas antagónicas. Recuerda que de la parte baja y centro de Juncal encabezaba el Sr. Manuel María Choro Dumán, Manuel Jesús Choro Dumán, Mariano Balboa, Manuel Velásquez, Juan Velásquez, peleaban en contra de las familias de las comunidades del hanan, encabezados por los señores Gonzáles, Velásquez, Guascos.

A estas fiestas llegaban toros bravíos de los páramos, de propiedad de Sr. Hernán Córdova, a la plaza de pueblo medio borrachos entraron los señores, Segundo Ojeda, Froilán Maldonado, y Don Rafico, ante la arremetida de un endemoniado toro, oteando sus chicotes golpearon con la máxima fuerza en el hocico del toro, en cuestión de segundos cayó muerto el bravío; a partir de este episodio se perdió la corrida de toros y la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús (Simbaina Granda, 2019).

Simbaina Granda (2019), comenta que.

En la fiesta de Carmen Otava, (Mama Virgen de la Nube) estuvo a cargo de la familia Espinoza de Socarte. Mucha gente y familiares llegaban, unos de danzantes y otros cumpliendo responsabilidades diferentes. Los danzantes, en cualquier momento pausaban su presentación y arremetían a los indígenas de Juncal o entre ellos mismos. Ante esta costumbre mal sana, los juncaleños optaron por llamar a la policía, cuando llegaban decomisaban abundante chicha, barriles de trago, pero un año estos guerreros enfrentaron a la fuerza pública hasta que corrieron precipitadamente, de tal manera que, nunca pudieron poner orden desde ese acontecimiento.

Los pukareros o carnavaleros, salían a recorrer visitando a las familias de la comunidad vestidos elegantes como manda el mito, portando su par de warakas, la



una de pan y la otra, de panela o caña de azúcar atada en forma de cruz. Servía de arma también su caja (tambor), porque a veces los oponentes aparecían de manera imprevista que no daban tiempo a descargar la waraka; por lo tanto, los comuneros solían elaborar su caja de madera dura, y su aro además era gruesa de dos a tres centímetros Simbaina Granda (2019).

El canto de pelea más conocido era “El Gallo, Pukara” y otros que el informante no recuerda. Los taytas que encabezaban al grupo de los pukareros, ante presencia de los oponentes, daba orden a sus acompañantes y decía: “a ver huambras jueguen, jueguen”, en realidad no era un juego sino una batalla campal, se daban con las warakas en las cabezas de parte a parte; al fin se observaba, la sangre que bajaba por sus rostros. Los vencedores de esta contienda, terminaban destruyendo los sus instrumentos musicales como: los tambores, pingullos. Los perdedores quedaban tendidos en el suelo llenos de sangre otras veces sintiéndose vencidos corrían (Simbaina Granda, 2019).

A manera de conclusión podemos ver que la información etnográfica analizada evidencia que los juncaleños fueron pukareros temibles. Por lo general, en toda fiesta católica y cultural, terminaban peleando, entre familias antagónicas y en carnaval se practicaba la medición de fuerzas entre comunidades antagónicas; encuentros que se desataban en espacios considerados como sagrados. Por la información proporcionada con relación a los lugares de encuentros guerreros, se determina la existencia de tres niveles de wakas, las unas de estancia, referidas a las que se encuentran en las comunidades, como Inga Loma, Bunchalay, Turbaloma, Warakana) de límite, considerada a la que separa, a las comunidades de estancia con las tierras de altura, Tyata Altar Urku y la waka de altura más nombrada Chambapukara. La existencia de un uku pacha, y de una plaza ceremonial en su cima, los relatos míticos que giran en sus entrañas, son fundamentos de autoridad para afirmar la existencia de una diversidad de wakas vinculadas con las ceremonias de petición, en este caso, para el éxito en la producción de la chacra y de un buen estado de salud colectiva.



Los resultados de las investigaciones, no registra al ritual del pukara como una ofrenda de sangre humana dirigido a la Pacha Mama, para asegurar la producción agrícola; esta sabiduría teleológica andina se ha desgastado en el transcurrir del tiempo. Sin embargo, Focks y Krener (1979) hace estas precisiones, que considera al ritual de pukara como una ofrenda de sangre humana a la Pachamama para asegurar su ciclo agrícola.

Se ha evidenciado también el desgaste notable del contenido de la diversidad de cantos del lalay de origen ancestral y de manera especial los temas guerreros. Los informantes coinciden en que el toro, simbalo, pukara y el gallo se cantaban para entrar al campo de batalla, en sus memorias su contenido, recuerdan nada más que de dos a tres versos a excepción de Guamán Niveló, 2019 que fue un aporte importante de los cantos del pukara en su versión. Sin embargo, al hablar de los “wasi Tupak” (taytas que reciben a los visitantes carnavales en sus casas”, mencionan una diversidad de cantos y las ocurrencias ante el no cumplimiento de las normas del mito. Entonces, hubo más de una decena de cantos que en la actualidad ya no son cantados por las nuevas generaciones.

Partes de los cantos que se analizan en este trabajo, provienen de la investigación realizada por el Dr. Belisario Ochoa Calle, investigador que recopiló de las generaciones pasadas ya fallecidas una diversidad de cantos, entre ellos los temas del pukara.

## **2.5. Mitos del pukara**

La informante Loja M., (2019) con respecto a Tayta Carnaval mítico manifiesta:

Mi padre contaba que cuando aún faltaban algunos días para la fiesta del carnaval, caminaba por la cordillera de Charcay y al fin llegó a un sitio llamado Bushunpamba, en eso observó pasar a un personaje vestido de carnavales, elegantemente vestido, portaba warakas y merinos, aceleró sus pasos para identificarlo y bajar juntos, pese a todo intento no pudo alcanzarlo, venía muy rápido con dirección al cerro Altar Urku.



Todos los años Tayta Carnaval, contaban nuestros abuelos, que baja desde los altos cerros a Alatar Urku, para descansar. Afirman que este cerro es pukarero porque en su cima pelean con las wakas los taytas de Juncal en contra de Tayta Carnaval Loja M., (2019).

En el flanco occidental del cerro, en la parte baja de una pronunciada peña se encuentra la puerta de entrada al “Uku Pacha” de este cerro sagrado, se trata de una cueva mítica conocida como Chikta Rumi; según las narraciones de la memoria colectiva, desde esta cueva baja el Apu el Martes de Carnaval a partir de la media noche a visitar a todas las familias de la comunidad, y si en este caminar se encuentra con algún valiente carnavalero, le invita a caminar por todas las wakas, lleva a sus propiedades que se encuentran debajo del cerro, y terminan peleando en el campo de batalla; al final el triunfador es el valiente juncaleño. (Loja, 2019)

Cuenta la informante Loja, (2019) que:

Caminar por el entorno de este cerro en tiempos nublados, es muy peligrosa, porque, hace “Chunkashka” (esconde de manera misteriosa), de manera especial, esto ocurre en los meses de febrero, marzo y septiembre

Cuando cubre la neblina a esta cordillera, en tiempos de carnaval, el cerro esconde, en ocasiones, lleva a personas selectas al uku pacha, en otros casos, de manera imperceptible al pasar la neblina se encuentran en lugares desconocidos y lejanos. Hay testimonios que explican que, de manera misteriosa y en forma imperceptible se encontró en un lugar desconocido, que se caracteriza por disponer de plantas nativas, otras veces aparece en pajonales; en este caminar por senderos desconocidos, observan pillchis o Shilas de chicha. Para nosotros los cerros son seres vivos. (Loja M, 2019)

A la casa de mi padre Tayta Pablo, llegó el Tayta Carnaval, nosotros, para ese entonces fuimos una familia humilde, teníamos como casa una pequeña choza y dentro de ella había una piedra en uno de los rincones del cuarto. Todos estuvimos descansando, se encontraba mi hermana Dolores mi madre y mi padre; en eso a la media noche escuchamos cerca de la puerta alguien que cantaba hermosos lalay en la puerta y sin que nadie abriera la puerta el carnavalero ya estuvo adentro cantando hermosos cantos; su caja (tambor) emitía sonidos fuertes que rechinaba (chilin nikun). Se encontraba, vestido un sombrero grande, de color paja, no se dejó



ver su rostro, llevaba dos pingullos en su cuello, una caja muy pequeña, dos warakas cruzadas en su cuerpo cargado un hermoso chicote que estaba brillando y se arrastraba en el piso. (Loja A, 2019).

Frente a esta realidad, mi padre dijo a mi madre que le sirviera la dulce chicha a Tayta carnaval, pero mi madre tomó con calma; mi padre pensó que era su yerno, al fin con mucha calma mi madre invitó una shila de chicha, el visitante se dio la vuelta, para que no le miraran su rostro y tomó. Luego este extraño personaje invitó a mi padre a salir a pasear, mientras cantaba hermosos temas carnavaleros que nunca antes habían escuchado, ante esto, mi madre no permitió que su esposo saliera esas horas de la noche; la idea de mamá era preparar algo de comer para invitar al visitante. Sin despedirse y sin insistir a mi padre a pasear salió cantando, mi padre y yo salimos apresurados tras el visitante para pedir que se quedara un momento más, solo pudimos evidenciar que la densa neblina se había apoderado de nuestra casa, la llovizna caía a saz; mi padre llamó, en voz alta para decir que volviera, pero nadie contestó, desapareció de una manera misteriosa (Loja C, El Pukara, 2019).

Yo vi en vivo al Tayta Carnaval, por eso tengo mucho respeto y a mi hijo le hago vestir elegante para que salga a pasear, parecido a este poderoso hombre. (Loja C, Mitos de Tyata Carnaval, 2019).

Cuentan los abuelos que, Tayta Alberto Altar vive en el uku pacha del cerro Altar Urku y considerado como un personaje dedicado al hurto; cuando se escuchaban truenos y relámpagos en su cima y la neblina densa cubría el sitio, la gente decía que está robando ganado del cerro. La puerta de ingreso al uku es como la puerta de una iglesia y antes existían un camino junto a la peña y la puerta dicen que se abría cuando llegaban los ladrones, una vez que ingresaban ya nadie podía coger, se perdían (Loja C, El Pukara, 2019).

Cuentan que, una vez un hombre cerca de la puerta de altar urku estaba cogiendo leña y se había olvidado su sogá y se puso a buscar, por lo tanto, buscó entre los matorrales, bejucos para amarrar la leña y poder cargar, en eso, encontró en los flancos del cerro unos bejucos bien envueltos, comenzó a halar y sonó como si una puerta se abriera y sus bisagras producían sonidos rechinantes, el hombre se asustó y tuvo que apartarse del lugar a carrera. Según los abuelos con experiencia,



sostienen que, si halaba el bejuco y arrancaba, se hubiese abierto la puerta y podía llegar al uku pacha del cerro. (Loja, M. 2019)

Decían los abuelos, que el martes de carnaval deambulan espíritus malignos que causan daños a las personas, por eso la mayoría de comuneros regresan muy temprano para descansar en sus casas, solamente los valientes pukareros salen solos a los sitios sagrados, con la finalidad de encontrarse con el Apu, pelear en el campo de batalla y ganarse la suerte Guasco Guamán, (2019).

Salir a pasear el martes de noche awka tuta, se encuentran con espíritus diabólicos y que pueden causar la muerte, por ese motivo, es mejor concentrarse en la casa y no salir. (Loja D, 2019.)

## **2.6. El pukara en la actualidad**

Priorizado lo anterior, se puede concluir que, en el contexto indígena, el mito constituye el fundamento sustancial de las manifestaciones de la religiosidad andina. Son dogmas, que se tiene que cumplir sin que se alterar sus mandatos si se quiere alcanzar el éxito o kushi que tiene la duración de un año calendario.

De acuerdo con los datos extraídos de la memoria colectiva, se evidencia que las wakas, locales y de límite, son iglesias habitacionales del Apu, en su interior o Uku Pacha, se encuentran los Mallkis, espíritus ancestrales, rodeados de frutas, y de manera especial del maíz que es de oro. Por esta razón, llaman waka, a todos los entierros de los primeros pobladores, de cuyas reliquias se ha hecho cargo del cuidado la propia naturaleza, por eso cuando están los waqueros escavando y están cerca de encontrar, la Pacha Mama reacciones y envía, truenos rayos, lluvia, neblina, ruido, a espíritus fantásticos, de tal manera que, se tienen que alejar a precipitada carrera.

Del Apu, que llega a visitar a las familias, que llega a las casas se hace presente, conversa, pelea, pero siempre deja la suerte a todos. No es un Dios castigador, ni extraño, su anhelo es que todos lleguen a vivir el sumak apanakuy y por ende el sumak kawsay, reflejada en una buena producción de la cosecha y en un excelente estado de salud.



Su poder, se expresa en la capacidad divina de asegurar la producción de la chakra, la reproducción del cobayo, ovejas, gallinas y el aseguramiento de un buen estado de salud colectiva de las comunidades cañaris; se refleja también, al entrar y salir al uku pacha de sus templos, en ofrecer regalos de oro a quienes lo reciban con todos los honores como manda el mito; en invitar a los abuelos seguidores que confían en su poder, ingresar a su sagrada morada y ofrecer regalos de oro, para asegurar el kushi kawsay, vivencia llena de suerte y prosperidad.

## **2.7. Los cantos del pukara**

Revisada la bibliografía especializada sobre el tema de los cantos, de manera especial en el contexto andino, no se ha evidenciado más que el uso de instrumentos musicales. Algo parecido sucede en el área austral, los investigadores evidenciaron la existencia de cantos que solo quedan nombrados temas como “Ya viene el carnavalito y el “Arroz quebrado”, nominaciones que quedan únicamente nombradas, no consiguieron registrar los contenidos de los mismos.

Con respecto a Cañar y concretamente a la parroquia Juncal, las investigaciones etnográficas, afirman que los abuelos de las generaciones pasadas cantaban una diversidad de cantos que dependiendo de las situaciones del momento emitían los visitantes en las casas de las familias visitadas en la comunidad.

De la voz de la abuela Guamán Niveló, María (2019), nativa de centro de la parroquia Juncal, de 74 años de edad, con su voz muy clara y con un dominio profundo de los cantos, pudimos obtener la más rica información sobre temas pukareros o guerreros, que al final del camino de la investigación etnográfica, esta información ratificó, la tesis de que “Los juncaleños fueron temibles pukareros cañaris”, sobre esta temática de los cantos, con el apoyo de la Junta Parroquial y de los dirigentes de la comunidad, hay un compromiso para profundizar y recuperar la matriz cultural ancestral que se encuentra en peligro de extinción. E aquí su aporte:



## 2.8. Cantos del pukara versión (Guamán Niveló, 2019)

### 2.8.1. Toro

#### Kichwa

#### Traducción

Toritolla torito

oh torito

Toritolla mulato

torito mulato

Toritolla torito

oh torito

Toritolla mulato

torito mulato

Chimpa wayllka kinkuta

por allá por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun

viene el bravío toro

Chimpa wayllka kinguta

por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun

se asoma el temible toro

Mana piña turuchu

no viene el toro bravo

Machashka runakumi

el embriagado carnalero

Mana piña turuchu

no viene el toro bravo

Machashka kushmallidokuna

viene puesto su kushma

Doncellaka rikushpaka

En mirando la solterona

Huayllak yurapi watanka

trincaré en duro árbol de huayllak

Doncellaka rikushpa

en mirando la hermosa soltera

Wayllak yurapi trinkashka

ha amarrado en en duro árbol de huayllac





Ankutami pitimun	sin embargo, viene arrancado la veta
Laciatami pitimun	arrancando el poderoso lazo viene
Ankutami pitimun	sin embargo, viene arrancado la veta
Laciatami pitimun	arrancando el poderoso lazo viene
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Doncellata rikushpaka	mirando a la soltera
Kayman chayman warakarin	se trastabilla de lado a lado
Doncellata rikushpa	mirando a la preciosa solterona
Kayman chayman warakan	otea su waraka por todos los lados
Cuidadolla doncella	ten cuidado señorita preciosa
Cuidadolla señora	tened cuidado señora amable
Pakta pakta kunanka	pudiera ser que ahora
Solterata tikranman	tumbe a la soltera
Piña wagra churachinma	el bravo toro hiciera poner
Piña toro churachinma	El bravío barroso hiciera poner.



Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Mulatuka piña wagra

Soy el toro mulato feroz

Mulatuka piña runa

soy el hombre mulato feroz

Mulatuka piña wagra

soy el toro mulato feroz

Mulatuka piña runa

soy el hombre mulato feroz

Kayman chayman warakarín

me desplaso de aquí hacia allá

Kayman chayman warakanlla

arremeto con mi guaraca por todos lados

Kayman chayman warakarín

me desplaso de aquí hacia allá

Kayman chayman warakanlla

arremeto con mi guaraca por todos lados

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay



## 2.8.2. Simbalo/shulala

### Kichwa

### Traducción

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Simbalito simbalo

simabalito simabalo

Shulalita shulala

shulalita shulala

Wajay nini lonkito

grito con voz triunfal

Lalay nini lonkitu

diciendo lay lay lay

Cuidadolla lonkito

tened cuidado jovencito

Cuidadolla lonkito

tened cuidado jovencito

Simbalito simbalo

simbalito simbalo

Shulalita shulala

shulalita shulala

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Paktaralla sinkunkiman

cuidado porque puedes caer y rodar en el piso

Paktaralla sinkunkiman

porque puedo hacer pelotear

Shulalita shulala

shulalita shulala

Simbalito simbalo

simbalito simbalo

Kanrachura sinkunki

podiera ser que tú primeros ruedes

Ñukarachura sinkusha

o será que yo primero caiga



Shulalita shulala

shulalita, shulala

Simbalito simbalo

simbalito, simbalo

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Wajay nini wambrito

grito con la voz de vencedor

Wajay nini lonkito

con la voz de carnavalero

Wajay nini chaditu

gritarás a viva voz mestizo

Cuidadulla chadito

tened cuidado mestizo

Allimampish shitasha

votaré a la derecha

Llukimampish shitasha

lanzaré a la izquierda

Allimampish shitasha

otearé por la derecha

Llukimampish shitasha

otearé por la izquierda

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Jalila lalila jalila lalila

Jalila lalila jalila lalila

Champa Pukara

a la cima de Champa Pukara

Lomaman llukshi

sal a la pelea ritual



Champa Pukara	a la cima de Champa Pukara
Lomaman Ilukshi	sal a la pelea ritual
Allimanpish sinkuchisha	te hare rodar a la derecha
Llukimanpish sinkuchisha	te hare rodar por la izquierda
Allimanchu sinkushninki	querréis caer como perdedor a mi derecha
Llukimanchu sinkush ninki	querréis caer batido a mi izquierda
Jalila lalila jalila lalila	Jalila lalila jalila lalila
Simbalitu simbalo	simablito, simbalo
Sinkunkima simbalo	tened cuidado que puedes rodar por el piso
Shulalita Shulatita	shulalita, shulala
Sinkunkima shulala	tened cuidado que puedo hacer pelotear
Mana sinkush nishpaka	si no quieres caer batido
Wasiman muyuy Simbalo	regresad apresurado a tu casa simba
Mana sinkush nishpaka	si no queréis caer abatido
Wasiman muy shulala	apresúrate en regresar a casa shulala
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	



### 2.8.3. Pukara

#### Kichwa

#### Traducción

Chimpa Turba Lumapi

en la cima de la waka Turba Loma

Ruku cóndor taytaku

el viejo sabio Cóndor

Pukarata mañakun

está pidiendo pelear

Altar taytashi

taita altar

Purata mañakun

está pidiendo pelear

Warakanashi urkushi

el cerro warakana

Pukarata mañakun

está pidiendo pelear

Otro canto guerrero, es el pukara, de la cual muy poca información se ha revelado, sin embargo, el pukarero advierte que el viejo y sabio cóndor espera en las acostumbradas wakas de límite para librar la acostumbrada batalla ritual.

Pese a la intensa búsqueda de información sobre esta canción no fue posible conseguir información complementaria; nuestro desafío y compromiso es continuar consolidando esta investigación.

