



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen XCIX N° 206-B  
Julio-diciembre 2021  
Quito-Ecuador

## ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Franklin Barriga Lopéz
Subdirector	Dr. Cesar Alarcón Costta
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Tesorero	Dr. Eduardo Muñoz Borrero, H.C.
Bibliotecaria archivera	Mtra. Jenny Londoño López
Jefa de Publicaciones	Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.
Relacionador Institucional	Dr. Claudio Creamer Guillén

## COMITÉ EDITORIAL

Dr. Manuel Espinosa Apolo	Universidad Central del Ecuador
Dr. Kléver Bravo Calle	Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE
Dra. Libertad Regalado Espinoza	Universidad Laica Eloy Alfaro-Manabí
Dr. Rogelio de la Mora Valencia	Universidad Veracruzana-México
Dra. María Luisa Laviana Cuetos	Consejo Superior Investigaciones Científicas-España
Dr. Jorge Ortiz Sotelo	Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú

## EDITORA

Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.	Universidad Internacional del Ecuador
--------------------------------	---------------------------------------

## COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dr. Ekkehart Keeding	Humboldt-Universität, Berlín, Alemania
Dra. Cristina Retta Sivolella	Instituto Cervantes, Berlín- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle Sinardet	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia

## BOLETÍN de la A.N.H.

Vol XCIX  
Nº 206-B  
Julio-diciembre 2021

© Academia Nacional de Historia del Ecuador  
ISSN N° 1390-079X  
eISSN N° 2773-7381

### Portada

Corrida de “toros de pueblo”, en Pintag, Ecuador, 2018.  
Imagen capturada de un video producido por Toros y Toreros

### Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762  
Quito  
landzurifredi@gmail.com

diciembre 2021

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

## ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR

### SEDE QUITO

Av. 6 de Diciembre 21-218 y Roca  
2 2556022/ 2 907433 / 2 558277  
ahistoriaecuador@hotmail.com  
publicacionesanh@hotmail.com

## HISTORIA DEL TINKUY O BATALLA RITUAL EN LA FIESTA DEL SOL (EL CASO DE COTACACHI-ECUADOR)

Raúl Clemente Cevallos Calapi<sup>1</sup>

### Resumen

En las comunidades kichwas de Cotacachi, la comprensión de la historia del tinkuy o batalla ritual en la fiesta de Inti Raymi se realiza a partir de la trascendencia de la cosecha del maíz o “Sara Mama”, cuya gramínea alcanza un grado celestial. El objetivo general es caracterizar el conjunto de rituales que celebran los danzantes para ganar la plaza del pueblo, cuyo acto es de trascendencia social y política. La presente actividad académica es de tipo cualitativo, y considera un estudio de caso antropológico; la unidad o población objeto de estudio son comunidades del pueblo kichwa de Cotacachi; el instrumento utilizado fue un cuestionario (entrevista estructurada y a profundidad) aplicado a los capitanes de la fiesta. Como resultados del presente estudio se encontró dos rituales culminantes: el primero denominado “armay tuta” celebrado en el agua, donde los danzantes se contactan con espíritus numinosos que son vitales para vencer a sus rivales; y el segundo, es el “tinkuy-

---

<sup>1</sup> Cotacacheño: realizó estudios en Empresas Turísticas, Universidad Católica; Lingüística Andina, Universidad de Cuenca; Antropología Aplicada, Universidad Politécnica Salesiana de Quito; Ciencias Políticas en el Instituto de Ciencias Políticas de Moscú-Rusia; y Antropología Cultural en FLACSO-Ecuador. Funcionario de la Dirección Nacional de Educación Bilingüe (DINEIB y Ministerio de Educación) donde fue Director de Cultura y Planeamiento. Fue Subdirector Provincial por varios períodos, Director Provincial de Alimentación Escolar, Director de Capacitación, Formación y Mejoramiento Docente, y Rector del ITS: “17 de Julio”-Ibarra. Consultor Internacional. Consultor para investigaciones sobre Educación Bilingüe, Antropología y Lingüística Andina. Articulista para Diario El Comercio, La Hora. INDESIC y El Norte; autor de libros y capítulos con temas de Historia, Antropología, Lingüística y Educación; así mismo es autor, y coautor de varios artículos científicos, y ponente en Brasil, México, Guatemala, Colombia, Rusia, Cuba y Ecuador. Actualmente es profesor investigador de la Universidad Técnica del Norte de Ibarra, donde es director del Grupo de Investigación en Ciencias Sociales (GICS); rcevallos@utn.edu.ec

danza guerrera” o “batalla ritual” para “tomarse la plaza del pueblo”, en definitiva el personaje más importante de la fiesta del Sol es el capitán o cabecilla, cuyo rol le permite consolidar y afirmar su identidad cultural.

## Introducción

A través de la presente investigación se expone un segmento del conjunto ceremonial y simbólico del “tinkuy” o “batalla ritual” en la fiesta del Sol en Cotacachi. Esta fiesta andina es considerada como la más importante del calendario agroecológico de los kichwas norandinos. Desde el tiempo Tawantinsuyu, el Sol fue referido como “Punchao” [punchaw] y considerado el más trascendente del panteón andino; esta deidad fertilizaba la “*Allpa Mama*” y custodiaba a los demás dioses menores; las crónicas dan cuenta que era esposo de “*Pacha Mama*”,<sup>2</sup> y por tanto prodigaba vida, alimentos y salud. En la fiesta del Sol, los cabecillas o capitanes se constituyen en los hijos predilectos del astro solar, por ello se les considera (intipak churikuna).

El culto solar del Inti Raymi estaba precedido por una jerarquía clerical que era la máxima autoridad solar conocido como el “Willak Uma”. Este irrumpía los tres días de abstinencia de todo el ayllu y prendía fuego en pleno medido día para dar inicio al ritual del “Mushuk Nina”, en esa atmósfera sagrada cuando el Dios Sol se situaba en el cenit, es decir en el punto más visible y alto del firmamento, entre grandes cánticos, jitanjáforas y jolgorios se daba inicio a la preparación de las comidas y bebidas que a continuación se repartía entre los asistentes.

Es probable que este ritual no se conserve íntegramente en la actualidad; sin embargo, el intercambio de alimentos y bebidas de maíz sigue vigente en el ritual del Sol. Esta pascua solemne del Sol es una forma de agradecimiento al Dios de los kichwas por las cosechas permitidas. También se ofrendan bebidas y alimentos cocidos de maíz a otros “dioses menores”, tales como: “*Yaku Mama*” (Diosa

---

2 E. Flores, Empleado público. (M. Posso, N. Benítez, R. Cevallos, Entrevistadores, & R. Cevallos, Traductor) Cotacachi, Imbabura, Ecuador, 06 de marzo de 2018.

Agua), “*Imbabura Tayta*”, “*Cotacachi Mama*”, “*Killa Mama*”, “*Pinkuy Tayta*” (Dios Lechero), entre otros del panteón karanki.

La fiesta del Sol en su estructura gramatical como sintagma nominal (la fiesta del Inti Raymi) sobreviene del *quechua peruano*<sup>3</sup> que significa fiesta del Sol.<sup>4</sup> Durante el incario era la ceremonia más importante de las cuatro festividades celebradas en el Cusco.<sup>5</sup> Duraba quince días e iniciaba con un ayuno general y concluía con grandes bailes, cantos y sacrificios.

La práctica de “sistema de dones” en que se comparte la chicha de hura o yamur<sup>6</sup> y el muti<sup>7</sup> es destacada entre los integrantes del ayllu comunitario. Se preparan los alimentos y bebidas sobre la base del maíz o “*Sara Mama*”<sup>8</sup> para compartir con todos los que trabajan<sup>9</sup> (danzar) ya sea en el patio de la casa de los principales durante las vísperas (28 de junio) o durante el “*Hatun Puncha*” (Día mayor o principal) en que se produce la el conjunto de rituales compulsivos.

