

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Música Cañari. Análisis musical y simbólico cultural del canto las Cuybibis

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

Autor:

Ángel Orlando Guamán Montero

Director:

Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

ORCID:  0000-0001-7251-4818

Cuenca, Ecuador

2024-06-11

Resumen

Este trabajo de investigación de fin de carrera, se desarrolló en la histórica y milenaria comunidad de Quilloac, área cultural en la cual perviven manifestaciones culturales expresadas a través de la literatura cantada en los contextos festivos: del carnaval, del *jahuay* en la cosecha, en el ritual del matrimonio (*Cuchunchi*), el ritual del terminado de la casa (*Sulahuay*), el juego encuentro de la escaramuza, los discursos triunfales del Reto, los angelicales de la Loa, los cantos ejecutados en los velorios, perviven con fuerza en la comunidad. Centra su interés en elevar a escala musical el canto mítico de las *Cuybibis* aspiración que se cumple en su totalidad; estableciendo comparaciones con las versiones de cantores diferentes. Sin embargo, se ha creído pertinente, realizar también un estudio de una diversidad de cantos ejecutados en los contextos antes citados. Además, se hace un acercamiento a la clasificación de los géneros musicales planteados por Lara (1985), cotejamiento que determinó la presencia de *jaillis* agrícolas, heroicos o *pukaras*, *arawis*, *wawakis*, *takis*, *urpis*, evidencias adjuntas a cada género. El canto mítico de las *Cuybibis*, determina la importancia y la pervivencia de los mitos en el imaginario colectivo de los indígenas cañaris; año tras año llegan estas místicas féminas a los pisos de altura, los nativos esperan para dar inicio al ciclo agrícola. Los ritmos y la tonalidad del canto son arbitrarios, unos cantan de forma más pausada, otros más rápido, los contenidos de los estribillos varían. Limitados cantores, cantan la totalidad de las estrofas, otros lo hacen dos o tres estrofas, y al no dominar, se acomodan a interpretar otras temáticas.

Palabras clave del autor: música tradicional, *jahuay*, *pukara*, *sulahuay*, *cuchunchi*, *jaillis*



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This research work was developed in the historic and millenary community of Quilloac, a cultural area in which cultural manifestations are expressed through literature sung in the festive contexts of the: Carnaval, Jahuay in the harvest, in the ritual of marriage (Cuchunchi), the ritual of finishing the house (Sulahuay), the equestrian game of the skirmish, the triumphal speeches of the Reto, the angelic ones of the Loa, the songs performed in the wakes, survive with force in the community. This thesis focuses its interest in elevating the mythical song of the Cuybibis to a musical scale. However, it has been considered pertinent to carry out an extended study of a diversity of songs performed in the aforementioned contexts. In addition, an approach is made to the classification of the musical genres proposed by Lara (1985), a comparison that determined the presence of agricultural jaillis, heroic (pukaras) arawis, wawakis, takis, urpis, evidences attached to each genre.

Author Keywords: traditional music, jahuay, pukara, sulahuay, cuchunchi, jaillis



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract	3
Índice de figuras.....	7
Índice de tablas	8
Dedicatoria.....	9
Agradecimiento	10
Introducción	11
Capítulo I	16
1.1. La comunidad de Quilloac	19
1.2. Manifestaciones culturales que conforman la matriz cultural de la comunidad de Quilloac	22
1.2.1. Quilloac Geografía De Los Carnavales	23
1.2.2. Quilloac Tierra Del Jahuay	25
1.2.3. Quilloac tierra Del Cuchunchi (Matrimonio Indígena)	26
1.2.4. Quilloac Geografía De La Fiesta Del Sulahuay (Festejo Al Terminar De Construir Una Casa).....	27
1.2.5. Quilloac Comuna Heredera De Los Dogmas De La Religión Católica.....	27
Capítulo II	29
2.1. La música ancestral cañari en el contexto histórico	29
2.2. La fiesta indígena, espacio de recreación de la música cañari.....	29
2.3. La importancia de la música andina cañari escrita en la lengua kichwa	31

2.3.1. Los Jaillis	32
2.3.2. El Jailli Heroico Y El Agrícola	33
2.3.3. Jaillis Heroicos Cañaris	33
2.4. Jailli agrícola	37
2.4.1. Canto Agrícola.....	37
2.5. El arawi	38
2.5.1. Arawi De Amorío: Jubaleña	39
2.6. El wawaki	40
2.6.1. El Hermano Y La Hermana	40
Capítulo III	45
3.1. Carácter sagrado de los mitos cañaris	45
3.2. Mitos de origen del maíz.....	45
3.3. Mitos de origen de la agricultura en el Hatún Cañar	50
3.3.1. Mito De Las Cuybibis	50
3.3.2. Canto De Las Cuybibis	53
3.3.3. Los Cantos Andinos Vinculados Con El Ciclo Mítico Cañari	59
3.3.4. El Canto De Las Cuybibis En El Contexto Del Carnaval Cañari	60
3.4. El canto de las cuybibis en el pentagrama musical	61
3.4.1. Versión José María Pichisaca Solano	63
3.4.2. Análisis Melódico.....	63
3.4.3. Análisis Rítmico.....	64
3.4.4. Análisis Formal	64
3.4.5. Versión José Gabriel Guamán Chuma	66

3.4.6. Análisis Melódico.....	66
3.4.7. Análisis Rítmico.....	67
3.4.8. Análisis Formal	68
3.4.9. Versión Grupo Musical “Ñukanchik Kawsay”	69
3.4.10. Análisis Melódico.....	70
3.4.11. Análisis Rítmico.....	71
3.4.12. Análisis Formal	72
3.4.13. Análisis Comparativo De Las Tres Versiones Del Canto.....	73
3.5. Análisis simbólico cultural	74
3.5.1. Mito De Las Cuybibis y El Origen Del Ciclo Agrícola Cañari	76
3.5.2. La Chakana De Los Cuatro Raymis	78
Conclusiones	80
Recomendaciones	83
Referencias.....	84
Anexos.....	87

Índice de figuras

Figura 1 Mapa de la Comuna Quilloac	20
Figura 2 Lalay Raymi (Carnaval)	23
Figura 3 Festividades de las Cuybibis.....	24
Figura 4 Celebración del Jahuay	25
Figura 5 Celebración de las fiestas del Cuchunchi	26
Figura 6 Simbología de las Cuybibis.....	51
Figura 7 Simbología de las Cuybibis en el maíz	52
<i>Figura 8 Ave migratoria (Chorlito)</i>	52
<i>Figura 9 Cantor Cañari de la Cuybibi</i>	63
<i>Figura 10 Representación melódica de la cuybibi, versión José María Pichisaca</i>	64
<i>Figura 11 Representación rítmica de la cuybibi, versión José María Pichisaca</i>	64
<i>Figura 12 Representación rítmica de la cuybibi en frases</i>	65
<i>Figura 13 Cantor Cañari de la Cuybibi</i>	66
<i>Figura 14 Representación melódica de la Cuybibi</i>	67
<i>Figura 15 Representación rítmica de la Cuybibi</i>	67
<i>Figura 16 Representación formal de la Cuybibi en frases</i>	68
<i>Figura 17 Cantor cañari versión musical “Ñukanchik kawsay”</i>	69
<i>Figura 18 Representación de la escala Dm natural.</i>	70
<i>Figura 19 Representación del estribillo de la Cuybibi</i>	71
<i>Figura 20 Representación de la frase de la Cuybibi</i>	71
<i>Figura 21 Análisis rítmico de la Cuybibi</i>	72
<i>Figura 22 Representación formal de la Cuybibi</i>	72
<i>Figura 23 Chakana y el calendario agrícola.</i>	79

Índice de tablas

Tabla 1 *Tabla comparativa de las tres versiones de las Cuybibis* 73

Dedicatoria

Esta tesis la dedico a Dios por darme sabiduría, fortaleza y guiar me en todo momento. A mi amada Cuybibi Narcisa Pomavilla, a mi amado hijo Jeykob Orlando Guamán quienes han sido un pilar fundamental para seguir adelante, a mis apreciados padres Elvia Narcisa Montero y Manuel Jesús Guamán por brindarme siempre su apoyo incondicional y a todos los taytas cañaris por ser una fuente de inspiración con la información brindada para concluir con éxito este proyecto. A todos ellos mi infinita gratitud.

AGRADECIMIENTO

Quisiera expresar mi imperecedera gratitud a mi directora de tesis PhD. Angelita Sánchez Plasencia. Su experiencia, conocimiento, paciencia y guía contribuyeron en este proceso de investigación. A los docentes de la Facultad de Artes escuela de música de la Universidad de Cuenca, por sus enseñanzas impartidas. Al Dr. Belisario Ochoa investigador cultural por su apoyo, finalmente al Mg. Diego Uyana y a todos los taytas cañaris quienes aportaron con sus sabios conocimientos.

YUPAYCHANI

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo general el análisis musical y simbólico cultural del canto mítico de las *Cuybibis* de la música Cañari. Esta temática se direccionó en base a las normas técnicas y estructurales del enfoque de la investigación cualitativa con metodología analítica, descriptiva y etnológica, sus aportes permitieron observar el fenómeno de la investigación e informar con objetividad, claridad y precisión lo observado del mundo socio-cultural y tomar como alta responsabilidad las experiencias de los demás.

Las herramientas de investigación como la revisión del material bibliográfico local, investigación de campo, entrevista en la comunidad y estudios realizados del contexto andino, toman como referencia al autor Enrique Cámara de Landa, quién ha realizado grandes aportes en el estudio de la etnomusicología, con esta información se logra realizar un análisis etnomusicológico comparativo y aproximado del cántico las *Cuybibis*. Esta investigación ha permitido tomar los relatos y saberes a sujetos expertos en la temática, en este caso se consideró a los cantores de las *Cuybibis*. Los aportes de Ochoa Calle (2023), permitieron entender a profundidad este mito de origen agrícola y entender el camino a seguir. Por los aportes antropológicos, etnográficos, míticos, lingüísticos y en el análisis simbólico de los cantos. Los datos de primera mano se obtuvieron mediante la aplicación de las entrevistas y los datos complementarios se obtuvieron de las fuentes bibliográficas. Se ha entrevistado al Dr. Ochoa Calle (2023), Pichisaca Aguaisa (2023), Guamán Chuma (2023) y Guamán Pichazaca (2022), como no puede ser de otra manera, exteriorizo mi gratitud.

Para la elaboración del marco teórico y referencial se han generado profundas reflexiones culturales de una diversidad de cantos cuyos contenidos se derivan de los mitos y *jaillis* de la cultura cañari. Con la finalidad de contar con una visión holística de los cantos, se ha considerado los aportes teóricos de Lara (1985), estudioso y compilador de la literatura indígena

peruana; en sus estudios hace una clasificación musical y organiza, en base a una diversidad de géneros musicales, tomados de las crónicas.

Las manifestaciones culturales tangibles e intangibles, se derivan de los saberes literarios expresados en los contenidos de los cantos. La línea epistémica de los géneros musicales remite a los viejos tiempos de la vivencia y del apogeo del mito. Predomina la presencia de narrativas fantásticas vinculadas con el origen de la agricultura, de la fiesta del carnaval, la presencia de los *Apus*, las manifestaciones de amorío de aquellos tiempos, temas guerreros conocidos en el contexto cañari como *pukaras*. Esta sumatoria, determina la identidad histórica, cultural y cosmovisiva que resume una diversidad de acontecimientos acaecidos en el recorrer del tiempo.

El primer capítulo, describe las características físicas, geográficas y culturales de la comunidad de Quilloac, espacio en el cual se desarrolló la investigación.

Quilloac considerada como comuna milenaria, se encuentra rodeada de sitios arqueológicos y *wakas* sagradas. Los saberes culturales giran en torno a la chacra, cosmos y el sistema de creencias. La matriz cultural se caracteriza por sus particulares formas de vestir, el uso funcional de la lengua *kichwa*, por la diversidad de saberes expresados en las fiestas culturales y religiosas. En los espacios festivos afloran expresiones literarias de origen *taypi* (*Ñawpa Pacha*), que perviven en la memoria colectiva de nuestros *taytas* cañaris como se evidencia en la fiesta del *Lalay Pacha* (carnaval).

En la fiesta de la cosecha, afloran los jaillis agrícolas yuxtapuestos a los dogmas de la iglesia católica con la denominación de *Jahuay*.

En esta geografía indígena perviven manifestaciones culturales de transición de jóvenes a comuneros, se refleja el ritual del matrimonio denominado el *Cuchunchi*. Los padrinos, novios y familiares, desarrollan el ritual de transición a través del maestro de ceremonia.

Quilloac es la geografía del *Sulahuay*, fiesta organizada por la familia al terminar de construir su vivienda. Este mito considera a la casa como una alcancía de recuerdos de todos los tiempos. El canto revela la razón de ser del mito.

En esta comunidad y en las demás ubicadas en el pueblo de San Antonio de las Reales Minas de Hatún Cañar, los procesos de evangelización tuvo un alto impacto; sin embargo, pervive yuxtapuesta una diversidad de símbolos, personajes, dramatizaciones con identidad indígena milenaria.

Con la participación de centenares de devotos se celebra la fiesta del *Corpus Cristi* (como referencia). Considerada como la festividad más grande y solemne de las comunidades indígenas cañaris. En este contexto, realizan el juego de la escaramuza de heredad colonial. Al inicio, aflora el recital guerrero del Reto y el recital católico de la LOA.

La milenaria comunidad de *Quilloac*, pervive con amplia aceptación los cánticos católicos fúnebres, manifestados en los espacios de velaciones de los familiares fallecidos.

En el segundo capítulo, se desarrolla el tema de la música ancestral cañari en el contexto cultural. Una diversidad de temas aflorados en el *Pawkar Raymi*, el *Inti Raymi* y otros como el *sulahuay* el *cuchunchi*, reflejan hechos históricos, culturales y simbólicos de los viejos tiempos.

Con el afán de entender el concepto fiesta en el contexto indígena se consideran los aportes de Krener & Fok (1979), *Cutipa Lima* (1993) y Botero (1991), mismos que consideran a la fiesta como un espacio de recreación y actualización ideológica, como espacio de reencuentro con los *mallkis* de los viejos tiempos, como el tiempo de abundante comida y bebida.

Se consideran los aportes del cronista Santo Tomás (1947), Garcilaso de la Vega (1943), Betanzos (1980), *Pachakuti Yamki Salkamaywa* (1950), Ávila (1942), Cieza de León (1953) y otros, que evidencian la existencia de una diversidad de cantos *kichwas*, que se cantaban en las diferentes fiestas, los cantores podían pasar horas y días cantando.

En el ámbito de la música aparecen los *jaillis*, sean estos religiosos, agrícolas, heroicos entre otros, según Lara (1985), estos cantos eran compuestos por los *arawikus*. El *jailli* heroico y el agrícola, relatan las hazañas de los guerreros y las victorias de los guerreros, ratificados por los cronistas, Cieza de León, Guamán Puma y Juan de Betanzos. Los *jaillis* heroicos cañaris, sus cantos revelan el encuentro entre un pukarero cañari y el Apu Tayta Carnaval, al ritmo de una diversidad de cantos guerreros se miden utilizando como armas las *warakas kutus* y *sunis*. Según Krener & Fok (1979), estos encuentros rituales se desarrollaron hasta la década de los sesenta del siglo pasado. A manera de ejemplo se describe uno de los varios *jaillis* guerreros El gallo de pelea.

Los *jaillis* agrícolas se evidencian en los cantos del *jahuay*, se presentan una diversidad de cantos, pudiendo el maestro de ceremonia pasar días y horas cantando. Otros cantos según Lara (1985), son los *arawis* de amorío, como ejemplo se describe el canto de la jubaleña que evidencia la concreción de amor fugaz entre un cañari y una solterona de Jubal. El *wawaki* es otro género musical que se canta en forma dialógica, según Lara (1985). Un ejemplo de este género musical se revela en el canto del Hermano y la Hermana.

En el tercer capítulo se aborda el análisis del mito de origen del ciclo agrícola cañari reflejada en el mito de las *cuybibis*. El análisis se fundamenta en las bases conceptuales del mito planteadas por Eliade (1981), López Austin (1983) y Estermann (2006), aportes que permiten entender la influencia de los Apus en el ciclo agrícola.

Se explica también los cuatro *raymis* reflejados en la *chakana*, y las acciones culturales y agrícolas realizadas en este contexto. Se ha tomado los aportes de Tapie Campos (2004), para resaltar la sacralidad de las *wakas* o *pukaras* de ritualidad, celebridad que incide fuertemente a la buena producción de la *chacra*.

Se toman los aportes de Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018), de Paliwal (2023), Listman & Estrada (1992) y Ochoa Ochoa (2023), para entender el mito de origen del

maíz, se concluye que la gramínea es de origen Centro Americano, surgida de una diversidad de mitos.

El mito de las *Cuybibis*, reflejada en las letras del canto revela el arribo de dos aves míticas con cabezas de mujeres que llega a ofrecer las semillas de los tubérculos y del maíz. Trajeron las primeras lluvias y acompañaron en todo el ciclo de cultivo, su presencia se evidencia hasta la cosecha del maíz. Lo manifestado se refleja en el correspondiente canto y en el análisis semántico.

En este capítulo se analizan una diversidad de *jaillis* agrícolas, en base a los aportes de Lara (1985), mismos que se evidencian en los cantos del jahuay colonial y en la cosecha del maíz andino.

En este acápite se realiza una contextualización del canto de las *Cuybibis* a la fiesta del *Lalay cañari*, describiéndose todos los pormenores que se presentan en el desfile de comparsas. Se concluye con el objetivo de la tesis, de codificar su canto en el pentagrama musical, con la finalidad de conservar archivos de sus ritmos y tonos tradicionales.