### 2.8.4. Gallo

#### Kichwa

#### Traducción

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Maria Morapa

De María Mora

Wawa kani

su hijo soy

Zirbu Gallopa

del Zirbu Gallu



Churi kani	hijo valiente soy
Maria Morapa	de María Mora
Wawa kani	su hijo soy
Zirbu Gallopa	del Zirbu Gallu
Churi kani	hijo valiente soy
Juanchu Vegapa	de Don Juan Vega
Ñito kani	nieto soy
Simona Celapa	de la Señora María Simona Cela
Wawa kani	hijo valiente soy
Juanchu Vegapa	de Don Juan Vega
Ñito kani	nieto soy
Simona Celapa	de la Señora María Simona Cela
Wawa kani	hijo valiente soy
Cuidadolla gallitu	Tened cuidado gallito
Cuidadolla gallitu	poned atención gallito
Paktaralla haytankiman	cuidado que me patees
Paktaralla waktankiman	cuidado que me golpees
Umapira haytashpaka	en pateando primero en el cabeza
Asuwatara shikunkiman	la rica chicha se esparcirá



Buchipira haytashpaka	en clavando tu espuela en el estómago
Motetara shikankiman	primero el se esparcirá el mote
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Simona Cela wawakashpa	Siendo hijo de Simóna de Cela
Urku urku shamuni	cruzando de cerro en cerro vengo
Janchu Vega wawakashpa	siendo hijo de Juan Vega
Yawar Cucha shamuni	vengo por la rivera del lago Yaguar Cocha
Janchu Vega churikashpa	siendo hijo de Juan Vega
Urku urku shamuni	vengo de cerro en cerro
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu chayani	como un gallo desafiante Zirbu llogo
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu shamuni	como un gallo desafiante Zirbu vengo
Aswita Santa Roseña	oh chichita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki,	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchinkapa	para que a mi me arremetan y hagan rodar
Maypi chari galluka	En dónde estará el feroz gallo





Mulita Santa Roseña	Oh mulita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchikapa	para que a mí me derriben y me hagan rodar.
Maypi chari galluka	En dónde estará el feroz gallo
Ñukamari piña gallo	yo soy el feroz gallo
Ñukamari Zirbu Gallo	yo soy el zirbu gallo

## 2.9. Cantos del pukara versión Ochoa (2008)

### 2.9.1. Toro

#### Kichwa

#### Traducción

Toritulla torito	oh torito torito
Toritulla mulatu	torito mulato
Toritulla cenizo	torito cenizo
Toritulla barroso	torito barroso
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Mulatupak wawakani	hijo de la vaca mulata soy
Barrosopak wawakani	hijo del toro barroso
Mulatapak wawakani	hijo de la vaca mulata
Lucerapak wawakani	hijo de la vaca pinta
Toritulla mulato	oh torito mulato



Toritulla cenizo	Oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Manatapish manchanichu	a nadie temo
Manatapish uyanichu	en mis momentos irónicos no escucho a nadie
Kutirinki soltera	apártate de mi presencia solterona
Kutirinki doncella	deja libre el espacio doncella
Kayka millay turumi	éste es un toro bravío malo
Mulatopak wawami	hijo del toro mulato
Pakta kupashshitayman	cuidado que puede cornear y lanzar por donde quiera
Solterita doncella	solterita doncella
Toritulla mulato	Torito mulato
Toritulla cenizo	Torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Arrayanpi sapipi watakpi	Si me atan a la raíz del huahual
Huayllak sapipi watakpi	si me atan al tronco de huayllag
Manata kadunllachu	no se rinde
Sapintik aparrinlla	aranca al árbol de raíz



Manallatak kadunchu	no se rinde
Kayka millay toromi	Este es un toro invisible
Toritulla mulato	Oh torito mulato
Toritulla cenizo	Oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Kutirinki kuytsaku	Alejate bella solterona
Pakta simbalituta	por que los dulces simbalos
Pakta shulalituta	las shulalas agriedulces
Mikllamanta shikuyman	con mi corneada pueda esparcir
Solterita doncella	solterita doncella
Mayta kupash shitanka	tened cuidado de las corneadas
Toritulla mulato	torito mulato
Toritulla cenizo	torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Kayka millay wakrami	Éste es un toro de sangre brava
Kayka piña wakrami	indomable por su bravura
Manatapish manchanchu	no teme a sus oponentes
Manatapish kadunichu	no tolera las advertencias



Toritulla mulato	oh torito mulato
Toritulla cenizo	oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Anchurinki soltera	aléjate bella solterona
Anchurinki doncella	dejad libre el espacio doncella
Mikllamanta simpaluta	pueda ser que los simbalos de su miglla
Mikllamanta shulalata	las shulalalas de su miglla
Watay chupa toruka	el toro de crecida cola
Pakta kupash shitanka	con su corneda esparza por do quier
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	

### **2.9.2. Zirbu gallu**

#### **Kichwa**

#### **Traducción**

Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
María Mora wawa kani	soy hijo de la gallina María Mora
Zirbu gallu churi kani	hijo del gallo zhirbu soy
Piña gallupak wawa kani	soy el hijo del gallo de pelea
Kayka piña gallumi	soy un gallo arremetedor
Kayka millay gallumi	es un gallo vencedor
Gallitulla gallitu	gallitu gallitu



Gallitulla gallitu

gallitu gallitu

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Manapish manchanllachu

nunca teme en el campo de batalla

Manapish uyanllachu

no tolera ni escucha al oponente

Anchurinki mamalla

dejadme madre

Laduyanki taytalla

aléjate papito

Gallitulla gallitu

oh gallito gallito

Gallitulla gallitu.

Oh gallito gallito

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Umallapi haytakpi

prendiendo la espuela en la cabeza

Aswata shikuwanllami

derrama la chicha

Trakuta shikuanllami

esparce el trago

Gallitulla gallitu

oh gallito gallito

Gallitulla gallitu

oh gallito gallito

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Wiksallapi haytakpi

sembrando las finas espuelas en el estómago

Mutita shikuanllami

esparce el mote consumido



Aychitata shikuanllami	la carne acumulada
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Kayka zirbu gallumi	soy un gallo irónico encrespado
Kayka piña wallpami	irónico gallo soy
Allimanshpi haytanlla	saltando de izquierda a derecha
Llukimanpsih haytanlla	de derecha a izquierda
Manatapish manchanllachu	no teme a nadie
Manatapish chukchunllachu	no se rinde en el campo de pelea.
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
María Mora wawa kani	Hijo de la Gallina María Mora soy,
Zirbu gallu churi kani	soy hijo del zirbu gallo
Pitapish atinilla	triunfador eterno en el campo de batalla
Pitapish haytanilla	que prende sus espuelas letales a cualesquiera
Allimanpish llukimanpish	arremetiendo de izquierda a derecha



Muyurishpa haytanlla	dando vueltas sampa su mortal espuela
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Gallitulla gallitu	oh gallito gallito
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	

### 2.9.3. Pukara

#### Kichwa

#### Traducción

Uyayari taytitu	escuchad papito
Uyayari mamita,	escuchad madrecita
Chimpa turba lomapi	dicen que allá en el cerro sagrado
Pukarashi tiyakrin	habrá una pelea ritual
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Ruku kuntur yayashi	dicen que el sabiondo viejo cóndor
Pukarata mañakun	pide pelea
Ruku altar taytashi	el hombre mítico de Altar
Pukarata maskakun	busca el pukara



Warakana urkushi	el veterano y poderoso hombre de Wara
Pukarata shuyakun	piden medirse a los oponentes en el campo de batalla
Kutirinki taytitu	dejad libre la plaza papacito
Kutirinki mamita	alejarse del lugar madrecita
Pukarata pukllasha	que estoy listo para la pelea
Pukarata atisha	estoy seguro que venceré
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Uyayari warakita	escuchad waraquita armita mía
Uyayari compañera	escuchad compañera
Umallapi waktanki	buscarás del oponente la cabeza
Wiksallapi waktanki	buscarás el estómago del oponente
Pukaralla pukara	oh pukara pukarita
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Allimanpish muyushpa	dando ágiles vueltas a su derecha





Llukimanpish muyushpa                      dando ágiles vueltas por la izquierda  
Misi pukllay pukllashpa                      demostrando la acrobacia del gato  
Allku sikuy sinkushpa                      la bravura de perro  
Gallo shina haytashpa                      con la agilidad y precisión de un gallo fino  
Pukarata pukllasha                      busco medirme en el campo de batalla  
Pukaralla pukara                      oh pukarita pukara  
Pukarita pukara                      pukarita pukara  
Lay lay lay lay lay lay lay lay  
Lay lay lay lay lay lay lay lay

Ñuka hapishpakari                      cayendo el enemigo en mis manos  
Ñuka waktashpakari                      e golpeado con mi arma  
Umamanta aswata                      la chicha acumulada de la cabeza  
Wiksamanta mutita                      el mote que lleva en su estómago  
Pakta shikushshitayman                      no vaya ser que con mi waraka esparza  
Pakta kupash shitaynan                      que con mi fuerza haga volar los aires  
Pukaralla pukara                      oh pukara pukarita  
Pukarita pukara                      pukarita pukara  
Lay lay lay lay lay lay lay lay  
Lay lay lay lay lay lay lay lay



Ñuka rumi warakita	warakita ponderosa de piedra
Ñuka kuri warakita	warakita ponderosa de oro
Arrayan sapi warakita	warakita invencible de la raíz de arrayán
Mula chaki warakita	warakita estremecedora de la caña de azúcar
Sarsamanta warakita	warakita ancestral de sarza
Churumanta warakita	warakita Antigua de concha marina
Yawarta shutuchispaka	derramando la sangre del enemigo
Yawarta rikushpakari	mirando la sangre del contrincante
Narcisuka mishakkanka	el guerrero Narciso se proclamará vencedor
Fernaduka atinka	el pukarero Fernando será el mejor
Pukaralla pukara	oh pukarita, pukara
Pukarita pukara	pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Taytitulla mamita	amados padrecito, madrecita
Mamitalla taytitu	mis adorados padres
Pukarata mashkani	busco librar batalla, busco la pelea anhelada
Pukarata mañani	vido la presencia del oponente
Misi pukllay pukllashpa	para con la agilidad acrobática del gato
Allku sinkuy sinkushpa	con la bravura estremecedora del perro



Pitapish sinkuchinilla	vencere a cualesquiera onentes que se presente
Gallu haytay haytashpa	con la agilidad y valentía del gallo de pelea
Pitapish warakanilla	arremeter con un verdadero pukarero
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara.	pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	

## 2.10. Análisis del contenido de los cantos

### 2.10.1. Bases conceptuales de: los takis, pukaras y urpis

Lara, (1985, pág. 35) sostiene que generalmente el arte oral expresada a través de la poesía iba acompañada de música cantada. Cita a Antonio de Herrera, al indio Sallkamaywa y otros autores, para evidenciar que los indígenas en sus fiestas pasaban horas y días cantando su poesía, costumbre generalizada en todos los pueblos andinos. Estas afirmaciones se evidencian, en la duración de los cantos del carnaval, que van desde el día domingo de carnaval, hasta el día martes (awka tuta). Se evidencia también en los jaillis emitidos por el maestro de ceremonia en la fiesta de la cosecha Hahuay, en el ritual de matrimonio llamado cuchunchi, en el ritual del wasi pichay (uyanza de la casa nueva). En estos espacios, como menciona Lara (1985) cantan una diversidad de géneros musicales entre los cuales se mencionan los siguientes:

El canto lírico en el contexto andino conocidos como “urpis”

La poesía lírica o urpis, son artes verbales a manera de poemarios, de alta expresividad, creados por los arawikus –poetas–; sus temáticas hacen alusión a las divinidades tutelares, al amor, la relación del hombre con la naturaleza, condensan



maravillosamente resaltando el sentimiento religioso, la efusión sentimental y el respeto por la naturaleza. La poesía lírica es cantada, y a través de la música se revelan los sentimientos colectivos; la relación íntima entre el sonido armónico y la palabra, expresan una fantástica relación del hombre con los dioses tutelares, la melancolía, la tristeza, el amor, así como también el humor y la ironía. Valencia Solanilla, (2000). En el contexto de nuestra investigación se ha evidenciado las siguientes temáticas que se identifica con este género: Jalu pata kumari, Sindula, la viuda y la soltera, cuñada, ñuka chula, entre otras.

### **2.10.2. El taki**

Es otro canto de la lírica. Son versos cantados, que expresan emociones, sentimientos o virtudes de la naturaleza. Se le atribuye al cronista Cristóbal de Molina, la nominación de este taki, que era cantado con gran solemnidad en las fiestas. Sallqamaywa, manifiesta que los takis eran cantos dedicados al Inka Wiraqucha. (Lara J., 1985)

El taki era un poema-canto de tono confidente, picaresco y muy dulce. Se ejecutaba acompañado de música, para ser bailado. Constituía el de mayor amplitud temática y se derivaba del verbo takiy, cantar, porque podía expresar cualquier actitud del espíritu. (Lara J., 1979), citado por Valencia Solanilla, (2000)

### **2.10.3. El urpi**

El urpi es el poema lírico de amor, la endecha en la que generalmente se canta a un amor no correspondido. Tiene una variante, el jaray arawi, que se refiere a las canciones de ausencia y despedida. (Valencia Solanilla, 2000). Hermoso canto a la amada a quien se le emparenta con la palomita, cantos que se denotan ternura y amor. Para los indígenas cañaris, el término está relacionado con la tierna tortolilla que aparece en los tiempos de cosecha.

### **2.10.4. El pukara**

Revisada una diversidad de literatura, no ha sido posible identificar a este canto, que hace alusión a los cantos guerreros que terminan con enfrentamientos



entre comunidades oponentes del hanan con las del hurin, concretamente el martes de lalay (carnaval) a partir de la media noche.

Este canto musical épico, no se registran en la bibliografía consultada, sin embargo, debido a que se dispone de una base de datos etnográficos con valiosa información, y por ser el objeto central de esta tesis, presentamos cada temática cantada y a continuación se analizan considerando el tema de las peleas del pukara.

Es pertinente manifestar que, en el proceso de investigación bibliográfica y etnográfica, sobre los cantos del lalay (carnaval) en general en Juncal y concretamente sobre los temas guerreros del pukara, al inicio del proceso de investigación no fue posible contar en esta valiosa información; los abuelos y abuelas indígenas, solo recuerdan el nombre de los temas cantados y nada mas que tres o cuatro versos de algunos de los cantos; situación que evidencia un claro proceso de pérdida de la memoria colectiva. Además, existe poca voluntad de las nuevas generaciones por emprender procesos de recuperación de este acervo de saberes que identifica a Juncal como la cuna de los guerreros pukareros cañaris.

En la última fase de investigación, tuvimos el placer de entrevistar a Guamán Niveló, María (2019), abuela de 74 años que, de su biblioteca de saberes orales, con una lucidez de conocimiento cantó temas guerreros que nunca antes se había escuchado; para nosotros constituye la más rica biblioteca oral de la parroquia Juncal. A continuación, sus aportes:

## **2.11. Análisis de los cantos del pukara, versión Guaman Niveló (2019)**

### **2.11.1 Toro**

<b>Kichwa</b>	<b>Traducción</b>
Toritolla torito	oh torito
Toritolla mulato	torito mulato
Toritolla torito	oh torito
Toritolla mulato	torito mulato



Chimpa wayllka kinkuta por allá por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun viene el bravío toro

Chimpa wayllka kinguta por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun se asoma el temible toro

Mana piña turuchu no viene el toro bravo

Machashka runakumi el embriagado carnalero

Mana piña turuchu no viene el toro bravo

Machashka kushmallidokuna viene puesto su kushma

Doncellaka rikushpaka En mirando la solterona

Huayllak yurapi watanka trincaré en duro árbol de huayllak

Doncellaka rikushpa en mirando la hermosa soltera

wayllak yurapi trinkashka ha amarrado en en duro árbol de huayllac

Ankutami pitimun sin embargo, viene arrancado la veta

Laciatami pitimun arrancando el poderoso lazo viene

Ankutami pitimun sin embargo, viene arrancado la veta

Laciatami pitimun arrancando el poderoso lazo viene

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay



Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Doncellata rikushpaka

en mirando a la soltera

Kayman chayman warakarin

se trastabilla de lado a lado

Doncellata rikushpa

en mirando a la precisa solterona

Kayman chayman warakan

otea su waraka por todos los lados

Cuidadolla doncella

ten cuidado señorita preciosa

Cuidadolla señora

tened cuidado señora amable

Pakta pakta kunanka

pudiera ser que ahora

Solterata tikranman

tumbe a la soltera

Piña wagra churachinma

el bravo toro hiciera poner

Piña toro churachinma

El bravío barroso hiciera poner

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Mulatuka piña wagra

Soy el toro mulato feroz

Mulatuka piña runa

Soy el hombre mulato feroz

Mulatuka piña wagra

Soy el toro mulato feroz



Mulatuka piña runa	Soy el hombre mulato feroz
Kayman chayman warakarin	me desplaso de aqui hacia alla
Kayman chayman warakanlla	arremeto con mi guaraca por todos lados
Kayman chayman warakarin	me desplaso de aqui hacia alla
Kayman chayman warakanlla	arremeto con mi guaraca por todos lados
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	

La simbología del bravío toro, como dice (Ñunez, 1993) es símbolo de la hispanidad colonial. Con la llegada de los primeros ganaderos que solicitan al cabildo de Cuenca predios con este fin, Zhapán (2000) manifiesta que los primeros españoles que hicieron estos trámites al Cabildo cuencano solicitando licencia para asentamiento ganadero en la geografía de la parroquia Ingapirca, fueron la familia Espinoza. Con el pasar el tiempo, la colonia utilizando los métodos de evangelización y de las llamadas reducciones, consiguieron apoderarse de todos los mejores predios de estancia, dejando en completa indigencia a los nativos de estas productivas tierras. En Hatun Cañar, se constituyeron 18 haciendas la mayoría de ellas de propiedad de la iglesia católica se convirtieron en sus nuevos dueños; mientras que los ancestros cañaris terminaron convertidos en trabajadores conciertos de estos patrones que se auto-denominaron ser enviados de Dios, aseveración que se evidencia en los cantos y en las formas de saludo de los indígenas a los patrones “alabado Jesucristo, Virgen María Amitu”. Muchos de estos valientes cañaris, se convirtieron en vaqueros de las extensas ganaderías de los





pajonales de la cordillera de Culebrillas, Buerán, Juidán etc. Todos los vaqueros perpetuos, con el pasar de los años se convirtieron en expertos domadores de los temibles bravíos. Su histórica valentía de pukareros y guerreros de alta peligrosidad militar de las épocas pasadas es reflejado en las jornadas de lidia en las plazas de pueblo. Estos vaqueros se ganaban el respeto y la consideración al tumbar a fuerza bruta a los más bravíos toros cortar el cuello y beber la sangre desprendida de su yugular. Estas testificaciones son contadas y cantadas por los abuelos de las generaciones pasadas. Según la narrativa de los cantos, se destacan como los más valientes vaqueros los nombres Fernando y Narciso, símbolos que forman parte de la pirotecnia que son quemadas en las vísperas festivas.

Estos poderosos hombres rebeldes y pukareros cañaris, compusieron versos que se comparan con los toros mulato y barroso que arremete en cualesquiera plazas del pueblo. En los versos de este canto, el pukarero se desdobra en toro, y menciona el camino por dónde llegaba a la plaza del pueblo. Ahora ya no llega el de sangre brava, llega un pukarero vestido a la usanza del mito; que dedica su pelea a la soltera que le admira, solo ella, puede enlazar y trincar para evitar las confrontaciones, pero tan valiente, es que con su fuerza poderosa nadie puede evitar su pelea, arranca el lazo y busca al contrincante. Con famado pukarero canta sus versos y desplazándose de un lado para otro, su movimiento y capacidad guerrera sube de nivel al observar a la soltera; otea su waraka en medio de brincos por todos los lados advirtiendo su poderío militar, que seduce a la soltera y pudiera terminar consumando su amorío.

**2.11.2. Simbalo/shulala**

**Kichwa**

**Traducción**

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Simbalito simbalo

simabalito simabalo

shulalita shulala

shulalita shulala



Wajay nini lonkito	grito con voz triunfal
Lalay nini lonkitu	diciendo lay lay lay
Cuidadolla lonkito	tened cuidado jovencito
Cuidadolla lonkito	tened cuidado jovencito
Simbalito simbalo	simbalito simbalo
Shulalita shulala	shulalita shulala
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Paktaralla sinkunkiman	tened cuidado porque puedes caer y rodar en el piso
Paktaralla sinkunkiman	porque puedo hacer pelotear
Shulalita shulala	shulalita shulala
simbalito simbalo	simbalito simbalo
Kanrachura sinkunki	podiera ser que tú primeros ruedes
ñukarachura sinkusha	o será que yo primero caiga
Shulalita shulala	shulalita, shulala
simbalito simbalo	simbalito, simbalo
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Wajay nini wambrito	grito con la voz de vencedor
Wajay nini lonkito	con la voz de carnalero



Wajay nini chaditu

gritarás a viva voz mestizo

Cuidadulla chadito

tened cuidado mestizo

Allimampish shitasha

votaré a la derecha

Llukimampish shitasha

lanzaré a la izquierda

Allimampish shitasha

otearé por la derecha

Llukimampish shitasha

otearé por la izquierda

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Jalila lalila jalila lalila

Jalila lalila jalila lalila

Champa Pukara

a la cima de Champa Pukara

Lomaman llukshi

sal a la pelea ritual

Champa Pukara

a la cima de Champa Pukara

Lomaman llukshi

sal a la pelea ritual

Allimanpish sinkuchisha

te hare rodar a la derecha

Llukimanpish sinkuchisha

te hare rodar por la izquierda

Allimanchu sinkushninki

querréis caer como perdedor a mi derecha

Llukimanchu sinkush ninki

querréis caer batido a mi izquierda

Jalila lalila jalila lalila

Jalila lalila jalila lalila



Simbalitu simbalo	simablito, simbalo
Sinkunkima simbalo	tened cuidado que puedes rodar por el piso
Shulalita Shulatita	shulalita, shulala
Sinkunkima shulala	tened cuidado que puedo hacer pelotear
Mana sinkush nishpaka	si no quieres caer batido
Wasiman muyuy Simbalo	regresad apresurado a tu casa simbalo
Mana sinkush nishpaka	si no queréis caer abatido
Wasiman muy shulala	apresúrate en regresar a casa shulala
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	

Es imprescindible hacer una precisión semántica con respecto a los términos culturales simbalo y shulala; esta dualidad hombre simbalo/femenino shulala. En las comunidades de Hatun Cañar, la soltera lleva estas dulces frutas silvestres en la miklla de su follón. En este contexto, la shulala simboliza a la soltera y el simbalo al soltero, que buscan la complementariedad anhelada en los tiempos propios del enamoramiento, el Pawkar Raymi. Esta complementariedad es notoria, en los versos de este canto; la soltera admiradora que está cerca del campo de batalla advierte al joven pukarero que tome las debidas medidas y que ponga en juego sus estrategias de buen guerrero para que termine la contienda cantando versos triunfales. Está convencida, que su admirador, por el manejo de derecha a izquierda su arma la waraka, será el triunfador. Sin embargo, considera que nada está dicho, pudiese ser que el otro el oponente sea también un guerrero muy preparado que pueda arremeter y derribarlo al piso.

El pukarero, expresa que llega a la waka sagrada de Champa Pukara para concretar la milenaria tradición del ritual de petición del pukara. Asegura que atacará de izquierda a derecha oteando y golpeando con la waraka derribará al oponente.