Los cánticos, silbidos y ademanes corporales ejecutados por actores principales de la fiesta que están “*apadrinados por espíritus protectores forman parte de un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo*”.<sup>10</sup> Los danzantes y cabecillas principales utilizan las indumentarias de la cultura opresora para subvertir el orden.

En estos últimos años, la zona alta está representada por El Topo, quienes usualmente llevan vestuarios de color blanco y los de la zona baja que están representadas por La Calera quienes utilizan

---

3 La lengua madre es el quechua del Perú. El *kichwa* del Ecuador es un dialecto o variante de esta lengua, que, en tiempos de la conquista española, era conocida como Lengua General por su trascendencia y cobertura territorial.

4 Ceremonia religiosa ancestral que se celebraba en los andes andina en honor al Inti Apunchik (Dios Sol), y se realizaba cada solsticio de invierno.

5 Kapak Raymi (21 de diciembre), Pawkar Raymi (21 de marzo), Inti Raymi (21 de junio), y Kulla Raymi (21 de septiembre).

6 Bebida fermentada sobre la base de maíz.

7 Producto cocido sobre la base de maíz que se ingiere acompañado de tubérculos, carnes diversas, quesos y huevos.

8 Sara Mama: deviene de la cosmovisión kichwa; dicho significado es intrínsecamente simbólico y denota: Madre y Diosa Maíz.

9 Denotación kichwa utilizada como sinónimo de danza.

10 C. Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

camisones preferentemente de color negro. Entre los dos grupos antagonicos, año tras año en el mes de junio se disputan físicamente con piedras y garrotes para ganar la plaza del pueblo (parque central de la ciudad de Cotacachi).

En la construcción del marco teórico sobre la fiesta del Sol, no se ha dejado pasar por alto a Garcilaso de la Vega quien sostiene que “*este acto social durante el incario, era la ceremonia más importante de los cuatro festivales celebrados en el Cusco*”.<sup>11</sup> Y duraba varios días, iniciaba con un ayuno general y concluía con grandes bailes, cantos y sacrificios; la última celebración del Inti Raymi con presencia de un Sapan Inca o Inca Rey se celebró en 1535, poco tiempo después de la muerte del Inca Ataw Wallpak.

Este tipo de valoraciones forjan la necesidad de priorizar y profundizar investigaciones inherentes a la cosmogonía y cosmovisión indígenas. En tal caso, el presente proyecto establece reflexiones a partir de las vivencias de los propios actores como informantes primarios sobre la danza, y como mediante este ejercicio ritual se gana la plaza en medio de una disputa física. La información registrada además es reforzada por los interlocutores indígenas e interpretada por sus investigadores y contrastada con aquellos planteamientos teóricos desde la visión de importantes aportes de: Campana,<sup>12</sup> Clifford,<sup>13</sup> Echeverría & Muñoz,<sup>14</sup> Geertz,<sup>15</sup> Guerrero,<sup>16</sup> Kaarhus,<sup>17</sup> Mauss,<sup>18</sup> Rappaport J.,<sup>19</sup> Torres Fernández de Córdova,<sup>20</sup> Turner,<sup>21</sup> entre otros.

---

11 I. Garcilaso de la Vega, , *Cronicas y comentarios reales* (Vol. I y II). Miranda, Editorial AYACUCHO. Venezuela, 1608, 1985, p.46

12 V. Campana, *Fiesta y Poder: La celebración de Rey de reyes en Riobamba*, Abya Yala. Quito, Pichincha, Ecuador, 1991.

13 J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, USA, 1988.

14 J. Echeverría, & C. Muñoz, *Maíz: Regalo de los Dioses*. (IOA., Ed.) Otavalo, Imprenta Nuestra América. Imbabura, Ecuador, 1988.

15 C. Geertz, *La Interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A, España, 2003.

16 A. Guerrero, *La Semántica de la dominación: el concertaje de indios*, Libri Mundi, Quito, Pichincha, Ecuador, 1991.

17 R. Kaarhus, *Historias en el tiempo, historias en el espacio*, Abya Yala, Quito, Ecuador, 1989.

18 M. Mauss, *Ensayo sobre el don (Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas)*, Katz Editores, Madrid, España, 2009.

19 R. Rappaport, *Cerdos para los antepasados: El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*, Siglo XXI, Madrid, España, 1987.

## Desarrollo

La presente investigación se refiere al conjunto ceremonial en que se vislumbra el “tinkuy” o “batalla ritual” durante las ceremonias de la fiesta del Sol; ahí se pondera la figura simbólica de los capitanes o cabecillas; su origen se esgrime a partir de la visualización bibliográfica de la nación karanki, inca y también se postula su presencia desde el culto sincrético del San Juan y Corpus Christi donde se encubre un culto prehispánico y se relaciona con manifestaciones de ortodoxia cristiana. Y mediante la compensación de la comunidad antropológica viva y personificada por los actores principales<sup>22</sup> se contextualiza esta investigación valorando los aportes y postulados kichwas; la festividad se realiza desde la noche del 23 de junio hasta el 01 de julio de cada año, en la plaza principal en que se ubica el Parque Central de Cotacachi. Este lugar histórico probablemente fue un “recinto religioso” o una “waka” sobre cuyos cimientos se construyó la portentosa iglesia La Matriz que custodia las principales residencias de la élite del pueblo mestizo.

Esta investigación con aristas en “profundidad sobre el simbolismo ritual”<sup>23</sup> permite desentrañar la fiesta mediante la representación y el análisis del cumplimiento del ritual en dos momentos trascendentes: 1) El ritual-culto en el agua o “*armay chishi*” (las vísperas) y, 2) La “batalla ritual”<sup>24</sup> como apertura axiomática para “ganar la plaza”, cuya metodología se asemeja a la “descripción densa” de Geertz.<sup>25</sup>

Si bien la fiesta del Sol representa la culminación de un ciclo agrario, como es la cosecha del maíz; también es el período más esperado y más temido a la vez; en este teatro, el ritual está asociado a la espiritualidad o “*kamakin*”<sup>26</sup>, como una “forma de acción”,<sup>27</sup> en

20 G. Torres Fernández de Córdova, *Diccionario Kichua-Castellano (Vol. Primer Tomo)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay, Cuenca, Azuay, Ecuador, 1982.

21 V. Turner, *La selva de los signos*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 1990.

22 Los actores principales de la fiesta del Sol, son: capitanes, cabecillas -ñawpak y washak-, músicos, sacerdotes y “warmitukushkakuna”).

23 R. Rappaport, *Cerdos para los antepasados...* op. cit.

24 Cfr Guerrero, Andrés (1991) *La Semántica de la dominación: el concertaje de indios*. Quito, Pichincha, Ecuador: Libri Mundi.

25 C. Geertz, *La Interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa S.A., Barcelona, España, 2003

26 El kamakin es un poder de influencia o fuerza vital que anima al conjunto de seres vivos y seres muertos (seres bióticos y abióticos) que conforman la Pacha Mama.

que se generan nociones simbólicas de lo sagrado, numinoso y divino; y al mismo tiempo se registran alianzas entre comuneros para ganar la plaza, como un medio de reclutamiento de los futuros aliados para tomarse la plaza.

Así mismo, durante el ritual, se distingue la complejidad del espacio simbólico y la realidad circunscrita en un territorio que disputan los bailarines a partir del “*tinkuy*” o “batalla ritual” donde se enfrentan los danzantes que personifican a dos sectores geográficamente opuestos de las comunidades kichwas: “*hanan*” y “*urin*” “arriba/abajo” respectivamente; los cabecillas o capitanes<sup>28</sup> que van a la vanguardia de centenares de danzantes y músicos tienen el compromiso social e histórico de vencer a sus oponentes territoriales mientras danzan, silban y arrojan piedras y garrotes hasta apartarles de la plaza. Después de esta “danza guerrera”, los vencedores danzan alrededor de la plaza y mediante estrepitosos silbidos y jitanjáforas celebran el triunfo.