Capítulo I

Los respaldos teóricos direccionadores de esta investigación se presentan a continuación. Se ha tomado los aportes del Profesor Pérez (1978, P. 78), para encontrar la etimología de la palabra *Quillohuac*, el referido autor manifiesta, que significa “río y loma ubicada al Sur del cerro Narrío con restos arqueológicos”. *Lexema* que viene del Quichua *quello*, amarillo: *huac* (a), ataúd.

El estudio físico de la comunidad se ha tomado de la Tesis de Maestría de Alvarado Cantos (2016.), determina que cuenta con una superficie total de 1.516, 57 hectáreas y un perímetro total de 31.169,55 metros lineales.

La caracterización cultural de la comuna de *Quilloac*, corresponde a los estudios de Ochoa C. (2023), considera como una geografía milenaria intangible. En la memoria colectiva guardan celosos, expresiones culturales del “*Ñawpa*”, como los mitos de origen de la agricultura, de la incidencia del *Apu Tayta Carnaval* en el ciclo agrícola, mítico y vital. La influencia de los *Ayas* (espíritus influyentes en diagnóstico y sanación de las enfermedades), del ciclo lunar, agrícola y vital solo es posible entender de la voz de los comuneros. La incidencia de los *tótems* en el *sumak kawsay*, (chucurillo, venado, oso, curiquingue) se contempla en los correspondientes rituales, como el matrimonio (*Cuchunchi*), terminación de la casa (*Sulahuay*), son expresiones, que caracterizan a *Quilloac* como el área cultural más representativa de la parte sur del Ecuador.

Este estudio se centra en el análisis de los cantos y básicamente de las *Cuybibis*. En este marco se ha considerado como una obra imprescindible los estudios de Lara J. (1985, p. 35), en sus estudios de la literatura andina, establece una clasificación de los cantos andinos en diversos géneros entre *jaillis*, *takis*, *arawis*, entre otros. Contrastado con el estudio de caso de esta tesis, se ha determinado similitudes permitiendo encadenar una diversidad de cantos cañaris a diversos géneros. Citado por: Alvarado Cantos (2016.).

Según Vázquez (2006), la fiesta del “*Corpus Christi*” que atestigua la capacidad de aculturación conseguida por la iglesia católica en Cañar. En su análisis hace un listado de los Concilios emitidos en diferentes países, mismos que institucionalizaron esta fiesta católica.

En otro orden con el objeto de decodificar el concepto de fiesta, y llegar a un nivel de extracción claro se han tomado los aportes de los daneses Krener & Fok (1979), consideran que la fiesta para los indígenas cañaris de Juncal es “todo lo opuesto a la vida cotidiana, –pobre y penosa–, por lo tanto, la fiesta es generosidad, abundancia, bebida, placer de los sentidos, y buena vida” (p. 32), Cutipa Lima (1993), conceptualiza como: “el encuentro simbólico con los espíritus que pueblan el Universo, –Malk’us–, que habitan en los picachos más altos de los cerros” (p. 57).

Para el análisis y abstracción cultural, se han tomado los aportes de Lara (1985, p. 36), presenta evidencias de haber realizado una amplia compilación y análisis de cantos, religiosos, históricos, agrícolas, guerreros, de amorío de infidelidad etc. Estos bellos temas llenos de semántica mística y la Pachamama fueron creados por los *arawikus* y por los propios monarcas. Comentan la existencia de versos que invocan al Sol, *Tijsi Wiracucha*, al Rayo a la Luna, a la Pachamama, a todas las *wakas*. Los *arawikus* creaban hermosos *jaillis*, heroicos, agrícolas, recreados en los espacios de exaltación de acontecimientos militares, en las siembras y cosechas; manifestaciones que a través de contrastes encontramos versos que afines en el contexto indígena de la comunidad de Quilloac. Como se demuestra a través de evidencias afloradas en los correspondientes cantos. En el mismo texto de Lara (1985), presenta los *arawis*, considerada como poesía amorosa.

Para el correspondiente entendimiento de los mitos, se consideró los estudios de Eliade (1981), en sus estudios determina que la generalidad de los mitos, son los cosmo-antropogónicos. El cosmos se refiere a la creación del mundo y lo antropogónico a la creación

del hombre. Sobre esta base se ha insertado el estudio de los mitos de origen en esta investigación.

Para abstraer el término de cosmovisión se han revisado prolíjamente los aportes de Estermann (2006, p. 155). En sus estudios considera a la cosmovisión como la simbolización del cosmos, reflejados en las interrelaciones con los solsticios y equinoccios; el ordenamiento temporal del */ñawpa* y el después/*kipa* y otros ejes como la polaridad sexual femenino/ *kari*, masculino/*warmi*, arriba *uray*, abajo/*hanan*. Los principios de racionalidad, correspondencia, de práctica genera una relación armónica con los ciclos agrícolas, míticos y vitales.

El estudio de los cuatro *raymis cañaris*, viene de los aportes de Ochoa (2010), al respecto manifiesta que la *chakana* es el calendario de concreción cíclica del tiempo de un año. Se toma los aportes de Tapie Campos (2004), estudiioso que considera como templos sagrados a las wakas llamados también o pukaras, espacios en los cuales se realizaban los rituales de petición, de agradecimiento y de propiciación.

Con el objetivo de abstraer el mito de origen del maíz en Cañar, se realizó un recorrido teórico por el Abya-Yala a fin de establecer contrastes y establecer valiosas conclusiones, entre los autores de mayor aporte tenemos: Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018), sostienen que el maíz apareció en las culturas Aztecas, Mayas, Incas y otros. Los rituales en torno al maíz se desarrollaban con el respaldo de los chamanes. El citado autor considera que el maíz apareció en México y Centro América. Los mexicanos, tenían la tradición de ritualizar la cosecha del maíz, agradecían a los *Apus*. Ritual desarrollado también entre los indígenas cañaris según Ochoa Ochoa (2023), Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018), expresa que Colón a su llegada en América en 1492 se sirvió panecillos de maíz. Terminó llevando estas semillas a España. Búcaro Moraya (1991), en Santa Cruz de Verapaz, aporta explicando el siguiente mito del origen del maíz. Un personaje llamado *Tzunum*, apareció como hombre, gorrión o quetzal. Se enamoró

de la hija de *Matagtanic*, poderoso anciano, fémina que vivía encerrada, después de un ligero romance, tuvo relaciones al final murió. Cuando *Matagtanic* descubrió el crimen mató a su hija Mariquita, a partir de este hecho, el maíz que tenía en su vientre se difundió y creció en abundancia, salvando a los *ixiles* de morirse de hambre Yurchenco (2006), citado por: Pereti (2018). Otro mito sobre el origen de maíz viene de los aportes de Arroyo Aguilar (2018). El mito narra haber surgido el maíz de la mítica *Waka Sara*, ubicado en el coloso nevado de *Huamanrazu*.

1.1. La comunidad de Quilloac

Según el profesor Pérez (1978, p. 78) la palabra *Quillohuac*, significa río y loma al Sur de Narrío con restos arqueológicos. Lexema que viene del Quichua *quello*, amarillo: *huac* (a), ataúd.

Limita:

Al Norte con la Comuna Chaglabán y Correoucu,

Al Sur comuna La Capilla y parroquia Chorocopte,

Al Este con el Centro Urbano de la ciudad de Cañar,

Al Oeste con la Comuna Lodón, Santamaría y Shuya;

La comunidad dispone de una superficie total de 1.516, 57 hectáreas y un perímetro total de 31.169, 55 metros lineales Alvarado Cantos (2016).

Geográficamente la comunidad se encuentra ubicada en la parte occidental de la cabecera cantonal, entre las coordenadas:

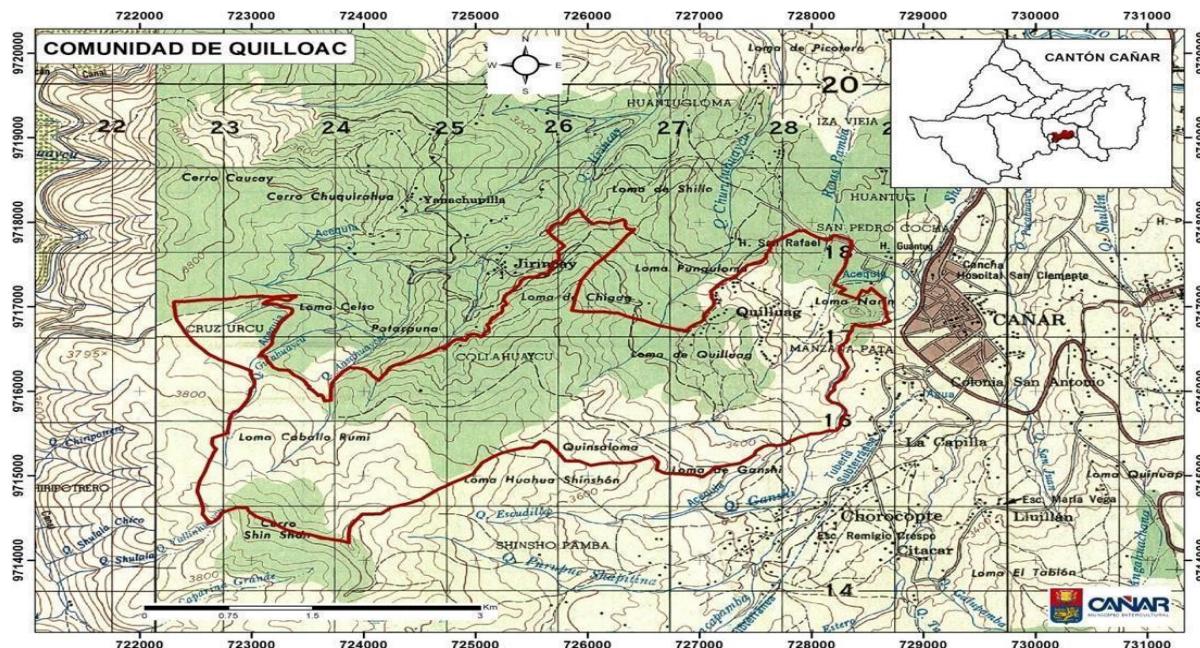
Longitud: 79°0' 8" -78° 56'34" W.

Latitud: 2° 35' 33" – 2° 33' 54" N.

Altitud: 3.060 – 3.800 msnm Pichizaca Chimbaina (2018, p. 2)

Figura 1

Mapa de la Comuna Quillaoac.



Nota. Fuente: archivos de la Ilustre Municipalidad Intercultural del Cantón Cañar.

Conforman la comunidad siete sectores, políticamente caracterizados por su alto nivel organizacional, estos son: Quilloac Centro, San Nicolás, Narrío, Hierbabuena, Junducuchu-Chakawín, Solitario y Punkuloma o San Marcos.

Cuenta con una población de 1787 miembros, de los cuales 987 son mujeres, 798 hombres, 1600 alfabetizados, el de indígenas es 83.49 %, personas con discapacidad visual 44, personas con discapacidad auditiva 28, discapacidad mental 24 con discapacidad motora es 42 personas INEC (2010), citado por Pichizaca Chimbaina (2018, p. 2)

La totalidad de sus habitantes son *kichwa* hablantes. Mantienen fuertes vínculos entre familia real y ficticia (compadrazgo). En las relaciones interculturales prima la práctica de los principios de, correspondencia, solidaridad, reciprocidad, la *minka* y el *randinpak*. Es penado por

el Consejo de Gobierno de la comunidad, a los comuneros que incumplan los principios del *Ama killa, Ama LLulla y Ama Shuwa*.

Su clima es relativamente frío en los meses de julio a septiembre, la temperatura media es de 12.5°C con una precipitación de 700 a 800 mm anuales, con una precipitación y humedad relativa 78% promedio INAMI (2009). Citado por Pichizaca Chimbaina (2018, p. 2)

El principal sustento económico se deriva de la producción lechera, seguido de la agricultura de la papa, del maíz, el haba y la alverja. Otro rubro significativo de ingreso económico proviene de la albañilería. El rubro de mayor ingreso, que da sostenibilidad a la comunidad llega de los migrantes. Producto de estos ingresos, la comunidad se ha reconfigurado de tal forma que las habitaciones tradicionales de bahareque y adobe, han sido sustituidas por enormes mansiones y villas de hormigón, que esperan el retorno de sus dueños para su uso.

Se encuentra rodeada de los siguientes cerros y colinas: Narrío, Pucunzhi, Mama Zhinzhuna, Caucay, Cruz Punku, Amsa Huayku, Gulag, y otras. Sus terrenos son fértiles y aptos para la agricultura y la ganadería.

Sus productivos suelos son regados con las aguas del canal de Patococha, (obra emblemática que se hizo realidad con el protagonismo de los dirigentes de la comunidad de Quilloac), que riega un total de 300 hectáreas aproximadamente.

Otro canal recoge las aguas del riachuelo Pucunzhi, riega los predios de los sectores Narrío y Hierbabuena. Además, cuentan con grandes embalses ubicados en los pajonales como Gulag, Zhinzhuna y Cruz Punku, con estas aguas riegan los predios ubicados en la parte alta de la comuna.

Comunidad originaria, asentada en el entorno del cerro Narrío desde tiempos inmemorables, para los comuneros constituye un espacio sagrado. Sus saberes agrícolas, medicinales y otros, se expresa en la llamada casa cósmica única. La lectura e interpretación de los avisos naturales, el comportamiento de los fenómenos naturales, conlleva a organizar las

actividades agrícolas y ganaderas diarias. Los comuneros se caracterizan por mantener un estrecho vínculo con la Pachamama considerada como la madre propiciadora de alimentos, energía, salud, armonía y el *sumak kawsay* cultural. Las familias cañaris de Quilloac se vinculan con los espíritus protectores, como la Luna, el Sol, Los Apus y los Ayas, a través de la vivencia de los rituales de agradecimiento, propiciación, energización y sanación. Los mitos, evidencian el nivel de racionalidad del pensamiento andino, constituyendo para los nativos una especie de biblia andina, porque en sus narrativas y la ritualidad viven espacios hieráticos propios de la religiosidad popular Andina.

1.2. Manifestaciones culturales que conforman la matriz cultural de la comunidad de Quilloac

Quilloac, comunidad milenaria, cofre de recuerdos que guardan celosos, expresiones culturales del “Ñawpa”¹. En la memoria colectiva resaltan narrativas de los mitos de origen de la agricultura, de la incidencia del *Apu Tayta* Carnaval en el desarrollo del ciclo agrícola. Perviven narrativas de la influencia de los Ayas², el ciclo lunar, agrícola y vital. La incidencia de los tótems³ en el *sumak kawsay* y en los procesos de diagnóstico y tratamiento de los desequilibrios en la salud. En la memoria colectiva y los rituales del matrimonio, perviven una diversidad de versos alusivos a la transición de los jóvenes a ser comuneros responsables. En torno a la terminación de la casa (*Sulahuay*), a través del ritual de la limpia de la casa, el maestro de ceremonia entona versos que considera a la casa como caja de recuerdos de los tiempos. Estos saberes míticos se evidencian en los versos de los cantos, otros en los relatos históricos y legendarios Ochoa C. (2023).

¹ Se refiere a los acontecimientos culturales, míticos e históricos de los tiempos primitivos.

² Espíritus influyentes en diagnóstico y sanación de las enfermedades

³ Los cantos consideran como seres totémicos al: chucurillo, venado, oso y curiquingue.

1.2.1. Quilloac Geografía De Los Carnavales

Figura 2

Lalay Raymi (Carnaval)



Nota. Fuente: Dr. Belisario Ochoa.

La vivencia de uno de los rituales más importantes del año conocido como el *Lalay Raymi* (carnaval), se expresa en su esencia en esta comunidad, en el mes de febrero o marzo. Todos los años las familias se preparan con mucha fe para recibir con la merecida honra al *Apu Tayta* Carnaval, espíritu con poderes sobrenaturales que desciende de la *waka* de altura Juidán; su llegada incide fuertemente en el desarrollo del ciclo agrícola y vital. La comida ceremonial, la chicha sagrada, el cuy, licor obtenido de la destilación de la caña de azúcar y una variedad de frutas, forman parte de la mesa ceremonial. De acuerdo al honroso recibimiento deja la suerte manifestada en la seguridad de la producción de la chacra, de los animales menores y del buen estado de salud por el tiempo de un año.

Figura 3

Festividades de las Cuybibis



Nota. Fuente: Dr. Belisario Ochoa.

En el contexto de la vivencia de la fiesta del carnaval, los carnavales cantan una diversidad de temas, entre míticos, históricos, de amorío, agrícolas y alusivos a las batallas rituales (*pukaras*). El canto mítico de las *Cuybibis* es un tema que cantan la mayoría de comparceros. En su narrativa describe la llegada de estas dos aves todos los años en el mes de septiembre anunciando la llegada de las primeras lluvias y por ende, los agricultores deben iniciar con la fase de barbecho para el inicio de la siembra de tubérculos en los pajonales y el maíz en la estancia. Este mito se detallará en el capítulo correspondiente.

Como se aprecian en las fotografías, los niños desde pequeñas edades gracias a la Educación Intercultural Bilingüe, asumen importantes roles de representar a los carnavales y cumplir con todas las estrictas normas de los mitos. Los dicentes de la comunidad cantan una diversidad de temas recreando las costumbres y tradiciones de la fiesta mítica.