En otro orden, el pukarero simbalito se dirige a la soltera shulalita, para expresar “tened cuidado que puedo lanzar por el piso shulalita, shulala”. A una mujer no puede derribar o abatir con su waraka, tumbaría para acariciarla y manifestar su amor por ella. Acciones propias de los jóvenes indígenas en los contextos festivos. El enamoramiento en el contexto indígena se concreta si el varón consigue tomarle de la mano o quitarle una prenda de vestir, llevados del estado de embriaguez no solamente que lo tumba, sino que consigue tener una relación de compromiso y de amor.

Considera como simbalo a su oponente, al manifestar “si no quieres caer abatido, regresad apresurado a tu casa”. Se evidencia un poli-semantismo de los términos “shulala–simbalo”, en términos generales significa joven pukarero/soltera seductora, guerrero, oponente.

Lo excepcional de este canto es el estribillo Hay lay lay lay, hay lay lay lay

Hay lay lay lay, hay lay lay lay, que canta al término de cada estrofa; se diferencia al de las comunidades de Hatun Cañar que repite el término lay, lay, lay, lay en todos los cantos; en este caso hay o jay dan una sonoridad muy particular.

### 2.11.3. Pukara

#### Kichwa

#### Traducción

Chimpa Turba Lumapi

en la cima de la waka Turba Loma

Ruku cóndor taytaku

el viejo sabio Cóndor

Pukarata mañakun

está pidiendo pelear

Altar taytashi

taita altar

Purata mañakun

está pidiendo pelear

Warakanashi urkushi

El cerro warakana

Pukarata mañakun

está pidiendo pelear



Otro canto guerrero, es el pukara, muy poca información se ha revelado, sin embargo, el pukarero advierte que el viejo y sabio cóndor espera en las acostumbradas wakas de límite para librar la acostumbrada batalla ritual.

Pese a la intensa búsqueda de información sobre esta canción no fue posible conseguir información complementaria; nuestro desafío y compromiso es continuar consolidando esta investigación.

#### 2.11.4. Gallo

##### Kichwa

##### Traducción

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Maria Morapa

De María Mora

Wawa kani

su hijo soy

Zirbu Gallopa

del Zirbu Gallu

Churi kani

hijo valiente soy

Maria Morapa

De María Mora

Wawa kani

su hijo soy

Zirbu Gallopa

del Zirbu Gallu

Churi kani

hijo valiente soy

Juanchu Vegapa

de Don Juan Vega

Ñito kani

nieto soy

Simona Celapa

de la Señora María Simona Cela

Wawa kani

hijo valiente soy

Juanchu Vegapa

de Don Juan Vega



Ñito kani

nieto soy

Simona Celapa

de la Señora María Simona Cela

Wawa kani

Hijo valiente soy

Cuidadolla gallitu,

Tened cuidado gallito

Cuidadolla gallitu

poned atención gallito

Paktaralla haytankiman

cuidado que me patees

Paktaralla waktankiman

cuidado que me golpees

Umapira haytashpaka

en peteando primero en el cabeza

Asuwatara shikunkiman

la rica chicha se esparcirá

Buchipira haytashpaka

en clavando tu espuela en el estómago

Motetara shikankiman

primero él se esparcirá el mote

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Simona Cela wawakashpa

Siendo hijo de Simóna de Cela

Urku urku shamuni

cruzando de cerro en cerro vengo

Janchu Vega wawakashpa

siendo hijo de Juan Vega

Yawar Cucha shamuni

vengo por la rivera del lago Yaguar Cocha

Janchu Vega churikashpa

siendo hijo de Juan Vega



Urku urku shamuni	vengo de cerro en cerro
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu chayani	como un gallo desafiante Zirbu llego
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu shamuni	como un gallo desafiante Zirbu vengo
Aswita Santa Roseña	oh chichita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchinkapa	para que a mi me arremetan y hagan rodar
Maypi chari galluka	en dónde estará el feroz gallo
Mulita Santa Roseña	Oh mulita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchikapa	para que a mí me derriben y me hagan rodar
Maypi chari galluka	En dónde estará el feroz gallo
Ñukamari piña gallo	yo soy el feroz gallo
Ñukamari Zirbu Gallo	yo soy el zirbu gallo

Otro poderoso canto guerrero recuperado en la investigación de campo es el “Gallo”. En los tiempos coloniales pocas familias disponían de la variedad de zirbu gallu, caracterizado por tener sus plumas encrespadas. El pukarero manifiesta a las familias de Juncal que tenía a esta preciada ave de pelea, entre ellas nombra a





María Mora, al mestizo Don Juan Bega, la Señora María Simona Cela, se consideraba ser el hijo legítimo de esta poderosa ave de pelea.

El oponente pukarero también es un gallo fino, sin embargo, el que busca pelear, advierte que se opondría, porque oteando su waraka e impactando en la cabeza del oponente, sería igual al espuelazo del gallo, que al clavar su espuela en la cabeza del oponente parte en pedazos, y se habrá derramado la chicha acumulada en la cabeza, o si sampa en el estómago esparciera el mote acumulado

El pukarero se desdobra en un ser mítico, para manifestar que pese a ser de hijo de buenas familias, viene caminando de cerro en cerro cruzando lagunas misteriosas llega a su destino final, las comunidades cañaris.

Al final el pukarero, culpa a la chicha y a la mula de Santa Rosa, no haber triunfado en el campo de batalla.

## **2.12. Analisis de los cantos del pukara, versión Ochoa, (2008)**

### **2.12.1. Toro**

<b>Kichwa</b>	<b>Traducción</b>
Toritulla torito	oh torito torito
Toritulla mulatu	torito mulato
Toritulla cenizo	torito cenizo
Toritulla barroso	torito barroso
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Mulatupak wawakani	hijo de la vaca mulata soy
Barrosopak wawakani	hijo del toro barroso
Mulatapak wawakani	hijo de la vaca mulata
Lucerapak wawakani	hijo de la vaca pinta



Toritulla mulato	oh torito mulato
Toritulla cenizo.	oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Manatapish manchanichu	a nadie temo
Manatapish uyanichu,	en mis momentos irónicos no escucho a nadien
Kutirinki soltera	apártate de mi presencia solterona
Kutirinki doncella	deja libre el espacio doncella
Kayka millay turumi	éste es un toro bravío malo
Mulatopak wawami	hijo del toro mulato
Pakta kupashshitayman	cuidado que puede cornear y lanzar por donde quiera
Solterita doncella	solterita doncella
Toritulla mulato	torito mulato
Toritulla cenizo	Torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Arrayanpi sapipi watakpi	si me atan a la raíz del huahual
Huayllak sapipi watakpi	si me atan al tronco de huayllag
Manata kadunllachu	no se rinde



Sapintik aparrinlla	aranca al árbol de raíz
Manallatak kadunchu	no se rinde
Kayka millay toromi	éste es un toro invensible
Toritulla mulato	oh torito mulato
Toritulla cenizo.	oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Kutirinki kuytsaku	alejate bella solterona
Pakta simbalituta	por que los dulces simbalos
Pakta shulalituta	las shulalas agriedulces
Mikllamanta shikuyman	con mi corneada pueda esparcir
Solterita doncella	solterita doncella
Mayta kupash shitanka	tened cuidado de las corneadas
Toritulla mulato	torito mulato
Toritulla cenizo	torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Kayka millay wakrami	Éste es un toro de sangre brava
Kayka piña wakrami	indomable por su bravura
Manatapish manchanchu	no teme a sus oponentes
Manatapish kadunichu	no tolera las advertencias



Toritulla mulato	oh torito mulato
Toritulla cenizo	oh torito cenizo
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
Anchurinki soltera	aléjate bella solterona
Anchurinki doncella	dejad libre el espacio doncella
Mikllamanta simpaluta	pueda ser que los simbalos de su miglla
Mikllamanta shulalata	las shulalas de su miglla
Watay chupa toruka	el toro de crecida cola
Pakta kupash shitanka	con su corneda esparza por do quier
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	

En este canto, de pukarero o guerrero cañari desdoblado en un bravío toro de sangre, advierte a los presentes que le sobra fuerza y el estado de ánimo para arremeter al oponente en el campo de batalla. Se identifica como hijo de los toros de sangre que lidian en las diferentes plazas del pueblo de Juncal. El juvenil pukarero, nombra a la soltera, de quien esta enamorado, para llamar la atención y seducirla, pide que se haga a un lado, porque en su arremetida puede causarle daño y esparcir la comida que lleva en la miglla de su follón.

El toro es un mamífero de origen europeo, símbolo mítico muy nombrado. Lo cierto es que la simbología de poder del toro llegó a América representando al poder de la conquista, como bravo es un toro de lidia así se caracterizó la conquista; pero con el pasar del tiempo, el pukarero cañari con su fuerza y arrogancia, en la plaza del pueblo peleando a fuerza bruta tumba a estas fieras, corta la yugular y bebe la sangre demostrando estar en la capacidad guerrera invencible.



### 2.12.2. Zirbu gallu

#### Kichwa

#### Traducción

Gallitulla gallitu

gallito gallito

María Mora wawa kani

soy hijo de la gallina María Mora

Zirbu gallu churi kani

hijo del gallo zhirbu soy

Piña gallupak wawa kani

soy el hijo del gallo de pelea

Kayka piña gallumi

soy un gallo arremetedor

Kayka millay gallumi,

es un gallo vencedor

Gallitulla gallitu

gallitu gallitu

Gallitulla gallitu

gallitu gallitu

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Manapish manchanllachu

nunca teme en el campo de batalla

Manapish uyanllachu

no tolera ni escucha al oponente

Anchurinki mamalla

dejadme madre

Laduyanki taytalla

aléjate papito

Gallitulla gallitu

gallito gallito

Gallitulla gallitu

gallito gallito



Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Umallapi haytakpi

prendiendo la espuela en la cabeza

Aswata shikuwanllami

derrama la chicha

Trakuta shikuanllami

esparce el trago

Gallitulla gallitu

gallito gallito

Gallitulla gallitu

gallito gallito

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Wiksallapi haytakpi

sembrando las finas espuelas en el estómago

Mutita shikuanllami

esparce el mote consumido

Aychitata shikuanllami

la carne acumulada

Gallitulla gallitu

gallito gallito

Gallitulla gallitu

gallito gallito

Lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay

Kayka zirbu gallumi

soy un gallo irónico encrespado

Kayka piña wallpami

irónico gallo soy

Allimanshpi haytanlla

saltando de izquierda a derecha

Llukimanpsih haytanlla

de derecha a izquierda

Manatapish manchanllachu

no teme a nadie



Manatapish chukchunllachu	no se rinde en el campo de pelea.
Gallitulla gallitu	gallito gallito
Gallitulla gallitu	gallito gallito
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	
María Mora wawa kani	Hijo de la Gallina María Mora soy,
Zirbu gallu churi kani	soy hijo del zirbu gallo
Pitapish atinilla	triunfador eterno en el campo de batalla
Pitapish haytanilla	que prende sus espuelas letales a cualesquiera
Allimanpish llukimanpish	arreme tiendo de izquierda a derecha
Muyurishpa haytanlla	dando vueltas sampa su mortal espuela
Gallitulla gallitu	gallito gallito
Gallitulla gallitu	gallito gallito
Lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay	

El gallo es otro símbolo de poder y de opresión de origen español, que se caracteriza por su agilidad y por buscar la cabeza del oponente para vencer en sus reñidas contiendas de vida o muerte. En este canto el pukarero desdoblado en gallo de pelea advierte al oponente ser un gallo fino, que, con su certero manejo de la wakara, podría partir la cabeza y derramar el trago y la chicha. Resalta en sus versos, su alto nivel de preparación militar, que atacaría al oponente brincando de izquierda a derecha en forma circular, buscando la cabeza del oponente, que sin temor alguno encara en el campo de batalla.



Desde una concepción ontológica y vivencial del gallo, vincula con los relatos míticos cañaris. En el contexto de la geografía de Hatun Cañar, en los cantos resaltan la existencia de una waka madre del gallo llamada María Mora, cita a su padre el Zirbu Gallu, (gallo con sus plumas encrespadas, cuando está en posición de ataque). Entonces la simbología del gallo se incorporó al acervo cultural en el marco de colonización europea y se nativizó. El símbolo del gallo, se encuentra diseñada de cobre, y convertida en waraka en una de las comunidades del Cantón Sucal. El gallo, en la geografía indígena de Juncal, se insertó a las fiestas tradicionales solo cuando el Padre Luis Alberto Lobato, se propone eliminar el juego sangriento del Pukara con la denominación de Gallo Capitán o Gallo Pitina. Consiste en atar al gallo en una cuerda y los jóvenes de buena fuerza que juegan tienen que tratar de llevar en sus manos la cabeza, si uno de ellos tiene en sus manos, los demás persiguen tratando de quitarle, desatándose un juego de medición de fuerzas, lo cierto es que todos los jugadores tratan de quitarle porque de esa forma se declaran ganadores. En este proceso de lucha por la cabeza, terminan ensangrentándose los rostros; actividad lúdica que termina cuando uno de los jugadores entrega la cabeza al gallo Capitán y se considera como el triunfador de esta contienda. De esta manera, el juego del pukara pasa a ser sustituida por este juego.

### 2.12.3. Pukara

#### Kichwa

#### Traducción

Uyayari taytitu

escuchad papito

Uyayari mamita,

escuchad madrecita

Chimpa turba lomapi

dicen que allá en el cerro sagrado

Pukarashi tiyakrin

habrá una pelea ritual

Pukaralla pukara

oh pukarita pukara

Pukarita pukara

Pukarita pukara





Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Ruku kuntur yayashi

dicen que el sabiondo viejo cóndor

Pukarata mañakun,

pide pelea

Ruku altar taytashi

el hombre mítico de Altar

Pukarata maskakun

Busca el pukara

Warakana urkushi

el veterano y poderoso hombre de Wara

Pukarata shuyakun

piden medirse a los oponentes en el campo de batalla

Kutirinki taytitu

dejad libre la plaza papacito

Kutirinki mamita

alejarse del lugar madrecita

Pukarata pukllasha

que estoy listo para la pelea

Pukarata atisha

estoy seguro que venceré

Pukaralla pukara

oh pukarita pukara

Pukarita pukara

Pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Uyayari warakita

escuchad waraquita armita mía

Uyayari compañera

escuchad compañera

Umallapi waktanki

buscarás del oponente la cabeza

Wiksallapi waktanki

buscarás el estómago del oponente

Pukaralla pukara

oh pukara pukarita



Pukarita pukara

Pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Allimanpish muyushpa

dando ágiles vueltas a su derecha

Llukimanpish muyushpa

dando ágiles vueltas por la izquierda

Misi pukllay pukllashpa

demonstrando la acrobacia del gato

Allku sikuy sinkushpa

la bravura de perro

Gallo shina haytashpa

con la agilidad y precisión de un gallo fino

Pukarata pukllasha

Busco medirme en el campo de batalla

Pukaralla pukara

oh pukarita pukara

Pukarita pukara

Pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Ñuka hapishpakari

cayendo el enemigo en mis manos

Ñuka waktashpakari

e golpeado con mi arma

Umamanta aswata

la chicha acumulada de la cabeza

Wiksamanta mutita

el mote que lleva en su estómago

Pakta shikushshitayman

no vaya ser que con mi waraka esparza

Pakta kupash shitaynan

que con mi fuerza haga volar los aires



Pukaralla pukara

oh pukara pukarita

Pukarita pukara

pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Ñuka rumi warakita

warakita ponderosa de piedra

Ñuka kuri warakita

warakita ponderosa de oro

Arrayan sapi warakita

warakita invencible de la raíz de arrayán

Mula chaki warakita

warakita estremesadora de la caña de azúcar

Sarsamanta warakita

warakita ancestral de sarza

Churumanta warakita

warakita Antigua de concha marina

Yawarta shutuchispaka

e derramando la sangre del enemigo

Yawarta rikushpakari

e mirando la sangre del contrincante

Narcisuka mishakkanka

el guerrero Narciso se proclamará vencedor

Fernaduka atinka

el pukarero Fernando será el mejor

Pukaralla pukara

oh pukarita, pukara

Pukarita pukara

Pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay



Taytitulla mamita	amados padrecito, madrecita
Mamitalla taytitu	mis adorados padres
Pukarata mashkani	busco librar batalla, busco la pelea anhelada
Pukarata mañani	pido la presencia del oponente
Misi pukllay pukllashpa	para con la agilidad acrobática del gato
Allku sinkuy sinkushpa	con la bravura estremecedora del perro
Pitapish sinkuchinilla	vencere a cualesquiera oponentes que se presente
Gallu haytay haytashpa	con la agilidad y valentía del gallo de pelea
Pitapish warakanilla	arremeter con un verdadero pukarero
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara.	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	

En este canto, el pukarero manifiesta el sentir místico del juego del pukara; concibe que todos los personajes y armas tienen vida y por su puesto inciden de manera decidora en el triunfo. Desdoblado en cóndor advierte a su oponente, es decir, al comunero del hanan que lleva como símbolo de identidad la sombrero de un venado, advierte que los personajes míticos de las principales wakas sagradas (casas del Apu) esperan al oponente en sus plazas sagradas. Previo a este encuentro, el pukarero entra en un diálogo subliminal con su arma la waraka, y el



pide con profunda fe, buscar el punto blanco de ataque, la cabeza del oponente, pide y responsabiliza del triunfo, a sus warakitas (con profundo cariño) de piedra, de oro, de la caña de azúcar, de la raíz de arrayán, de sarsa y de la concha marina que demuestren su poderío, y por su parte el pukarero se compromete a demostrar su alto nivel guerrero, oteando su arma y brincado de izquierda a derecha, de arriba a bajo, haciendo acrobacias con ligereza de un gato, con la arrogancia de un perro bravo y la firme decisión de vencer o morir como hace un gallo fino de pelea, se apresta a esta contienda.

El pukarero sabe, que las wakas de género masculino se enfrentan y pelean a campo abierto con sus oponentes, estos seres míticos, por lo general pelean por una waka femenina, si los truenos, relámpagos, temblores, lluvia se hace presente a partir de la media noche, es un indicador de esta pelea. Al final de la contienda nadie gana ni pierde, se alejan en sana paz.

## **2.13 Instrumentos musicales**

Cada fiesta en el contexto andino se caracteriza por la presencia de instrumentos musicales que solamente aparecen en un solo contexto festivo. Por ejemplo, la bocina, sonaba, exclusivamente en los tiempos de cosecha, de las mingas comunitarias. La dulzaina o chirimía, suena en donde juegan el juego ecuestre de la escaramuza en los meses de febrero y junio. Igual ocurre con las balsas (tambor) y los pingullos que solo se escucha en los tiempos del Lalay Cañari, que forman parte de los grupos de instrumentos de principio común, es decir forman los cuatro grupos principales a partir de la naturaleza del sonido de los mismos; (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos y (4) aerófonos de los cuales nos ocuparemos en las siguientes líneas.

### **2.13.1 Membranófonos**

De acuerdo a la clasificación de instrumento de Sachs- Hornbostel (1914) "Systematik der Musikinstrumente", balsa (tambor) estaría en el grupo de membranófonos de percusión directa. Con la mano o mediante un palillo o baqueta, el sonido de este instrumento es producido por una membrana muy fina.



## Balsa

Es un instrumento musical de percusión, que del inicio al fin de las obras de Lalay en Juncal van marcando el ritmo, repetición uniforme, constante y fuerte le da un movimiento de seguridad, de fuerza, un aire marcial de los pukareros en el campo de batalla, los pukareros consideran como una compañera dotada de vida, de poder y de energía, de su ritmo y sonido depende el éxito o el fracaso en el campo de batalla, dicho de otra manera, es considerada como la compañera que nunca falla. Su elaboración, en tiempos anteriores, se hacía con la intervención de un maestro cajero, que dominaba amplios saberes, míticos, rituales y el arte de confeccionar. La madera selecta, los cueros, la cascada, el viento, la manteca de cordero, son recursos que intervienen para su elaboración. Para el recorrido durante los tres días mayores y principales de la fiesta, el sonido es agudo y rechinante, que depende exclusivamente del hilo zhingualín colocado en la cara opuesta al lado de lado de percusión, es la característica de un buen tambor.

Existe una dualidad perfecta para indicar la balsa de suerte y de mala suerte. Las maderas de cedro y pino son las mejores y las del tronco de coles y de habas expresan mala suerte y austeridad según el mito. La balsa, porta el mítico personaje "Tayta Carnaval", los pukareros y los carnavaleseros en general, sin embargo, estas en el campo de batalla se oponen ante las balsas del adversario. La afinación de los sonidos, como se dijo en líneas anteriores depende del hilo de cerda (zhingualin), más agudo mayor temple, grave menos temple. Solo para el juego del pukara para advertir a las familias que la contienda inicia, cambiaban de sonido de agudo a grave, saberes que en la actualidad han desaparecido de la matriz cultural ancestral.

*Ilustración 8. Balsa (tambor) Foto: Choro, M.*



### **2.13.2 Aerófonos**

Instrumentos que utilizan el aire como fuente de sonido son aerófonos así lo define en su clasificación Sachs- Hornbostel, el Wahayru, cóndor Pingullo y el Ruku Pingullo son instrumentos de viento y estarían en la sub clasificación de instrumentos de viento propiamente dichos. De soplo directo contra el canto o borde superior del tubo abierto.

#### **Wahayru**

Es un instrumento musical de viento que lleva la melodía en el Lalay cañari, que la mayoría de abuelos de las generaciones pasadas de las comunidades de la parroquia Juncal disponen, mientras que las nuevas generaciones ya no disponen ni les interesa conseguirlas, debido a que el peso de la evangelización colonizadora de tendencia evangelista, hace que se mire a estas manifestaciones como meras supersticiones. Cuentan los informantes que todos los años en los meses de intenso frío (agosto, septiembre) todos los años el Cóndor baja a anidar y reproducirse en la espinada cordillera de Celed y parte baja de Juncal sector Molinowaycu, tiempo y espacio que fue aprovechado por los juncaleños para tender trampas y capturar al cóndor, para disponer de los huesos de sus canillas y de las alas. De este material elaboraban el más codiciado instrumento, pingullo. Es un instrumento pentafónico que mide entre 22 cm de alto, de una nota a otra “orificio” es de 3 cm, tiene un sonido más grave en comparación con el pingullo, usualmente es interpretado al interior de una casa durante la visita.