La fiesta se conmemora en honor al *Inti Tayta* o Dios Sol, por permitir cosechas abundantes; por tanto, el producto principal de la siega es el maíz, mismo que según la cosmovisión andina es venerado como una “*Mama*”, cuya significación es comparable a una deidad; entonces toma la denominación de “*Sara Mama*”.<sup>29</sup> Con el maíz se elabora una serie de productos de sal y de dulce y de una bebida tradicional llamada chicha; cuya bebida fermentada y elaborada de maíz es imprescindible para celebrar los rituales. A la sazón de lo señalado en la danza se forja una confrontación donde no faltarán heridos y abatidos:

La madre tierra, es decir la “*Pacha Mamita*” necesita sangre y allí ese sacrificio de la muerte en la pelea se justifica (...). Entonces se descargan energías de parte de los danzantes, ellos se desahogan por los efectos de la relación de la luna y sol que incide sobre el carácter y

27 J. Vallverdú, *Antropología simbólica; Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Editorial UOC, Barcelona, España, 2008.

28 Según Guerrero (1991), los actores “principales” de la fiesta de San Juan son los sacerdotes y sus aliados, son mucho más rentringuidos, más elitistas y se constituyen en se constituyen en los personajes más trascendentes de la fiesta.

29 J. Echeverría & C. Muñoz, *Maíz: Regalo de los Dioses*. (IOA., Ed.) Imprenta Nuestra América, Otavalo, Imbabura, Ecuador, 1988.

el temperamento de los danzantes (...) la misma danza por su compás rítmico y emocional es guerrera.<sup>30</sup>

De esta manera se aporta con elementos que fortalezcan el debate sobre la fiesta más importante de los kichwas norandinos del Ecuador. Para ello se plantea como hipótesis: las relaciones de poder circunscrita en la “toma de la plaza”, y como la “batalla ritual” probablemente oculta o exterioriza intereses sociales o razones políticas de los personajes más sustanciales: los capitanes o cabecillas.

El cumplimiento de esta hipótesis surge de los relatos de los actores sociales principales de la fiesta del Sol. Los rituales protagonizados por los capitanes y danzantes en la plaza y por su nivel de violencia pueden ser una carta de presentación en que se reivindican los tiempos prehispánicos, donde la figura simbólica del capitán representa un punto de conexión que permite la redistribución de los excedentes de la cosecha del maíz hacia el ayllu comunitario representado por los danzantes; la magia de los rituales tanto desde la religiosidad andina y la católica confluyen en esta fiesta andina, y se conecta con la “*Yaku Mama*” para suministrar a los danzantes el poder de influencia o “*kamakin*”, imprescindible para ganar la plaza; todo este proceso ritual fue analizado en el escenario teórico a partir de la hipótesis planteada.

Los símbolos rituales desde la perspectiva de Sapir<sup>31</sup> son estímulos de emoción y distingue dos clases de símbolos: *a) Símbolos referenciales*: La lengua oral, la escritura, las banderas y las señales; aquí se pueden incluir los sombreros descomunales de los danzantes, fuetes, zamarros y distintivos graficados en las banderas y los sombreros; por lo tanto, los símbolos referenciales disponen de un significado lexicográfico y una representación semántica, cognitiva y se refiere a hechos conocidos y concientes de la cultura andina; y los *Símbolos de condensación*: son “formas condensadas de comportamiento” y de manifestaciones oníricas que hunde sus raíces intensamente en lo inconsciente, e impregna con su cualidad emocional

30 Anrrango, A. (28 de junio de 2018). Licenciado. (M. Posso, M. Naranjo, N. Benitez, R. Cevallos, & R. Soria, Entrevistadores) Cotacachi, Imbabura, Ecuador .

31 E. Sapir, *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. California, University California Press, USA, 1929, 1966.

tipos de conducta, que son manifiestas de forma densa. Por lo tanto, el presente trabajo es el compendio de dos proyectos de investigación: el primero titulado: “La fiesta de Inti Raymi en Cotacachi: simbolismo, género e interculturalidad”, resultado de una investigación en el año 2018; y el segundo registrado como: “El rol de los capitanes en la fiesta del solsticio de verano del pueblo kichwa de Cotacachi, como elemento identitario y de reafirmación cultural” efectuado desde marzo de 2019 hasta mayo de 2020. Estos productos son resultados de dos convocatorias establecidas por el CUICYT, organismo regulador de las investigaciones científicas en la Universidad Técnica del Norte.

*El “tinkuy” o “danza guerrera” en la fiesta del Sol:* la danza y la música de la fiesta del Sol, posiblemente se originaron cuando se inicia la vida del mundo físico junto al sentimiento del arte y la religión. Ahí lo religioso sirvió como verificador para conocer el alma de los pueblos y para escudriñar sus pensamientos y sentimientos,<sup>32</sup> en un estudio expresó que los “kichwa” antes de hablar aprendieron a silbar, emitir sonidos onomatopéyicos, luego cantaron emitiendo notas musicales para luego llevarlos a la expresión corporal por medio de la danza; junto a ello nacieron también sus dioses tutelares protectores.

Además, la apreciación de Guayasamín<sup>33</sup> deja entrever que los ritos andinos permiten destacar lo siguiente:

La retribución a la Pachamama por agradecimiento y por las bondades ofrecidas, permite apreciar simbólicamente a la danza como una forma de agradecimiento a las deidades andinas. Esta danza pagana se realiza entre varios días y va precedida con sacrificios de animales, abundante comida y música, y combustión de plantas aromáticas.<sup>34</sup>

Desde épocas preincaicas se alcanzó un alto grado de desarrollo en cuanto a la organización social y del trabajo. Los raymis celebrados en homenaje a dioses, jefes regionales; a la presteza

32 R. Cevallos, *Maíz, danza y rebelion*. Saarbrücken, Deutschland, Alemania: Verlag., Editorial Académica Española, Alemania, 2013.

33 G. Guayasamín, *El día del sol recto*, DINEIB, Quito, Pichincha, Ecuador, 1996.

34 G. Guayasamín, *El día...op. cit.*, p.38

agrícola, matrimonios, entierros y en fin a las actividades colectivas en su conjunto ceremonial, son inspiraciones acompañados de grandes jolgorios. En correspondencia a lo sostenido líneas arriba, Vallverdú<sup>35</sup> se refiere a Geertz por la trascendencia de su apreciación: este alude a la importancia de los aspectos desorganizadores, desintegradores y psicológicamente perturbadores de muchas prácticas religiosas. Entonces los rituales del Sol tienen un evidente transfondo religioso de alguna manera también pueden transgredir la propia estructura social del conjunto actual de las celebraciones andinas.

En esta trama, Derridá<sup>36</sup> con su proceso de desconstrucción social, no estaría lejos de contribuir en su interpretación sobre el nivel compulsivo de la danza guerrera. Y los actores de la fiesta del Sol, en concordancia a lo sostenido por Anrrango R.,<sup>37</sup> en la “danza guerrera” ordenan aquello que se desordenó durante el tiempo que la “*Allpa Mama*” gira alrededor del Inti Tayta.

La “danza guerrera” es una forma de devoción de quienes la practican, es un conjunto de ritmos en compás binario compuesto por varias secciones que se repiten melodiosamente; su compás rítmico es el sanjuanito que es ejecutado con rondines, melodías, guitarras y bombos; en dicha consonancia son antepuestos por una marcha pertinaz de zapateos frontales y posteriores para el caso de los capitanes; y para el caso de todos los danzantes con zapateos delanteros quienes a su vez giran y des giran mientras forman movimientos circulares.

Los hábitos de las capas freáticas de la “*Allpa Mama*” parecen revelar las intangibles zonas geopatógenas que a su vez trascienden intensamente en el cuerpo y la mente de los danzantes; el zapateo pertinaz es la respuesta que alcanzan los danzantes por efecto energético que la “*Pacha Mama*” permite ante semejante contacto cadencioso.