1.2.2. *Quilloac Tierra Del Jahuay*

Lara J (1985, p. 35), en sus estudios sobre la literatura andina, manifiesta el arte oral de los *jaillis* agrícolas expresaban a través de la poesía, acompañada de música cantada. Antonio de Herrera, cita al indio *Salkamaywa* para argumentar que los indígenas en sus fiestas pasaban horas y días cantando su poesía, costumbre generalizada en todos los pueblos andinos. Citado por: Alvarado Cantos (2016).

De esta modalidad de *jaillis* agrícolas⁴, no se dispone de información que evidencie su desarrollo entre los cañaris. Sin embargo, en los tiempos de la colonia, cuando las haciendas estuvieron su máximo desarrollo agrícola se insertaron temas propios de la matriz de la religión católica. Esta imposición, pudo haber desplazado a los *jaillis* agrícolas que pudo haberse desarrollado en torno a la cosecha del maíz Alvarado Cantos (2016).

Figura 4

Celebración del Jahuay



Nota. Fuente: Dr. Belisario Ochoa.

⁴ Este tipo de poesía constaba de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Se cantaba durante la siembra y la cosecha, principalmente. Un coro de labradores entonaba las estrofas y otro de mujeres y niños respondían con los estribillos Lara (1985, p. 43)

En la actualidad, es la única comunidad que cuenta con un abuelo cultural cantor del *jahuay*. En los versos de la mayoría de las temáticas hace fuerte alusión a Dios, a la Paloma cristiana, a la Cruz, al trigo considerado como la semilla ofrecida por Dios, a los sacerdotes que llegaban desde Loja a sumarse a la fiesta de la cosecha. En otro orden se evidencian narrativas de experiencias de amor de concubinato (parejas de casados). Se aprecian también cantos históricos como la mula. No se evidencian temáticas que tengan que ver con los saberes agrícolas de los indígenas de aquellos tiempos. Según los datos recabados existen algo más de doce cantos del *jahuay*.

1.2.3. *Quilloac tierra Del Cuchunchi (Matrimonio Indígena)*

Figura 5

Celebración de las fiestas del Cuchunchi



Nota. Fuente: Dr. Belisario Ochoa.

Este género contrastando con el estudio y análisis de Lara (1985), se vincula en el "Urpi", cantos líricos de amor. El canto del *Cuchunchi*, escuchado en los matrimonios indígenas es un claro ejemplo.

El canto revela un proceso de transición de la juventud a la vida de comunero, con responsabilidades a cumplirse de acuerdo a las normas culturales. Los novios y padrinos en el

desarrollo del ritual bailan ritmos propios de este contexto. Simbólicamente la novia es considerada como la flor de sote, cargada de néctar, dicho de otra manera, se trata de una mujer apta para procrear. El hombre está simbolizado como el colibrí pájaro que lleva el néctar de flor en flor para fecundar las plantas, es decir, apoya con la polinización de las plantas. Por lo tanto, se considera como un joven listo para procrear. En el proceso del ritual enseñan a lavar, a secar y a cuidar la ropa a que no sea raptada. Interviene en este matrimonio el simbolismo del “Santo Chucurillo”, el todo vidente de la casa que cuida y ahorra el dinero y propiciador de la suerte. En el ritual, se presenta como un Dios milagroso, que al pedir de rodillas algún milagro se concreta.

1.2.4. Quilloac Geografía De La Fiesta Del Sulahuay (Festejo Al Terminar De Construir Una Casa)

Es un ritual que va cayendo de la matriz cultural. En los tiempos pasados las casas se construían de adobe o bahareque, en base a mingas y con el apoyo directo de los familiares. El ritual consiste en concentrarse todos los familiares para celebrar la culminación de la casa. Guía la concreción del ritual el maestro de ceremonia, (un familiar de mayor confianza), dan vueltas por el entorno de la casa cantando versos que ponderan la importancia. Consideran a la casa como la alcancía de recuerdos a donde llegará el sacerdote, el gobernador, habitación que recibe los rayos solares por las tardes y las mañanas. Termina el ritual, realizando limpias, debutando de abundante comida y bebiendo un poco de trago.

1.2.5. Quilloac Comuna Heredera De Los Dogmas De La Religión Católica

El “Corpus Christi”, en América esta fiesta religiosa en tiempos de la colonia, tuvo fuerte impacto. El Primer Concilio Provincial de Lima –1567-1568– convocado por el arzobispo Metropolitano Jerónimo de Loayza y a la que concurrieron los obispos Sufragáneos de Nicaragua, Quito, Cuzco, La Plata, Santiago y la Imperial de Chile, su objetivo fue acatar los decretos del Concilio de Trento para consolidar la evangelización, para lo cual la iglesia se encarga de desarrollar la fiesta del *Corpus Christi* con toda la fuerza católica.

Este decreto fue acatado por los Obispos de Quito en los Sínodos de 1570 con la presencia de Monseñor, Fray Pedro de la Peña y el de 1594 con Monseñor, Luis López de Solís, aceptando los decretos del Concilio Universal de Trento y de los Provinciales de Lima. Vázquez (2006, p. 7-8).

Como no puede ser de otra manera, las comunidades indígenas respetuosas con los dogmas de la iglesia católica asumieron con fuerza el desarrollo de esta fiesta. Los testimonios perviven al observar a los priostes desfilar con una diversidad de personajes símbolos de los *tótems* y *demiurgos* de la cultura cañari. Los personajes que actúan en la fiesta de la cosecha el *Jahuay* son: los integrantes de la danza del *tukuman*, escaramuceros, segadores, chaladoras, mayordomo, mayorales, quiperos y bocineros.

Encabeza la procesión “San Antonio”, santo muy honrado por todas las comunidades cañaris. Cubierto por los palios, los priostes y el día principal acompaña el sacerdote, este desfile católico recorre por las calles, mientras que los fieles lanzan pétalos de flores.

En la comunidad de Quilloac, en el sector de *Junducuchu* desarrollan la fiesta de San Antonio, considerada como la más importante del año, celebrada en el mes de marzo.

Los priostes invierten 10.000 dólares, sumado a esto el apoyo voluntario de los familiares migrantes. Los migrantes de la comunidad donan dinero y presentes para el desarrollo de diferentes actos, como deportes, corrida de toros, pago a los artistas de renombre nacional de internacional.

Se trata de una fiesta de recreación simbólica de mucha importancia; actúan danzantes de la contra danza, el juego ecuestre de la escaramuza, la Loa, el Reto, los *Ruku Yayas*, el Oso, las *Curiquingues*, las Damas entre otros. Afloran en este contexto los versos declamados por la Loa y el Reto.

Cápitolo II

2.1. La música ancestral cañari en el contexto cultural

Se cuenta con reducida referencia bibliográfica sobre la música ancestral cañari que evidencien las expresiones musicales preincaico e incásico en el territorio del Hatún Cañar. En este capítulo, se abordan estudios con argumentos bibliográficos del contexto andino, como las crónicas que coadyuven en esta intención hacer un acercamiento reflexivo y comparativo para determinar la existencia de géneros musicales del *ñawpa*⁵.

Las fiestas y los rituales son espacios propiciadores del afloramiento de la música andina cañari. Hay una variedad de versos con diversas temáticas que se escuchan en el carnaval, *jahuay*, mientras que tonos como, el *sulahuay*⁶, *cuchunchi*⁷ y otros dependen de la realidad vivencial. A continuación, algunas reflexiones sobre la fiesta indígena

2.2. La fiesta indígena, espacio de recreación de la música cañari.

Para centrarnos en la temática de verificación de los géneros musicales existentes en las comunidades indígenas cañaris, es pertinente hacer un acercamiento a la concepción de la fiesta andina.

Krener & Fok (1979), consideran que la fiesta para los indígenas juncaleños es “todo lo opuesto a la vida cotidiana, –pobre y penosa–, por lo tanto, la fiesta es generosidad, abundancia, bebida, placer de los sentidos, y buena vida” (p, 32).

En los espacios festivos entra en juego el principio de correspondencia consiste en llegar con recursos alimenticios o bebidas para ofrecer a los priostes, o parientes, a los dueños de casa, recursos preparados y redistribuidos a los visitantes. El prestigio social que alcancen los priostes o los familiares surge del pomposo recibimiento que hagan a sus parientes en la casa, de la

⁵ *Ñawpa*: Lexema kichwa, se utiliza para referenciar a los tiempos primitivos, a sus manifestaciones y saberes culturales.

⁶ *Sulahuay*: lexema cañari, utilizado para referirse a la uyanza o fiesta que culturalmente realizan los indígenas al terminar de construir una casa nueva.

⁷ Lexema derivado del sustrato de la lengua cañari, su semántica se refiere al ritual del matrimonio indígena.

abundante comida y bebida que ofrezcan a sus visitantes. Por lo tanto, todos se preparan para cumplir con estas normas culturales. Los visitantes a más de glotonear a satisfacción traen a casa grandes porciones de alimentos. Momentáneamente se olvidan de la pobreza. Servidos unos sorbitos de licor entran en juego todos los saberes culturales que tengan que ver con la fiesta, cantan, cuentan, comparan, reflexionan, sobre los cambios ocurridos. Entonces, comen en grandes cantidades, beben olvidando momentáneamente la vida cotidiana pobre y penosa.

Para Cutipa Lima (1993), la fiesta para las comunidades andinas es: "el encuentro simbólico con los espíritus que pueblan el Universo, –Malk'us–, que habita en los picachos más altos de los cerros" (p. 57). Con esta concepción de fiesta el autor se refiere a los rituales cuyas acciones están normadas en la descripción de los mitos.

Para los indígenas cañaris este reencuentro simbólico, se concreta en la fiesta mítica del *Tayta Carnaval, Cuchunchi, Sulahuay*, en la cosecha el Jahuay, cada fiesta se caracteriza por contar con sus propios cantos y ritmos musicales únicos. Los contenidos de los versos de cada canto narran hechos especiales para cada evento; muchos de ellos son fantásticos revelan un eterno reencuentro con los Apus.

Lo importante de este espacio hierático acicatea la mentalidad de quienes viven el ritual, que a través del canto genera un estado de conciencia que asegura el éxito del ciclo agrícola mítico y vital. Dicho de otra manera, estos espacios sagrados evidencian la vigencia de la religiosidad popular andina.

Botero (1991), considera a la fiesta indígena como espacio sagrado de transmisión de la matriz cultural del *ñawpa*⁸ a las nuevas generaciones, es el espacio de reactualización de manifestaciones. Por lo tanto, no es el eterno retorno a lo mismo ni la afirmación temporal de la racionalidad del pensamiento andino es la aseveración sí, pero de la identidad material y no material de la cultura. Entonces, la fiesta es un espacio de transmisión de saberes. Se ha

⁸ Ñawpa: Lexema kichwa que remite a pensar y reflexionar en los tiempos primitivos.

evidenciado en los niños y jóvenes actuar activamente cumpliendo diferentes roles y recreando una variedad de símbolos en diferentes contextos ceremoniales; el actuar depende de la orientación de sus padres en los precisos momentos de sus presentaciones. Que la fiesta es un espacio de reactualización no cabe la menor duda, los símbolos se reactualizan, se reacomodan a los contextos modernos, nuevos vestidos, instrumentos, los cantos, por ejemplo. La fiesta concebida como un espacio de afloramiento de la identidad cultural sí, pero de una identidad espiritual, cósmica, pachasófica y material, que permite entender a profundidad el nivel de racionalidad del pensamiento andino. En cada uno de los espacios se recrea la música ancestral, pero con el acompañamiento de instrumentos musicales modernos.

Los *jaillis*, *takis*, *arawis* y *urpis* y otros géneros musicales se escuchan con fuerza en estos contextos.

2.3. La importancia de la música andina cañari escrita en la lengua kichwa

El cronista Santo Tomás (1947), pondera la riqueza semántica y sintáctica de la lengua *kichwa*. El sistema aglutinante conlleva a la lengua a caracterizar como expresiva única e incluso, considera que está por encima del español del siglo XVI. El cronista Garcilaso de la Vega (1943), con respecto a la poética, cuenta que los *arawikus* componían hermosos poemas, con una diversidad de temas maravillosamente escritos en la lengua *kichwa*. Betanzos (1980), en sus relatos, deja testimonios de haber encontrado y recopilado poesía histórica que narra contenidos asombrosos. *Pachakuti Yamki Salkamaywa* (1950), en su crónica cuenta haber evidenciado cantar una diversidad de *jaillis* en las fiestas. Ávila (1942), asevera en su crónica que los indígenas disponían de composiciones poéticas y cantos teogónicos. Cieza de León (1953), cuenta haber evidenciado la existencia de una diversidad de romances y villancicos cantados en sus fiestas. Murúa (1946), comenta haber recabado información sobre la existencia de himnos sagrados o *jaillis*. Molina (1943), en su crónica registra varios cantos que se entonaban en las

fiestas solemnes. Pachakuti Yamki Salkamaywa J. D. (1950), comenta haber recopilado poesía acompañada de música.

Herrera (1730), en sus testimonios menciona, que los quechuas en sus fiestas pasan horas y días cantando hermosos poemas.

Estos aportes permiten concluir, que hubo una variedad de géneros musicales que cantaban en los diferentes espacios festivos desde los tiempos del *ñawpa*.

Lara (1985, p. 35), manifiesta el arte oral se expresa a través de la poesía cantada y acompañada de música. Los autores Herrera (1730), Pachakuti Yamki Salkamaywa J. D. (1950), evidencian que los indígenas en sus fiestas pasaban horas y días cantando su poesía, costumbre generalizada en todos los pueblos andinos.

En el caso de las comunidades indígenas cañaris, los *jaillis* agrícolas conocidos como *jahuay*, cantan días enteros en los tiempos de la cosecha de trigo. Igual ocurre con los *takis* emitidos en los tres días de carnaval, tres días se escucha cantar, por los caminos y en las casas de los comuneros.

2.3.1. *Los Jaillis*

Son poesías cantadas con temarios religiosos, históricos, agrícolas, heroicos, entre otros. Estos cantos, según Lara (1985, p.36), fueron compuestos por los sacerdotes *arawikus*, y por los propios monarcas. En sus versos invocan al sol, a *Tijsi Wiracucha*, al rayo, a la luna, a la Pachamama, a todas las *wakas* del *tawantinsuyu*.

La creación de los *jaillis* heroicos y el agrícola, creaban los *arawikus* comunes, para celebrar los impactantes acontecimientos militares y los *jaillis* relacionados con la siembra y la cosecha.

Sustentado en este importante aporte, en este trabajo de fin de carrera, se ha evidenciado la existencia de información etnomusical cañari, de manera especial los referidos a los *jaillis* heroicos y agrícolas.

2.3.2. *El Jailli Heroico Y El Agrícola*

El Jailli heroico en los poemas cantados relatan las hazañas de los guerreros y las victorias del ejército; conocidos también como *jaich'a* o como *atik jailli*. Los cronistas, Cieza de León y Guamán Puma evidencian la existencia de poesía para celebrar las victorias de sus héroes. Juan de Betanzos, en el capítulo XVIII de Suma y narración de los Incas, comentan que el mismo Inca mandó a los mayordomos a que cantasen estas mamaconas y yanacona en otros contextos, y a quemar olorosas plantas a cada uno. Además, cantaban temas alusivos al ritual comenzando primero por la historia y loa de Manco Cápac. Citado por Lara (1985, p. 36).

2.3.3. *Jaillis Heroicos Cañaris*

Los versos cantados reflejan las hazañas de los guerreros resaltando la victoria. En el Cuzco estos eran conocidos como *jaich'as* o *atik jailli*. En el contexto de las comunidades cañaris se denominan *pukaras*⁹. Esta modalidad de jaillis recrea el pensamiento andino de los tiempos del *ñawpa*, en el contexto cañari llamado *awka pacha*¹⁰, el análisis histórico de cada canto se evidencia tratarse de peleas en los que no hay rey ni ley. Acontecimientos que se recreaban hasta las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado en la comunidad de Juncal. La trama del canto revela, el obligatorio encuentro entre un selecto *pukarero* y el *Apu Tayta* Carnaval en las *wakas* locales. Escena mítica que pervive en el imaginario colectivo de los abuelos cañaris

⁹ El término es un lexema de la lengua cañari. Las toponimias existentes son evidencias de lo manifestado. Es un término poli-semántico, significa: un cerro o waka ceremonial. A un zapallo le atan una diversidad de frutas y alimentos para colgar en un altar de navidad, lo llaman pukara. En el juego de la escaramuza, en el cetro de la plaza, tradicionalmente están los músicos, el santo y los priostes y los ruku yayas, a este grupo selecto, conocen con este nombre. En este trabajo, esta palabra está vinculada con la pelea ritual, caracteriza por encuentros guerreros entre comunidades históricamente opuestas.

¹⁰ Awka pacha, más conocido como awka tuta. Conocido como la pelea entre las comunidades del Hanan y del hurin, en los tiempos del carnaval, concretamente el día martes por la noche. los caídos o fallecidos en el campo de batalla, según la norma cultural, no siguen ningún proceso legal. Para los perdedores, está perdida significa humillación y mala suerte que tiene la duración de un año.

a través de los cantos y el uso de la *warakas kutu*¹¹ y *suní*¹². Por otro lado, las narrativas de los versos dan cuenta de los encuentros guerreros entre las comunidades del Hanan con las del Hurin. Hasta la década del setenta y ochenta del siglo pasado, según Krener & Fok (1979), se desarrollaban estos encuentros entre comunidades opuesta. Consistía en medir fuerzas militares. Peleaban hasta que unos de los bandos hayan caído debido a fuertes heridas de manera especial en la cabeza. la sangre derramada servía de ofrenda a la Pachamama, para asegurar un exitoso ciclo agrícola.