El wahayru es un instrumento que, según el mito, deja el Apu sobre la mesa o en el alar de la casa de las familias que recibieron con profunda fe, por lo tanto, simboliza suerte y prosperidad. Lo cierto es que no se escucha este toque en los campos de batalla, sino solamente en los momentos de encuentros con el wasi tupak.

*Ilustración 9. Wahayru Foto: Choro, M.*



### **Cóndor Pingullo**

El pingullo de cóndor es un instrumento de viento más cotizado, los indígenas de las comunidades cañaris, pocos abuelos disponen de esta reliquia cultural, no así, en Juncal el 70% de los abuelos de las generaciones culturales disponen. En sus narrativas, cuentan las estrategias de cacería del cóndor en los sitios estratégicos en donde frecuentaba.

A diferencia del wahayru, este instrumento tiene un sonido más agudo y fuerte y es el principal instrumento que lleva la melodía en los días de lalay cañari.

Es elaborado concretamente de la canilla del cóndor y mide 30 cm aproximadamente; tiene una escala pentatónica y puede variar su tesitura de acuerdo a la longitud del instrumento. Hoy en día el cóndor es un ave protegida y con peligro de extinción por lo que hace a este instrumento una reliquia ancestral que requiere de un cuidado y protección exclusiva de quienes los poseen.



*Ilustración 10. Cóndor Pingullo Foto: Choro, M.*



### **Ruku Pingullo**

Es un instrumento de viento que lo interpreta el Ruku Tayta, persona con mayor experiencia por sus múltiples batallas del pukara lleno de saberes únicos que es expresada en su instrumento el Ruku pingullo. Este instrumento es como el mayor de los instrumentos que tiene el pukarero que tiene funciones musicales y también como un arma de batalla.

Esta confeccionado de caña wadua extraída en las partes bajas de la provincia del Cañar mide aproximadamente 1.50 cm, con un diámetro de dos pulgadas o mas, emite un sonido grave y su melodía es solamente controlada a través de la cantidad de aire que ingrese por medio de una boquilla y cuidadosamente va construyendo las melodías de pukara. Fue también parte de las armas en los campos de batalla por su tamaño y dureza del material en los rituales del pukara.



*Ilustración 11. Ruku Pingullo Foto: Acero, M.*





## CAPÍTULO III

### 3. LOS CANTOS DEL PUKARA

#### 3.1 Análisis de los Cantos de pukara del Lalay Cañari en Juncal

Para la realización de este apartado, se ha tomado en cuenta la necesidad de que en un análisis se debe buscar los datos que sirvan para entender la esencia de la construcción musical e ir más allá de la descripción de elementos musicales pertenecientes a una obra como es el caso del presente estudio, se requiere considerar el contexto cultural y social.

Cada fiesta en el contexto andino se caracteriza, por la presencia de instrumentos musicales que solamente aparecen en un solo contexto festivo. Por ejemplo, la bocina sonaba exclusivamente en los tiempos de cosecha, de las mingas comunitarias. La dulzaina o chirimía, suena en donde juegan el juego ecuestre de la escaramuza en los meses de febrero y junio. Igual ocurre con las balsas (tambor) y los pingullos de cóndor que solo se escucha en los tiempos del Lalay Cañari que tienen característica exclusiva y única de construcción e interpretación.

Las obras a continuación a analizarse son en su mayoría de trasmisión oral y que salen del parámetro de la música tonal, ya que primero; no utilizan instrumentos afinados sobre el sistema occidental de afinación, sino que tienen sus propias características acústicas de su construcción y afinación de su cultura en este caso la parroquia Juncal del pueblo Cañari.

Segundo encontramos cantos melódicos que están interpretados en su lengua materna el kichwa cantos únicos que, al realizar el análisis con una traducción, resalta la riqueza cultural y en su letra se deslumbra claramente que son cantos del pukara.

Tercero tiene una textura vocal, melódica y cada canto tiene una instrumentación exclusiva donde su interpretación conjuga un conjunto de complementariedad que para la cultura cañari es icono de la vida diaria.

Se ha procedido a realizar un acercamiento visual mediante la utilización de la notación en el pentagrama para poder tener una guía primaria pero no definitiva



sobre las características de las obras, en ningún caso se trató de forzar al sistema tonal occidental, por lo contrario, y por estudios realizados en la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca, aplico los conocimientos adquiridos como recursos auxiliares que permitan un registro aproximado de los cantos del Lalay Cañari para ir vislumbrando algunos vínculos de tipo musical, así como de tipo antropológico social.

En el presente capítulo se analizará los cantos desde una perspectiva del análisis melódico, rítmico, formal e interpretación simbólica ancestral; aspectos generales serán presentados para poder entender desde un punto de vista general algunos de los elementos encontrados en las obras.

1. Los grupos vocales se encuentran divididos en dos coros: estos van liderados por la experiencia que son los Taitas y la juventud que son entre hijos, nietos o amigos de las comunidades que se incorporan cada año a practicar el lalay como lo indica Taita Choro Duman 2019<sup>10</sup>
2. Los cantos en su mayoría tienen una relación textural donde no intervienen instrumentos que soporten la textura armónica, sino que la interacción es de tipo rítmica-melódica en lo que respecta a la textura.
3. Los cantos presentan una melodía silábica, es decir, cada sílaba del texto corresponde a una sola nota.
4. Cada canto tiene una instrumentación propia.
5. A partir de un análisis formal se intenta descubrir las relaciones de una idea temática que se utiliza por repetición, que también podría ser repetición exacta o repetición modificada.
6. Las obras en su mayoría posee como característica la utilización del pie métrico yámbico<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cada año el taita o el que mas experiencia tiene lidera al grupo y acompañan de forma ordenada hasta terminar con los wambas (jóvenes) siempre va al ultimo el que menos sabe los cantos del lalay. Choro, Dumán (2019).

<sup>11</sup> Pie métrico *yambo* o *yámbico*



### 3.2 Canto #1 – SIMBALO / SHULALA

Simbalo es una obra que se interpreta en el lalay cañari en Juncal obra de tipo vocal la cuál es acompañada por dos instrumentos de percusión: Balsas 1 y 2 las cuales tienen importancia dentro del contexto rítmico (como acompañamiento) y dos instrumentos de viento: cóndor wahayru y cóndor pingullo.

En los versos de esta canción, aparecen los jóvenes protagonistas o personajes centrales llamados simbalo y shulala; el primero representa al joven pukarero enamorado, y la segunda, a la señorita hermosa (shulala) admirada y pretendida por el joven pukarero cañari. <sup>12</sup>

#### 3.2.1 Letra Simbalo/Shulala

<b>Kichwa</b>	<b>Traducción</b>
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Simbalito simbalo	simabalito simabalo
Shulalita shullala	shulalita shulala
Wajay nini lonkito	grito con voz triunfal
Lalay nini lonkitu	diciendo lay lay lay
Cuidadolla lonkito	tened cuidado jovencito
Cuidadolla lonkito	tened cuidado jovencito
Simbalito simbalo	simbalito simbalo

---

Uno de los géneros vernáculos del Ecuador es el *yumbo*, se ha conservado desde la época precolombina, tanto en la serranía como en la Amazonía ecuatoriana. constituye uno de los ritmos más representativos del país (Guerrero, 2004-2005, p. 1472). Posee un carácter y energía que ha sido utilizado para los rituales de combate y en las músicas relacionadas con el carnaval (lalay). Su estructuración rítmica corresponde al corto-largo.

<sup>12</sup> Véase capítulo II, 2.11.2



Shulalita shulala	shulalita shulala.
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Paktaralla sinkunkiman	cuidado porque puedes caer y rodar en el piso
Paktaralla sinkunkiman	porque puedo hacer pelotear
Shulalita shulala	shulalita shulala
Simbalito simbalo	simbalito simbalo
Kanrachura sinkunki	podiera ser que tú primeros ruedes
Ñukarachura sinkusha	o será que yo primero caiga
Shulalita shulala	shulalita, shulala
Simbalito simbalo	simbalito, simbalo
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Wajay nini wambrito	grito con la voz de vencedor
Wajay nini lonkito	con la voz de carnavalero
Wajay nini chaditu	gritarás a viva voz mestizo
Cuidadulla chadito	tened cuidado mestizo
Allimampish shitasha	votaré a la derecha
Llukimampish shitasha	lanzaré a la izquierda
Allimampish shitasha	otearé por la derecha
Llukimampish shitasha	otearé por la izquierda



Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Jalila lalila jalila lalila

Jalila lalila jalila lalila

Champa Pukara

a la cima de Champa Pukara

Lomaman llukshi

sal a la pelea ritual

Champa Pukara

a la cima de Champa Pukara

Lomaman llukshi

sal a la pelea ritual

Allimanpish sinkuchisha

te hare rodar a la derecha

Llukimanpish sinkuchisha

te hare rodar por la izquierda

Allimanchu sinkushninki

querréis caer como perdedor a mi derecha

Llukimanchu sinkush ninki

querréis caer batido a mi izquierda

Jalila lalila jalila lalila

Jalila lalila jalila lalila

Simbalitu simbalo

simablito, simbalo

Sinkunkima simbalo

tened cuidado que puedes rodar por el piso

Shulalita Shulatita

shulalita, shulala

Sinkunkima shulala

tened cuidado que puedo hacer pelotear

Mana sinkush nishpaka

si no quieres caer batido

wasiman muyuy Simbalo

regresad apresurado a tu casa simbalo

Mana sinkush nishpaka

si no queréis caer abatido

Wasiman muy shulala

apresúrate en regresar a casa shulala

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Esta interacción entre el aspecto vocal y los instrumentos muestran la riqueza musical del pueblo cañari, ya que no intervienen instrumentos que soporten la textura armónica, sino que la interacción es de tipo rítmica-melódica en lo que respecta a la textura, es decir una melodía acompañada por un pedal rítmico. Es un canto que a su vez expresa el principio de complementariedad andina.

Esta notada en compás de 6/8, otra situación importante que hay que anotar es que la escritura de la melodía es aproximada ya que los instrumentos de viento se han ubicado según su afinación aproximada con las notas del sistema de 12 notas del sistema musical occidental, esto es una aproximación de escritura sobre la versión original o grabada.

### 3.2.2 Análisis melódico

Se nos presenta la melodía vocal como una melodía trifónica en las partes **a** y **b** (Eb – C – Ab) (véase ejemplo musical., 1 y ejemplo musical., 2) esta melodía que la realizan el grupo 2, tiende a variar rítmicamente, pero mantiene el pie métrico yámbico en su mayoría. La tesitura es de una 8va en las partes **a** y **b** y no prefiere el grado conjunto sino contrariamente los saltos por terceras o cuartas. La parte **d** añade la nota Fa cambiándole por la nota Ab, igualmente mantiene una trifonía con notas a grado conjunto en un rango de 4ta justa. (Véase ejemplo musical., 3).

The image shows a musical score for a vocal line in 6/8 time. The notation is in bass clef. The melody consists of a series of notes: Eb, C, Ab, Eb, C, Ab, Eb, C, Ab, Eb, C, Ab, Eb, C, Ab, Eb, C, Ab. The lyrics are: Hay, lay, lay, lay, hay, lay, lay, hay, lay, lay, lay, lay, lay. The score is labeled '(a) (Grupo 1)' and 'trifonia'.

*Ejemplo musical 1. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*



(b) (Grupo 2)

Voz

Sim-ba - li - to sim - ba - lo chu - la - li - ta chu - la - la wa - jay ni - ni lon - gui - to la - lay ni - ni lon - gui - to

Ejemplo musical 2. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

(d)

Voz

Ja - li - la la - li - la Ja - li - la - la - li - la

Ejemplo musical 3. Melodía vocal obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

### 3.2.3 Análisis rítmico

Existen dos niveles claros sobre la cual gira la obra, la firmeza de la estructural rítmica de la balsa(s) que acompaña al canto. Esta figuración al ser contrapuesta con el pie métrico yámbico utilizado en su mayoría por canto, es una característica de la música utilizada en el lalay cañari y en otras músicas en las celebraciones del carnaval (véase ejemplo musical.,4) Como se ha señalado anteriormente la obra en general muestra una predilección por el pie métrico yámbico en el canto; esto le confiere una energía persistente. Pero en la parte **a** es el contraste de la **b**, ya que su pie métrico espondeo<sup>13</sup>. (Véase ejemplo musical., 1)

Balsa 1

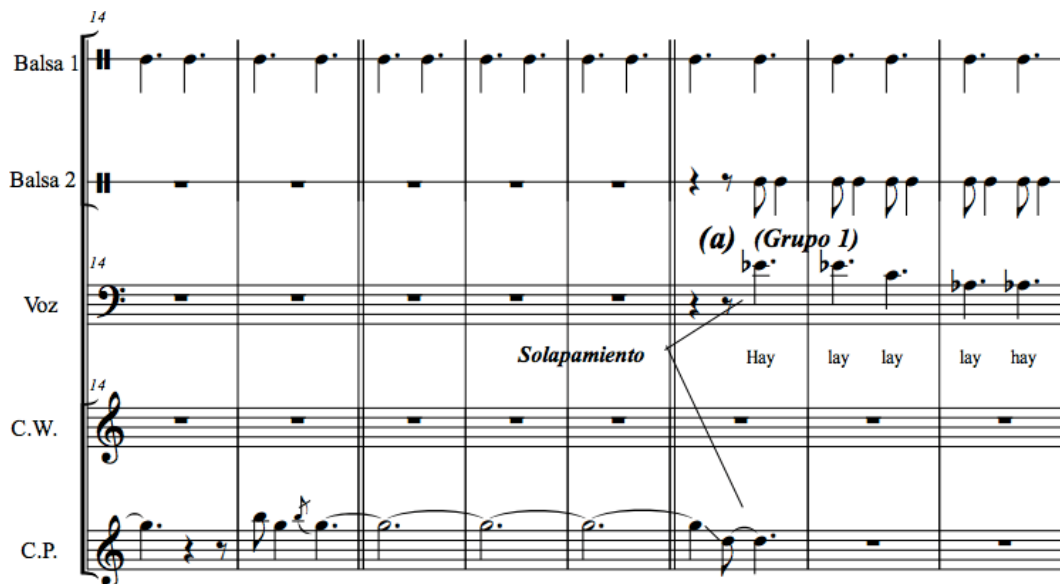
$\text{♩} = 80$

6/8

Ejemplo musical 4. Ritmo obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

<sup>13</sup> La fórmula rítmica que utiliza es la combinación larga- larga





The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for Balsa 1 and Balsa 2, both in 2/4 time. The third staff is for the Voice (Voz) in a bass clef, with lyrics 'Hay lay lay lay hay' written below it. The fourth staff is for C.W. (Canto) in a treble clef. The fifth staff is for C.P. (Canto) in a treble clef. A section of the score is marked with a double bar line and the number '14'. This section is labeled '(a) (Grupo 1)' and contains the lyrics 'Hay lay lay lay hay'. The word 'Solapamiento' is written above the voice staff in this section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Ejemplo musical 6. Solapamiento, obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

diferentes en cada verso, se han dado casos en que no saben toda la canción y se limitan a repetir una o dos estrofas. Es oportuno manifestar también que hay carnavaleros, que desconocen la letra de los cantos, ellos se limitan a cantar y lo que hacen es repetir constantemente los versos más generales hay, lay, lay, lay o ja, li, la, li, la, etc, es común en los más jóvenes ya que es de gran responsabilidad y respeto saber todo el canto para quienes están liderando este grupo de carnavaleros y van realizando su alternancia con los demás compañeros pukareros.

Esta correspondencia o complementariedad y la armonía de sonidos son principios andinos. Además, la balsa o tambor es femenina, el pingullo es masculino, el arriba (hanan) término utilizado para referirse a la geografía de los oponentes y abajo (hurin) es el espacio físico, también de los oponentes. La complementariedad se expresa en: la vivencia relacional entre la naturaleza mítica, los cantos, la danza, la gastronomía la medicina etc. En el tema de los cantos, el toro, el gallo y el pukara son masculinos y el canto de la shulala es femenina. Esta correspondencia y complementariedad se manifiesta en todos los saberes filosóficos, en la vivencia del sumak kawsay y en las relaciones interculturales.

42

Balsa 1

Balsa 2

Voz

shu-la-li-ta shu-la-la Hay lay lay lay hay lay lay lay hay lay

(a)

(c)

C.W.

C.P.

Ejemplo musical 7. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

Una interacción importante ocurre cuando se superpone a la parte **a** (Grupo 1 y Balsa 2) una parte **c** (melodía Cóndor wahayru) el en compas 44, superposición que muestra las intencionalidades de unión de los diversos instrumentos, de crear una sonoridad única en cada aparición de **a**, esto es cambiando la textura, cambiando el texto o utilizando diferente rítmica.

49

Balsa 1

Balsa 2

Voz

lay lay lay lay lay lay Pac-ta ra-lla sin-kun - ki-ma pac-ta ra-lla sin-kun

(b')

Solapamiento

C.W.

C.P.

Ejemplo musical 8. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

En el caso del paso de **a** hacia **b** se realiza también por solapamiento, pero en este caso toma la posta el instrumento no la parte cantada.

Hay que recordar, que la ejecución del cóndor pingullo y el cóndor wahayru, dependiendo de las circunstancias sus sonidos van a durar más o menos tiempo. En este canto, se prolonga debido a que se trata de un tema pukara, que tiene como finalidad advertir al oponente que esta entrará al campo de batalla a salir triunfante.

La complementariedad y la oposición, en el marco de este canto, objeto de análisis el solapamiento es una característica propia de estos espacios; viene a constituir una especie de aviso de entrada a cantar el siguiente verso. De tal manera que, se constituye en la concreción de un yanapay, porque la ejecución del pingullo, a veces utiliza de manera estratégica, como para recordar los versos que siguen, para cambiar de canción, o dependiendo de las circunstancias vivenciales, ejecutar los cantos requeridos.

The musical score is arranged in five staves. The first staff, 'Balsa 1', contains a sequence of quarter notes. The second staff, 'Balsa 2', is mostly silent until the third measure, where it begins a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff, 'Voz', shows a vocal line with lyrics 'lu-ki mam pish shi-ta-sha' under the first two measures. The fourth staff, 'C.W.', is silent. The fifth staff, 'C.P.', features a melodic line starting in the third measure, labeled 'Solo (Interludio)'. A dashed line above the 'C.P.' staff indicates a specific melodic contour.

Ejemplo musical 9. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

El solo instrumental a manera de interludio se presenta como variedad esto en el compás 93, se presentan elementos rítmicos de la introducción que a su vez también servirá de coda en la obra. La balsa 2 está acompañando esta sección.

Entonces, el cóndor pingullo, su sonido comunica el desplazamiento de los carnavaleros por los chaquiñanes. Indica la llegada a la casa de las familias visitantes, (intro) o al campo de batalla, si suena entre el medio de un canto, esta pausa remite a un cambio de tema; a concretar una pausa, que permita recibir de la mesa ceremonial viandas y servirse, y el sonido final, y el más decidor es el que ejecuta al salir de la casa del visitante. En la temática de análisis, el cóndor pingullo se ejecuta para recordar esa fuerza del cóndor desdoblado como un gran apuk en los encuentros entre pukaras.

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Balsa 1 and Balsa 2. The third staff is for the voice (Voz) and includes the lyrics: 'Ja-li - la la - li - la', 'Ja-li - la - la - li - la', and 'Cham - pa pu - kara - lo - ma lluk - shi'. The fourth staff is for C.W. and the fifth for C.P. The score includes measure numbers (105) and dynamic markings like '(d)' and '(b)'.

*Ejemplo musical 10. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

Una parte **d** aparece para unir el interludio con la parte **b**, a pesar de unirse tener elementos rítmicos de **b** el texto es diferente y actúa más bien como un puente (entre el solo de cóndor pingullo y la parte **b**) ya que también la balsa 2 acompaña esta parte.

Hay que recordar que, en todos los cantos en especial del pukara son únicos e exclusivos, sus versos tienen temperamento de batalla, pero también se puede encontrar estrofas como la parte **d** en este lalay como signo de valentía y grito de batalla el mismo que es esencial y sagrado para los juncaleños, hay unos versos que parecen a manera de coro. Unos dicen lay, lay, lay, lay, lay lay. Otros ja, li la,

la, li, la, otros, lalitulla, lalitu, lalitulla lalitu; la segunda forma es propia de los mayores de Juncal.

140

Balsa 1

Balsa 2

Voz

wa-sima mu yuy shu-la la Hay lay lay lay hay lay lay lay hay lay

C.W.

Solapamiento CODA

C.P.

Ejemplo musical 11. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

La última aparición de **b** se caracteriza por esta acompañada de la balsa 2 (compas 126), esto posiblemente anuncia que la obra debe estar próxima a terminar; este contexto luego aparece la parte **a** y el cóndor pingullo (compas 145) que aparece la tercera vez en la obra, esto es dándole unidad a la obra desde el punto de vista de la función del instrumento que empieza y culmina la obra a manera de Coda.

Como se manifestó anteriormente, el cóndor pingullo, suena al llegar a una casa de una familia que va a ser visitada, o a un campo de pelea, luego dependiendo del lugar en donde se encuentren ejecuta, melodías de agradecimiento por recibirles y de pelea, solo en las casas de visita hay un corte o pausa para volver a ejecutar o como dicen los juncaleños wakachina (llorar) que su instrumento interprete gratitud por tan ameno encuentro, a su vez melancolía por su partida del lugar y triunfo por la gran batalla y signo de grandeza por medio de su pingullo; al final, solamente los vencedores hacen sonar el pingullo o el wahayru.