Durante el tenaz zapateo de los danzantes, los pies parecerían tomar toda la energía del espacio hierático de la “*kancha*” en la

---

35 J. Vallverdú, *Antropología simbólica...op. cit*

36 J. Derridá, *Deconstrucción y crítica*, Editores Siglo XXI, Madrid, España, 1967.

37 R. Anrrango, (I. Bedón, R. Cevallos, M. Posso, & M. Naranjo, Entrevistadores) Turuku Cotacachi, Imbabura, Ecuador, (19 de Octubre de 2019)

Madre Tierra o “*Allpa Mama*”; el impulso de las jitanjáforas y de las onomatopeyas conceden un nivel dominador y sus cuerpos se transforman en catalizadores de energías telúricas de la plaza que es consagrada por el derroche de energía para convertirse en dignos representantes de cada ayllu comunitario. Además, la danza tiene como característica un ritmo irregular pero invariable que puede ser marcado por los bailarines que golpean en el suelo con la planta de los pies, pero siguiendo el ritmo de los instrumentos musicales, donde el ritmo contagiante es exageradamente representativo.

La celebración del solsticio de verano es tan antigua como la misma humanidad; en un principio se creía que el Sol no volvería a su esplendor total, y se entendiera que a partir de este tiempo los días eran cada vez más cortos. Por aquello, fogatas y ritos de fuego de toda clase se iniciaban en las vísperas (21 y 28 de junio de cada año) para renovar la energía de los danzantes. A menudo se bailaba y se saltaba sobre el fuego para purificarse y protegerse de influencias maléficas.

La danza en la plaza requiere de sus participantes un alto grado de religiosidad con su correspondiente comprensión de los fenómenos naturales. Expuesto de esta manera, los “*yachaks*” en relación directa y jerárquica están facultados a generar el ritual por medio del cual se comunicará con sus deidades, quienes consienten dicha correspondencia cuando hay comida y bebida de maíz de por medio.

La danza por sus gestos representativos se asemeja a las danzas mágicas por cuanto son recreaciones que se ejecutan en los patios de las viviendas y en las plazas de los pueblos donde prevalece un templo católico. La festividad es un conjunto de ceremonias de invocaciones hacia las deidades citadas ya sea como prólogo de ritual de germinación o fertilidad o de finalización para la cosecha. El ritmo se acomoda entre diferentes significados incomprensibles, pero de gran belleza sensorial y auditiva.

Antes de la llegada de los españoles los kichwas disponían para cada tipo de actividades, canciones y danzas especiales. Los códigos de las canciones como los atuendos y danzas de los grupos de danzantes tenían características propias. Así para cada danza

utilizaban máscaras representativas de animales, seres míticos y otras caracterizaciones.

Tanto la música como las danzas se ejecutaban en forma colectiva: *“La danza marca al mismo tiempo la unión para la batalla en futuros conflictos intertribales, y es un mecanismo de reclutamiento de aliados en tiempos de guerra”*.<sup>38</sup>

Esta danza siempre soportó la presión de ciertos representantes de la Iglesia Católica, quienes quemaron las deidades, derribaron templos y destruyeron símbolos sagrados; pero no llegaron a acercarse a los componentes religiosos que abrigan el tejido social y cultural pre y pos incaico. Andrade afirma que ante *“el inminente asedio de extraños, los indígenas descubrieron un refugio donde depositar su patrimonio religioso, su experiencia religiosa: las jitanjáforas y onomatopeyas en la danza del Sol”*.<sup>39</sup>

La danza a través de las jitanjáforas y onomatopeyas probablemente expresa y comunica sentimientos inconmensurables que dan cuenta de la franca intención emocional y lingüística que subyace en los movimientos dancísticos de los runas.

Según Anrrango R., la danza puede llevar a estados de trance u otro tipo de transformación de la conciencia:

El zapateo durante la danza en términos generales es ese contacto que nosotros tenemos, es ese dialogo que se establece con la madre tierra, es como cuando yo estoy haciendo una poesía o una canción, mientras más levante la voz, más cariño y más corazón le voy a poner y más me van a escuchar; lo mismo sucede en la danza de Inti Raymi. El medio de comunicación con la tierra son los pies, mientras más haga sonar con los pies, tengo más contacto con la Madre Tierra, y de ahí viene también el sentido de agacharse, es decir, yo te respeto y levanto la cabeza al cielo y está el sol para el agradecimiento, entonces es por eso por lo que nos agachamos y nos levantamos en esta parte de conectarnos con el mundo sagrado de arriba y con el mundo sagrado de abajo.<sup>40</sup>

---

38 J. Vallverdú, *Antropología simbólica...* op. cit., p. 152.

39. Andrade, *Protestantismo Indígena. Procesos de conversión religiosa en la provincia de Chimborazo-Ecuador*, Flacso-AbyaYala Quito, Ecuador, 2004, p.78.

40 R. Anrrango, (I. Bedón, R. Cevallos, M. Posso, & M. Naranjo, Entrevistadores) Turuku Cotacachi, Imbabura, Ecuador, (19 de Octubre de 2019)

Los estados de trance pueden ser interpretados como la confluencia de fuerzas sobrenaturales y/o espíritus numinosos que están más allá de nuestro entendimiento. No es menos cierto que el propio estado de trance durante la “danza guerrera” permite a veces realizar hazañas de fuerza extraordinaria o de tenacidad ante el peligro, como el danzar frente a los opositores mientras estos arrojan piedras. La fuerza extraña del movimiento del cuerpo de los “*kichwa runa*”, durante la noche de vísperas y después de la liturgia efectuada en el agua “*armay tuta*” que, como rito de iniciación permite que el movimiento del cuerpo sea subsidiado simbólicamente de forma descomunal durante la danza, por cuanto espíritus numinosos ingresaron en sus cuerpos para dotarles de poder.

La danza no es una simple forma de mover segmentos corporales específicos, ya que el semblante cautivador de lo numinoso permite que la fuerza física de los runas se convierta simbólicamente en hálito para danzar y cantar el acreditado movimiento: “*chakita churay*”, frase referida a una sensación de intensa belleza y alegría que es evocada en medio de algarabías. Por tanto, los capitanes de la danza actúan bajo ciertas pautas rítmicas y establecidas por un tiempo y dentro de microescenarios geográficos definidos.

Esta acción, que en el fondo se motiva en el espíritu de la danza se la puede llamar así, ya que los danzantes o “*tushukkuna*” experimentan una metamorfosis y encuentran en ella, un sentido de integración grupal. Cuando estos descubren la diferencia entre los movimientos de la vida práctica y las formas de movimientos que le llevan a la interpretación de aquellos realizan una sucesión de poses con sus cuerpos desplazados en el espacio que representan o simbolizan situaciones concretas. Así nacen las destrezas del movimiento individual y la danza colectiva.

Esta danza se convierte en un producto de identidad kichwa; cada ayllu comunitario encuentra y desarrolla formas particulares de expresar esta relación con el calendario agroecológico andino. Para las comunidades kichwas el factor más importante que se destaca en la danza es el contacto “pies-tierra”,<sup>41</sup> cuyo contacto desde

---

41 R. Anrrango, (I. Bedón, R. Cevallos, M. Posso, & M. Naranjo, Entrevistadores) Turuku Cotacachi, Imbabura, Ecuador, (19 de Octubre de 2019)

la visión de la expresión corporal corresponde a la relación de la energía real y la subrealidad simbólica. El contacto “pies-tierra”, que restablece la relación de los “*kichwa runa*” con la “*Pacha Mama*” permite concebir explicaciones acerca de la fecundidad, la reproducción, la maternidad y la protección de la “*Allpa Mama*”.

En la cosmovisión andina, se evidencia las nociones y concepciones del espacio geográfico que tienen los representantes tanto del “*hanan*” como del “*urin*” acerca de sí mismos, de lo que son, de aquello que tienen en común y de la misión que creen tener en torno a la importancia de ganar la plaza, desde sus orígenes hasta la actualidad están emparentadas con la inmortalidad y la supervivencia en un permanente retorno, como un incansable rítmico cósmico.