Este jailli guerrero, tiene dos momentos particulares en su cantar, primero entonan el contenido de cada verso y en segundo momento se repite un coro seguido al final de cada verso.

En la memoria colectiva perdura, el impactante poderío de este ritual, que da la seguridad a todos de un exitoso *sumak kawsay*¹³ de un año.

Jailli guerrero (pukara): Gallo de pelea

Ho gallito, gallote
gallito ponderado,
hijo de María Mora,
del encrespado gallo,
del gallo fino,

¹¹ Arma cañari, una piedra en forma de estrella con orificio, o de forma circular con orificio en el centro, o piedras ovaladas con una ranura por el medio, del cual se atan cuerdas sólidas. También llaman warakas sunis, al arma elaborada de cocha espóndilos, a raíz de un arbusto con puntas por todos los lados. A la panela puesta por más de seis meses cerca de la cocina de leña proceso que convierte en una piedra. A la caña de azúcar de la más dura colocada en forma de cruz, conocida como mula chaki. Estas armas son parte de los recursos que lleva el carnabalero en su recorrido. Todas ellas están atadas con cuerdas sólidas, unos llevan acomodadas a la mano derecha y otros portan como adornos cargados, cruzando por el hombro y por debajo el brazo.

¹² Es una honda elaborada de cuerdas sólidas o de veta, utilizadas para lanzar piedras a largas distancias. En la actualidad las comunidades lejanas a la cabecera cantonal usan para asustar a los pájaros de las cementeras de maíz. En tiempos pre-incásico los cañaris usaban como una mortífera arma para encarar las contiendas guerreras.

¹³ En el contexto indígena, el *sumak kawsay*, es el resultado de un vivir en armonía con la naturaleza, y de manera espacial vinculados y conectados con los Ayas, Apus seres sobrenaturales influyentes en el desarrollo del ciclo agrícola, mítico y vital. La estrecha relación que mantienen con el ciclo lunar, la lectura y la puesta en práctica de los avisos naturales, la interpretación de los sueños y el fiel cumplimiento de los rituales, da como resultado el *sumak kawsay*.

soy gallo de pelea,

soy gallo malero,

oh gallito valiente

oh gallito de pelea.

lay lay lay lay,

lay lay lay lay.

No teme a nadie,

no escucha al oponente,

aléjate madrecita,

apártate solterona,

dejadme libre doncella,

oh gallito valiente,

oh gallito de pelea.

lay lay lay lay,

lay lay lay lay.

Pateando en la cabeza,

esparciré la chicha,

zampando en la cabeza,

derrama el trago,

oh gallito valiente,

oh gallito de pelea.

lay lay lay lay,

lay lay lay lay.

pateando en la molleja,

esparciré el mote,

pateando en la molleja,

derramaré la carne,

oh gallito valiente,

oh gallito de pelea.

lay lay lay lay,

lay lay lay lay.

Soy el gallo encrespado,

gallo de pelea,

ataca a la derecha,

arrebata a la izquierda,

no teme a nadie,

no escucha al oponente,

oh gallito valiente,

oh gallito de pelea.

lay lay lay lay,

lay lay lay lay.

Hijo de María Mora,

del encrespado gallo,

A todos vence,

arremete a cualesquiera,

de izquierda a derecha,
dando vueltas patea,
oh gallito valiente,
oh gallito de pelea.
lay lay lay lay,
lay lay lay lay.

En este *jailli* guerrero o *pukara*, evidencia una línea comparativa con los gallos de peleas traídos por los españoles, se caracterizan por pelear hasta morir en el campo de batalla sin rendirse. Al cantar estos versos los cantores teatralizan las acciones del gallo encrespado que arremete al oponente por todos los lados sin piedad. Dicho de otra manera, brincan con la *waraka* en la mano de izquierda a derecha, demostrando elasticidad, agilidad y destreza militar.

Entonces los cañaris guerreros, se identificaban como el valiente gallo de pelea. Se consideran ser invencibles, denotan estar preparados militarmente para arremeter a todos los oponentes en las peleas rituales. De igual forma, se caracteriza por cantar unos versos y terminar cantando un coro, característica propia de estos tipos de *jaillis*.

2.4. **Jailli agrícola**

Este *jailli*, se caracteriza por cantar versos de diversas estructuras seguidas de estribillos que cantados en coro por los que participaban en la cosecha. Cantaban durante la siembra y la cosecha, de manera especial. Un coro de labradores entonaba una diversidad de cantos y, otro de mujeres y niños que respondían con estribillos Lara (1985, p. 43).

2.4.1. **Canto Agrícola**

¿Ayau jailli, ayau jailli!

¡Ea el triunfo! ¡Ea el triunfo!

¡Kayka tajlla, layka suka!

¡He aquí el arado y el surco!

¡Kayka maki, kayka junp'i!

¡He aquí el sudor y la mano!

Cantan las mujeres, revelando en sus versos un estímulo, una ponderación del esfuerzo de los hombres que realizan la cosecha. En sus cantos invocan también al sol y *Wiracucha*, emitiendo exclamaciones en el desarrollo de los rituales, terminan vinculándose con el vientre de la *Pachamama* Diosa inmanente de la tierra, allí donde germinan y producen las semillas Lara (1985, p. 43).

En el contexto de las comunidades cañaris, en la época de apogeo de la hacienda colonial, cantaban una diversidad de *jaillis* agrícolas, la mayoría de ellos relataban la influencia de Dios en la cosecha. La diferencia con lo manifestado por Lara (1985, p. 43), radica, que los cantores han sido siempre los varones, que pasan días y horas cantando.

Como ejemplo de este *jailli* se describen los cantos del *Jahuay*, como *jahuy muyu, alba*, Doñita María Antonia, Mula, etc.

2.5. El arawi

Considerada como poesía amorosa, se caracterizaba por la delicadez y el sentimiento puro que dominaba en el verso, en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amo en sus actitudes animadas por la alegría y el dolor Lara (1985, p. 44).

De acuerdo al sentimiento que inspiraba a los cantores, los arawis tuvieron muchas denominaciones: *jaray arawi*, canción de amor doliente, *sank'ay arawi*, (eliminación de la culpa o pecado), *kusi arawi*, *sumak arawi*, *warija arawi*, las de la alegría, la belleza, la gracia etc. Lara (1985, p. 44).

En este contexto, se pudo recabar información de los *arawis* de amor. A continuación, adjuntamos algunas evidencias:

2.5.1. Arawi De Amorío: Jubaleña

<i>Jubaleñita ñañitay</i>	Hermosa jubaleña
<i>Mishki muchita ñañitay</i>	de besos dulces hermosa
<i>Muchashpatami yachani</i>	besándole sentí,
<i>Mishki kashkata ñañita</i>	el dulce néctar, preciosa.
<i>Jubal pampapi ñañita</i>	En las llanuras de Jubal ¹⁴
<i>Puchkash tiyashpa ñañita</i>	la lana convirtiendo en hilo,
<i>Inkitadura ñañita</i>	buscasteis amor,
<i>Jalu wankuwan ñañita</i>	con lana atada a un delgado palo,
<i>Tuctu sisiwan ñañita</i>	con la flor de tuctu, preciosa.
<i>Juabal vaquera ñañita</i>	Vaquera de Juval,
<i>Muru vacata kapishpá</i>	ordeñando a la vaca pinta,
<i>Muru shilapi ñañita</i>	en la olla de barro de dos colores,
<i>Shukta lichiwan ñañita</i>	ofrecisteis unos sorbitos,
<i>Maki machkawan ñañita</i>	con machica hecha a mano.

Este canto se identifica en el contexto de los *arawis* amorosos. Se evidencia que los galantes se enamoran de estas bellas damas, pero todas ellas a más de ser hermosas se caracterizan por ser coquetonas y engañosas, características que perdura hasta la actualidad.

¹⁴ Jubal, es una comunidad de altura de la provincia de Chimborazo; el camino que seguían los jóvenes en proceso de formación militar, para llegar a pelear con el oso, pasaba por esta comunidad. En este recorrido los jóvenes cañaris tenían la oportunidad de conocer y vivir momentos de amor fugaz con las chicas de Jubal.

2.6. El *wawaki*

Este género, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo¹⁵, el ingenio abusador con el afán galante del hombre y de la posición de la apariencia defensiva de la mujer le daban vida. Un coro formado de individuos de un mismo sexo iniciaba el canto y era respondido por otro grupo de sexo opuesto. Una característica particular del *Wawaki*, consistía en entonar un estribillo breve a manera de exclamación se repetían detrás de cada estrofa. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa los valores del poema; al contrario, le da un relieve sugestivo un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto Lara (1985, p. 49).

El *wawaki* se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la luna, y en los tiempos de cuidar las cementeras, asustando a los pájaros glotones de esta gramínea. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la *qhashwa* y el *wawaki*. Lara (1985, p. 50)

En la geografía andino cañari, este género musical *wawaki*, aparece en otro contexto. En los tiempos de la maduración de la chacra del maíz, me refiero a la fiesta del Lalay Cañari; expresada como amor frívolo, es decir un amor volátil, de poca o ninguna responsabilidad. Dos temas dialógicos se han podido registrar. En la fiesta de carnaval, hay dos cantos titulados el hermano y el hermano (Ruku Yaya, enamorador de la cocinera). A continuación, se describe el referido canto.

2.6.1. *El Hermano Y La Hermana*

Puedo llegar hermanita,

tu ñaño está llegando.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

¹⁵ Frívolo: No se da importancia que merecen a las cosas, no toman con seriedad, el sentimiento o el interés requeridos y solo piensa en el aspecto divertido o lúdico de la vida.

Venid hermanito,
entrad querido ñaño.

Vuestro hermano llega,
no se resentirá
por mi presencia.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Venid hermanito, descansad,
en el banquito de tronco,
bebed esta chichita de jora.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Agradecida estoy ñañita,
por tanta bondad ofrecida,
hermanita seductora,
no te olvidaré.

Lalitulla lalitu,
Lalitulla lalitu.

Para mi hermano,
ofrezco el mejor banco,
banquito de tronco de madera,

hago descansar a mi hermano.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Agradecido estoy hermanita,

Descansando estoy

en banquito de madera,

descansando estoy ñañita.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Mi querido hermano,

no invito a beber la dulce chica

en cualquier recipiente,

ofreceré los mejores alimentos,

menos las viandas sencillas.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Agradecido estoy hermanita,

Descansando, en banquito de madera,

bebiendo y comiendo estoy

apreciada y seductora ñañita.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

En recipientes ceremoniales,

Ofrezco la dulce chicha,

en el recipiente florido,

el rico trago privatizador.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lalitu.

Agradecido estoy hermanita,

Descansando, en banquito de madera,

bebiendo y comiendo estoy

apreciada y seductora ñañita.

Lalitulla lalitu,

Lalitulla lali

Este *arawi* de amor frívolo, describe una obra de teatro encabezado por el *Ruku Yaya*, a la fiesta de *Tayta Carnaval*. En estos contextos a todos los asistentes, este humorista trata de hermano o hermana en este caso, pretende seducir a la hermana cocinera. La fémina a fin de no dejarse criticar o escuchar palabras de mala fama, ofrece en el espacio de la cocina el mejor asiento, la rica chicha y las mejores viandas. El seductor *Ruku Yaya* se encuentra muy honrado, y seducido por la cocinera; actitud expresada para evitar las sátiras que son manifestaciones humillantes y considerada por los presentes el no cumplimiento de su responsabilidad.

Este género musical evidencia un diálogo a manera de teatro. El teatrista y humorista *Ruku Yaya*, personaje destacado en una fiesta, juzga a todos los participantes en caso de incumplir con sus responsabilidades; en su lenguaje burlón utiliza la sátira para difamar y realizar críticas de mal gusto. Entonces para evitar estas difamaciones, los personajes ante su presencia

tratan de ponderar, honrar y ofrecer todo aquello que se encuentre a su disposición. En este contexto, los versos evidencian el desarrollo de un espacio dialógico entre la cocinera y el humorista, que inducido por un amor fugaz se asoma a la cocina para pedir un caldo de gallina, alimento que aún no estuvo preparado. Como no ofreció el pedido del *Ruku Yaya*, la mujer entró en contacto con el cóndor, indujo a que viniera a llevar y en un momento dado desapareció. El relato concluye convirtiéndose la narrativa en un mito, de tal forma que el cóndor aparece como el salvador de la mujer. En un segundo momento de la narrativa, la mujer y el cóndor llegaron a Quito y concluyen siendo ciudadanos letrados y defensores de conflictos.

Capítulo III

3.1. Carácter sagrado de los mitos cañaris

Para los indígenas de las comunidades cañaris, los mitos y los rituales van de la mano, se complementan. Por su naturaleza son expresiones hieráticas, estos espacios vincula a las familias cañaris con el mundo de los *Apus y Ayas*.

Tapie Campos (2004, p. 4-5), considera que los espacios sagrados para los pueblos aborígenes son las *wakas*, templos o *pukaras*, espacios en los cuales se realizaban los rituales de petición, de agradecimiento y de propiciación. Es el vínculo por excelencia entre la tierra y el cielo. El autor considera también que los cimientos de los templos se hunden profundamente en las regiones inferiores. Dicho de otra manera, los templos sagrados o *wakas* por su naturaleza sagrada dispone de un *uku pacha* es decir, de una geografía en la parte interna de la *waka*; está lleno de tesoros, de frutas, y de cereales como el maíz básicamente que es de oro. Los creyentes en los *Apus* de las *wakas*, testifican haber llegado a estos espacios y de haber recibido la suerte plasmada en una mazorca de oro.

3.2. Mitos de origen del maíz

La trama central de este trabajo de fin de carrear se centra en el análisis del mito cantado en la fiesta del carnaval, conocido como la *Cuybibi Cañari*, aves que trajeron las semillas de los tubérculos y del maíz. Con el afán de encontrar argumentos que consoliden este estudio tomamos como referencia los estudios teóricos, cuyos aportes giran en torno al origen del maíz, a continuación, se presentan algunas líneas teóricas.

Con respecto al tema Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018, p. 134), hace el siguiente comentario. El maíz constituyó y constituye el alimento sagrado básico de las grandes culturas americanas como los Aztecas, Mayas, Incas y otros. En los espacios rituales y ceremonias desarrollados bajo la tutela de los chamanes no podía faltar la chicha y los alimentos

derivados del maíz como ofrendas. A nivel andino en la memoria colectiva perviven una diversidad de mitos y leyendas que hablan de su origen.

Estudios científicos defienden la “teoría de la hibridación de una gramínea silvestre de género *tripsacum* con produjo el teozinte, considerado el antecesor del maíz” Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018, p. 135). Sostienen que la teoría es corroborada por los estudios arqueológicos botánicos de Tehuacán, con el descubrimiento fosilizado de esta gramínea en la Cueva de San Marcos. Los estudios datan 6500 años antes de Cristo. Existen evidencias de haberse cultivado en el árido Valle de Tehuacán-Méjico y el comienzo de su domesticación, en Mesoamérica México y Guatemala (Op. Cit. p. 135).

Los estudios de la difusión del maíz consideran a México y Centro América, como el epicentro del origen de este cereal. De esta geografía se difunde a las culturas originarias de América Latina, al Caribe, a Estados Unidos y Canadá Paliwal (2023).

Alrededor del año 1000 d/C, los estudiosos basados en las investigaciones arqueológicas determinan, que la semilla del maíz comenzó un período de mejoramiento basado en un proceso de selección de las mazorcas más desarrolladas utilizadas para las semillas, se suma a esta selección, las acciones de secado y conservación. Estas formas de selección natural de las semillas aún persisten en las culturas andinas, Cañar no es la excepción, las semillas seleccionadas son secadas y guardadas en sus mismas hojas que revisten la mazorca, son los guishguires (guardado de las mazorcas sin desprender de su caña seca) es una forma de guardar en espacios de buena ventilación. En México, los agricultores después de haber cosechado el maíz se aprestan a la realización de rituales o ceremonias de agradecimiento a los *Apus*. Son las mejores mazorcas seleccionadas que forman parte de la mesa ceremonial Listman & Estrada (1992, p. 14-15).

Las comunidades cañaris cuentan con escasa información escrita sobre el ritual desarrollado en días posteriores a la cosecha del maíz. A nivel de la memoria colectiva pervive

una borrosa información, al respecto manifiestan: Haber escuchado de las voces de sus abuelos y bisabuelos el desarrollo de rituales llamado la “fiesta de la sara mama”, la celebración se realizaba en el mismo lugar de la cosecha, seleccionando las mazorcas de colores variados, las de color negras, rojas, las *zhiras*, y de manera especial aquellas que en una sola mazorca se han juntado de tres a cuatro hijuelos, culturalmente lo denominan “*misha*” o “*wakra rruru*”, también forman parte del ritual, aquellas mazorcas que contiene “*atopa*”, tienen esta denominación aquellas que algunos granos de maíz se han degenerado y al madurar se han convertido bolsitas negras y en su interior contienen polvo negro. En el ritual el dueño de la chacra emborra en el rostro de los asistentes. En base a estas semillas ofrecidas por *Pacha Mama*, los maestros de ceremonia honran manifestando que cada una de esas semillas son hijas de la Pachamama. Termina implorando que esas semillas sean guardadas en lugares especiales, para que la gramínea no falte durante el año Ochoa Ochoa (2023).

La historia manifiesta que esta semilla de maíz era desconocida por los europeos. Con el arribo de Colón a América en 1492 encontró este producto que consistía en el principal alimento de los nativos. Según las crónicas los acompañantes a Colón fueron los primeros en evidenciar unos granos, por ellos desconocidos mientras exploraron la isla de Cuba. Al respecto Colón en su diario escribe reconociendo como panizo al pan hecho de maíz, menciona que para esos tiempos eran la base del alimento para todo el año. El 16 de octubre de 1492 anotó Colón en su diario: “...y no pongo duda que todo el año siembran panizo y cogen...” Arboleda Montoya & Rincón Marulanda (2018, p. 135).