## Estructura de la obra

Tabla 4. Obra Simbalo/shulala, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

Parte	Compás	Numero de compases	Instrumentación	Forma de enlace de partes	
<b>Introducción</b>	1 - 19	19	Balsa 1 Cóndor Pingullo	Solapamiento	Una después de otra
<b>A</b>	19 - 27	9	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1		
<b>B</b>	28 - 43	16	Balsa 1 GRUPO 2	Una después de otra	Solapamiento
<b>a - c</b>	44 - 52	9	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1 Cóndor Wahayru		
<b>b´</b>	52 - 68	17	Balsa 1 GRUPO 2	Una después de otra	Una después de otra
<b>A</b>	68 - 76	9	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1		
<b>B</b>	77 - 92	16	Balsa 1 GRUPO 2	Una después de otra	Una después de otra
<b>Solo (interludio)</b>	93 - 105	13	Balsa 1 Balsa 2 Cóndor Pingullo		
<b>D</b>	106 - 109	4	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1	Una después de otra	Una después de otra
<b>b´</b>	110 - 121	12	Balsa 1 GRUPO 2		
<b>D</b>	122 - 125	4	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1	Una después de otra	Una después de otra
<b>B</b>	126 - 141	16	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 2		
<b>A</b>	142 - 150	9	Balsa 1 Balsa 2 GRUPO 1	Solapamiento	Una después de otra
<b>CODA</b>	145 - 166	22	Balsa 1 Balsa 2 Cóndor Pingullo		





### 3.2.5 Interpretación simbólica – Ancestral

Dos son los símbolos que afloran en el canto del simbalo y la shulala.

El símbolo simbalo se identifica con el joven carnavalero-pukarero, que en carnaval busca a su amorío, y admira aquellas que se encuentren cerca del campo de batalla. En los versos de los cantos expresa su admiración y cariño, al manifestar shulalita shulala, que, traducido significaría hermosa soltera. Dulce fruta silvestre, que abunda en los tiempos del carnaval. La shulala, simboliza, mujer soltera, hermosa. Todo el tiempo que dure la contienda la shulala está en la mente del guerrero cañari.

En sus versos, el masculino simbalo, en tono irónico y desafiante advierte al oponente que tenga cuidado, porque oteando su waraka e impactando en la humanidad del oponente hará rodar en el piso. De este poderío de buen guerrero, en sus versos comunica a la mujer que admira.

Para todo estoy preparado, si cayera yo primero al piso o el oponente, gritaremos con ironía y voz triunfal de buen guerrero vencedor.

En Juncal, los mestizos según los relatos, abusivamente y al descuido maltrataban físicamente en estos tiempos a las familias indígenas. Los informantes cuentan que hubo tiempo de revelación que los persiguieron y fueron brutalmente golpeados; hecho que se evidencia en el verso que dice, tened cuidado mestizo, de derecha a izquierda manejo mi waraka, y no permitiré que vuelvan a triunfar. Después de este acontecimiento los mestizos se restringieron y no volvieron a proceder con maldad.

En otros versos, el simbalo (carnavalero – pukarero) expresa que tiene que cumplir con las normas del mito, el cual consiste en enfrentarse con el mítico Tayta Carnaval en la waka sagrada de Champa Pukara. Manifiesta estar militarmente preparado, oteando su waraka de derecha a izquierda e impactando en su humanidad del oponente zumbará por el piso. Advierte y pide que se alejara, y que regresara a su casa, porque la osadía y la preparación militar de buen guerrero aseguran que será el victorioso triunfador. En cada pausa repite insistentemente los



versos simbalito, simbalo y shulalita, shulala, dando a entender que estas contiendas, dedica a la mujer que admira.

Dos símbolos complementarios de joven/soltera, pukarero/oponente, hurin/hanan, triunfador perdedor, simbalo/shulala (frutas silvestres que abundan en esos tiempos), se corresponden y se complementan, permitiendo armonizar y alcanzar el sumak apanakuy, el sumak kawsay y la conformación de nuevas familias.

### **3.2.6 Conclusión de este análisis**

La diversidad en la alternancia de las partes **a** y **b** es una característica de la obra no siempre va a cambiar la parte **a** y **b** de forma similar, es decir por cada vez que se presenta la parte **b** existe un cambio una intencionalidad en la forma de interpretar esta obra, de interactuar, lo que en consecuencia indica un constante cambio, un especie de variación sutil, una forma diferente de organizar las ideas aparentemente similares y repetitivas, una diversificación en la unidad rítmica de las diferentes partes y en el constante ritmo de las balsas.

### **3.3 Canto #2 – PUKARA**

En los versos de este canto, Tayta Carnaval se desdobra en Cóndor, que espera en la waka de pelea al oponente. El pukarero conversa con su waraka y advierte que se oponga en el campo de batalla derribando al oponente, poniendo en juego su preparación técnica y militar. Advierte a las familias visitadas que está llamado a pelear para asegurar el éxito de las cosechas, por lo tanto, su compromiso es vencer al oponente. Este canto revela la posición mítica; en los relatos resalta la temática suerte (kushi), es decir, que desde el encuentro guerrero mítico entre el carnavalero y el pukara depende la exitosa vivencia del ciclo agrícola, y vital de las familias de la comunidad. Entonces, es deducible que de este ritual dependía el sumak kawsay, dimensión filosófica, que, para estos tiempos debido a la presión colonizadora del sistema, esta matriz ancestral se va vaciando el nivel semántico del ritual.



Es importante, resaltar el polisemantismo de la palabra pukara.

1. Es conocido como pukara a nivel andino a todos los sitios o fortalezas sagradas de las generaciones milenarias.
2. Pukara, es la pelea ritual y de encuentros sangrientos entre comunidades o familias históricamente opuestas, (hanan arriba/ hurin abajo). La ofrenda a la Pacha Mama de la sangre humana derramada de la cabeza, para asegurar un exitoso ciclo productivo es la finalidad de esta contienda. Mientras que, en la pelea ritual, el pukarero se hace ganador del kushi (suerte) que deja Tayta Carnaval, en un tambor o pingullo de oro.

Este canto se impone como el lalay mayor, predomina en su letra que es un total vencedor en el campo de batalla y hace mención todo las wakas sagradas que para los juncaleños es sagrado, recoge toda las destresas de los animales y de su waraka y se desdobra en un pukarero invatible.

Pukara se interpreta al contrario de Simbalo con un solo instrumento de percusión: Balsa y dos instrumentos de viento: ruku pingullo y cóndor pingullo. Está escrita en compás de 6/8 y posee una estructura **A B** con extensiones progresivas de la parte **A** y variaciones sutiles sobre el motivo *a*. El pedal rítmico característico de estas obras se mantiene como base en la obra. El grupo 1 interpreta la parte **A** mientras que el grupo 2 interpreta la parte **B**.

Aparece el Ruku Pingullo y afirma que es el lalay donde está presente el Taita con mayor experiencia dirigiendo al grupo hacia el campo de batalla ya que este instrumento por naturaleza es interpretado por los taitas (personas mayores) que impone su melodía al inicio de este canto acompañado de las balsas que no pierde el ritmo ya que es un lalay de pelea el cóndor pingullo afirma su presencia cada vez que hace mención su nombre cóndor.

### 3.3.1 Letra Pukara

#### Kichwa

#### Traducción

Uyayari taytitu

escuchad papito



Uyayari mamita,	escuchad madrecita
Chimpa turba lomapi	dicen que allá en el cerro sagrado
Pukarashi tiyakrin	habrá una pelea ritual
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Ruku kuntur yayashi	dicen que el sabiondo viejo cóndor
Pukarata mañakun	pide pelea
Ruku altar taytashi	el hombre mítico de Altar
Pukarata maskakun	busca el pukara
Warakana urkushi	el veterano y poderoso hombre de Wara
Pukarata shuyakun	piden medirse a los oponentes en el campo de batalla
Kutirinki taytitu	dejad libre la plaza papacito
Kutirinki mamita	alejarse del lugar madrecita
Pukarata pukllasha	que estoy listo para la pelea
Pukarata atisha	estoy seguro que venceré
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara	Pukarita pukara



Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Uyayari warakita

escuchad waraquita armita mía

Uyayari compañera

escuchad compañera

Umallapi waktanki

buscarás del oponente la cabeza

Wiksallapi waktanki

buscarás el estómago del oponente

Pukaralla pukara

oh pukara pukarita

Pukarita pukara

pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Allimanpish muyushpa

dando ágiles vueltas a su derecha

Llukimanpish muyushpa

dando ágiles vueltas por la izquierda

Misi pukllay pukllashpa

demonstrando la acrobacia del gato

Allku sikuy sinkushpa,

la bravura de perro

Gallo shina haytashpa

con la agilidad y precisión de un gallo fino

Pukarata pukllasha

Busco medirme en el campo de batalla

Pukaralla pukara

oh pukarita pukara

Pukarita pukara

Pukarita pukara

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay



Ñuka hapishpakari	cayendo el enemigo en mis manos
Ñuka waktashpakari	e golpeado con mi arma
Umamanta aswata	la chicha acumulada de la cabeza
Wiksamanta mutita	el mote que lleva en su estómago
Pakta shikushshitayman	no vaya ser que con mi waraka esparza
Pakta kupash shitaynan	que con mi fuerza haga volar los aires
Pukaralla pukara	oh pukara pukarita
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Ñuka rumi warakita	warakita ponderosa de piedra
Ñuka kuri warakita	warakita ponderosa de oro
Arrayan sapi warakita	warakita invencible de la raíz de arrayán
Mula chaki warakita	warakita estremesedora de la caña de azúcar
Sarsamanta warakita	warakita ancestral de sarza
Churumanta warakita	warakita Antigua de concha marina
Yawarta shutuchispaka	e derramando la sangre del enemigo
Yawarta rikushpakari	e mirando la sangre del contrincante
Narcisuka mishakkanka	el guerrero Narciso se proclamará vencedor



Fernaduka atinka	el pukarero Fernando será el mejor
Pukaralla pukara	oh pukarita, pukara
Pukarita pukara	pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Taytitulla mamita	amados padrecito, madrecita
Mamitalla taytitu	mis adorados padres
Pukarata mashkani	busco librar batalla, busco la pelea
	anhelada
Pukarata mañani	pido la presencia del oponente
Misi pukllay pukllashpa	para con la agilidad acrobática del gato
Allku sinkuy sinkushpa	con la bravura estremecedora del perro
Pitapish sinkuchinilla	vencere a cualesquiera ponentes que se
	presente
Gallu haytay haytashpa	con la agilidad y valentía del gallo de pelea
Pitapish warakanilla	arremeter con un verdadero pukarero
Pukaralla pukara	oh pukarita pukara
Pukarita pukara	Pukarita pukara
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	

Lay lay lay lay lay lay lay

### 3.3.2 Análisis melódico

La obra se mueve alrededor de tres sonidos (trifonia) en la parte **a** pero la subsiguientes variaciones (**a'**) tienen cambios claros sobre el contorno melódico. (Véase ejemplo musical., 12). Aquí se denota el uso de tres notas en un rango de octava.

Voz

(a)

22

U-ya - ya-ri tay-ti - tu u-ya - ya-ri ma-mi - ta chin-pa tur-ba lo-ma - pi pu-ka - ra-shi tiya - krin

Ejemplo musical 12. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

Voz

(a)

42

Ru-ku kun-tur ya-ya-shi pu-ka - ra-ta ma-ña-kun ru-ku al-tar tay-ta - shi pu-ka - ra-ta mach-ka kun

Ejemplo musical 13. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

Al ir variando el contorno melódico se produce un cambio en la melodía como la combinación de **a** y **a'**, dando como resultado una pentafonía. (véase ejemplo musical., 14).

Voz

(a'')

74

u - ya - ya-ri wa-ra - ki-ta u-ya - ya-ri com-pa - ñe-ra u - ma - lla-pi wak-tan - ki wik-sa - lla-pi wak-tan - ki

Ejemplo musical 14. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

Los cambios siguientes se presentan como variaciones melódicas en función del cambio de contorno y de la longitud las frases.

### 3.3.3 Análisis rítmico

Los niveles rítmicos es este tipo de cantos de lalay están bien definidos también desde el punto de vista de la instrumentación, en este caso solo interviene una caja



en toda la obra para un ritmo aparentemente estable donde se desarrolla la obra.



The image shows a musical score for 'GRUPO 1'. It consists of four staves: Balsa, Voz, Ruku Pingullo, and Condor Pingullo. The Balsa staff has a key signature of one flat and a 2/2 time signature. The Voz staff has a key signature of one flat and a 2/2 time signature. The lyrics are: U-ya - ya-ri tay-ti - tu u-ya - ya-ri ma-mi - ta chin-pa tur-ba lo-ma - pi pu-ka - ra-shi tiya - krin. The Ruku Pingullo and Condor Pingullo staves are empty.

*Ejemplo musical 15. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel*

La balsa con ritmo estable en contexto con el canto que utiliza un pie métrico yámbico en su mayoría.

En la parte **a** y sus variaciones tienen como característica que está compuesto mayoritariamente por un pie métrico yámbico y al final de las frases y en otras partes cuando el texto así lo requiere, utiliza una negra con punto.

La parte **x** es un complemento de **a**; esta parte siempre se repite de la misma manera afirmando una relación que se presenta como **A** en el conjunto general.

Su ritmo al igual que su contorno melódico siempre es el mismo, pero cambia el texto.

30

Balsa

30 (x)

Voz

pu-ka - ra-lla pu-ka - ra pu-ka - ri-ta pu-ka - ra

Ejemplo musical 16. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

### 3.3.4 Análisis formal

La obra inicia con una introducción la cual la realiza el ruku pingullo (acéfalo), su extensión es de 21 compases y su melodía se caracteriza por presentarse de manera sincopa. Su tesitura se encuentra alrededor de una novena (como notación de sistema occidental).

Ruku Pingullo

Ejemplo musical 17. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel



Ejemplo musical 18. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

La parte A inicia en el compás 22, esta sección se caracteriza por presentar un periodo de 8 compases (a) y una frase de 4 compases (x). En la parte A que se repite durante la obra, el cada periodo (a) se presenta en cada repetición a modo de variaciones, estas a su vez se expanden y contraen indistintamente en la obra. La frase (x) se presenta como característica recurrente en el final de A. La parte (a) al igual que la parte (x) comparten una semejanza rítmica, lo que les diferencia es el sentido del texto que es distinto y que es característica de esta obra.

La parte B se repite exactamente en cada oportunidad en ocasiones acompañada del cóndor pingullo.

**B** GRUPO 2

Bls.

Voz

R.P.

C.P.

lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

Ejemplo musical 19. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel

La parte A asignada al grupo 1 se alterna sin solapamiento con el grupo 2 que realiza la parte B, los dos grupos realizan un unísono colectivo. A su vez el cóndor pingullo realiza una polifonía descoordinada entre instrumento y la parte A y B en varias partes de la obra (compas 41 al 65, 86 al 93, 133 al 145)

El cóndor pingullo aparece diferentes compases de la obra iniciando cuando hacen mención a su nombre para hacer sentir su presencia, ya que para los juncaleños tener un pingullo de cóndor es de alto estatus pukarero, pero no todos cuentan con el tanpreciado instrumento.

**A**

Bls.

Voz

R.P.

C.P.

lay lay Ru-ku kun-tur ya-ya-shi pu-ka-ra-ta ma-ña-kun ru-ku al-tar

Ejemplo musical 20. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel



**B**



Balsa

Voz

Ruku Pingullo

Condor Pingullo

lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

*Ejemplo musical 21. Obra Pukara, Ochoa (2008) Fuente: Choro, Manuel*

Al final de la obra, el ruku pingullo aparece como en el comienzo, esto confiere unidad a la obra, un equilibrio, dentro de su “inestabilidad” formal (compàs 196).

El ruku pingullo interpretado por el líder taita afirma su presencia en la llegada y final de la batalla su experiencia notable consolida la sabiduría ancestral, Ruku pingullo requiere de mucho conocimiento por la falta de notación en su instrumento los años, la práctica y su legendaria trayectoria de pukarero ha llevado a ser el intérprete y líder en estos campos de batalla.

## Estructura de la obra

Tabla 5. Obra Pukara, Fuente: Choro, Manuel

PARTE A		
Periodo(s)	Compases - Partes	Gráfico
A	a: 8 (22-29) x: 4 (30-33)	
a'	a': 20 (42-61) x: 4 (62-65)	
a''	a'': 8 (74-81) x: 4 (82-85)	
a'''	a''': 12 (94-105) x: 4 (106-109)	
a''''	a''''': 12 (118-129) x: 4 (130-133)	
a'''''	a''''''': 20 (142-161) x: 4 (162-165)	
a''''''	a''''''': 18 (174-191) x: 4 (192-195)	

### 3.3.5 Interpretación simbólica – Ancestral

En el canto del pukara, el personaje central es el carnavalero que busca librar batalla con sus oponentes. En sus versos revela que el cóndor es el oponente principal, que le espera en el sitio de pelea ritual. El pukarero, por el buen nivel de preparación militar se anticipa en manifestar que saldrá triunfante de este temible encuentro.



En el contexto vivencial el pukara, es el encuentro antagónico entre las comunidades del hanan con las de hurin. Las primeras simbolizan al cóndor y las segundas al toro, situación que se identifican por sus sombreras que llevan. Todos los años medían sus fuerzas y la capacidad guerrera en los sitios asignados para estos encuentros. Pukara según el mito es, el encuentro ritual entre el carnavalero y el mítico Tayta Carnaval, pelea que se desata a media noche en las wakas locales, en este riguroso encuentro vence el comunero y se gana la suerte o kushi, que repercute a toda la comunidad.

### **3.3.6 Conclusión de este análisis**

La parte melódica se mueve en trifonía con su variación, su ritmo esta bien definido con un pie métrico yámbico, en la parte A tienen como característica 8 compases (**a**) y una frase de 4 compases (**x**). En la parte **A** que se repite durante la obra, en cada periodo (**a**) se presenta en cada repetición a modo de variaciones, estas a su vez se expanden y contraen indistintamente en la obra, en la parte **B**, los dos grupos realizan un unísono colectivo. A su vez el cóndor pingullo realiza una polifonía descoordinada entre instrumento en **A** y **B** en varias partes y finaliza con el ruku pingullo que aparece como en el comienzo, esto confiere unidad a la obra.

### **3.4 Canto #3 – GALLO**

Gallo al igual que las obras anteriores tiene instrumentación distinta: Voz, Cóndor Pingullo y dos balsas. Está escrita en compás de 6/8 y posee una estructura AB con una introducción que a su vez sirve de coda. Una característica importante en la obra es la alternancia en la percusión de las balsas 1 y 2 lo cual se resume en un ritmo yámbico, es decir se obtiene una riqueza rítmica-tímbrica al combinar de manera alternada ambas balsas.

En este tema los abuelos manifiestan el juego de las balsas es parte fundamental tiene sus golpes tiene que interactuar como una verdadera pelea y sus golpes son más sutiles, pero con una claridad única, se evidencia que la duración del tema es más corta en honor a tamaño de este animal en diferencia de los otros cantos y la obra juega con la estructura AB de manera afirmativa que en una pelea



de los pukareros saltan sus gallitos es decir una persona de cada grupo que se enfrenta en estas contiendas.

El texto se especifica a continuación con su traducción al español:

### 3.4.1 Letra Gallo

#### Kichwa

#### Traducción

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Hay lay lay lay hay lay lay lay

Maria Morapa de María Mora

Wawa kani su hijo soy

Zirbu Gallopa del Zirbu Gallu

Churi kani hijo valiente soy

Maria Morapa de María Mora

Wawa kani su hijo soy

Zirbu Gallopa del Zirbu Gallu

Churi kani hijo valiente soy

Juanchu Vegapa de Don Juan Bega

Ñito kani nieto soy

Simona Celapa de la Señora María Simona Cela

Wawa kani hijo valiente soy

Juanchu Vegapa de Don Juan Bega

Ñito kani nieto soy





Simona Celapa	de la Señora María Simona Cela
Wawa kani	hijo valiente soy
Cuidadolla gallitu	tened cuidado gallito
Cuidadolla gallitu	poned atención gallito
Paktaralla haytankiman	cuidado que me patees
Paktaralla waktankiman	cuidado que me golpees
Umapira haytashpaka	en peteando primero en el cabeza
Asuwatara shikunkiman	la rica chicha se esparcirá
Buchipira haytashpaka	en clavando tu espuela en el estómago
Motetara shikankiman	primero el se esparcirá el mote.
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	
Hay lay lay lay hay lay lay lay	

Simona Cela wawakashpa	Siendo hijo de Simóna de Cela
Urku urku shamuni	cruzando de cerro en cerro vengo
Janchu Vega wawakashpa	siendo hijo de Juan Vega
Yawar Cucha shamuni	vengo por la rivera del lago Yaguar Cocha
Janchu Vega churikashpa	siendo hijo de Juan Vega
Urku urku shamuni	vengo de cerro en cerro



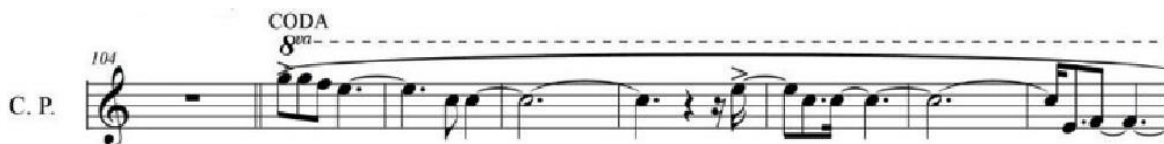
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu chayani	como un gallo desafiante Zirbu llego
Ñukallami vidita	solitario vida mía
Zirbu gallu shamuni	como un gallo desafiante Zirbu vengo
Aswita Santa Roseña	oh chichita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchinkapa	para que a mi me arremetan y hagan rodar
Maypi chari galluka	en dónde estará el feroz gallo
Mulita Santa Roseña	Oh mulita de Santa Rosa
Kanmi juchayu kanki	tú eres la culpable
Ñukata sinkuchikapa	para que a mí me derriben y me hagan rodar.
Maypi chari galluka	En dónde estará el feroz gallo
Ñukamari piña gallo	yo soy el feroz gallo
Ñukamari Zirbu Gallo	yo soy el zirbu gallo

### 3.4.2 Análisis melódico

El cóndor pingullo utiliza una melodía tetrafonica (G – F – E - C) distribuida en una distancia de una octava más una tercera. Su contorno se desarrolla a grado conjunto y prefiere saltos en intervalos de tercera y cuarta. Las posibilidades rítmicas son atribuidas al intérprete ya que puede variarla por ser estas de tipo instrumental; como en este caso la coda es una variación de la introducción.