La “danza guerrera”, aunque concluye el momento mismo en que termina el acto dancístico continúa latente hasta el próximo año venidero. Por tanto, en el sentido más general, es la expresión del ejercicio de las libertades de los individuos que la sienten en un instante determinado, la necesidad de exteriorizar sus estados internos personales mediante los movimientos de sus cuerpos y desarrollados en una sucesión de formas posturales en el espacio que los rodea.

Con el asentamiento de los primeros conquistadores y ungidos cristianos ibéricos en el territorio de la geografía andina, la danza encontró a sus primeros detractores. Resulta que estos consideraban que el cuerpo humano debía permanecer oculto, porque despertaba pensamientos y actitudes que ofendían a Dios. Debido a esta creencia ellos prohibieron la danza por cuanto la consideraban impetuosa, relacionada con espíritus y demonios y por lo tanto peligrosa para los intereses evangelizadores.

La Biblia jamás expresa algo semejante, más bien exalta la danza. La verdadera opositora fue la iglesia católica, ya que esta vio en la danza, prácticas paganas. Las danzas paganas evidenciaban formas de mostrar el cuerpo humano en todo su esplendor y contener movimientos guiados por la alegría y la belleza, cuyas manifestaciones ofendían la idea cristiana de que todo acto humano debía provenir del amor y el culto a Dios.

Por estas razones, las danzas paganas no pudieron ser integradas a la religiosidad cristiana; así se decidió luchar contra ella acusándola de perversa. No obstante, las danzas encontraron subterfugios colectivos para su conservación.<sup>42</sup>

*El ritmo compulsivo de la danza:* para los kichwas, la danza no es una simple forma de mover fracciones corporales específicas. Al danzar, se convierte en el ejecutor del ritual de una magia compasiva que se manifiesta entre los pasos: a) llas llas, b) tas tas-tas; y, c) el paradito o “*shayahushkapi*”.

Según las circunstancias del propio ritual, los danzantes actúan bajo ciertas pautas rítmicas y diseños formales establecidos por un tiempo y dentro de microescenarios geográficos definidos. Esta acción, que en el fondo se motiva en el espíritu de la danza, se la puede llamar así, porque los danzantes experimentan una transformación y encuentran en ella, un sentido espiritual; y en ese trance los danzantes organizan sus manifestaciones y establecen acuerdos con la “*Pacha Mama*” y con el espíritu del agua.

La danza permite que los bailadores organicen sus manifestaciones y establezcan acuerdos con el ayllu. Así desarrollan las destrezas cotidianas, las ceremonias, los ritos, las praxis de exteriorización de sus estados anímicos personales y colectivos. Por medio de la danza, los bailadores descubren la diferencia entre los movimientos de la vida práctica y las formas de movimientos que le trasladan a la interpretación de aquellos, y realizan una sucesión de poses con sus cuerpos desplazándose en el espacio que representan. Así nacen las destrezas del movimiento individual y la danza colectiva.

Hassaureck<sup>43</sup> en un estudio sobre los ritos indígenas resalta: “*se agradece a la ‘Pacha Mama’ por las bondades ofrecidas. De modo que a mayor exigencia y frenesí, mayor es la retribución a los espíritus de la ‘Pacha Mama’*” según sus informantes. Se dice que cuando llegó la fuerza bruta de la conquista, los españoles vieron con asombro dicho ritual. Un comentario del año 1864 expresa: “*La danza de agradecimiento a la tierra, es totalmente pagana se realiza varios días y va*

<sup>42</sup> F. Hassaureck, *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Abya Yala, Quito, Pichincha, Ecuador, 2015.

<sup>43</sup> *Ibid.*

*precedida con sacrificios de animales, abundante comida y música, y combustión de plantas aromáticas”*.<sup>44</sup>

El factor más importante que se destaca en la danza es el contacto pies-tierra, cuyo contacto desde la visión de la expresión corporal, corresponde a la relación energía y contexto. Este contacto pies-tierra restablece la relación del runa con su medio y además le permite concebir explicaciones acerca de la fecundidad, la reproducción, la maternidad y la protección de la tierra.

Este modo de ser del runa andino subsiste hasta nuestros días. Cantan y danzan cuando están alegres y también cuando están tristes. Se canta y se baila para acompañar a los muertos hasta su última morada con música y canciones que recuerdan las virtudes o preferencias del difunto. En forma similar, acompañan a los recién casados, hasta su nueva morada, danzando y cantando a lo largo de todo el camino. La música, la danza y el canto están unidos para expresar la magia de sus significados y significantes.

Cobo señala que *“eran tan dados a sus takis, a sus bailes y cantares (...) que con ellos beben abundante chicha, y celebran así los sucesos como los tristes y lúgubres”*.<sup>45</sup>

*La danza indígena*: posiblemente se originó cuando se inicia la vida de nuestro mundo físico junto al sentimiento del arte y la religión, donde lo religioso sirvió como examinador para conocer el espectro de los pueblos. Posteriormente se pudo haber escudriñado los pensamientos y sentimientos; así los danzantes aprendieron a silbar y luego a cantar emitiendo notas musicales para luego llevarlos a la expresión corporal por medio de la danza.

La danza no es una simple forma de mover el cuerpo; ya que el aspecto cautivador de la danza es la coreografía denominada *“chakita churay”*, frase referida a una sensación de intensa perfección y satisfacción que es despertada con cantos y danzas. Esta magia compasiva tiene su origen en el sentimiento de fusión entre la naturalidad de la danza y la magia de la mente y la seducción del mundo exterior.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> G. Guayasamín, *El día del... op. cit.*, p.78

<sup>45</sup> B. Cobo, *Historia del nuevo mundo, Tomo I (Vol. I)*. En P. Barrenechea, *Los cronistas del Perú*. (D. d. (Facultad de Ciencias Humanas, Ed.) Edit. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 1962 (1653), p.123

El danzante, a la par de las diferentes coreografías expuestas, según las circunstancias actúa bajo ciertas pautas rítmicas y diseños formales establecidos por un tiempo y dentro de microescenarios geográficos definidos. Esta acción, que en el fondo se motiva en el espíritu de la madre naturaleza permite que sus danzates experimenten una transformación, y porque a través de la danza encuentran un sentido de la integración colectiva.

Según Coba cada cuadrilla está dirigida por un “*chaki capitán*”, quien provisto de un acial anima constantemente para que los participantes sigan danzando:

Los bailes preferidos por los danzantes son la culebrilla, el chimbapura o ras para abajo y la doble culebrilla. Van correteando en forma serpenteada y permanente, en hilera de uno, simulando el recorrido de la culebra o del rayo del sol. Al llegar al sitio determinado se dedican a zapatera en forma circular levantando nubes de polvo, al son de los gritos: *sincho, sinchi, llapi, llapi*, y dirigiéndose a otro lugar para repetir la misma estructura de baile y canto. En otro baile el chimbapura, las columnas se encuentran organizadas en escuadrones de cuatro en fondo y el jefe de la cuadrilla se pone al frente del grupo de danzantes. Este es quien hace retroceder o proseguir adelante a la cuadrilla estimulándolos con permanentes arengas. Al encuentro de dos cuadrillas es casi segura una pelea. Entre avances y retrocesos de uno y otro bando, hacia el anochecer, los diversos grupos se retiran a las comunidades, unos para reiniciar al día siguientes y otros para bailar el año venidero.<sup>47</sup>

Igualmente las valoraciones emitidas por los danzantes permiten diferenciar los movimientos corporales en la interpretación de sus danzas y realizan una sucesión de poses con su cuerpo desplazado en el espacio que representan o simbolizan situaciones concretas. Así nacen las destrezas del movimiento individual y la danza colectiva. Por tanto, en el sentido más general, la danza es la expresión del ejercicio de las libertades de los “*kichwa runa*” que la sienten en un instante determinado la necesidad de exteriorizar sus

---

46 R. Cevallos, *Maíz, danza y rebelión*. Saarbrücken...op. cit.

47 C. R. Coba, *Cotacachi: historia, territorio e identidad*, ECUADOR F.B.T. Cía Ltda, Quito, Pichincha, Ecuador, 2012, p.126

estados internos personales mediante los movimientos de su cuerpo en el espacio de la plaza.