Según los datos históricos recabados, se sabe que Colón, a su regreso a España en 1494 llevó esta semilla a Andalucía, Castilla y Cataluña, luego en 1523 a Portugal y en 1530 a Italia. Las primeras semillas fueron tomadas de Cuba, Haití, México y Perú (Op. Cit. 2018, p.135). De esta manera, esta semilla de origen americano llegó a varios países del viejo continente.

Entre estas versiones casi homogéneas, hay una interesante variante recogida por Búcaro Moraya (1991, p. 69-72), en Santa Cruz de Verapaz.

El mito narra que el Dios Sol llamado *Quiché Winak*, se enamoró de la hija de un anciano de nombre *Xajal*. Para concretar su aspiración el joven se transformó en un precioso gorrión; mismo que fue capturado y encerrado en la habitación de su hija, de esta manera terminaron convirtiéndose en esposos. Para evitar ser maltratados del viejo abuelo salieron la pareja y se refugiaron en el mar; el longevo al informarse del rapto de la hija emprende su búsqueda, armado con su cerbatana y no encuentra. La pareja decide regresar a vivir en las cuevas de los cerros más altos de la región, en la morada del sol. Entonces encarga a su esposa y a una habitante de la cordillera de Ranival a que se encargue de cuidarla; deja a su amada en una cueva y regresa al cielo. Pasado los días su compañera se convierte en maíz, la gramínea fue raptada por el gato montés y el zorro. Con el pasar del tiempo la montaña en la cual estuvo la cueva se desplomó y el maíz se esparció a todos los lugares. El mito termina su narrativa, manifestando que el Apu de esa cordillera difundió la semilla del maíz, por esa razón todos los años los comuneros acudían a desarrollar rituales de agradecimiento y de petición para que el ciclo de cultivo de la chacra de maíz sea exitoso Búcaro Moraya (2008), Citado por Pereti (2018, p. 10).

Se ha tomado, también un mito de origen del maíz que revela que la semilla del maíz disponía un ave mítica acampada en la cueva de los cerros de una cordillera de Guatemala. Contrastado con el mito de origen del maíz en la geografía de los cañaris del hurin, se asemeja con el mito de las *Cuybibis* porque la gramínea fue ofrecida por dos aves místicas, llegadoras en el mes de septiembre con las semillas de los tubérculos y el maíz, mística aves humanizadas que acompañan en el desarrollo del ciclo agrícola tanto de la papa y del maíz.

Otro mito cuenta que, hace mucho tiempo los ixiles se estaban muriendo de hambre por la escasez de caza. Desesperadamente sus líderes buscaban la forma de salvar a su gente. Finalmente descubrieron que la semilla de la planta de maíz se encontraba escondida en el

vientre de una joven llamada Mariquita, hija de Matagtanic, un viejo hechicero. Este mantenía a su hija encerrada bajo llave, para que la semilla no fuera fertilizada. La gente del pueblo se organizó y comisionó a Tzunum, un semi-Dios que vivía entre ellos para que robara a Mariquita y fertilizara su semilla. Tzunum, podía aparecer como un hombre, gorrión o quetzal, llegó humanizado, organizó el Baile de las Canastas para poder entretenér al viejo hechicero. Mientras el anciano estaba distraído, Tzunum entró en su casa se ganó la confianza de la joven y pudo tener relaciones sexuales con ella. Cuando Matagtanic descubrió el crimen mató a Mariquita [...], sin embargo, el maíz creció lujosamente y en abundancia, por lo tanto, salvó a los ixiles de morirse de hambre Yurchenco (2006, p. 87-88), citado por: Pereti (2018, p. 10).

En este contexto la semilla de maíz es fecundada por una mujer fantástica, simbología que liga estrechamente al maíz con la mujer. En la vivencia andina cañari es la mujer la que maneja los ciclos agrícolas. La selección de la semilla, la depositaria de la semilla en la tierra, la vigilante del cuidado cultural de la chacra del maíz, la conocedora del ciclo lunar, es la mujer.

La narrativa de este mito revela la propagación mítica del maíz, surgida del vientre de una mujer. La generalidad de los mitos evidencia que el origen del maíz surge de las féminas con poderes fantásticos Arroyo (2018, p. 5-6).

Otro mito peruano, narra el poder del *Apu Rasuwillka*, considerado dueño absoluto de la selva y del valle de Huanta, considerado como el abastecedor del maíz, coca de ricas y frescas frutas como la lúcumá, chirimoya, osón y pacae, entre otros. Otra versión, de Don Teodoro Lucas de Ciénega Pata de Astobamba, afirma haber descubierto el camino que conduce a una waka de residencia del *Apu Sara Sara*, que dispone de apacheta antigua en la cima nevada del coloso *Wamanrasu*. Camino sagrado por donde transitaban los creyentes para ofrendar al Apu mayor y asegurar el exitoso ciclo agrícola del maíz. Testimonios similares se relatan al descubrir la Momia Sarita del *Apu Sara Sara*. En el sur de Ayacucho igual la Momia Juanita, del *Apu Ampato* de

Arequipa estuvieron estrechamente vinculada con el mito de origen de la semilla de maíz Arroyo (2018 p. 43).

Se ha tomado este relato para establecer contraste con la waka sagrada vinculada con el origen de la semilla de maíz entre los cañaris. En el contexto de la geografía de los cañaris del *hurin*. En la parte alta de la cabecera cantonal se ubica uno de los Apus más nombrados por los abuelos cañaris “*Tayta Buerán*”, la memoria colectiva le cataloga como enamorador de las bellas mujeres de las comunidades aledañas a la *waka*. En la línea narrativa, consideran como el *shamán* más citado de todos los tiempos. Es el responsable de la crianza de los cobayos y lo más importante, es el único Apu que se alimenta del maíz. Atribuyen también como el ser místico que ofrece agua de riego y las primeras lluvias para el inicio del ciclo agrícola, hecho que se denota al hablar de la neblina sagrada.

La generalidad de las narrativas de los mitos revela los poderes de los Apus o dioses andinos, seres sobrenaturales que han influido en la aparición de las semillas y básicamente el maíz en el contexto andino, además han incidido en la fertilización de las plantas, en la reproducción de los animales, en la protección de la salud y en *sumak kawsay* de las sociedades andinas.

3.3. Mitos de origen de la agricultura en el Hatún Cañar

3.3.1. *Mito De Las Cuybibis*

Con el nombre de Cuybibis conocen los taytas cañaris a dos míticas aves propiciadoras del origen del ciclo agrícola de maíz y de los tubérculos andinos. Arribaron en el mes de septiembre a la geografía de altura cañari, portando las semillas de los tubérculos andinos y del maíz.

Según el mito, son dos aves hermanas de hermosos rostros, de pelo largo, con corto plumaje en sus colas. Se acarician y se peinan mutuamente y permanecen todo el ciclo agrícola

juntas. Fueron enviadas por *Pachakamak* a la geografía cañari a difundir los saberes culturales del ciclo agrícola.

Figura 6

Simbología de las Cuybibis



Nota. Fuente: Foros-Ecuador (2018)

Llegaron a los pisos de altura, volando las noches y descansando el día. Aparecen ante la mirada de las familias cañaris después de dos meses de hospedarse en los pajonales, durmiendo debajo de las abrigadas matas de paja hembra. En el mes de septiembre comienzan a volar y a emitir silbidos, alertando a los agricultores a iniciar la fase de preparación del suelo (barbecho), porque la proximidad de las primeras torrenciales lluvias requeridas para el inicio del “*Punta Tarpuy*”, primeras siembras, está por llegar. Los obedientes agricultores comienzan a preparar el terreno en los pajones y en la estancia. Según las versiones consagradas en la memoria colectiva, estas aves fantásticas fueron enviadas por *Pacha Mama*, llegan año tras año a ofrecer las semillas de los tubérculos para ser sembradas en los pajonales y del maíz en la estancia.

Estas aves se quedaron a vivir en las cimas de los cerros y pajonales, hasta concretar la siembra de los tubérculos como la oca, el melloco la papa y la mashua.

Figura 7

Simbología de las Cuybibis en el maíz



Nota. Fuente: Dr. Belisario Ochoa.

Figura 8

Ave migratoria (Chorlito)



Nota. Fuente: tomado de Google Crome: <https://pixabay.com/es/photos/animal-p%C3%A1jaro-%E6%97%85%E9%B3%A5-chorlito-dorado-6598970/>

En la figura número ocho fue tomada de Google Crome de la página pixabay le conocen a esta ave migratoria como chorlito y en el contexto cañari es conocido como la *Cuybibí*, su nombre científico *Pluviales*. Terminan con su sabia presencia, en las tierras de estancia. Luego de haber incidido a preparar la tierra con todas las horas del caso, entregan las semillas y proceden a sembrar. Espacio en el cual beben y comen alimentos derivados del maíz, como la chicha, el mote y el *mishki api*. Permanecen en la estancia, indicando a los agricultores los tiempos de desyerbe, aporque el cuidado que deben realizar para que los pájaros glotones no terminen con la cosecha. Su permanencia no se contempla por los comuneros, se mantienen ocultas debajo de las dulces frutas silvestres propias del piso de estancia, las *shulalas* y los *simbalos*. Transmiten sus saberes a través de las revelaciones de los sueños por el característico y extraño trinar de las noches. Los místicos silbidos escuchan los comuneros solo cuando hay que realizar acciones culturales en la *chacra*. Lo cierto es que permanecen hasta el tiempo de la cosecha, indicando como guardar el producto, y el ritual que deben realizar con el maíz *misha* y *las tankankillas*.

Cumplido su ciclo mítico-agrícola, salen a los altos cerros de la zona y vuelan con dirección norte, según la versión de los nativos. Arriban a la Laguna de Osogoché ubicada en la provincia del Chimborazo cantón Alausí, terminan su presencia, cumpliendo con el mandato de la Pachamama, y de la Yakumama de transmitir los sabres agrícolas. Se sumergen a esa mítica laguna, sus espíritus son recibidos por la Pachamama y sus cuerpos yacen en el agua como ofrenda de agradecimiento por haber influido el exitoso ciclo agrícola Ochoa Calle (2023).

3.3.2. *Canto De Las Cuybibis*

<i>Cuybibilla, cuybibí,</i>	Místicas cuybibis,
<i>sumaymana cuybibí,</i>	agraciadas cuybibis,
<i>kutu siki cuybibí,</i>	de nalga corta fantasiosas,
<i>ñañantinpura cuybibí,</i>	majestuosas hermanas,

ishkay pura ñakcharishpa, se peinan mutuamente,
ishkay pura llamburishpa, las dos se acarician tiernamente,
septiembrepi chayadoras, arribadoras en septiembre,
septiembrepi shamudoras,
lalitulla lalitu,
lalitulla lalitu.

Cuybibilla cuybibi, Oh cuybibis,
sumaymana cuybibi, preciosas aves,
ishkay killa sirikpi, faltando dos meses,
willadora cuybibi, comunicadoras cuybibis,
punta tamya nikunki, el arribo de las primeras lluvias,
uka tarpuy willanki, alertan la siembra de la oca,
punta tarpuy willanki, anuncian las primeras siembras,
cuybibilla cuybibi, místicas cuybibis
cuybibilla cuybibi. cuybibitas cuybibis.

Watallapi shamunki, Cumplido el año regresan,
tuta tuta pawashpa, volando las noches,
punzhallata samashpa, descansando los días,
mamakuta mañashpa, pidiendo a su madre,
warmi uksha ukupi, en el interior de la paja hembra,
mitikushpa kawsanki, se hospedan escondidas,
cuybibilla cuybibi, místicas cuybibis
cuybibilla cuybibi. cuybibitas cuybibis.

*Sukta killa sirikpi,
urkituman llukshinki,
septiembre shamushpa,
punta tamyazituwan,
punta puyituwanpish,
uka tarpuy ninkapa,
papa tarpuy ninkapa,
cuybibilla cuybibi,
cuybibilla cuybibi.*

Aún faltado seis meses,
salen a los pajonales,
llegando en septiembre,
acompañadas las primeras lluvias,
de las primeras neblinas,
anuncian la siembra de la oca,
comunican el cultivo de la papa,
místicas cuybibis
cuybibitas cuybibis.

*Cuybibilla, cuybibi,
mayta kanpak punta tamya,
mayta kanpa punta puyu,
mayta kanpa punta tartuy,
mayta kanpak uka muyu,
cuybibilla cuybibi,
cuybibilla cuybibi.*

Oh cuybibis,
no caen las primeras lluvias,
no asoma la primera neblina,
no se concreta las primeras siembras,
en dónde está la semilla de la oca,
místicas cuybibis,
cuybibitas cuybibis.

*Cuybibilla cuybibi,
simbalupak yurakpi,
shulalapa yurakpi,
kawsankichik cuybibi,
cuybibilla cuybibi,
cuybibilla cuybibi.*

Oh cuybibis,
en los arbustos del simbalo,
en los matorrales de las shulalas,
vividoras cuybibis,
místicas cuybibis,
cuybibitas, cuybibis.

<i>Cuybibilla, cuybibi,</i>	Oh cuybibis,
<i>kutu siki cuybibi,</i>	de nalgas cortas,
<i>cuybibilla, cuybibi,</i>	cuybibitas cuybibis,
<i>septiembre shamudura,</i>	llegadoras en septiembras,
<i>septiembre tikrankichik,</i>	vuelven en septiembre
<i>cuybibilla cuybibi,</i>	cuybibitas, cuybibis,
<i>cuybibilla cuybibi.</i>	encantadoras aves.

Las *Cuybibis* son dos aves místicas parecidas a las Guacamayas, se diferencian del colorido, las primeras son de color plomizo, las segundas son de plumajes multicolores. Las primeras son aves humanizadas tienen cabezas de mujer, igual las guacamayas que disponen de pelo largo, se diferencian por el plumaje de las colas de las cuybibis son cortas, mientras que de las guacamayas son largas.

Las guacamayas explican el inicio de la era fundacional de los cañaris; en este contexto las “*Cuybibis*”¹⁶ acicatean la mente dando luces para entender el inicio de la cultura cañari, vinculada con la edad del sol. Porque con el desarrollo de la agricultura, los pueblos originarios se alejan del *Taypi Pacha*, tiempos oscuros de incertidumbres.

Según los datos obtenidos de la entrevista Ochoa Calle (2023), manifiesta haber leído el mito de Manco Kápak y Mama Ocllo, hijos del sol encargados de acicatear la mente de los primitivos hombres a desarrollar un nivel cultural estable, es decir dejar el nomadismo a la vida sedentaria. Esta fase, dependió de la invención de la agricultura. Fue Mama Ocllo la mística fémina, encargada de dar nombre a las plantas y a las semillas. Para cumplir con los mandatos *Pachakamak* envió las semillas de tubérculos y cereales a las geografías de lo que sería más

¹⁶ Aves cuya presencia física se experimentan en el mes de septiembre. Según el canto, describe como mujeres de cabellos largos, que se peinan mutuamente y habitan en las chozas de las Pakarinas de Altura. Son las propiciadoras de la lluvia e iniciadoras del ciclo agrícola del maíz, oca y de la papa.

tarde el Tawantinsuyu. De esta manera, llegó el maíz con variados nombres, por ejemplos las semillas originarias de los cañaris conocen con el nombre de *Zhubay y Wati*. A la región de los bravos cañaris llegaron estas dos fantásticas féminas a dar inicio a una nueva era.

El mito cantado narra haber llegado en el mes de septiembre, es decir dos meses antes del inicio del ciclo de siembras. Llegan a las cimas más altas de región. Los silbidos escuchados al amanecer y al anochecer, alertan de su llegada a los comuneros. Son los sueños de predicción que pone en alerta al inicio del ciclo agrícola a los primitivos hombres. El onirismo reflejado en sus sueños revela que son dos mujeres enviadas por Pachamama, a dejar las semillas que serviría de alimentos para la sobrevivencia. Todas las noches entran en contacto con estas maestras, en sus sueños comunican que es tiempos de mover la tierra, porque se aproximan las primeras lluvias requeridas para sembrar. De la humedad depende la germinación de las semillas. Los agricultores motivados por estas sabias revelaciones, inician a mover la tierra. Misteriosamente la semilla se encuentra junto al terreno movido y proceden de acuerdo al sueño a sembrar los tubérculos en los pajonales. Luego de esta faena comienzan a desarrollar las actividades agrícolas del barbecho, llegado el momento las semillas encuentran junto al terreno y proceden a sembrar, agujereando con palo puntón llamado espeque.

Las místicas maestras permanecen ocultas entre los matorrales y las estrechas pajas de los pajonales, hasta la cosecha de las semillas de maíz sembradas en la estancia. Se alejan de la geografía cañari, volando hacia el norte y terminan ofrendando su vida en la sagrada laguna de Osogoché. Dando la idea de haber sido enviadas de *Mama Cocha* a que cumplan esta importante actividad.

El compromiso de las humanizadas y místicas aves, es el regreso del cílico anual. Su llegada acicatea la mente de los agricultores y alerta para dar inicio del ciclo agrícola. Si no caen las lluvias en el mes de septiembre, los abuelos cañaris aprovechan de este *jailli* agrícola cantado

en el carnaval, espacio en el que entran en contacto con estas divinas mujeres para reclamar el porqué de la carencia de la lluvia, y el atraso en el inicio del ciclo agrícola.