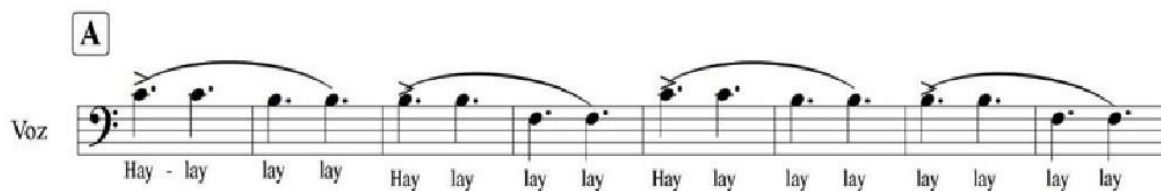


Ejemplo musical 22. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel



Ejemplo musical 23. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

En las melodías de la parte **A** y **B** el tratamiento del texto en su mayoría es silábico y se presenta como melodías de tipo vocal. La parte **A** utiliza una melodía trifónica (C – B – F) (véase ejemplo musical 24). La melodía tiene un rango de una quinta y su texto se relaciona también con el que se encuentra en la obra SIMBALO ya que ambas comparten el mismo texto, mas no así la misma disposición rítmica dentro del compás; es decir mantienen cierta semejanza en el uso del texto y la duración las notas y el rango utilizado.



Ejemplo musical 24. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

La parte **B** se caracteriza por tener una frase de cuatro compases (compàs 25 – 28) que en su mayoría se repite, pero con diferente texto. El rango de quinta en la que desenvuelve la melodía es uniforme y utiliza una trifonía (F – C – B).

**B**

a Variación

25

Voz

Ma-ria Mo-ra pa wa-wa ka ni zir bu ga-llu chu ri ka ni Juan-cho Ve-ga nie-to ka ni Si mo na Ceta pa wa-wa ka-ni

Detailed description: This is a musical score for a voice part. It features a bass clef and a 6/8 time signature. The score is divided into two sections: 'a' and 'Variación'. The first section 'a' contains the lyrics 'Ma-ria Mo-ra pa wa-wa ka ni zir bu ga-llu chu ri ka ni'. The second section 'Variación' contains the lyrics 'Juan-cho Ve-ga nie-to ka ni Si mo na Ceta pa wa-wa ka-ni'. There are repeat signs at the end of both sections. A box labeled 'B' is positioned above the first measure. A bracket labeled '25' spans the first two measures of section 'a'. A bracket labeled 'Variación' spans the entire second section.

Ejemplo musical 25. *Obra gallo*, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

### 3.4.3 Análisis rítmico

La obra comienza con una alternancia percutiva de las balsas, esto denota una intencionalidad tímbrica-rítmica que da como resultado un ritmo yámbico en el compás de 6/8. Es uno de los elementos que caracterizan esta obra.

$\text{♩} = 100$

Voz

Condor Pingullo

INTRODUCCIÓN

8<sup>va</sup>

*mf*

Balsa 1

Balsa 2

*mf*

*mf*

Detailed description: This musical score is for the 'Obra gallo' piece. It features four staves: Voice, Condor Pingullo, Balsa 1, and Balsa 2. The tempo is marked as quarter note = 100. The time signature is 6/8. The voice part is in bass clef and contains the lyrics 'Ma-ria Mo-ra pa wa-wa ka ni zir bu ga-llu chu ri ka ni Juan-cho Ve-ga nie-to ka ni Si mo na Ceta pa wa-wa ka-ni'. The Condor Pingullo part is in treble clef and features a melodic line with a 'mf' dynamic. The Balsa 1 and Balsa 2 parts are in alto clef and feature a rhythmic pattern of eighth notes. A red circle highlights the first measure of the Balsa 1 and Balsa 2 parts. A dashed line labeled 'INTRODUCCIÓN' and '8va' is positioned above the Condor Pingullo staff. The dynamic 'mf' is marked for the Condor Pingullo and Balsa parts.

Ejemplo musical 26. *Obra gallo*, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

Ejemplo musical 27. *Obra gallo*, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

En la parte **B** y sus variaciones tienen como característica que está compuesto mayoritariamente por un pie métrico yámbico y en otras partes cuando el texto así lo requiere, utiliza una negra con punto.

Ejemplo musical 28. *Obra gallo*, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

### 3.4.4 Análisis formal

La obra tiene una estructura **AB** que inicia con una introducción la cual la realiza el cóndor pingullo. La parte **A** inicia en el compás 17 y tiende a la ampliación (cómpos 49 – 64) mediante la repetición del periodo de 8 compases iniciales. Mientras que la parte **B** contiene una frase (**a**) que se repite en algunas ocasiones y se alarga en la segunda repetición (compas 65 - 104) debido a la longitud del texto. La frase (**a**) presenta variaciones melódicas y rítmica subsecuentes que enriquecen la estructura de la obra. (Véase ejemplo musical 24, 25).

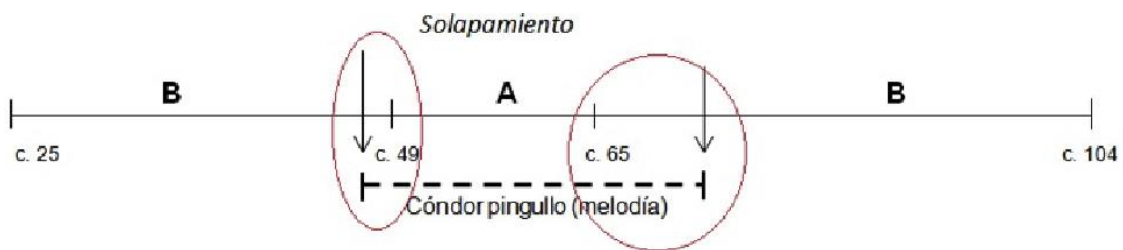
La unión de la introducción con **A** es por solapamiento<sup>15</sup> (compás 16 - 17).

<sup>15</sup> Solapamiento: Método de unión de segmentos en el cual una parte empieza antes que termine otra.

The image shows a musical score for 'Obra gallo' by Manuel Choro. It consists of four staves: V (Vocal), C. P. (Córndor pingullo), Balsa 1, and Balsa 2. The V staff has lyrics 'Hay - lay lay lay' under a section labeled 'A' circled in red. The C. P. staff has a section labeled 'A' also circled in red, overlapping with the V staff. The Balsa 1 and Balsa 2 staves show rhythmic accompaniment. The word 'Solapamiento' is written above the C. P. staff.

Ejemplo musical 29. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

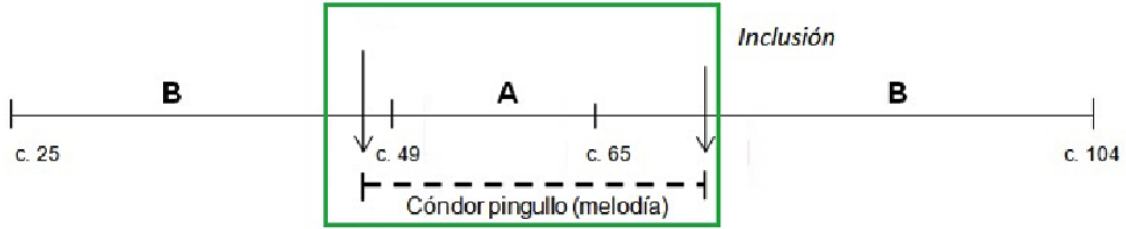
Se presenta una polifonía descoordinada en algunos lugares que enriquecen a la textura de la obra. (Compás 48 – 69). En esta parte la unión de segmentos se visualiza un doble solapamiento de la parte **B** con la melodía de cóndor pingullo y viceversa.



Ejemplo musical 30. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

La inclusión<sup>16</sup> la realiza la parte **A** dentro de la melodía del cóndor pingullo de la siguiente manera.

<sup>16</sup> Inclusión: Método de unión de segmentos en el cual una parte en de menor proporción a la otra y se superponen entre ellas.



Ejemplo musical 31. Obra gallo, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

### Estructura de la obra

Tabla 6. Obra gallo, Fuente: Choro, Manuel

PARTE	Número de Compas	Grafico
Introducción	1 - 16	<p>16 compases</p>
A	17 - 24	<p>8 compases</p>
B	25 - 48	<p>24 compases</p>
A	49 - 64	<p>16 compases</p>
B	65 - 104	<p>40 compases</p>
Coda	105 - 118	<p>16 compases</p>

### 3.4.5 Interpretación simbólica – Ancestral

El gallo es un ave de corral de origen español, que raíz de la instauración de los colonos españoles en la geografía cañari arriba a la zona. Los gallos de pelea,



fueron el atractivo único de los dueños y administradores de las haciendas, es decir, todas las haciendas tenían a estos gallos de fama. La valentía del gallo de encontrarse con su oponente y pelear hasta vencer o morir, fue la admiración de los nativos cañaris, que para ese tiempo trabajaban en las haciendas. Los temibles pukareros se consideraban ser como esos gallos, que no tienen miedo y que saltan al campo de batalla sin vacilaciones con la firme convicción de vencer. Conforme pasaron los años el gallo se nativizó, y comenzó a ser símbolo de admiración. Se insertó en los cantos guerreros de los carnavaleros pukareros, para revelar su poderío de pelea revelaban ser como el gallo, advierte al oponente que se aleje, por que zampando un espuelazo en la cabeza esparcirá el licor acumulado y si zampara en el estómago regaría el mote y la carne consumida. Manifiesta al oponente ser un gallo de sangre fina, que no se rinde, a su admiradora soltera pide que se haga a lado para que desde lejos observe su poderío.

En Juncal el gallo de sangre brava, se introdujo como la “Corrida de la Gallos” impuesto por la Iglesia católica, simbolismo que llevó a que desaparezca los temibles encuentros de los pukareros.

Con lo manifestado, el gallo con el pasar del tiempo se nativizó y se inserta a la matriz del simbolismo cultural, para representar valentía, alto poder militar e invencible, gallo que con el caminar del tiempo, se impuso a los mismos mestizos, desdoblados en gallos lo carnavaleros pukareros se enfrentaban en el campo de batalla, para vengarse de los mestizos que imponían su maldad y maltrato físico en los tiempos de hacienda. Entonces, el gallo simboliza al pukarero cañari, de alta preparación militar.

### **3.4.6 Conclusiones de este análisis**

La obra tiene una estructura **AB**, utiliza una melodía tetrafónica (G – F – E - C) distribuida en una distancia de una octava más una tercera. Su contorno se desarrolla a grado conjunto. La obra comienza con una alternancia percutiva de las balsas, que da como resultado un ritmo yámbico en el compás de 6/8, elementos que caracterizan esta obra. La parte **A** inicia en el compás 17 y tiende a la ampliación en la coda mediante la repetición del periodo de 8 compases iniciales.





Mientras que la parte **B** contiene una frase (**a**) que se repite en algunas ocasiones y se alarga en la segunda repetición debido a la longitud del texto. La frase (**a**) presenta variaciones melódicas y rítmica subsecuentes que enriquecen la estructura de la obra.

### 3.5 Canto #4 – Toro

Toro es una obra donde el cóndor pingullo tiene un papel importante en la articulación de la estructura y la textura, sus apariciones son diferentes en cada ocasión, su intención asemeja la dualidad del hanan y el hurin, el pingullo este hecho del hueso de un cóndor que demuestra que todo momento si se juntan hanan pacha representado por el cóndor y kay pacha por el toro, el pukarero desdoblado en estos seres es imbatible.

Está escrito en compás de 6/8 y posee una estructura **AB** con una introducción y una parte **C** que se articula a la parte **B** para concluir la obra. Una característica es su uso de las percusiones ya que la balsa 1 realiza un ritmo espondeo y la balsa 2 un ritmo yámbico, simultáneamente.

El texto se especifica a continuación con su traducción al español:

#### 3.5.1 Letra Toro

##### Kichwa

##### Traducción

Toritolla torito

oh torito

Toritolla mulato

torito mulato

Toritolla torito

oh torito

Toritolla mulato

torito mulato

Chimpa wayllka kinkuta

por allá por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun

viene el bravío toro

Chimpa wayllka kinguta

por el curvado camino de Huaylla

Piña toro shamukun

se asoma el temible toro



Mana piña turuchu	no viene el toro bravo
Machashka runakumi	el embriagado carnavalero
Mana piña turuchu	no viene el toro bravo
Machashka kushmallidokuna	viene puesto su kushma
Doncellaka rikushpaka	En mirando la solterona
Huayllak yurapi watanka	trincaré en duro árbol de huayllak
Doncellaka rikushpa	en mirando la hermosa soltera
Wayllak yurapi trinkashka	ha amarrado en duro árbol de huayllac
Ankutami pitimun	sin embargo, viene arrancado la veta
Laciatami pitimun	arrancando el poderoso lazo viene
Ankutami pitimun	sin embargo, viene arrancado la veta
Laciatami pitimun	arrancando el poderoso lazo viene
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Doncellata rikushpaka	en mirando a la soltera



Kayman chayman warakarin	se trastabilla de lado a lado
Doncellata rikushpa	en mirando a la precisa solterona
Kayman chayman warakan	otea su waraka por todos los lados
Cuidadolla doncella	ten cuidado señorita preciosa
Cuidadolla señora	tened cuidado señora amable
Pakta pakta kunanka	podiera ser que ahora
Solterata tikranman	tumbe a la soltera
Piña wagra churachinma	el bravo toro hiciera poner
Piña toro churachinma	El bravío barroso hiciera poner
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Lay lay lay lay lay lay lay lay	
Mulatuka piña wagra	soy el toro mulato feroz
Mulatuka piña runa	soy el hombre mulato feroz
Mulatuka piña wagra	soy el toro mulato feroz
Mulatuka piña runa	soy el hombre mulato feroz
Kayman chayman warakarin	me desplazo de aquí hacia allá
Kayman chayman warakanlla	arremeto con mi guaraca por todos lados
Kayman chayman warakarin	me desplazo de aquí hacia allá

Kayman chayman warakanlla

arremeto con mi guaraca por todos lados

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

Lay lay lay lay lay lay lay lay

### 3.5.2 Análisis melódico

El cóndor pingullo en la introducción realiza una melodía a grado conjunto el uso de las alteraciones se acerca a la tonalidad de Dm. Su melodía está distribuida en una distancia de una octava. Su contorno se desarrolla a grado conjunto mayoritariamente y prefiere saltos en intervalos de tercera, cuartas y octavas.

INTRODUCCION

Cóndor Pingullo

*Ejemplo musical 32. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

En la voz las melodías de la parte **A** y **B** esbozan un arpeggio de Ab (Ab – Eb – C). El tratamiento del texto en su mayoría es silábico. En la parte **A** y **B** la melodía tiene un rango de una octava. El texto de la parte **B** se relaciona también con el que se encuentra en la obra GALLO, con la cual tiene una correspondencia rítmica idéntica.

**A**

30

To ri to lla to ri to to ri to lla mu la to

*Ejemplo musical 33. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

**B**

58

Voz

Hay lay lay lay, lay lay lay lay,

*Ejemplo musical 34. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

### 3.5.3 Análisis rítmico

La obra se caracteriza por tener una fuerza rítmica intrínseca ya que las dos balsas tocan al mismo tiempo, pero con diferente ritmo. Balsa 1 propone un ritmo espondeo mientras que balsa 2 un ritmo yámbico. Esto confiere fuerza en los tiempos fuertes del compás de 6/8 y una especie de empaste/mezcla del timbre de las dos balsas.

*Ejemplo musical 35. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

En la parte **A** tienen como característica que está compuesto por un pie métrico yámbico y en otras partes cuando el texto así lo requiere, utiliza una negra con punto al final de las frases. (Véase ejemplo musical 33)

### 3.5.4 Análisis formal

La obra inicia con una introducción la cual la realiza el cóndor pingullo. La obra tiene una estructura **AB** y una parte **C** que se articula con la parte **B** al final de la obra. La parte **A** inicia en el compás 17 y tiende a la ampliación (cómpas 49 – 64) mediante la repetición del periodo de 8 compases iniciales. Mientras que la parte **B** contiene una frase (**a**) que se repite en algunas ocasiones y se alarga en la segunda repetición (cómpas 65 - 104) debido a la longitud del texto. La frase (**a**) presenta variaciones melódicas y rítmica subsecuentes que enriquecen la estructura de la obra. (Véase ejemplo musical 32, 33).

La parte **C** muestra una frase que se articula en 6 compases y se repite varias veces con variaciones rítmicas. Esa parte realiza el solapamiento con la parte **B** para culminar la obra. (Véase ejemplo musical 36)

*Ejemplo musical 36. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

Existe una tendencia a la disminución de las partes hacia el final de la obra, pero una cierta unidad ya que la parte **B** (final) tiene a misma cantidad de compases que la introducción al comienzo. A su vez las frases y periodos no son homogéneos (cuatro u ocho compases) lo que es señal de una cierta libertad interpretativa por parte de los músicos.

*Tabla 7. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel*

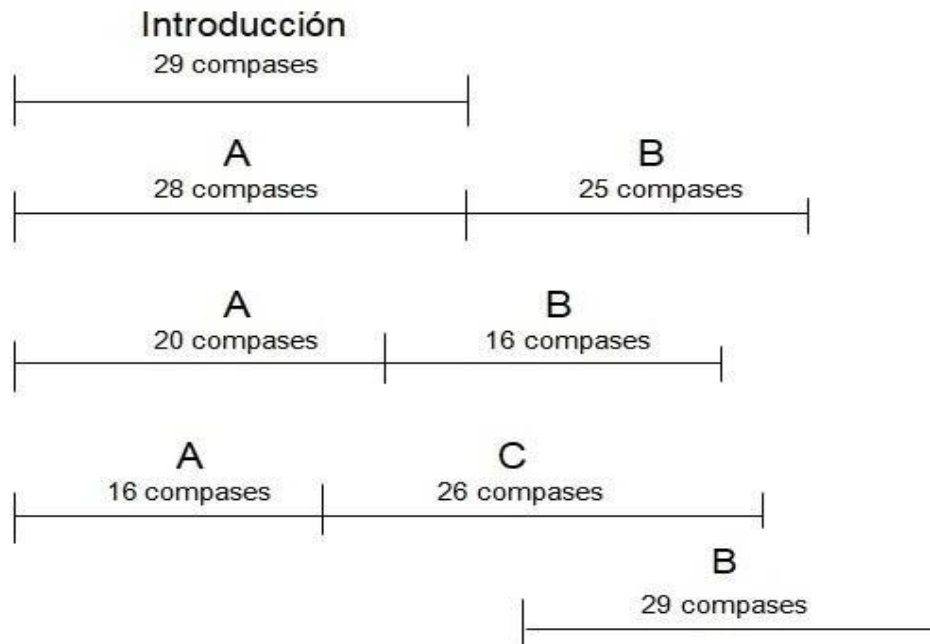
PARTE	Número de Compas
Introducción	1 - 29
<b>A</b>	30- 57
<b>B</b>	58 - 82
<b>A</b>	83 - 102
<b>B</b>	103 - 118
<b>A</b>	119 - 134
<b>C</b>	135 – 160
<b>B</b>	147 - 175

En el final se presenta la unión entre la parte **C** y la parte **B** por medio de solapamiento este procedimiento además de crear una riqueza textural crea una riqueza sonora ya ambas partes tiene contornos melódicos y figuraciones rítmicas distintas. Creando así una simbiosis sonora que es característica en la música del carnaval cañarí.

The image shows a musical score for 'Obra toro' by Guamán Niveló (2019). It features four staves: a vocal line (V), a Condor Pingullo line, and two Balsa lines (Balsa 1 and Balsa 2). The vocal line and Condor Pingullo line overlap from measure 147 onwards, a section labeled 'Solapamiento'. A red circle highlights the beginning of this overlapping section. The vocal line includes lyrics: 'Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Hay lay lay lay,'. The Condor Pingullo line starts with a measure rest of 8 measures (8<sup>tes</sup>) before measure 147. The Balsa lines provide a rhythmic accompaniment.

Ejemplo musical 37. Obra toro, Guamán Niveló (2019) Fuente: Choro, Manuel

## Estructura de la obra



### 3.5.5 Interpretación simbólica – ancestral

El toro es otro simbolismo de origen español. A partir del siglo XV los españoles llegan a la geografía cañari con ganado de sangre brava. Las autoridades cuencanas concedieron licencia para que se posicionaran de las estancias ricas en pastizales y aptas para el desarrollo ganadero. Los nativos dueños de esos predios terminaron convirtiéndose en peones de la hacienda. Debido a este proceso histórico, tuvieron una armoniosa relación con el ganado bravío de manera especial los vaqueros, muy aprendieron el arte de torear a las fieras de sangra brava. Según la línea narrativa, en la fiesta del carnaval y en otras acostumbraban hacer grandes fiestas en los centros poblados como Cañar, Juncal etc. Los indígenas acostumbraban traer a los bravíos de los pajonales e incluso se menciona, según los relatos a dos vaqueros valientes, Fernando y Narciso, experimentados vaqueros de mucha fuerza y muy arrogantes toreros.