La danza es una representación de religiosidad y es un conjunto de ritmos en compás binario compuesto por varias secciones que se repiten melodiosamente. Los brazos y tronco se reverencian ante su devoción y las extremidades provocan zapateos rítmicos que provocan integrarse a los movimientos circulares que son antepuestos por una marcha pertinaz de zapateos frontales.

La danza en el patio de las residencias comunitarias es circular y se concibe cual representación de la unidad del “ayllu comunitario”; y el desplazamiento con los cabecillas a la vanguardia es señal de congregación. La danza circular permite proteger al grupo y ofrece avanzar en orientación de frente y de retorno permanente. La primera escenifica la vida y la segunda la muerte y la disposición coreográfica completa del círculo es una forma de neutralizar al bien y al mal, cuya armonía se alcanza con la participación conjunta de hombres y mujeres, probablemente allí radica el origen del principio de la complementariedad, cuya lectura parecería un privilegio simbólico inconmensurable.

*El “Armay tuta” o ritual en el agua:* para la mayoría de las civilizaciones el agua ha sido símbolo de gracia (bautismo, perdón, purificación, bendición) y de castigo (el diluvio). Las culturas siempre han venerado la “*Pacha Mama*” o Madre Naturaleza tomando en cuenta a los fenómenos cósmicos como el resultado de acciones sobrenaturales.

La “*Yaku Mama*” desempeña un rol simbólico trascendente en las creencias sobre las fuerzas naturales como principio básico. Este representa un dispositivo de sanación y regeneración, por ello alcanza el rango de omnipotencia y la denominan “*Yaku Mama*”. Además, limpia el cuerpo y lo purifica; por su condición “los runas” la distinguen con un estatus sagrado en la vida de la comunidad. Los conocimientos sobre la medicina natural superan la barrera del bien y se constata que los padecimientos físicos se estructuran en la mente y son superados con la aplicación sincronizada de bebidas naturales compuestas por hierbas de la zona y con la aplicación gradual del consumo de trago bendito<sup>48</sup> realizan limpiezas de enfermedades.<sup>49</sup>

*El poder de influencia del agua*: las consagraciones en el agua usualmente tienen que ver con los ritos para fortalecer la amistad, el matrimonio, la fertilidad, la felicidad y la sanación. A la “Yaku Mama” se le atribuye las siguientes correspondencias: El “sinchik del agua” o “kamakin” aparece como un “poder de influencia” como Mauss lo señala: “se vincula a los actores con una cualidad con una acción y con un estado” necesarios para ganar la plaza, y en “cuyo conjunto es el origen de lo sagrado y del poder mágico del hombre frente a lo desconocido”.<sup>50</sup>

Este poder de influencia que la madre naturaleza ofrece es personificado ya sea como un duende<sup>51</sup> o un “supay”<sup>52</sup> para el caso de las comunidades indígenas del sector de “arriba” (hanan saya), y de un buey de color negro para el caso de las comunidades kichwas del sector de “abajo” (urin saya) ubicadas en las faldas del volcán Cotacachi. Este acto de protocolo con la madre naturaleza y específicamente en el agua permite configurar un contacto inicial entre los “kichwa runa” y la “Yaku Mama”. Esta representación simbólica según la cosmovisión kichwa es una fuerza sobrenatural y es personificada por un duende, quien vive en el agua y transmite el poder a los danzantes a cambio de productos de maíz exquisitamente sazonados.

Posterior a los actos ceremoniales en las fuentes de agua de su propia jurisdicción, los danzantes hacen gala de su nuevo poder de influencia o nuevo estado.<sup>53</sup> Entonces con el flamante estado emocional se convierten en un ente superior con una máscara corporal intangible que es protegida por el “kamakin” de la “Yaku

48 Licor de aguardiente de 45° etílicos, al que ritualmente se le agrega agua bendecida por sacerdotes de iglesias católicas.

49 G. Rodríguez, *La visión cósmica de los Andes*, Abya Yala, Quito, Pichincha, Ecuador, 1996.

50 C. Lévi-Strauss, *Mitológicas I...* op. cit., p.98

51 Ser mítico, según los entrevistados, tienen poderes sobrenaturales y camina silenciosamente, es un hombrecillo pequeño, de caminar elegante, utiliza poncho de color rojo, sombrero grande, cara juvenil y ojos muy vivaces, le gusta lanzar piedras a las personas, es muy travieso.

52 Espíritu ambivalente: es maligno y benigno.

53 R. Codrington & J. Palmer, (Codrington, R., & Palmer, J.). *A dictionary of the language of Mota, Sugarloaf Island, Banks' Islands*. London, England: Sociedad for Promoting Cristina Knowledge, 1986.

M. Mauss, *Ensayo sobre el don (Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas)*. KatzEditores, Madrid, España, 2009.

F. Giobalina, *Ensayo sobre el Don*, Charlone Editorial. Buenos Aires, Argentina, 2009.

*Mama*". A partir de este rito celebrado en el agua, quien danza en el patio de la casa, ya no es el cuerpo sino el espíritu protector de la danza allí radica la fortaleza desmedida de los bailarines.

El "espíritu numinoso" con cuerpo de "runa kichwa", zapateará y danzará de forma inconmensurable; cuyo lenguaje corporal será inentendible para el común de las personas. Las jitanjáforas y las onomatopeyas se vigorizan y forjan nuevos y extraños códigos o ejercicios lingüísticos que son formas simbólicas de comunicación con los espíritus de los ancestros. Los códigos lingüísticos mediante el nuevo poder de influencia están repletos de significaciones; además, la estructura lingüística y particularmente los dialectos de los danzantes tanto de "arriba" como los de abajo" sugieren interpretaciones diversas sobre los ritos.

*Los capitanes*: el elemento identitario que reafirma la cultura en la "danza guerrera" está recubierto de simbolismos ancestrales. Es decir de origen karanki e inka; los capitanes son autoridades reconocidas por la propia comunidad por su calidad moral, dotes físicos y condición socioeconómica; además, colmados de inmodestia, gran autoestima personal y colectiva. Ellos ejercen el poder y la autoridad para conducir a sus danzantes hasta la ejecutar el ritual en la plaza; este último acto, como una forma de visibilizar sus derechos, creencias, usos y costumbres ancestrales.

Los capitanes por su categoría representativa evalúan el sentimiento general sobre la danza y personifican a la opinión comunitaria y conforman la representación más prestigiosa y ellos cargan toda la responsabilidad previo a la confrontación con sus opositores. Cuanto más recorrido social disponen, mayor jerarquía asumen. Durante el trayecto desde la comunidad hasta llegar a la plaza del pueblo establecen atribuciones sobre el grupo que, en suma exponen tantas advertencias que parecen "estrategas de guerra". Su dominio emocional sirve para aplacar temores sentidos en una "guerra anunciada donde los opuestos provocan derramamiento de sangre y a veces hasta el sacrificio de sus danzantes.

De acuerdo con la tradición, los capitanes con sus vestimentas mimetizan a los representantes de la clase dominante, donde se prefiere hacer uso de las figuras de autoridad de la hacienda -el

mayoral- y de autoridades policiales y militares; dentro de este ambiente, unos se visten de soldados, policías, otros como charros mexicanos y principalmente algunos de ellos, están vestidos a la usanza de los mayordomos de las haciendas.<sup>54</sup>

Los capitanes encumbran los brazos y hacen uso del fueite para realizar contorsiones circulares en sus muñecas; este acto denota arresto y energía mientras avanzan de frente a la señal del “ñawpak capitán” antes de llegar a una de las esquinas de la plaza. A pocos metros de la esquina de la plaza central del pueblo, el “washak capitán” en carrera diferencial se adelanta y contorneando el fueite en composición amenazante va esquinando a los espectadores que se aglomeran en cada esquina e inmediatamente gira de derecha a izquierda. Así configura un círculo para que todos los danzantes realicen su misma coreografía, en que se compacta y se dispersa el grupo

*Los capitanes en la toma de la plaza:* en el ejercicio del ritual en que se gana la plaza se evidencia dos aspectos: a) Una fortaleza inconmensurable para danzar, y; b) La emisión de exclamaciones onomatopéyicas que son homilías vocalizadas en medio de ritmos cadenciosos y estrepitosos. Al finalizar la “toma de la plaza” en el “hatun puncha” cada uno siente la satisfacción de haber dado lo mejor, de haber realizado todo el esfuerzo necesario para sí mismo, para el ayllu y para el espectro omnipotente en que se hallan los Apus o volcanes, quienes custodian el desenvolvimiento del ritual colectivo.