En los mitos de origen del maíz descritos en este trabajo, si bien son diversos personajes los encargados de difundir la semilla, pero de preferencia son de sexo femenino entre ellas algunas son también aves. En esta reflexión las místicas aves simbólicamente se vinculan con las mujeres andinas. Parece haber mucha razón, porque son las féminas las responsables directas en el desarrollo del ciclo agrícola de la chacra del maíz. Son estas maestras las que manejan con claridad los saberes que giran en torno al ciclo agrícola, las selectoras de las semillas, las que hacen las famosas *wayunkas*, para reservar las semilla y la gramínea, estas maestras son expertas en el desarrollo de los rituales de la siembra y de la cosecha.

No se han registrados *jaillis* cañaris cuyos versos tengan relación con la cosecha del maíz, sin embargo, cuentan los abuelos que, en tiempos de la cosecha, se realizaban rituales y concursos. Los que participaban en la recogida del maíz debían encontrar mazorcas con mishas o las *takankillas*, se ganaban una rica vianda con carne de cuy y mote. El ganador hacía un ritual de petición y agradecimiento al Sol y a la Pachamama, espacio que conocían como la fiesta de la cosecha “*Sara Mama*”.

En este contexto de investigación se revela un nivel de racionalidad del pensamiento andino en el que entra en juego, un nivel ontológico de la religiosidad popular andina. En este ámbito consideran que el ciclo de vida, agrícola, festivo, gastronómico, medicinal y otros depende de la influencia de los *Ayas y Apus*, entes sagrados con los cuales se vinculan a través de los rituales y las fiestas. En el desarrollo de las ceremonias desarrollan rituales de petición, sanación, agradecimiento y de propiciación. Con esta práctica aseguran un año próspero de buena salud, con abundante cosecha y sin conflictos, costumbres y tradiciones que perviven hasta la actualidad.

3.3.3. Los Cantos Andinos Vinculados Con El Ciclo Mítico Cañari

Los *jaillis* agrícolas, denominado *Jahuay Muyu* son una evidencia de la existencia de este género musical. La trama del canto, evidencia la fuerte presencia de versos alusivos a la imagen de Dios, y se atribuye ser el protagonista del envío de la semilla de trigo. En la cosecha los maestros de ceremonia cantaban un amplio repertorio de cantos que se escuchaba durante la jornada de la cosecha. Todos los temas describen la influencia de la religión católica en el ciclo agrícola.

Estos *jaillis* reactualizados se denominan *Jahuay*, presentan un paralelismo marcado con la del *jailli* agrícola estudiado por Lara (1985, p. 43), considera que los nativos cantaban versos de diversas estructuras seguidas estribillos cantados en coro por los participantes en la cosecha. Cantaban durante la siembra y la cosecha, de manera especial. Un coro de labradores entonaba una diversidad de cantos y otro de mujeres y niños que respondían con estribillos. Bajo esta misma estructura se desarrollan los cantos de *Jahuay*, solo que al inicio de cada estrofa aparece el coro, cantado por los concurrentes a la cosecha, *Ay ha haway, haway hawahay, Ay ha haway, haway hawahay*. No se pudo determinar la semántica de la palabra *jahuay*, pero analizado de manera arbitraria, pareciera que la palabra se deriva del *jailli*, *jailli jallijay, jaillijay*, dando a entender que hubo un reacomodo lexical.

En este ámbito es pertinente hacer una aproximación a los datos proporcionados por los cronistas, cuentan que la honrosa fiesta de la cosecha solía realizarse en torno a la cosecha del maíz. Al respecto Vega & Palomino (2005), el cronista Garcilaso expresa que la fiesta del *Inti Raymi* se celebraba por el mes de julio, pasado el solsticio de junio tiempo de invierno en el Perú.

La mayoría de cronistas según los autores citados, coinciden en manifestar que esta fiesta se realizaba por el mes de julio. Sin embargo, hay versiones discordantes, como de Juan de Betanzos en sus comentarios manifiesta que, *Pachacuti* fue en Inca mentalizador de esta ceremonia; inicialmente conocida como la fiesta de *Yahuarincha Aymoray* desarrollada en el mes

mayo y se prolongaba hasta junio, dependía del inicio del mes de inicio de la cosecha de maíz. comenta también que en mes de mayo llamado *Aymorayquis Quilla*; el Inca Yupanqui ordenó el desarrollo de otra fiesta al Sol, muy solemne con grandes sacrificios para honrar a la *Pachamama*, para que incida positivamente en el desarrollo del ciclo agrícola y básicamente del maíz. Citado por: Barreno Ramos, Peñafiel, & Marcelo (2014, p. 25).

Para el ritual del *Inti watana*, se acogían al ritual del ayuno por tres días solo era permitido ingerir maíz blanco y crudo; además no se debía encender el fuego durante tres días. *Las Coyas* o Vírgenes del Sol fueron las llamadas a preparar unos panecillos del maíz (tortillas) para servir a la clase *Coyana*. No faltaba la chicha hecha de maíz, y el sacrificio de algunos animales para ofrendar su sangre al Apu Sol.

Según el cronista almagrista De Molina (1965, p. 81), afirma el desarrollo del *Inti Raymi* de 1535 en el mes de abril. Tiempos en que en el valle del Cuzco se cogían la cosecha de los señores del Cuzco tenían la costumbre de hacer cada año un gran sacrificio al Sol y a todas las *wakas* y adoratorios del Cuzco, acompañado por todos los provincianos del reino Molina C. E. (1959, p. 125), el cuzqueño, afirma que en el mes de mayo o *hacicay*; eran las fechas de inicio de la fiesta de la cosecha, básicamente dependía del tiempo de maduración de la chacra del maíz.

Estas bases teóricas, consideran que el maíz es una semilla enviada por los dioses o Apus de los viejos tiempos, siendo las transmisoras aves o féminas. Entonces se revela el desarrollo del ritual de la cosecha del maíz en los tiempos del *Inti Huatana*.

3.3.4. *El Canto De Las Cuybibis En El Contexto Del Carnaval Cañari*

Los comparceros vestidos a la usanza del mito con *zamarro*, *kushma*, fajas con labores, pantalón negro, camisa blanca bordada, con un sombrero de elaborado de cuero de res con una ancha falda de sus filos cuelgan hilos prefabricados de colores variados. Portan como armas las *warakas*, unos llevan las piedras en forma de estrella y otras son elaboradas de la concha

espondilos, o fabricada de las raíces de los árboles de consistencia dura. Portan los instrumentos musicales de percusión como el tambor y los aerófonos como el *rukupingullo* y el *wajayru* (pingullo de hueso). Estos carnavaleros hasta la década de los 80 del siglo pasado salían solitarios a recorrer por las casas de los comuneros. En la actualidad debido al gran desfile de comparsas organizados por la “*Tucayta*” se ha restringido el recorrido por días y días de los carnavaleros. La emisión de los cantos depende de las situaciones contextuales del momento. Por ejemplo, para llegar a la casa de un comunero las normas del mito, exige que se cante el mito de Papa Santo. Para dejar la casa visitada es obligatorio cantar el tema de la Despedida. Si al llegar en una casa observa solteronas guapas entran en juego los cantos de amorío unos que expresan la máxima belleza de las señoritas de otros pisos ecológicos, otros temas juzgan la moral de las mujeres. Si los varones tienen concubinas, también cantan una diversidad de temas alusivas a esta vivencia. Si en su recorrido es interferido por alguien que busque pelea, cantan los jaillis de pelea. Al estar pasando cerca de una sementera de maíz, es imprescindible y obligatorio cantar el canto de la *Cuybibi*, *chito* y *del sharango*,¹⁷ temáticas que en sus versos hace alusión a los tiempos de la maduración del maíz.

En la actualidad, el canto mítico del *Cuybibi* es cantado en cualquier contexto, lo cierto es que es un tema considerado como obligatorio. Es decir, los actores o comparceros, según el mito están en la obligación de dominar por los menos de siete cantos.

3.4. El canto de las cuybibis en el pentagrama musical

La urdimbre simbólica de las manifestaciones cañaris desarrollada en los capítulos anteriores, permiten una comprensión musical interdisciplinaria, pues no puede ser aislado el hecho musical de los mitos, costumbres, geografía que construyen el contexto cultural y simbólico del pueblo cañari.

¹⁷ Pájaro que aparece en los tiempos de la cosecha de choclo para glotonear y a través de sus silbidos sentirse dueño de la chacra.

En la presente transcripción se realizó un análisis musical aproximado tomando los principios de morfología, melódicos, rítmicos y formal de la música académica estudiada en la universidad como referencia. Se da énfasis al canto como principal componente por su vinculación al lenguaje y al relato.

En un primer momento se analiza el canto de las *Cuybibis* de la versión de Pichisaca Aguaisa (2023). En un segundo momento se analiza el canto de la versión de Guamán Chuma (2023) y finalmente se estudia el referido canto de la versión del Sr. Guamán Pichazaca (2022). integrante de grupo musical *Ñukanchik Kawsay*. Estos aspectos serán presentados para entender desde un punto de vista general los aspectos musicales intrínsecos en cada obra.

Los dos primeros cantos que se presentan son eminentemente vocales y de transcripción – afinación aproximada, siendo el aspecto rítmico el más acertado en cuanto a notación musical. En lo referente al aspecto simbólico cultural, al ser interpretado por los abuelos, se ha conseguido la recuperación de elementos claves de la matriz cultural cañari y se aporta en la comprensión y valoración de los cantos tradicionales cañaris.

En cuanto a los dos primeros cantos, de José María Pichisaca Solano y de José Gabriel Guamán Chuma, existen características compartidas según el análisis.

3.4.1. *Versión José María Pichisaca Solano*

Figura 9

Cantor Cañari de la Cuybibi



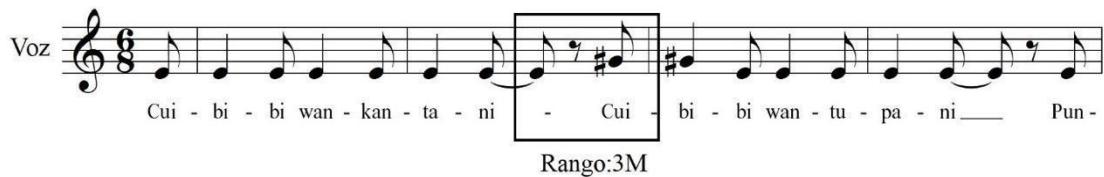
Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.2. *Ánalisis Melódico*

La primera obra de las *Cuybibis* cantada por José María Pichisaca se presenta con una melodía con dos notas, con el tipo de comienzo anacrúsico, esta tiene un rango de tercera mayor 3 mayor por salto. Lo cual hace que al ser cantada por el intérprete sea emotivo y místico. Es importante señalar que se trata de una parte corta ya que quien interpreta la obra es una persona de avanzada edad (93 años) por lo que al momento de la entrevista y en su emotivo momento recordó parte del cántico, con este extracto podemos realizar un análisis comparativo con la segunda obra.

Figura 10

Representación melódica de la cuybibi, versión José María Pichisaca



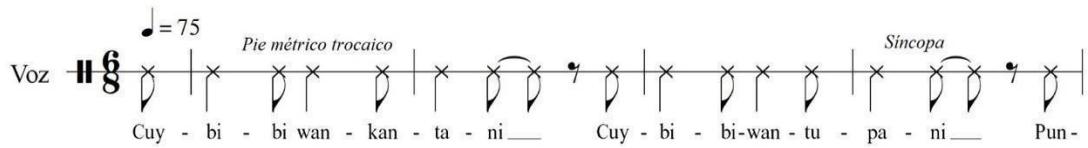
Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.3. Análisis Rítmico

La figuración de la obra utiliza preponderadamente el pie métrico trocaico (figura rítmica que se relaciona con el Danzante) con un tipo de comienzo en anacrusa y ritmo sincopado en la parte final de la frase. A continuación, se muestra una síntesis rítmica de la frase.

Figura 11

Representación rítmica de la cuybibi, versión José María Pichisaca



Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.4. Análisis Formal

Se presenta como una frase de cuatro compases que se repite en este caso sin variaciones rítmicas, por la brevedad de ese ejemplo al final se presenta un cierre con una figuración rítmica distinta.

Cabe decir que estas frases al ser repetidas rítmica y melódicamente su letra cambian en cada repetición.

Figura 12

Representación rítmica de la cuybibi en frases

$\text{♩} = 75$

Frase 1

Voz

5 Frase 2

Voz

10 Frase 3

Voz

14 Frase 4

Voz

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán

3.4.5. Versión José Gabriel Guamán Chuma

Figura 13

Cantor Cañari de la Cuybibi



Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.6. Análisis Melódico

La obra utiliza una trifonía es decir tres notas la cual perfila una triada mayor, el rango es de 6 mayor entre las notas. El movimiento melódico se realiza por salto de tercera, cuarta y sexta.

Figura 14*Representación melódica de la Cuybibi*

Baritone

Cuy - bi - bi - ta - ni - kur - ka

U -

$\text{Bass clef} \ 6/8 \ \text{tempo} = 96$

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.7. Análisis Rítmico

Al igual que el ejemplo anterior se presentan frases de cuatro compases, pero con la diferencia de pequeñas variaciones rítmicas en cuanto a la melodía y cambios de compas de 6/8 a 3/8 es decir de un compás compuesto binario 6/8 a uno ternario simple 3/4. La parte de la percusión es importante ya que no está interpretando en la parte fuerte del compás de 6/8 sino siguiendo una regularidad en la tercera corchea de los tiempos 1 y 2 como contratiempo. La obra se caracteriza por utilizar el pie métrico trocaico.

Figura 15*Representación rítmica de la Cuybibi*

Baritone

$\text{Bass clef} \ 6/8 \ \text{tempo} = 96$

Contratiempo

Snare Drum

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.8. Análisis Formal

Las frases son de cuatro compases cada una, pero el cambio de compas y las mínimas variaciones rítmicas a' en la melodía le confieren un aspecto de una configuración que se repite con distinto texto, manteniendo la autenticidad del canto tradicional.

Figura 16

Representación formal de la Cuybibi en frases

Baritone: Cuy - bi - bi - ta - ni - kur - ka, U -

Snare Drum: Rhythmic patterns

S.Dr.: Rhythmic patterns

Section 'a':
 B: ya - ya - ri - cuy - bi - bi, U - ya - ya - ry - cuy - bi - bi, Pa - res - ñañan - di - cuy - bi - bi, Pa -

Section 'a'':
 B: II res - ñañan - di - cuy - bi - bi, Ku - tu - si - ki - cuy - bi - bi, Su -

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

Como conclusión y una vez analizadas las dos versiones podemos decir que ambas obras las *Cuybabis* de José María Pichisaca y Gabriel Guamán coinciden en varios aspectos musicales y de literatura popular, que las resumimos en:

1. La utilización del pie métrico trocaico en ambas versiones
2. El manejo de dos y tres notas, lo cual denota la riqueza de su afinación, la utilización del texto y la parte rítmica.
3. Las frases son de cuatro compases, con ligeras variaciones se señalan como un recurso del intérprete de las obras.

4. El texto tiene un papel importante al considerar este como la subsecuencia de la extensión en tiempo de cada obra.

5. Propio de la música cañari la síncopa, el contratiempo conocido en la música occidental.

Aspecto simbólico cultural

1. El canto del ave anuncia las primeras siembras. En la *chakana* se inicia el ciclo de la siembra denominado *Quilla Raymi*.

2. Los taytas cantan en su lengua materna (*kichwa*).

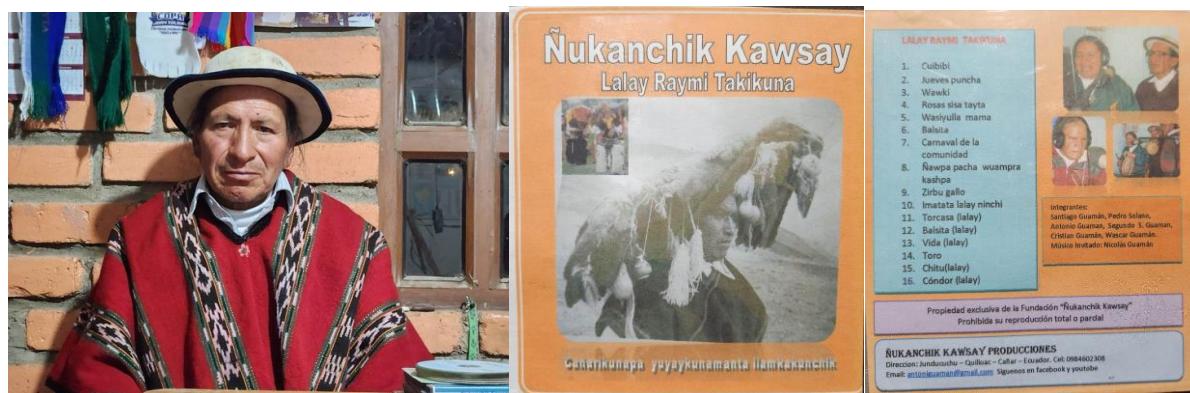
3. El canto de las cuybibis expresan la belleza de la mujer cañari y su relación con el ciclo agrícola.

4. La riqueza literaria y musical se expresan en los versos cantados en el *Lalay Raymi* Cañari en agradecimiento a la pacha mama por los primeros frutos brindados.

3.4.9. Versión Grupo Musical “Ñukanchik Kawsay”

Figura 17

Cantor cañari versión musical “Ñukanchik kawsay”



Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

El grupo *Ñukanchik Kawsay* nace en la comunidad de Quilloac en el año de 1967 con más de 22 integrantes. Actualmente son una asociación jurídica legalmente constituida por un

total de 40 personas entre ellos danzantes y 8 músicos. Su primera producción musical corresponde a una grabación realizada en el año 1992 con el auspicio del Monseñor Leónidas Proaño en la ciudad de Quito, denominada *Lalay Raymi Takikuna*.