Los indígenas se sintieron muy impresionados con la presencia de estas fieras, como valientes e invencibles eran demostraron su capacidad de dominar a fuerza bruta en la plaza del pueblo. La





mejor diversión para los dueños y los administradores de las haciendas consistía en observar a los vaqueros cañaris torear y tumbar a fuerza bruta a estas invencibles fieras, cortar la yugular y beber la sangre en las plazas del pueblo. El símbolo toro, se insertó a la matriz cultural indígena para indicar valentía y poderío militar. De manera especial, los carnavales pukareros que tenían la obligación de medir fuerzas en los campos de batallas con sus oponentes, crearon hermosos cantos en sus versos expresaban que se desdoblaban en toros, mulatos y cenizos que no conocían el miedo, y con sobrada fuerza, manifestaban que arrancan de raíz los árboles de wayllak, que arremete a los oponentes sin contemplaciones. En tal virtud, el toro simboliza al guerrero pukarero cañaris invencible, que está en la capacidad de encontrarse con los más bravos toros y vencer cortando la yugular y bebiendo su sangre como símbolo de triunfo.

### 3.5.6 Conclusión de este análisis

Esta obra posee una estructura **AB** con una introducción y una parte **C** que se articula a la parte **B** al final de la obra. La parte **A** tiende a la ampliación mediante la repetición del periodo de 8 compases iniciales. Mientras que la parte **B** contiene una frase (**a**) que se repite en algunas ocasiones y se alarga en la segunda repetición debido a la longitud del texto. La frase (**a**) presenta variaciones melódicas y rítmica subsecuentes que enriquecen la estructura de la obra. Su melodía es una interpretación melódica a grado conjunto el uso de las alteraciones se acerca a la tonalidad de Dm, con saltos en intervalos de tercera, cuartas y octavas. La característica rítmica es espondeo y yámbico ya que la balsa 1 realiza un ritmo espondeo y la balsa 2 un ritmo yámbico, simultáneamente.



## CAPITULO VI

### 4.1 CONCLUSIONES

Este estudio final constituye una recuperación de los cantos, costumbres y tradiciones del Lalay Cañari, que en los últimos años han estado recorriendo el camino de la indiferencia de parte de las nuevas generaciones y por lo tanto estos saberes tienden a desaparecer.

*Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal*, cumplió con todos los protocolos de investigación, recopilación de la información, análisis, interpretación, grabación de los cantos del pukara, el correspondiente análisis etnomusical y la transcripción de los cantos: Simbalo/shulala, Pukara, Toro, y Gallo.

Se cumplieron sin restricciones los objetivos, metodología, y las preguntas de investigación propuesta. Las bases teóricas citadas resultaron un aporte fundamental para entender esta fiesta mítica a nivel local y en el contexto andino.

Pese a que Juncal es una comunidad étnica cerrada, de difícil acceso a la información, gracias a los familiares de la comunidad, a las autoridades y dirigentes comunitarios, y sobre todo haber sido partícipe desde la niñez de esta mi cultura de la gran nación Cañari, me ha facilitado la comunicación, interpretación y traducción de textos, dando como resultados, aportes valiosísimos debido a mi pertenencia y acceso a esta información.

Se realizó un serio proceso de investigación etnográfica y bibliográfica dando como resultado la obtención de una información etnomusical e histórica, de importancia trascendental. De la voz de la memoria colectiva y básicamente de los abuelos de la tercera edad, se obtuvo el canto Simbalo/Shulala, canto guerrero propio de la zona, e inédito, porque en las investigaciones realizadas por estudiosos de la temática no consiguieron registrarlo. De la misma manera, se pudo realizar la reconstrucción de los cantos: Pukara, Toro y Gallo, aseguran que estos cantos, en los tiempos anteriores se escuchaba con frecuencia en la voz de los carnavaleros pukareros.



Tema que fue posible disponer apoyado de las investigaciones etnográficas y bibliográficas. Cantos que, para cumplir con los objetivos de la investigación, tomando como fundamento la notación occidental musical, se ha realizado una transcripción aproximada a su correspondiente partitura, además se ha grabado el ritmo, melodía y sus versos originales. Estos temas para poder tener una visibilidad musical actual y considerando estrictamente las bases teóricas de la notación musical, se han transcrito en partitura.

Por las características socio-culturales, lingüísticas, etnohistóricas evidenciadas y por la matriz cultural que vincula al ñawpa pacha (término que hace referencia a los primeros tiempos) con la cosmovisión vivencial del Kay Pacha, Juncal es un área cultural cañari, rica en expresiones milenarias recreadas en las fiestas tradicionales como el carnaval o Lalay cañari. En este espacio se expresa, la profunda fe religiosa manifestada al recibir al Apu Tayta Carnaval, propiciador de un excelente ciclo agrícola, mítico y vital. De este recibimiento y ceremonia, depende el kushi kawsay y el sumak kawsay (la suerte y el buen vivir).

El estudio y análisis del mito del pukara o shitanakuy (Azuay) en la geografía física y cultural de la parroquia Juncal, permitió establecer que los juncaleños fueron pukareros de vieja data. Los informantes manifiestan la existencia de constantes pleitos entre comunidades históricamente antagónicas entre el hanan y el hurin que año tras año se medían fuerzas; no necesariamente en los espacios sagrados, sino en los caminos, en las casas de los wasi tupak. Las warakas, las balsas (tambores), los chicotes enlatados zumbaban hasta impactar en los oponentes. Salía triunfante, el bando que haya impuesto su fuerza y consiguió derramar la sangre humana del oponente. La bibliografía de respaldo, manifiesta que este tipo de encuentros en los tiempos del ñawpa se realizaban utilizando la waraka suni (honda) que servía para lanzar frutas como proyectiles, hasta encontrarse y enfrentarse cara a cara, utilizando la waraka kutu, arma muy peligrosa que al caer del oponente podía causar daños severos.

La investigación revela estas prácticas del pasado en dos modalidades del pukara, un mítico en el que un carnavalero se enfrentaba con Tayta Carnaval en los



espacios sagrados de la estancia y una pelea a campo abierto entre familias, personas y comunidades antagónicas, estas prácticas míticas de purificación para la comunidad se quedan en el pretérito, pero continúan presentes los cantos rituales del Pukara que se conserva en las voces de los taytas.

Se procedió a recabar información cantada de las voces de los abuelos y abuelas de la zona. Los registros, análisis formal e interpretación simbólica-ancestral de los temas del pukara, se cumplieron sin restricciones, de acuerdo a lo planteado en el plan de tesis en el plano musical. La balsa (tambor), el cóndor pingullo y ruko pingullo son instrumentos musicales con sonidos únicos cañaris que marcan el ritmo, la melodía que distinguen de los géneros musicales dentro del patrimonio musical ecuatoriano y propiamente de Lalay de la gran nación Cañari. Es decir, las melodías e intensidad del ritmo del Lalay no son los mismos, al cantar un tema de amor, agradecimiento, o de ingreso a una casa, que un tema de contienda del pukara. En los análisis de los cantos y los versos de Simbalo/Shulala, Pukara, Gallo y Toro afloran los mitos, el amorío, el cumplimiento de los principios de dualidad, correspondencia y una matriz cultural de los tiempos del ñawpa, que revelan el cumplimiento de integridad y la vivencia de un espacio de concreción de la religiosidad popular andina.

Los informantes son kichwa hablantes y de tercera edad, muy celosos en informar los saberes del ñawpa, como autor de esta tesis al ser indígena fue de gran beneficio ingresar a las comunidades de la parroquia con facilidad de lo contrario no hubiese sido posible una investigación con un aceptable nivel de profundidad. Pese al apoyo de familiares, dirigentes y otros sectores, no fue posible obtener una información completa de los cantos y otros pormenores, como el ciclo mítico del recorrido de Tayta Carnaval y el Cuaresmero. Para quienes se interesen en profundizar estos estudios, deben tener las sugerencias.

En cuanto al análisis se puede evidenciar que los cantos Simbalo/Shulala, Pukara, Toro y Gallo presentados en este trabajo tienen características propias. El análisis ha permitido visualizar la estructura y los distintos procedimientos técnicos utilizados en estos cantos.



En el caso de la utilización de la voz, la escritura rítmico – melódica realizada se acerca a la interpretación de las grabaciones, pero no es exacta, esto porque las afinaciones e inflexiones propias de esta música no son comparables con el sistema de afinación temperada. El texto, además, tiene su aporte propio donde se puede evidenciar mediante la traducción que estos cantos son de batalla en el Lalay Cañari, afirma una riqueza cultural de los nativos de Juncal, en estos cantos hacen mención sus wakas sagradas, la valentía de los hombres, la dualidad, su cosmovisión y en general la melodía, utiliza un ritmo yámbico con variaciones rítmicas y melódicas.

La instrumentación utilizada es un aporte importante, cambia en cada una de las obras, esto se debe a un grado de conciencia sonora sobre las distintas funciones de los cantos, la balsa, ruku pingullo, wahayru y pingullo de cóndor son instrumentos únicos y exclusivos de la música Cañari interpretados únicamente en la celebración del Lalay Cañari, el cóndor pingullo y cóndor Wahayro son un patrimonio cultural de la zona por su construcción que pocos abuelos conservan y lo hace un carnavalero de alto estatus social.

Las riquezas de estas obras también se definen desde el punto de vista de las texturas utilizadas. Son texturas, canto con acompañamiento, sin un fondo armónico vertical, pero de una riqueza contrapuntística rítmica y tímbrica que son propias de la cultura Cañari.

Su estructura busca dar realce a toda la parte instrumental y vocal, por esa razón existe una repetición sobre motivos y frases en donde intervienen de forma muy particular cada instrumento o la voz, esto puede cambiar de acuerdo a los intérpretes y al contexto donde se realiza el canto.

El Lalay para los abuelos de Juncal es de profundo respeto ancestral ya que en sus cantos esta la gran manifestación cultural de los Cañaris, al hablar y cantar estos cantos expresa riqueza única que se ha transmitido de generación en generación. La investigación ha recabado los relatos de los abuelos para analizar y reconstruir los cantos del Pukara que hoy en día aun se interpreta en esta celebración. Lalay una palabra de valentía, conocimiento e historia que lo hace



hombres y mujeres orgullosos de su sabiduría intangible, cuna de grandes valores, símbolo de grandeza que hoy aun se convive y se fortalece con un cuidado muy celoso por los Hatun Cañaris de Juncal.

El presente trabajo ha finalizado con una ardua labor de investigación, registro de dos versiones de los cantos, traducción de los cantos, levantamientos de partituras, interpretación y grabación de cuatro temas del Pukara del Lalay Cañari.



## 4.2 RECOMENDACIONES

A las autoridades como la Junta Parroquial, Teniente Político a los dirigentes de la parroquia, al Departamento de Cultura del Municipio Intercultural del Cantón Cañar, trabajar en políticas públicas para considerar a esta área cultural como la geografía de los pukareros cañaris de todos los tiempos. En tal virtud, todos los años se debe festejar y rendir culto a los pukareros cañaris, que fueron considerados por los Incas como guerreros de alta peligrosidad militar.

A las autoridades de Juncal, emprender procesos de recolección de los saberes registrado en la memoria colectiva de los abuelos de las generaciones pasadas, en sus mentes perviven saberes históricos, míticos, religiosos, cosmovisivos, agrícolas, literarios, filosóficos, artesanales, etc., únicos en la geografía indígena cañari.



## BIBLIOGRAFÍA

Alulema, R. (20 de noviembre de 2016,). Mitos de Tayta Carnaval. (O. Belisario, Entrevistador)

Borrero Martínez, J. (1955.). *Memoria Congreso Nacional de Antropología. Loa juegos de sangre: El pucara o shitanakuy en las provincias del Azuay y Cañar*. Quito: Ed. Printed in Ecuador.

Borrero Martínez, J. (1955.). *Memoria Congreso Nacional de Antropología. Loa juegos de sangre: El pucara o shitanakuy en las provincias del Azuay y Cañar*. Quito: Ed. Printed in Ecuador.

Borrero Matínez, J. (1995.). *Memoria Congreso Nacional de Antropología. Los juegos de sangre: El pucara o shitanacuy en las provincias de Azuay y Cañar* (pág. 59 pág.). Quito,: Printed in Ecuador.

Borrero Matínez, J. (1995.). *Memoria Congreso Nacional de Antropología. Los juegos de sangre: El pucara o shitanacuy en las provincias de Azuay y Cañar* (pág. 59 pág.). Quito,: Printed in Ecuador.

Broseghini, S. (s.f.). *Historia y Métodos de la Evangelización en América Latina*.

Cordero Palacios, O. (1981). *El Azuay Histórico: Los Cañaris y los Inco Cañaris*, Cuenca: Ed. Amazonas S.A.

Cordero Palacios, O. (1981). *El Azuay Histórico: Los Cañaris y los Inco Cañaris*, Cuenca: Ed. Amazonas S.A.

CUTIPA, Lima J. de Dios "Reflexiones Críticas Sobre el Pensamiento Andino" Universidad Nacional del Altiplano Puno Perú. 1993.

Espinoza Soriano, W. (1988.). *Etnohistoria Ecuatoriana, Estudios y Documenos*. Quito - Ecuador: ABYA-YALA,.

Espinoza Soriano, W. (1990). *Los Incas II*. Perú,: Ed. Amaru.

Espinoza Soriano, W. (1990). *Los Incas II*. Perú,: Ed. Amaru.

Farfán, V. (1976). *Juego del Pucara*. Cuenca.





- Farfán, V. (1976). *Juego del Pucara*. Cuenca.
- Fock, Niels; Krener, Eva. (1979). La suerte de Tayta Carnaval en Cañar. *Revista del Instituto Azuayo de Folklore Nº 6*. Cuenca, 120.
- Guamán Mainato, E. (20 de abril, de 2019.). El juego del Pukara en tiempos del Ñawpa, (M. Choro, Entrevistador)
- Guamán Mainato, E. (20 de abril, de 2019.). El juego del Pukara en tiempos del Ñawpa, (M. Choro, Entrevistador)
- Guamán Niveló, M. M. (28. de mayo de 2019). Cantos guerreros del carnaval en Juncal, (Choro Manuel, Entrevistador)
- Guamán Niveló, M. M. (28. de mayo de 2019). Cantos guerreros del carnaval en Juncal, (Choro Manuel, Entrevistador)
- Guamán Poma de Ayala, F. (1987.). *Nueva Crónica de Buen Gobierno, Crónicas de América*. Madrid.
- Guasco Guamán, G. (13 de abril de 2019). La pelea del Pukara en tiempos del Ñawpa. (M. Choro, Entrevistador)
- Guasco Guamán, G. (13 de abril de 2019). La pelea del Pukara en tiempos del Ñawpa. (M. Choro, Entrevistador)
- Hidrovo Eriguen, J. (1993.). *El Carnaval de Guaranda y su Proyección Socio-cultural en el Pensamiento Andino. I Encuentro Latinoamericano*. Guaranda: Departamento de Investigación, Extensión y Difusión Cultural.
- hornbostel, E. V., & Sach, C. (1998). Clasificación de Instrumentos Musicales. *Aragonesa de Musicología*.
- Hornbostel, E. V., & Sach, C. (1998). Clasificación de Instrumentos Musicales. *Aragonesa de Musicología*.
- Iglesias, A. M. (1985). *Los Cañaris: Aspectos Históricos y Culturales*. Cuenca: Ed. Amazonas.



Iglesias, A. M. (1985). *Los Cañaris: Aspectos Históricos y Culturales*. Cuenca: Ed. Amazonas.

Iglesias, A. M. (1985,). *Los Cañaris: Aspectos Históricos y Culturales,*. Cuenca,: Ed. Amazonas.

Iglesias, A. M. (1985,). *Los Cañaris: Aspectos Históricos y Culturales,*. Cuenca,: Ed. Amazonas.

Juan de Dios, C. L. (1993). *Reflexiones Críticas Sobre el Pensamiento Andino*. Puno-Perú: Universidad Nacional del Altiplano.

Juan de Dios, C. L. (1993). *Reflexiones Críticas Sobre el Pensamiento Andino*. Puno-Perú: Universidad Nacional del Altiplano.

Lara, J. (1985.). *La Literatura de los Quechuas. Ensayo y Antología*. La Paz - Bolivia.: Urquizos.

Lara, J. (1985.). *La Literatura de los Quechuas. Ensayo y Antología*. La Paz - Bolivia.: Urquizos.

Loja, C. (9 de marzo de 2019). El Pukara. (C. Manuel, Entrevistador)

Loja, C. (9 de marzo de 2019). El Pukara. (C. Manuel, Entrevistador)

Loja, C. (9 de marzo de 2019). Mitos de Tyata Carnaval. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, C. (9 de marzo de 2019). Mitos de Tyata Carnaval. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, D. (9 de marzo. de 2019.). Mito del Awka Tuta. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, D. (9 de marzo. de 2019.). Mito del Awka Tuta. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, M. (9 de marzo de 2019). Mito del Cerro Altar Urku. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, M. (9 de marzo de 2019). Mito del Cerro Altar Urku. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, M. (9 de marzo de 2019). Mitos de Tyata carnaval. (M. Choro, Entrevistador)

Loja, M. (9 de marzo de 2019). Mitos de Tyata carnaval. (M. Choro, Entrevistador)

Martínez, G. (1989). *Espacio y Pensamiento I. Andes Meridionales*. La Paz Bolivia: Edit. HISBOL.



- Martínez, G. (1989). *Espacio y Pensamiento. I. Andes Meridionales*,. La Paz Bolivia: Ed. Hisbol.
- Martínez, G. (1989). *Espacio y Pensamiento. I. Andes Meridionales*,. La Paz Bolivia: Ed. Hisbol.
- Mishirumbay, A. (5 de mayo de 2019). La fiesta de Tayta Carnaval en Juncal. (M. Choro, Entrevistador)
- Mishirumbay, A. (5 de mayo de 2019). La fiesta de Tayta Carnaval en Juncal. (M. Choro, Entrevistador)
- Ñunez, J. (1993). *Aspectos Historicos Culturales del Carnaval de Guaranda. I Encuentro Latinoamericano*. Guaranda.
- Ñunez, J. (1993). *Aspectos Historicos Culturales del Carnaval de Guaranda. I Encuentro Latinoamericano*. Guaranda.
- Ochoa Calle, M. B. (2008). *Clasificación y análisis cultural de los mitos cantados en la fiesta mítica del Pawkar Raymi Cañari. Tesis de Maestría*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ochoa, B. (17 de abril de 2019). La chicha de jora elaborada en las comunidades cañaris. (M. Choro., Entrevistador)
- Ochoa, B. (2008). *Estudio etno-antropológico participativo para el rescate y revalorización de sitios arqueológicos y culturales del Cantón Cañar*-. Cañar: Informe.
- Quishpilema Loja, G. (27 de abril de 2019). Historia de la parroquia Juncal. (M. Choro, Entrevistador)
- Roger, R. (1989). *Autoridad y Poder en los Andes. (Los kurakakuna del yura)*. La Paz Bolivia: Edit. HISBOL.
- Roger, R. (1989). *Autoridad y Poder en los Andes. Los kurakakuna del Yurak*. La Paz - Bolivia: Hisbol.
- Roger, R. (1989). *Autoridad y Poder en los Andes. Los kurakakuna del Yurak*. La Paz - Bolivia: Hisbol.



- Simbaina Granda, L. F. (15 de abril de 2019). Las fiestas populares de las generaciones pasadas en Juncal. (M. Choro, Entrevistador)
- Simbaina Granda, L. F. (30 de marzo de 2019). La fiesta de carnaval en los tiempos anteriores. (M. Choro, Entrevistador)
- Simbaina Granda, L. F. (30 de marzo de 2019). La fiesta de carnaval en los tiempos anteriores. (M. Choro, Entrevistador)
- Simbaina, M. A. (28 de abril, de 2019.). El pukara en Juncal. (Manuel Choro, Entrevistador)
- Simbaina, M. A. (28 de abril, de 2019.). El pukara en Juncal. (Manuel Choro, Entrevistador)
- Simbaina, M. A. (28 de abril de 2019). El juego del pukara. (C. Manuel, Entrevistador)
- Simbaina, M. A. (28 de abril de 2019). El juego del pukara. (C. Manuel, Entrevistador)
- Valencia Solanilla, C. (2000). Aproximaciones a la lírica Inca: Viracocha y el amor. *Revista de Ciencias Humanas UTPL*.
- Valencia Solanilla, C. (2000). Aproximaciones a la lírica Inca: Viracocha y el amor. *Revista de Ciencias Humanas UTPL*.
- Zaruma, B. (1990). *Identidad de Hatun Cañar a través de su folklore*,. Cuenca,: Ed. Monsalve Moreno,.
- Zaruma, B. (1990). *Identidad de Hatun Cañar a través de su folklore*,. Cuenca,: Ed. Monsalve Moreno,.
- Zuidema, R. T. (1980). *El calendario Inca, Astronomía a la América Antigua*. México: Siglo XXI.
- Zuidema, T. (1973). *Las tumbas de los pozos profundos en el Imperio Inca*. Lima: Fomciencias.



Zuidema, T. (1973). *Las tumbas de los pozos profundos en el Imperio Inca*. Lima:  
Fomciencias.