Este ejercicio sagrado se efectúa a partir del mediodía en el tiempo de la fiesta (24, 25, 29 y 30 de junio de cada año) en correlación simbólica con el tiempo de su astro rey el Sol, que es a su vez la deidad mayor más conocido por los kichwas como “Inti Tayta”. Cuando los rayos solares avivan la temperatura de los propios actores, y a la sazón de este ambiente los danzantes ingresan en un estadio particular de conducta articulada por un trance simbólico inefable e indescriptible.

La idea de que el recinto o “kancha” donde se ubica la plaza del pueblo sea un lugar sagrado, según Kowii permite establecer a

---

54 R. Cevallos, *Maíz, danza y...*op. cit.

los “kichwa” el control del lugar sagrado durante todo el año; si se estima que el espacio territorial de la plaza, es un lugar de rememoración de las deidades andinas, entonces estamos frente a un ritual que resignifica y resemantiza un territorio propiamente karanki e inka.<sup>55</sup>

En el “hatun puncha” se gana la plaza a través de una danza compulsiva ejecutada por los danzantes de los territorios opuestos. Para ganar la plaza hay que vencer a los contrincantes de patio, y de ser posible expulsarlos o “arrearlos”, solo ahí se habrá ganado la plaza o la “kancha”.

Las estrategias para ganar la plaza dependerán de la destreza y habilidad de los capitanes para arrear al “otro bando” y de los dotes para pronunciar los silbidos que mientras más estrepitosos y estridentes son, mucho más serán los temores que provocan a los adversarios. El énfasis de la jornada dependerá del tiempo próximo e inmediato en el que se cohesionan socialmente los elementos diversos y diferentes. La agitada y ruidosa presencia de los danzantes se cuantifica por la multitud de las comunidades aliadas, que en conjunto forman una longitud de aproximadamente dos cuadras de distancia que estrechamente aglutinados dan cuenta de la cantidad de danzantes. Cada cuadrilla, dispone de aliados y de una cantidad similar de danzantes.

Según Guerrero, la “entrada” da real comienzo a la representación que de esta manera se inicia con un primer acto panadino de las fiestas del solsticio que consiste en la “toma de la plaza”. La “entrada” es una evolución histórica de la “toma de la plaza” de Cajamarca por Francisco Pizarro [...] la “entrada” tenía un tono violento, un acto guerrero. Las comparsas de de las diferentes “lomas” y aliadas en grupos, combatían para tomar la plaza.<sup>56</sup>

En la plaza todo se vuelve incontrolable, *“la propensión a caer en ciertos estados anímicos, estados reverentes, solemnes o devotos es*

---

55 Kowii, A. Inti Raymi: La fiesta sagrada de los kichwa runa. *Paper Universitario: Inti Raymi, La fiesta sagrada de los kichwa runa*, U. A. BOLIVAR, Ed., Quito, Pichincha, Ecuador, 2019. Ver en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6674/1/CON-PAP-Kowi%2c%20A-La%20fiesta.pdf> (21-10-2021)

56 A. Guerrero, *La Semántica de la dominación: el concertaje de indios*, Libri Mundi, Quito, Pichincha, Ecuador, 1991, p.45

*infinita*".<sup>57</sup> El poder de influencia o espíritu numinoso está presente en los danzantes en el instante mismo de la confrontación con los adversarios, donde no hay una sola motivación que se pueda llamar piedad con el contrincante, por lo general en este momento se produce un pandemónium escénico en la multitud de la plaza donde se sitúan actores y espectadores.

Los silbidos de los capitanes que son sincronizados con el movimiento corporal y el zapateo estrepitoso son manifestaciones simbólicas de la frontera liminal de una subrealidad caramente anhelada. Aunque una cosa es observar a los capiatnes y danzantes que ejecutan estos gestos estilizados y que corean las tonadillas en medio de la celebración de una serie de manifestaciones simbólicas, y otra muy distinta es comprender el significado de tales movimientos y de dicho discurso. Durante la "danza guerrera", los capitanes se regocijan y están dispuestos para enfrentar a los adversarios y se arrojan en contra de los contendientes inutilizando todo aquello que se interponga.

Como lo hace notar Guerrero estos enfrentamientos entre los capiatnes y danzantes de las comunidades o barrios, como en otros lugares de los Andes, sin duda resuenan con referentes andinos de ceremonias de fertilidad, identidad y reciprocidad. La entrada efectivamente, tiene vistos de combate, de aproximación y de sagacidad.<sup>58</sup>

Transcurrida la fiesta del Sol, los capitanes y danzantes que actuaron de forma coercitiva y compulsiva en la plaza se reconcilian para recuperar la armonía comunitaria. Es usual que los comuneros kichwas manifiesten que, solo descargándose de energías negativas (pelear para descargarse) estarán preparados para recuperar la armonía; dicho rito es contrastable y quizás semejante a la desconstrucción<sup>59-60</sup> del pensamiento de los kichwas, quienes derriban el orden en el desorden y ordenan nuevamente su cualidad completa para iniciar el "mushuk nina" o fuego nuevo o tiempo naciente que inicia con la finalización de la fiesta del Sol.

57 C. Geertz, *La Interpretación de las...* op. cit., p.118

58 A. Guerrero, *La Semántica de la dominación...* op. cit., pp.21-22

59 La idea de desconstrucción se emplea en el terreno de la filosofía; es una acción que deviene del vocablo francés *déconstruire* y alude a desmontar, a través de un análisis intelectual, una cierta estructura conceptual

60 J. Derrida, *Deconstrucción...* op. cit.

## Conclusiones

En este estudio se resume el conjunto ceremonial de la fiesta más trascendente de la cultura kichwa de Cotacachi; y en este escenario se examinó específicamente al capitán o cabecilla desde la vasta herencia incaica, y el sincretismo del culto solar; así como su trascendencia desde tiempos de la fiesta de San Juan y Corpus Christi en que se encubre el culto prehispánico de la ortodoxia católica. En la fiesta se reconoció un alto grado de correspondencia entre la religiosidad católica y la andina y en dicha concordancia se estaría celebrando el advenimiento y el fin de las cosechas y la veneración a las deidades tanto del panteón andino como cristiano. El capitán mediante el campo de las jerarquías simbólicas rebusca su ascenso social en sus funciones comunitarias, y en el cumplimiento de su rol demanda de roles asignados por la asamblea comunitaria. En la fiesta del Sol, resplandece la figura del capitán y/o prioste que es la autoridad más reconocida por los dotes económicos, físicos y morales; tradicionalmente representa al personaje más acreditado entre un grupo de iguales.

El maíz es el producto vital de la fiesta, por medio de este se preparan productos de sal y de dulce donde prevalece la bebida conocida como “chicha”. El maíz es reverenciado como un “regalo de los dioses” por estar presente en la alimentación diaria y en los actos ceremoniales tanto de las cosechas como de la fiesta del Sol; además para propiciar un nivel mayor de solemnidad durante los rituales alcanza la denominación de “Sara Mama” y no sorprende que para perpetuar su sacralidad tome formas de kunupas, kamakis y wankas.

La atmósfera de la geografía andina definitivamente es venerada y consagrada por los “capitanes” y “músicos”. Su esencia está controlada por la bipartición o binariedad cósmica en que fluyen los comuneros de la zona alta “hanan saya” y zona baja “urin saya”. Cada fragmento territorial de su geografía es personificada por los danzantes que buscan ganar la “plaza” o “*kuri kancha*” y “las wakas” para patentizar el centro del poder a través de “batallas rituales” o “danzas guerreras” y demás ceremonias colectivas que fortalecen su identidad kichwa karanki.