Una de las características de esta versión es que se presenta en un compás binario simple de 2/4 en comparación a las versiones anteriores de José María Pichisaca y Gabriel Guamán que se encuentran escritas en 6/8 que es un compás binario compuesto.

Por las acentuaciones y por sus características intrínsecas estos compases comparten el ser binarios, pero en la subdivisión son diferentes los cuales una observación a ser tomada en cuenta.

Se presenta con una instrumentación de voces, violín, guitarra y bombo lo cual también es un aspecto para tomar en cuenta y su tonalidad se presenta en Dm realizan inflexiones armónicas a IVm (Gm) y VI M (Bb) volviendo siempre a sus estribillos en Dm

3.4.10. Análisis Melódico

En cuanto a la melodía su uso proviene de la escala de Dm natural de manera general, pero de forma particular en el estribillo la melodía al presentarse en Dm (Dm) toma las notas del acorde con giros de notas y variaciones melódicas a grado conjunto y por salto.

Figura 18

Representación de la escala Dm natural.



Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

Figura 19

Representación del estribillo de la Cuybibi

Violin

D m

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

En cuanto al uso melódico en frase hay que señalar que la melodía se mueve por salto de tercera y cuarta preponderantemente buscando coincidir con la armonía presentada.

Parte A – frase a (4 compases)

Figura 20

Representación de la frase de la Cuybibi

17

D m

18

Cuy bi bi illa Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi

Cuy bi bi illa Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi

Cuy bi bi illa Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi

Cuy bi bi illa Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi

G m

3fr.

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.11. Análisis Rítmico

La parte rítmica del estribillo tiene como característica algunas ornamentaciones de tresillo de semicorcheas y la inclusión de una figura de corchea con punto y semicorchea y corchea con dos semicorcheas, esto le confiere un impulso rítmico distinto a la parte A con la cual comparte el uso de las figuras corcheas.

Figura 21*Análisis rítmico de la Cuybibi*

Estríbillo

5

9

Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

En general la obra se desarrolla en función de un ritmo sanjuaneado indígena (y mas no en un sanjuanito mestizo) que se apoya en el bombo y la guitarra como acompañamiento rítmico-armónico. Existen un uso de las figuras corcheas y negras en la parte (A) que es de uso frecuente en el ritmo de este género de música tradicional ecuatoriana.

3.4.12. Análisis Formal

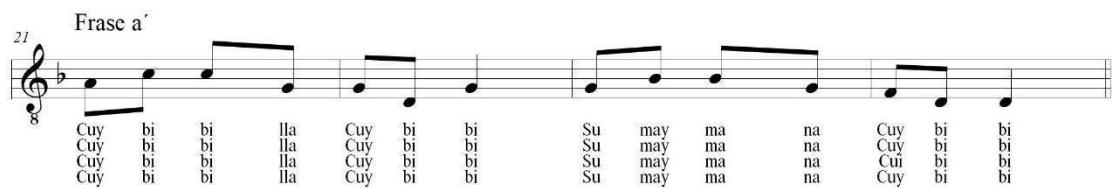
La obra presenta un estribillo y una parte (A) que está formada por dos frases (a) y (a'). Las repeticiones subsecuentes se presentan gracias al uso de un teto diferente en cada repetición y que antecede con el estribillo.

Figura 22*Representación formal de la Cuybibi*

A Frase a

8

Cuy	bi	bi	lla	Cuy	bi	bi	Su	may	ma	na	Cuy	bi	bi
Cuy	bi	bi	lla	Cuy	bi	bi	Su	may	ma	na	Cuy	bi	bi
Cuy	bi	bi	lla	Cuy	bi	bi	Su	may	ma	na	Cuy	bi	bi
Cuy	bi	bi	lla	Cuy	bi	bi	Su	may	ma	na	Cuy	bi	bi



Nota. Fuente: Ángel Orlando Guamán.

3.4.13. Análisis Comparativo De Las Tres Versiones Del Canto.

A continuación, se presentan un cuadro de análisis comparativo de las tres versiones de las Cuybibis.

Tabla 1

Tabla comparativa de las tres versiones de las Cuybibis

OBRA - CUYBIBIS	José María Pichisaca	Gabriel Guamán Chuma	Ñukanchik Kawsay
Aspecto Melódico	Bifónica (2 notas)	Trifónica (3 notas)	Escala de Dm natural
Aspecto rítmico	Trocaico	Trocaico	Tribraquio
Pie métrico			
Compás	6/8 (binario compuesto)	6/8	2/4 (binario simple)
Estructura	a – a'	a – a'	a – a'
Instrumentación	Voz	Voz y percusión	Voz, violín, guitarra, percusión
Tipo de comienzo	Anacrusa	Anacrusa	Tético

Género de música ecuatoriana. Relación rítmica	Carnaval Danzante	Carnaval Danzante	Sanjuanito
Tonalidad	No considera	No considera	Tonal

Nota. Datos levantados por Ángel Orlando Guamán.

De este análisis se concluye, que las versiones tradicionales de los dos primeros cantores, establecen similitudes en cuanto al ritmo y melodía, en el dominio de la temática se notan versos con contenidos con mínima variación. Comparado con la versión de Pichazaca (2022), establece ligeras diferencias en cuanto al ritmo melodía, denotando, ligeros cambios en el contenido de los versos. Melódicamente se nota, alegría, placer y movimiento. Los taytas conservan la tradición oral. Su interpretación es fiel a su cultura y con el devenir del tiempo se ha ido enriqueciendo según el medio cultural.

Los géneros de música ecuatoriana en cuanto a su rítmica más no en cuanto a su origen se pueden relacionar y comparten características semejantes en cuanto al uso rítmico, pero no hacia la armonía presentada, pero si a su estructura que es lo que mantiene.

3.5. Análisis simbólico cultural

Según el mito de origen de la cultura Cañari, dos aves denominadas Cuybibis, aparecieron en los tiempos primitivos, tenían cabezas de mujeres con cabello largo siempre recorrían juntas. Llegaron a las cimas más altas de pajonales, desde esos espacios, los agricultores notaron su extraña presencia. A través de sueños revelaba a los primitivos hombres, haber llegado para iniciar un nuevo proceso vivencial, basado en el desarrollo de la agricultura de los tubérculos andinos y del maíz. Incidió estas revelaciones, los nativos

cumplieron con la preparación del suelo en los pisos de altura. Luego alertaron que lloverá en los próximos días, siendo la humedad la condición básica para la siembra, estos anuncios se cumplieron, hasta dejaron las semillas de las ocas y papas y sembraron considerando los saberes por ellas emitidas. Igual ocurrió con la siembra del maíz en la estancia. Cumplido su ciclo mítico-agrícola, salen a los altos cerros de la zona y vuelan con dirección norte, según la versión de los nativos. Arriban a la Laguna de Osogoche ubicada en la provincia del Chimborazo cantón Alausí, terminan su presencia, cumpliendo con el mandato de la *Pachamama*, y de la *Yakumama* de transmitir los saberes agrícolas. Se sumergen a esa mítica laguna, sus espíritus son recibidos por la *Pachamama* y sus cuerpos yacen en el agua como ofrenda de agradecimiento por haber influido el exitoso ciclo agrícola Ochoa Calle, Manuel B. (2023).

Este mito se encuentra expresado en la letra del canto del ritual de las siembras:

<i>Cuybibilla, cuybibi,</i>	Místicas cuybibis,
<i>sumaymana cuybibi,</i>	agraciadas cuybibis,
<i>kutu siki cuybibi,</i>	de nalga corta fantasiosas,
<i>ñañantinpura cuybibi,</i>	majestuosas hermanas,
<i>ishkay pura ñakcharishpa,</i>	se peinan mutuamente,
<i>ishkay pura llamburishpa,</i>	las dos se acarician tiernamente,
<i>septiembrepi chayadoras,</i>	arribadoras en septiembre,
<i>septiembrepi shamudoras,</i>	

En dónde además estas aves son portadoras del anuncio de las lluvias y las aguas que ayudarán a crecer a las cementeras:

<i>Cuybibilla kuybibi,</i>	Oh cuybibis,
<i>sumaymana cuybibi,</i>	preciosas aves,
<i>ishkay killa sirikpi,</i>	faltando dos meses,

<i>willadora cuybibi,</i>	comunicadoras cuybibis,
<i>punta tamya nikunki,</i>	el arribo de las primeras lluvias,
<i>uka tarpuy willanki,</i>	alertan la siembra de la oca,
<i>punta tarpuy willanki,</i>	anuncian las primeras siembras

3.5.1. Mito De Las Cuybibis y El Origen Del Ciclo Agrícola Cañari

En el presente capítulo se realiza un acercamiento a la comprensión del mito y la literatura existente en el contexto andino cañari. Se desarrollan referencias teóricas que vinculan directamente el objeto de estudio de este trabajo de fin de carrera, estudio musical del mito de las *Cuybibis* escrito en verso y cantado en la fiesta del carnaval, conocido como Lalay Cañari, con la temática de uno de los mitos más importantes del ciclo agrícola.

Es pertinente iniciar reflexionando sobre las implicaciones conceptuales del mito. Para López Austin, los mitos son “relatos que vinculan con los tiempos históricos o primeros tiempos, narran el origen del hombre, del mundo o de algo en el mundo; su fundamento central es la de explicar el origen como principio” (1983, p. 75-79).

Eliade (1981), en sus estudios determina que la generalidad de los mitos, son los cosmo-antropogónicos. El cosmos se refiere a la creación del mundo y lo antropogónico a la creación del hombre.

Al respecto en la memoria colectiva de los abuelos cañaris, pervive el mito antropogónico que narra el origen de los cañaris.

La cosmovisión cañari, para Estermann (1992), es la simbolización del cosmos y el tejido de interrelaciones con los ejes de los solsticios y equinoccios. Sumado a estos los ejes de ordenamiento temporal como antes/ñawpa y después/kipa. El eje de polaridad sexual femenino/*huarmi* y masculino/*kari*, que se da tanto en la región de arriba (espacio del sol y la luna) como en la de abajo (varón y mujer). Aflora también el principio de relationalidad permitiendo generar una relación armónica entre los ciclos agrícolas, míticos y vitales. Todos los

elementos cohabitan y se interrelacionan dentro de una misma casa cósmica, fuera de esta casa o universo (*pacha*) no hay nada dentro de ella, todos los elementos están interrelacionados en los cuatro cuadrantes de la *chakana* cósmica o cruz cuadrada.

En este marco de análisis es importante considerar a la cosmovisión como la sabiduría epistémica del mundo, de la vida misma. El carácter que el hombre imprime ante los hechos trascendentales de la vida, las motivaciones vitales. Los símbolos son elementos que comunican cierta información o mensajes que pueden ser elementales o complejos. Se reflejan en los mitos mediante la acción de la palabra, también en los ritos mediante la acción de ciertos hechos recordatorios de un acto primordial Rueda (1982, p. 32). Esta concepción holística se expresa en el análisis de las señales o indicadores naturales y en el estudio de los cantos ceremoniales, y los símbolos recreados en las fiestas.

En el contexto de la cultura cañari, la cosmovisión se refleja en los ciclos agro-festivos, vivencias marcadas en los cuatro *raymis*: *Pawkar*, (21 de marzo), *Inti* (21 de junio), *Killa* (21 de septiembre) y *Kápak Raymi* (21 de diciembre). En estos espacios a través de la música se recrean una diversidad de mitos que vinculan con la religiosidad popular andina cañari, además refleja los niveles ontológicos de la vida sacral, teogónica expresada en la relación con los *Apus* y *Ayas*. En estos espacios festivos se recrean y se reactualizan una diversidad de símbolos que reflejan con todas las ocurrencias de un año calendario. La gastronomía, las peticiones rituales para la producción de la chacra, la sanación y el buen vivir se reflejan en estos espacios. Los contenidos narrativos de la música constituyen un referente fundamental para entender la relationalidad cósmica y con el cuidado, y la sacralización de la naturaleza. Entonces para entender la cosmovisión cañari es pertinente estudiar a profundidad la música manifestada en una diversidad de géneros.

3.5.2. *La Chakana De Los Cuatro Raymis*

Para los indígenas cañaris, la *chakana* constituye el calendario de concreción cíclica del tiempo de un año Ochoa (2010, p. 90).

La *chakana* cósmica es el libro que explica la concreción de la relacionalidad y de la racionalidad de los entes culturales expresada en la relación con la naturaleza física y mítica. Los *ayas*, los *apus*, las constelaciones, los avisos naturales y las proyecciones son conocimientos cosmovisivos que afloran producto de la relación con la naturaleza. Los sujetos culturales son copartícipes en la conservación y continuación de la relacionalidad cósmica, a través de los ritos simbólicos que ayudan ritualmente a las distintas *chakanas*¹⁸ a cumplir sus funciones vitales. Lo cierto es que la mayoría de los rituales andinos, directa o indirectamente, están ligados a los fenómenos de transición y al aseguramiento de satisfacer sus necesidades elementales, como el incentivo de la lluvia la sanación de las enfermedades, la crianza y maduración de la chacra, etc. En este contexto, las *chakanas* cumplen con funciones específicas; por ejemplo, la *chakana* del *hanan* es la responsable de la aparición de los fenómenos meteorológicos como la lluvia, nubes, arcoíris, rayo, neblina. Esta *chakana* explica la presencia del Apu en las puntas de los cerros, espíritus considerados como protectores del ganado y de las parejas.

La *chakana* del *kay pacha* está vinculada en primer lugar con la *Pachamama*, luego con manantiales, cuevas, piedras redondas, lagunas, animales de transición como serpiente, puma, sapo, etc. En este espacio, ciertos lugares son catalogados como peligrosos por su vinculación con el *uku pacha*, por ejemplo, no se puede ingresar sin antes haber realizado un ritual de neutralización de energías. De igual forma, no se puede acceder a las cascadas, quebradas profundas o a las *wakas*¹⁹ abandonadas, porque pueden causar enfermedades o *chungar*

¹⁸ Son tiempos y espacios que permiten organizar, planificar y ejecutar acciones inherentes a esos tiempos. Por ejemplo, la *chakana* del *Inti Watana*, tiene que ver con la cosecha y por lo tanto entra en juego toda la sabiduría astral, cósmica e indicadores naturales que giran en torno a esta fase agrícola.

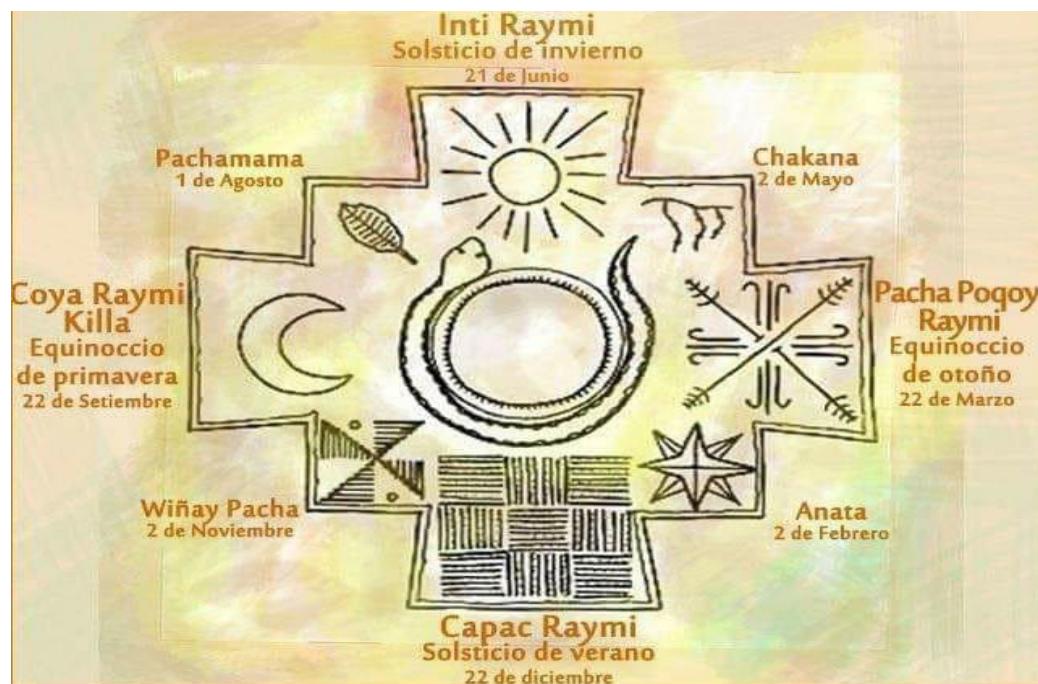
¹⁹ Son espacios sagrados ubicados en tres dimensiones: en la estancia (*wakas* de estancia), en los límites que separan una comunidad de otra (*wakas* de límite) y en los cerros más elevados de la región (*wakas* de altura). En estos espacios

(desaparecer misteriosamente del lugar y aparecer en otros espacios desconocidos) Alulema

Pichasaca (2018, p. 48 -49)

Figura 23

Chakana y el calendario agrícola.



Nota. Fuente: Foros-Ecuador (2018).

habitan los *Apus*, impulsores de lluvia, semillas de tubérculos, alimentos cárnicos y la sabiduría de la medicina tradicional. En estos espacios nuestros ancestros realizaban los distintos rituales de petición, propiciación, de agradecimiento y de sanación; ceremonias que generaban reencuentros con estos espíritus poderosos y convencerlos para que las peticiones se cumplan. En la actualidad se trata de reactivar este tipo de manifestaciones.