## ANEXOS

### LINKS AUDIOS CANTOS DEL PUKARA

#### **Gallo - Lalay Cañari**

<https://www.youtube.com/watch?v=qzUitoqFEhA>

#### **Simbalo - Shulala**

[https://www.youtube.com/watch?v=4vgC\\_QoXWk0](https://www.youtube.com/watch?v=4vgC_QoXWk0)

#### **Pukara - Lalay Cañari**

[https://www.youtube.com/watch?v=HXyfi\\_HpA7M](https://www.youtube.com/watch?v=HXyfi_HpA7M)

#### **Toro - Lalay Cañari**

<https://www.youtube.com/watch?v=UDn3s2Sd6TA>



## PARTITURAS CANTOS DE PUKARA

### SIMBALO - SHULALA

Lalay Cañari  
PUKARA

Recopilación, interpretación y transcripción: Manuel Choro

Versión: Guamán Nivel 2019

$\text{♩} = 80$

Voz

Cóndor Wahayru

Cóndor Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

INTRODUCCIÓN

7

Voz

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

©Manuel Choro  
Universidad de Cuenca  
Tesis de Grado



2 SIMBALO - SHULALA (a) (Grupo 1)

14

Voz

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

*Solapamiento*

Hay lay lay lay hay

22

Voz

lay lay lay hay lay lay lay lay lay lay

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2





**(b) (Grupo 2)** SIMBALO - SHULALA 3

28

Voz

Sim-ba - li - to sim-ba - lo shu-la - li - ta shu-la - la wa-jay ni - ni lon-gui - to la-lay ni - ni

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

Detailed description: This system contains measures 28 through 34. The vocal line (Voz) is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "Sim-ba - li - to sim-ba - lo shu-la - li - ta shu-la - la wa-jay ni - ni lon-gui - to la-lay ni - ni". The C.W. and C.P. parts are in treble clef and show rests. The Balsa 1 part is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The Balsa 2 part is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

35

Voz

lon-gui - to cui-da - do - lla - lon-gui - to cui-da - do - lla lon-gui - to sim-ba - li - to sim-ba - lo -

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

Detailed description: This system contains measures 35 through 41. The vocal line (Voz) is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "lon-gui - to cui-da - do - lla - lon-gui - to cui-da - do - lla lon-gui - to sim-ba - li - to sim-ba - lo -". The C.W. and C.P. parts are in treble clef and show rests. The Balsa 1 part is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The Balsa 2 part is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.



4

(a) SIMBALO - SHULALA

42

Voz

shu - la - li - ta shu - la - la Hay lay lay lay hay lay lay lay hay lay

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

(b')

49

Voz

lay lay lay lay lay lay — Pac - ta ra - lla sin - kun - ki - ma pac - ta ra - lla sin - kun -

*Solapamiento*

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2



SIMBALO - SHULALA

56

Voz

ki-ma shu-la - li - ta shu-la - la sim-ba - li - to - sim-ba - lo kan-ra chu-ra sin-kun - ki ñu-ka

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

63

Voz

ra-chu-sin-ku - sha shu-la - li - ta shu-la - la sim-ba - li - to sim-ba - lo Hay lay lay

(a)

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2



6

SIMBALO - SHULALA

70

Voz

lay hay lay lay lay hay lay lay lay lay lay lay

C.W.

C.P.

70

Balsa 1

Balsa 2

(b)

77

Voz

wa-jay ni - ni wam-bri - to wa-jay ni-ni lon-gui - to wa-jay ni - ni cha-di - to cui-da - du-lla

C.W.

C.P.

77

Balsa 1

Balsa 2



SIMBALO - SHULALA

84

Voz

cha - di - to a - lli man pish shi - ta - sha llu - ki - mam - pish shi - ta - sha llu - ki - mam - pish shi - ta - sha

C.W.

C.P.

84

Balsa 1

Balsa 2

91

Voz

llu - ki mam pish shi - ta - sha

C.W.

C.P.

91

Balsa 1

Balsa 2

*Solo (Interludio)*  
8<sup>va</sup>



8 SIMBALO - SHULALA

98

Voz

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

105

(d) (b')

Voz

Ja - li - la la - li - la — Ja - li - la - la - li - la — Cham - pa pu - kara - lo - ma lluk - shi

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2



SIMBALO - SHULALA

112

Voz

cham-pa pu-kara lo-ma lluk-shi a-lli-mam-pish sin-ku chi-sha llu-ki mam-pish sin-ku chi-sha a-lli man-chu

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

119

Voz

sin-kush nin-ki llu-ki mam-chu sin-kush nin-ki Ja-li - la la - li - la \_\_\_ Ja-li - la - la - li - la \_\_\_

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

(d)



10 **(b)** SIMBALO - SHULALA

126

Voz

Sim - ba - li - to sim - ba - lo sin - kun - ki - ma sim - ba - lo shu - la - li - ta shu - la la sin - kun - ki - ma

C.W.

C.P.

126

Balsa 1

Balsa 2

133

Voz

shu - la - la ma - na sin - kush nish - pa ka wa - sima mu yuy - sim - ba - lo ma - na sin - kush nish - pa ka

133

C.W.

C.P.

133

Balsa 1

Balsa 2





(81) MBALO - SHULALA 11

140

Voz

wa-sima mu yuy shu-la la Hay lay lay lay hay lay lay lay hay lay

C.W.

C.P.

*Solapamiento CODA*

Balsa 1

Balsa 2

147

Voz

lay lay lay lay lay lay ———

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2



12 SIMBALO - SHULALA

154

Voz

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2

161

Voz

C.W.

C.P.

Balsa 1

Balsa 2



# PUKARA

Lalay Cañari  
PUKARA

Recopilación, interpretación y transcripción: Manuel Choro

Versión: Ochoa 2008

♩ = 110

Voz

Ruku Pingullo

Cóndor Pingullo

Balsa

INTRODUCCIÓN

Voz

R.P.

C.P.

Bls.

©Manuel Choro  
Universidad de Cuenca  
Tesis de Grado



PUKARA

2

14

Voz

R.P.

C.P.

Bls.

(a)

Voz

22 U - ya - ya - ri tay - ti - tu u - ya - ya - ri ma - mi - ta chin - pa tur - ba lo - ma - pi

R.P.

C.P.

Bls.

GRUPO 1

(x)

Voz

28 pu - ka - ra - shi tiya - krin pu - ka - ra - lla pu - ka - ra pu - ka - ri - ta pu - ka - ra

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

**B**

Voz

34 lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

GRUPO 2

Bls.

41 **A** (a')

Voz

41 lay lay Ru-ku kun-tur ya-ya - shi pu-ka - ra-ta ma-ña - kun ru-ku al-tar

R.P.

C.P.

Bls.

47

Voz

47 tay-ta - shi pu-ka - ra-ta mash-ka kun wa-ra - ka-na ur-ku - shi pu-ka - ra-ta

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

4

53

Voz

shu-ya - kun ku-ti - rin-ki tay-ti - tu ku-ti rin-ki ma-mi - ta pu-ka - ra-ta

R.P.

(8va)

C.P.

Bls.

59

Voz

(x)

kun-lla - sha pu-ka - ra - ta a - ti - sha pu - ka - ra - lla pu - ka - ra pu - ka - ri - ta

R.P.

(8va)

C.P.

Bls.

65

**B**

Voz

pu-ka - ra lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

(8va)

C.P.

Bls.



PUKARA

*(a'')*

73

Voz

lay lay u - ya - ya - ri wa - ra - ki - ta u - ya - ya - ri com - pa - ñe - ra u - ma - lla - pi wak - tan - ki

R.P.

C.P.

Bls.

*(x)*

80

Voz

wik - sa - lla - pi wak - tan - ki pu - ka - ra - lla pu - ka - ra pu - ka - ri - ta pu - ka - ra lay lay

R.P.

C.P.

Bls.

87

Voz

lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

6

(a''')

93

Voz

lay lay a - lli-man-pish mu-yush-pa llu - ki-man-pish mu-yush-pa mi - si puk-llay puk-llash-pa

R.P.

C.P.

(8<sup>va</sup>)

Bls.

100

Voz

all-ku sin-kuy sin-kush-pa ga-llu shi-na hay-tash-pa pu-ka - ra-ta puk-lla - sha pu-ka - ra-lla

R.P.

C.P.

Bls.

(x)

107

Voz

pu-ka - ra pu-ka - ri - ta pu-ka - ra lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.





PUKARA

(a''''')

115

Voz

lay lay lay lay lay lay ñu - ka ha - pish pa - ka - ri ñu - ka wak - tash - pa - ka - ri

R.P.

C.P.

Bls.

122

Voz

u - ma - man - ta as - wa - ta wik - sa - man - ta mu - ti - ta pakta sin - ku - chish shi - tay - ma pak - ta ku - pash

R.P.

C.P.

Bls.

(x)

129

Voz

shi - tay - ma pu - ka - ra - lla pu - ka - ra pu - ka - ri - ta pu - ka - ra lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

8

136

Voz

lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.

(a''''')

142

Voz

ñu - ka ru - mi wa - ra - ki - ta ñu - ka ku - ri wa - ra - ki - ta arra - yan sa - pi wa - ra - ki - ta mu - la cha - ki

R.P.

C.P.

Bls.

149

Voz

wa - ra - ki - ta sar - sa - man - ta wa - ra - ki - ta chu - ru - man - ta wa - ra ki - ta ya - war shu - tu - chish - pa - ka

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

156 (x) 9

Voz

R.P.

C.P.

Bls.

163

Voz

R.P.

C.P.

Bls.

171 (a''''')

Voz

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

10

178

Voz

178 pu-ka-ra-ta mash-ka - ni pu-ka-ra-ta ma-ña - ni mi-si puk-llay puk-llash-pa all-ku sin-kuy sin-kush-pa

R.P.

C.P.

Bls.

186

Voz

186 pita-pish sin-ku - chi - ni - lla ga-llu hay-tayta hay-tash-pa pita-pish wa-ra - ka-ni - lla pu - ka - ra - lla (x)

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

193

Voz

pu - ka - ra pu - ka - ri - ta pu - ka - ra lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.

201

Voz

lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.



PUKARA

12

208

Voz

lay lay lay lay lay lay lay lay lay

R.P.

C.P.

Bls.

208



# GALLO

Lalay Cañari  
PUKARA

Recopilación, interpretación y transcripción: Manuel Choro

Versión: Guamán Nivel 2019

Score

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Voice (Voz), Condor Pingullo (Cóndor Pingullo), Balsa 1, and Balsa 2. The second system includes staves for Voice (V), C. P., Balsa 1, and Balsa 2. The score is in 6/8 time with a tempo of 100. The key signature has one flat. The first system features an introduction for the Condor Pingullo, marked 'INTRODUCCIÓN' and '8va', with a dynamic of 'mf'. The Balsa parts play a steady accompaniment. The second system continues the accompaniment for the Balsa parts and the C. P. part.

©Manuel Choro  
Universidad de Cuenca  
Tesis de Grado



GALLO

**A**

2

13

V

Hay - lay lay lay

C. P.

13 (8<sup>va</sup>)

Balsa 1

Balsa 2

19

V

Hay lay lay lay Hay lay lay lay lay lay lay lay

C. P.

19

Balsa 1

Balsa 2

**B**

a

Variación

V

Ma-ría Mo-ra pa wa-wa ka ni zir bu ga-llu chu ri ka ni Juan-cho Ve-ga nie-to ka ni

C. P.

25

Balsa 1

Balsa 2





GALLO

3

31

V

Si mo na Ceta pa wa-wa ka-ni Cui-da - do lla ga-lli - to cui-da - do lla ga-lli - to

C. P.

31

Balsa 1

Balsa 2

37

V

pak-ta - ra-lla hay tan ki ma pak ta ra lla wak tan ki man Hu ma pi ta hay tash pa

C. P.

37

Balsa 1

Balsa 2

43

V

as wa ta ra shik wan ki ma bu chi pi ra hay tash pa mo te ta ra shik wan ki man

C. P.

43

Balsa 1

Balsa 2



GALLO

4

49

V

Hay lay lay lay, Hay lay lay lay, Hay lay

C. P.

49

Balsa 1

Balsa 2

54

V

lay lay, Hay lay lay lay, Hay lay lay lay,

C. P.

54

Balsa 1

Balsa 2

59

V

Hay lay lay lay, Hay lay lay lay

C. P.

59

Balsa 1

Balsa 2



GALLO

5

63

V

Hay lay lay lay Si mo na Ce la wa wa kash pa ur ku ur ku

C. P.

Balsa 1

Balsa 2

68

V

sha mu ni Juan-cho Ve-ga wa wa kash pa ya war ku sha sha mu ni Juan-cho Ve-ga

C. P.

Balsa 1

Balsa 2

74

V

Chu ri kash pa ur ku ur ku sha mu ni Nu ka lla mi vi-di - ta Zir bu ga-llu

C. P.

Balsa 1

Balsa 2



GALLO

6

80

V

cha ya ni Ñu-ka lla mi vi-di - ta Zir bu ga llu sha mu ni As wit San ta

C. P.

80

Balsa 1

Balsa 2

86

V

Ro se ña kan mi ju cha yu kan ki ñu kata sin ku chin kas pa may pi cha ri

C. P.

86

Balsa 1

Balsa 2

92

V

ga llu ka Mu lita San ta Ro se ña kan mi ju cha yu kan ki ñu kata sin ku

C. P.

92

Balsa 1

Balsa 2



GALLO

7

98

V

chin ka pa may pi cha ri— ga llu ka Ñu ka ma ri pi ña ga llo ñu ka ma ri

C. P.

98

Balsa 1

Balsa 2

104

V

zir bu gallo.

CODA

8<sup>va</sup>

C. P.

104

Balsa 1

Balsa 2

112

V

(8<sup>va</sup>)

C. P.

112

Balsa 1

Balsa 2



GALLO

8

116

V

C. P.

(8<sup>va</sup>)

116

Balsa 1

Balsa 2

121

V

C. P.

121

Balsa 1

Balsa 2



# TORO

Lalay Cañari  
PUKARA

Recopilación, interpretación y transcripción: Manuel Choro  
Versión: Guamán Niveló

♩.=112

Voz

INTRODUCCIÓN

Cóndor Pingullo (a) 8<sup>va</sup> *f*

Balsa 1 *mf*

Balsa 2 *mf*

8

V

Cóndor Pingullo (b) 8<sup>va</sup>

Balsa 1

Balsa 2

14

V

Cóndor Pingullo (a') 14<sup>va</sup>

Balsa 1

Balsa 2

©Manuel Choro  
Universidad de Cuenca  
Tesis de Grado

## TORO

2

20

V

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

(8<sup>va</sup>)

(b')

26

V

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

A

*mf*

To ri to lla to ri to

32

V

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

to ri to lla mu la to Chi pa way lla kin ku ta pi ña to ro sha mu kun





TORO

3

V

38 Ma na pi ña tu ru chu mach ashka ru na ku na mi Ma na pi ña tu ru chu

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

V

44 mach ashka kush ma li du ku na Don ce lla ka ri kush paka huay lla ya ra pi wa tanka Don ce lla ta

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2

V

51 ri kush pa way lla yu ra pi wa tanka An ku ta mi pi ti mun la cia ta mi pi ti mun

Cóndor  
Pingullo

Balsa 1

Balsa 2



**B** TORO

4

58

V

Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Hay lay lay lay,

58

Cóndor  
Pingullo

58

Balsa 1

Balsa 2

64

V

lay lay lay lay, Hay lay lay lay, lay lay lay lay,

64

Cóndor  
Pingullo

64

Balsa 1

Balsa 2

70

V

Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Hay lay lay lay,

70

Cóndor  
Pingullo

70

Balsa 1

Balsa 2



TORO

5

76

V

lay lay lay lay, Hay lay lay lay, lay lay lay lay,

(8va)

Cóndor  
Pingullo

76

Balsa 1

Balsa 2

A

83

V

Don ce lla ta ri kush pa kay man chay man wa ra ka rin Don ce lla ta ri kush pa - kay man chay man

83

Cóndor  
Pingullo

83

Balsa 1

Balsa 2

90

V

wa ra kan Cui da do lla don ce lla cui da do lla se ño ra pak ta pak ta ku nan ka

90

Cóndor  
Pingullo

90

Balsa 1

Balsa 2



TORO

6

97

V

97

Sol te ra ta ti kran man Pi ña wa gra chu ra chin ma - pi-ña to ro chu ra chin ma

Cóndor  
Pingullo

97

Balsa 1

Balsa 2

**B**

103

V

103

Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Hay lay lay lay,

Cóndor  
Pingullo

103

Balsa 1

Balsa 2

109

V

109

Hay lay lay lay, Hay lay lay lay, Hay lay lay lay,

Cóndor  
Pingullo

109

Balsa 1

Balsa 2



TORO

A

7

115

V

Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Mu la tu ka pi ña Wa gra

Cóndor  
Pingullo

115 (8<sup>va</sup>)

Balsa 1

Balsa 2

121

V

mu la tu ka pi ña ru na Mu la tu ka pi ña wa gra mu la tu ka pi ña ru na Kay man chay man

Cóndor  
Pingullo

121

Balsa 1

Balsa 2

128

V

wa ra ka rin kay manchayman wa ra kan lla Kaymanchayman wa ra ka rin kay manchayman wa ra kan lla

Cóndor  
Pingullo

128

Balsa 1

Balsa 2



TORO

8

135

V

C

135

8<sup>va</sup>

Cóndor  
Pingullo

135

Balsa 1

Balsa 2

141

V

141

(8<sup>va</sup>)

Cóndor  
Pingullo

141

Balsa 1

Balsa 2

B

147

V

Hay lay lay lay, lay lay lay lay, Hay lay lay lay,

147

(8<sup>va</sup>)

Cóndor  
Pingullo

147

Balsa 1

Balsa 2



TORO

153

V

lay lay lay lay, Hay lay lay lay, lay lay lay lay,

(8<sup>va</sup>)

Cóndor  
Pingullo

153

Balsa 1

Balsa 2

159

V

Hay lay lay lay, Hay lay lay lay, \_\_\_\_\_

(8<sup>va</sup>)

Cóndor  
Pingullo

159

Balsa 1

Balsa 2

164

V

Hay lay lay lay, Hay lay lay lay, Hay lay lay lay, lay lay

164

Cóndor  
Pingullo

164

Balsa 1

Balsa 2





TORO

10

171

V

171 lay lay - y.

Cóndor  
Pingullo

171

Balsa 1

Balsa 2





## CONSIDERACIÓN FINAL

Para finalizar, el presente trabajo presenta los archivos generados en formato Finale 2019, además la grabación de cuatro temas de los cantos del Pukara en su respectivo CD realizada por parte del autor de cada una de las obras musicales analizadas. Esto se lo puede encontrar en la carpeta *ANEXOS*.



## GLOSARIO

**Apu:** el espíritu sobrenatural que incide en la producción, agrícola, ganadera, y en el plano mítico-festivo, si los comuneros obran de acuerdo al mito, deja la suerte plasmada en símbolos como el tambor o su pingullo de oro.

**Awka tuta:** martes de carnaval a la media noche.

**Awka:** tiempo de la oscuridad, en el que no impera la ley.

**Balsa:** con este nombre conocen al instrumento de percusión llamado tambor.

**Balsa:** tambor. Instrumento de percusión utilizado exclusivamente en los días del carnaval.

**Chiki:** término que se utiliza para indicar la mala suerte.

**Cuaresmero:** personaje opuesto a Tayta carnaval. Se queda a vivir en las casas que no hayan cumplido con las normas del mito de recibir al místico Apu.

**Hanan:** término filosófico utilizado para determinar la geografía de las comunidades o sectores que viven en la parte alta, con relación a la opositora.

**Hurin:** se utiliza para ubicar la geografía de las comunidades o sectores que se ubican en la parte baja.

**Kushi:** término utilizado para indicar suerte, prosperidad, armonía y el sumak kawsay.

**Lalay:** cantos portadores de historias, mitos, urpis (cantos de amor) pukaras, (cantos de peleas); cantos de transición de la vida de soltero a comunero (cantos de matrimonio) etc.

**Ñawpa:** término filosófico polisemántico. En este contexto, el término remite a los primeros tiempos primitivos, pasados. Se utiliza para vincularse con los saberes propios de esos tiempos.

**Pacha:** término polisemántico. En este estudio se utiliza para referirse a la dimensión del tiempo y del espacio.



**Pingullo:** instrumento musical de vieja data elaborado de carrizo o sada, utilizado exclusivamente en la fiesta del carnaval.

**Pukara:** batalla ritual de medición de fuerzas entre las comunidades del hanan con las hurin. Encuentros de pelea rituale entre el místico Tayta Carnaval con el comunero en las wakas de estancia.

**Ruku:** término polisemántico, que significa viejo, es aplicable en los siguientes casos: ruku yaya, personaje mítico que habita en las altas cordilleras cañaris, ruku yaya, personaje humorístico que actúa en las fiestas populares, ruku pingullu, se trata de un pingullo de 70 a 80 cm de longitud con tres orificios, que aparece exclusivamente en carnaval.

**Shitanakuy:** pelea del pukara, término utilizado por los pukareros de la provincia del Azuay.

**Shulala:** símbolo utilizado en los cantos del lalay para referirse a la mujer soltera, de buen cuerpo y simpática, de quien está enamorado el pukarero.

**Simbalo:** símbolo utilizado para referirse al joven enamorado y valiente carnavalero pukarero cañari.

**Tayta Carnaval:** personaje con poderes sobrenaturales que llega una vez al año a visitar las comunidades de Juncal. Deja la suerte expresado en un pequeño tambor de oro.

**Wahayru:** instrumento musical aerófono, confeccionado del hueso de la canilla o del ala del cóndor. Instrumento que propicia un alto estatus social a quienes lo usan.

**Waka:** espacio sagrado de herencia ancestral utilizado para realizar rituales de petición, agradecimiento o de propiciación.

**Waraka:** viene de la palabra kichwa warakana, otear y lanzar algo a larga y corta distancia.

**Wasi tupak:** abuelo o abuela que en su casa recibe a los visitantes carnavaleros.



**Zhirbu Gallu:** según el mito, se trata de un invencible gallo de pelea. Los carnavaleros, en sus cantos guerreros se consideran ser valientes como el gallo fino de pelea que no se rinde ante ningún oponente.