En la noche de las vísperas y anterior al “*hatun puncha*”, se produce el ritual del “*armay tuta*”; los danzantes ofrendan a la “*Yaku Mama*” alimentos y bebidas elaboradas de maíz y estos cumplidos hierofánicos tienen efecto en manantiales, saltos de agua y lagunas en medio de la penumbra. En el agua habita un espíritu numinoso conocido como “*sinchik*” o “*kamakin*” que de alguna manera es el poder sobrenatural simbolizado por un “*duende*” o un “*toro negro*”. Los espíritus andinos se enchufan con los danzantes para hacerles fuertes e invencibles en su intención de ganar la plaza. Las referencias de los actores principales permiten colegir que el culto en el agua es obligatorio para tomar el espíritu del agua en el cumplimiento de la danza privada ya sea en el patio de las casas y en la danza pública de la plaza.

En el “*tinkuy*”, “*danza guerrera*” o “*batalla ritual*” probablemente se oculta o exterioriza los intereses de grupos sociales y razones políticas de los kichwas, donde la adoración al Sol es quizás un subterfugio que patentiza la identidad indígena. Los ritos contextualizan una oposición entre las mitades masculina y femenina, y en la confrontación de los grupos contrapuestos las mitades se buscan, se lastiman, se separan y se unen cíclicamente para empezar una vida nueva en un tiempo diferente, y el derramamiento de sangre es signo de fecundación en medio de rituales en los que subyace la necesidad de que haya muertos y heridos.

## Bibliografía

- ANDRADE, S., *Protestantismo Indígena. Procesos de conversión religiosa en la provincia de Chimborazo-Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Flacso-Abya Yala, 2004.
- ANRRANGO, A. (28 de junio de 2018). Licenciado. (M. Posso, M. Naranjo, N. Benitez, R. Cevallos, & R. Soria, Entrevistadores) Cotacachi, Imbabura, Ecuador .

- ANRRANGO, R. (19 de Octubre de 2019). (I. Bedón, R. Cevallos, M. Posso, & M. Naranjo, Entrevistadores) Turuku Cotacachi, Imbabura, Ecuador .
- CACHIMUEL, S. (08 de Noviembre de 2019). (R. Cevallos, & I. Bedón, Entrevistadores) La Calera, Cotacachi.
- CAMPANA, V., *Fiesta y Poder: La celebración de Rey de reyes en Riobamba*. Quito, Pichincha, Ecuador: Abya Yala, 1991.
- CEVALLOS, R. MAIZ, DANZA Y REBELION. Saarbrücken, Deutschland, Alemania: Verlag., Alemania: Editorial Académica Española, 2013.
- CLIFFORD, J., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1988.
- COBA, C. R. *Cotacachi: historia, territorio e identidad*. Quito, Pichincha, Ecuador: ECUADOR F.B.T. Cía Ltda, 2012.
- COBO, B.. *Historia del nuevo mundo, Tomo I (Vol. I)*. En P. Barrenechea, *Los cronistas del Perú*. (D. d. (Facultad de Ciencias Humanas, Ed.) Lima, Perú: Edit. Universidad Mayor de San Marcos, 1962 [1653]
- CODRINGTON, R., & Palmer, J. (Codrington, R., & Palmer, J. (1986).). *A dictionary of the language of Mota, Sugarloaf Island, Banks' Islands*. London, England: Sociedad for Promoting Cristina Knowledge.
- DERRIDA, J., *Deconstrucción y crítica*. Madrid, España: Editore Siglo XXI, 1967.
- ECHEVERRÍA, J., & MUÑOZ, C., *Maíz: Regalo de los Dioses*. (IOA., Ed.) Otavalo, Imbabura, Ecuasdor: Imprenta Nuestra América, 1988. *La cultura inca y la sexualidad*: <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/cultura-inca-sexualidad/20170306180802137423.html> (17-12-2020).
- FENÁNDEZ, M., Lucas, L., & Martínez, J., 2013. <https://deliriosdelibertad.wordpress.com/2013/03/14/antropologia-simbolica-conociendo-a-victor-w-turner/#more-101>.
- FLORES, E. (06 de marzo de 2018). Empleado público. (M. Posso, N. Benítez, R. Cevallos, Entrevistadores, & R. Cevallos, Traductor) Cotacachi, Imbabura, Ecuador.

- GARCILASO DE LA VEGA, I. ([1608] 1985). *Cronicas y comentarios reales* (Vol. I y II). Miranda, Venezuela: Editorial AYACUCHO.
- GEERTZ, C., *La Interpretación de las culturas*. Barcelona, España: EDITORIAL GEDISA S.A., 2003.
- GIOBELINA, F., *Ensayo sobre el Don*. Buenos Aires, Argentina: Charlone Editorial, 2009.
- GUAYASAMÍN, G. *El día del sol recto*. Quito, Pichincha, Ecuador: DINEIB, 1996
- GUERRERO, A., *La Semántica de la dominación: el concertaje de indios*. Quito, Pichincha, Ecuador: Libri Mundi, 1991.
- HASSAURECK, F., *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito, Pichincha, Ecuador: Abya Yala, 2015.
- KAARHUS, R., *Historias en el tiempo, historias en el espacio*. Quito, Pichincha, Ecuador: Abya Yala, 1989.
- KOWII, A., Inti Raymi: La fiesta sagrada de los kichwa runa. *Paper Universitario: Inti Raymi, La fiesta sagrada de los kichwa runa*. (U. A. BOLIVAR, Ed.) Quito, Pichincha, Ecuador, 2019. Recuperado el 21 de Octubre de 2021, de <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6674/1/CON-PAP-Kowi%2c%20A-La%20fiesta.pdf>
- LÉVI-STRAUSS, C. *Lévi-Strauss, C., Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México,, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- MAUSS, M., *Ensayo sobre el don (Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas)*. Madrid, España: Katz Editores, 2009.
- RAPPAPORT, J. (23 de Diciembre de 2007). MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA: La epistemología de la etnografía en colaboración. (I. C. Historia, Ed.) *REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGIA*, 43, 197-229. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105015277007.pdf> (22-12-2020).
- RAPPAPORT, R., *Cerdos para los antepasados: El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*. Madrid, España: Siglo XXI, 1987.
- RODRÍGUEZ, G., *La visión cósmica de los Andes*. Quito, Pichincha, Ecuador: Abya Yala, 1996.

SAPIR, E., *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. California, USA: University California Press, 1929 (1966).

TORRES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, G. *Diccionario Kichua-Castellano (Vol. Primer Tomo)*. Cuenca, Azuay, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay. 1982.

TURNER, V.. *La selva de los signos*. Madrid, España: Siglo XXI Editores, 1990.

VALLVERDÚ, J. *Antropología simbólica; Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona, España: Editorial UOC, 2008.



La Academia Nacional de Historia es una institución intelectual y científica, destinada a la investigación de Historia en las diversas ramas del conocimiento humano, por ello está al servicio de los mejores intereses nacionales e internacionales en el área de las Ciencias Sociales. Esta institución es ajena a banderías políticas, filiaciones religiosas, intereses locales o aspiraciones individuales. La Academia Nacional de Historia busca responder a ese carácter científico, laico y democrático, por ello, busca una creciente profesionalización de la entidad, eligiendo como sus miembros a historiadores profesionales, entendiéndose por tales a quienes acrediten estudios de historia y ciencias humanas y sociales o que, poseyendo otra formación profesional, laboren en investigación histórica y hayan realizado aportes al mejor conocimiento de nuestro pasado.

**Forma sugerida de citar este artículo:** Cevallos Calapi, Raúl, “Historia del tinkuy o batalla ritual en la fiesta del sol (el caso de Cotacachi-Ecuador)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCIX, N°. 206-B, julio - diciembre 2021, Academia Nacional de Historia, Quito, 2021, pp.287-313