Conclusiones

La riqueza literaria de origen milenario pervive en la memoria colectiva plasmada en los cantos, de manera especial los recreados en la fiesta del carnaval (*Lalay Raymi*). Una diversidad de mitos, historias, temas de amorío, cantos alusivos a las batallas rituales (*pukaras*), y otros perviven, en la memoria colectiva, pese a que están siendo amenazados a desaparecer. En esta tesis se toma de esta fiesta el canto mítico de las *Cuybibis*, para el correspondiente análisis (origen de la agricultura de los tubérculos y del maíz).

Los resultados de la investigación etnográfica y bibliográfica evidencian que en la milenaria comunidad de Quilloac, perviven una diversidad de cantos yuxtapuestas a los dogmas de la religión católica de manera especial los jaillis hoy denominados *Jahuay*. Sin embargo, se denota la existencia literaria de origen milenaria plasmada en los mitos, narrativas de amor, temáticas que revelan la práctica ancestral de las batallas rituales, esta diversidad de temas aparece en la fiesta del carnaval. El canto del *cuchunchi* cuyas líneas narrativas revela los dogmas culturales que la nueva pareja debe asumir con responsabilidad. El canto del *Sulahuay* resalta un concepto, político, religioso, cultural y cosmovisivo de la nueva casa de habitación. El juego ecuestre de la Escaramuza, el discurso de la Loa y del Retos, son herencias yuxtapuestas por la colonia que revelan las actitudes de los militares españoles luego de las gestas triunfales. La fe católica impuesta por los evangelizadores ha conllevado a los indígenas a manifestar su credibilidad a través de los priostazgos y de una diversidad de fiestas católicas. La influencia de la religión se evidencia en los cantos católicos recreados a través de las traducciones a su propia lengua. Entonces la matriz cultural tangible e intangible de la comunidad se manifiesta a través de la literatura cantada con narrativas de procedencia milenaria y con reacomodos literarios a la memoria colectiva ocurridos en la colonia, el afloramiento de los símbolos y de manifestaciones teatrales, hacen de Quilloac un área cultural muy citada.

El estudio contrastivo de los cantos entre los aportes teóricos de Lara (1985) y los recabados en la investigación etnográfica determinan la existencia de los siguientes jaillis: agrícolas, heroicos (*pukaras*), afloran también *arawis*, *wawakis*, *takis*, *urpis*. Por lo tanto, existe una diversidad de géneros musicales, carentes de estudios pertinentes.

Perviven en la memoria colectiva una diversidad de cantos místicos entre ellos sobresale el mito de origen del ciclo agrícola de los tubérculos y del maíz, los jaillis de la cosecha. Se concluye evidenciando que el mito y el ritual de origen ancestral pervive en la memoria colectiva y se recrea con fuerza en las fiestas culturales con los rituales. Estas manifestaciones determinan la práctica vivencial de la religiosidad popular que aún tiene mucha fuerza y credibilidad, de esta práctica depende el éxito en el ciclo agrícola, mítico y vital.

El mito de las *Cuybibis* se ha convertido en un referente de vinculación sacral con los agricultores cañaris. Año tras año llegan las féminas con las primeras lluvias en el mes de septiembre; en caso de no caer las primeras precipitaciones lluviosas son duramente cuestionadas por los nativos, epítetos evidenciados en el canto de las *Cuybibis* en Carnaval; implica esto un retraso en el inicio del ciclo agrícola.

El mito vincula a la agricultura con las mujeres. En la práctica vivencial quienes manejan los sabres del ciclo agrícola son las mujeres responsables del escogitamiento de las semillas, del manejo profundo del sistema de creencias, de la lectura de los fenómenos naturales, expertas en el manejo del ciclo lunar, las propiciadoras de inducir al varón al desarrollo de los rituales y son quienes preparan las comidas y bebidas ceremoniales.

Se dispone de escasa información teórica sobre los mitos de origen del maíz en el contexto de la geografía de los cañaris. El mito en cuestión parece tener una identidad exclusiva de los nativos de San Antonio de las Reales Minas de Hatún Cañar. El mito presenta un paralelismo impresionante con las Guacamayas dos hermanas, (aves) con rostros de mujeres, su colorido determina ser originarias de las selvas tropicales. Las *Cuybibis* son el color cenizo

(color del venado) es propio de la serranía ecuatoriana. Tanto las guacamayas como la *cuybibis* llegan con la semilla del maíz básicamente, para dar origen a la cultura cañari.

La tonalidad de los cantos carece de una matriz rítmica única. Su tonalidad es absolutamente arbitraria, los abuelos culturales entonan con mucho sentimiento y carisma utilizando tonemas pausados, es decir con mayor lentitud. Los estribillos varían unos dicen laylay laylay laylay, otros dicen lalitulla lalitu. Los jóvenes cantan con ritmo más acelerado, es decir, más rápido con tonalidades un tanto diferentes. La narrativa del canto varía, cada comunidad tiene versiones diferentes. Es pertinente manifestar que, en la actualidad, escogidos abuelos cantan la totalidad del canto, otros recuerdan una dos o tres estrofas, justifican su falta de dominio recurriendo a otros cantos.

Recomendaciones

Se recomienda a las autoridades locales, comunales, y dirigentes sectoriales crear un espacio cultural y etnográfico mismo que sea fuente de investigación para los futuros estudiantes y profesionales.

Establecer un presupuesto por parte del municipio Mancomunado del Cañar para realizar un inventario bibliográfico cultural de lo tangible e intangible de la cultura cañari con la finalidad de documentar una base sólida para nuevas investigaciones.

La comunidad de Quilloac debe promover convenios interinstitucionales con centros educativos, Colegiales, universidades etc. Con la finalidad de incentivar y motivar a jóvenes interesados en temas diversos de la cultura local, a fin de documentar toda la riqueza literaria de todos los tiempos. Para evitar su caída de algunos cantos con el caminar del tiempo.

Las investigaciones de los mitos cantados y sus correspondientes análisis históricos, antropológicos y agro-céntricos, son temáticas no incursionados por los investigadores, recomiendo a los estudiantes universitarios indígenas acicatear sus mentes para realizar las correspondientes investigaciones.

Se recomienda hacer investigaciones de los mitos cantados en el taita carnaval, son temáticas de gran valor poco tomadas en cuenta, así como también el estudio profundo de ciclo agrícola y su relación con el mito de la cuybibis.

Referencias

- Alulema Pichasaca, S. R. (2018, p. 48 -49). *La sabiduría cañari de la chacra en relación con la salud y el ambiente, frente a la modernización agropecuaria en la organización Tucayta*. Quito: Universidad Estatal de Simón Bolívar. Tesis de Doctoral.
- Alvarado Cantos, J. A. (2016.). "Análisis de algunos aspectos de la cosmovisión kichwa en su literatura festiva: los jaillis, takis, urpis y pukaras. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Arboleda Montoya, L. M., & Rincón Marulanda, M. E. (2018 p. 135). El maíz, el verdadero tesoro del El Dorado. *Revista UdeA* (7), P. 130-172.
- Arroyo Aguilar, S. (2018, p. 5-6). *Simbología del maíz en la cultura andina milenaria: resistencia e identidad del hombre andino*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos sabinoarroyo@hotmail.com.
- Cámara de Landa, E. (2016). *Etnomusicología*. Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Obtenido de <https://www.elargonauta.com/libros/etnomusicologia/978-84-89457-53-9/>
- Cutipa Lima, J. d. (1993). *Reflexiones Críticas sobre el Pensamiento Andino*. Puno-Perú: Universidad Nacional del Altiplano.
- Choro Duchi, S. M. (2020). *Fiesta mayor del Lalay Cañari: Cantos del Pukara. Estudio y análisis etnomusical en la parroquia Juncal*. Universidad de Cuenca. Facultad de Artes. Carrera de Artes Musicales.
- Foros-Ecuador. (20 de septiembre de 2018). *forosecuador.ec*. (juanpch, Editor) Recuperado el 19 de enero de 2023, de Chakana, Cruz Andina o Cruz del Sur ¿Qué es? Historia y

definición: <http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/164910-chakana-cruz-andina-o-cruz-del-sur-%C2%BFqu%C3%A9s-historia-y-definici%C3%B3n>

Garcilaso de la Vega, I. (1943). *Comentario Reales de los Incas*. Perú: Buenos Aires.

Listman, G. M., & Estrada, F. P. (1992, p. 14-15). *Mexican prize for the giant maize of Jala: source of community pride and genetic resources conservation*. Diversity.,

López Austin, A. (1983, p. 75-79). «*La construcción de la memoria*», en *La memoria y el olvido. Segundo simposio de historia de las mentalidades*. México, INAH.

Ochoa Ochoa, A. A. (8 de 05 de 2023). Los rituales del maíz en los tiempos pasados. (A. O. Guamán, Entrevistador)

Ochoa C, M. B. (15 de abril de 2023). Entrevista características culturales de la comunidad de Quilloac. (Á. Guamán, Entrevistador)

Paliwal, R. L. (09 de 05 de 2023). *fao.org*. Obtenido de *fao.org* <https://www.fao.org> :

<https://www.fao.org/3/x7650s/x7650s03.htm>

Pereti, L. (2018, p. 10). *El origen del maíz en relación a los dos géneros y la creación de la tierra en el mito de Tlaltecuhtli*. Universidad Complutense de Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0002-7355-697X> lperetti@ucm.es.

Pérez, A. (1978, P. 78). *Los Cañaris*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pichizaca Chimbaina, M. d. (2018 p. 2). *Creación de una propuesta turística a partir del sumak kawsay en la comunidad de Quilloac (Tesis de Licenciatura)*. Cuenca: Universidad de Azuay. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Escuela de Turismo.

Sinchi Pichasaca, M. R. (2021). *Análisis estructural melódico de tres cánticos fúnebres de la comunidad de Quilloac*. Universidad de Cuenca: Facultad de Artes, Instrucción Musical.

Vázquez, V. (2006, p. 7 -8). *El Corpus Christi de los cañaris*. Cañar - Ecuador: Ed. Printed in.

Personas entrevistadas

Guamán Chuma (2023), Guamán Pichazaca (2022), Ochoa Calle (2023), Pichisaca Aguaisa (2023).

Anexos

Anexo A

Chakana y el calendario agrícola.

Links audios las Cuybibis (Lalay Cañari)

<https://www.youtube.com/watch?v=uB9i7m861-k>

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

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

Anexo B

Partituras transcritas las Cuybibis de las tres versiones

Score

Cuybibi

Lalay Cañari

Versión
José María Pichisaca Aguaisa

Transcripción
Ángel Guamán M

Voice $\text{♩} = 75$ Afinación Aproximada

15

©

Cuybibi

Score

Lalay Cañari

Versión

Gabriel Guamán Chuma

Afinación aproximada

Transcripción

Ángel Guamán M

Baritone $\text{♩} = 96$

Snare Drum

©

2 Cuybibi

B 23 Suk - ta - ki - lla - si - rik - pi ____ A - lli - seña-wan - sha - mun - ki ____ Suk -

S.Dr. 23 Suk - ta - ki - lla - si - rik - pi ____ A - lli - seña-wan - sha - mun - ki ____ Suk -

B 28 ta - ki - lla - si - rik - pi ____ A - lli - par-lowan - sha - mun - ki ____ Nu -

S.Dr. 28 ta - ki - lla - si - rik - pi ____ A - lli - par-lowan - sha - mun - ki ____ Nu -

B 32 kan - chi - ma - a - lli - lla ____ Pun - ta - se - re - ni - to - wan ____ Nu -

S.Dr. 32 kan - chi - ma - a - lli - lla ____ Pun - ta - se - re - ni - to - wan ____ Nu -

B 36 kan - chi - ma - a - lli - mi ____ Pun - ta - se - re - ni - to - wan ____

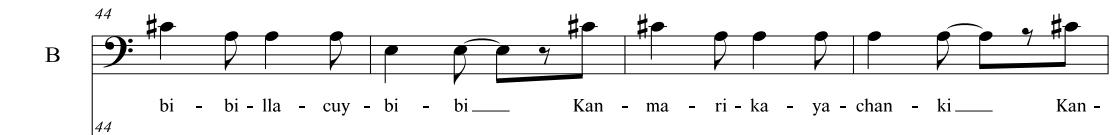
S.Dr. 36 kan - chi - ma - a - lli - mi ____ Pun - ta - se - re - ni - to - wan ____

B 40 Cuy - bi - bi - lla - cuy - bi - bi ____ Cuy -

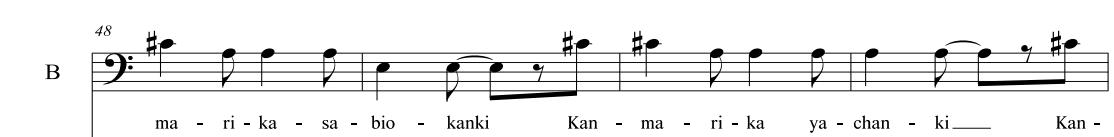
S.Dr. 40 Cuy - bi - bi - lla - cuy - bi - bi ____ Cuy -

Cuybibi

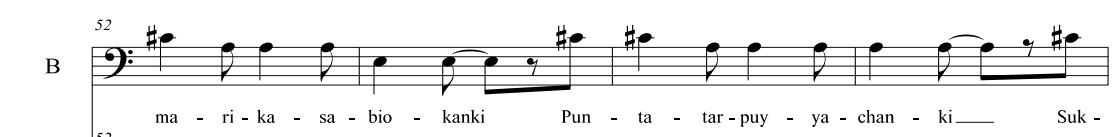
3

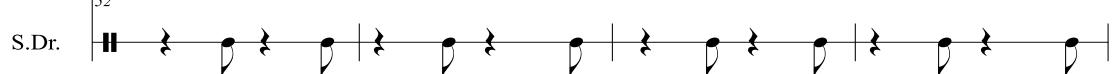
B 44 

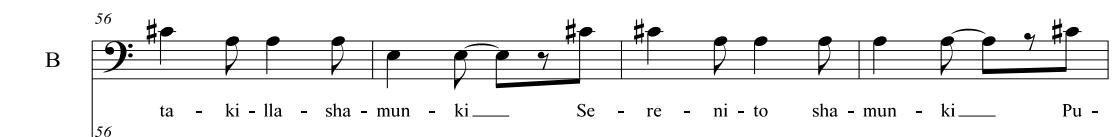
S.Dr. 

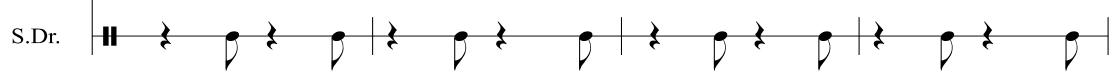
B 48 

S.Dr. 

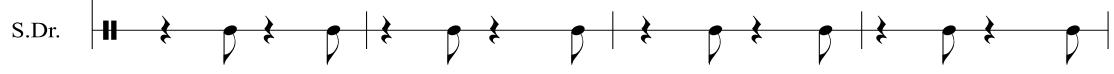
B 52 

S.Dr. 

B 56 

S.Dr. 

B 60 

S.Dr. 

4 Cuybibi

B 64 mak - ma - na - per - so - na Cuy -
S.Dr. 64

B 68 bi - bi - lla - cuy - bi - bi kam - lla - ma - mi - ta - pu - shun Cuy -
S.Dr. 68

B 72 bi - bi - lla - cuy - bi - bi Kam - lla - ma - mi - ta - pu - shun Nu -
S.Dr. 72

B 76 ka - llan - kay - ku - na - ta Nu - ka - llan - kay - ku - na - ta A -
S.Dr. 76

B 80 ili - se - ñalwan - sha - mun - ki A - ili - par - lowan - sha - mun - ki A -
S.Dr. 80

Cuybibi 5

B 84 ili - se - ñalwan - sha - mun - ki Pun - ta - tar - puy - cuy - bi - bi
S.Dr. 84

Score

Cuybibi Lalay Cañari

Versión: Ñukanchik Kawsay

Transcripción: Ángel Guamán M
Afinación Aproximada

Estríbillo

Tenor

Violin

Acoustic Guitar

Bass Drum

T

Vln.

Ac.Gtr.

B. Dr.

©

2

Cuybibi

9

T

8

9

Vln.

B♭

9

Ac.Gtr.

9

B. Dr.

13

T

8

13

Vln.

13

Ac.Gtr.

13

B. Dr.

A Frase a

T

8

Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi

Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi

Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi

Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi

17

Vln.

3

G m

17

Ac.Gtr.

3fr.

G m

3fr.

17

B. Dr.

Cuybibi

3

21 Frase a'

T 8 Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi
Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi
Cuy bi bi lla Cuy bi bi Su may ma na Cuy bi bi

Vln. 21 3 Bb

Ac.Gtr. 21

B. Dr. 21

T 25 8 Ish kay ña ñan Cuy bi bi Ñak cha ri kush Ka ru ku
Sep tiem ña bre Pun mun tarpuy Tar puy ta la kama nata Wi llan killpay
May kam Tar puk pi Shu Shu pa ta pa Tar puk pi
Sim ta ba kam li Shu la pi

Vln. 25 3 G m 3fr. G m 3fr.

Ac.Gtr. 25

B. Dr. 25

4

Cuybibi

29 8 Ish kay ña ñan Cuy bi bi LLa pu ri kush Ka ru ku ku
Ut ta kam puy llan tama yu Wi lan tar kam pun yu Pun llan razo
May mi kam pa U ta ku pi Sa ra ta kam rin Cuy ta bi razo
War mi yu lla tama pi Ri ku pi Cuy bi

Vln. 29 3 Bb

Ac.Gtr. 29

B. Dr. 29