

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Ayas y sus máscaras

**Como procesos de resistencia cultural de los pueblos Kichwas del cantón Cotacachi
y Quito**

(Apuk) Jorge Luis Apugllon Aneta

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2024



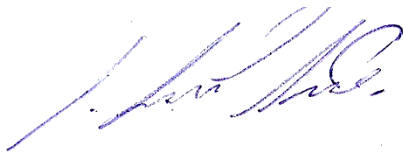
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, (Apuk) Jorge Luis Apugllon Aneta, autor de la tesis titulada, “Ayas y sus máscaras como procesos de resistencia cultural de los pueblos Kichwas del cantón de Cotacachi y Quito”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

28 de mayo de 2024

Firma:



Resumen

La presente investigación, hace un análisis de símbolos e iconografías de la *saynatas* de dos pueblos Kichwas localizados en los cantones de Cotacachi y Quito; para determinar cómo estas piezas visuales, se han convertido en elementos de resistencia simbólica y cultural para el pueblo Kichwas Cotacachi y Kitus Caras.

El estudio de los contenidos tanto bibliográficos e ilustrativos, se realiza a partir de libros y teorías que interpretan aspectos relacionados al lenguaje ritualísticos-festivo. Todo esto con el objetivo de identificar y conceptualizar, las diferentes formas simbólicas en las máscaras de los *Ayas* de los pueblos Kichwas de Cotacachi y Quito. De esta forma, se va estructurando desde la participación directa con las celebraciones desarrolladas por el Abago y el yumbo, mediante conversaciones con los *ayas*, y dibujos a manera de estructura de composición, para determinar el punto de vista y los planos escogidos que de alguna forma determina el modo de ver de cada autor. Siendo necesario analizar los procesos de resistencia cultura, en cada máscaras de cada *aya* de estos pueblos Kichwas.

En este contexto, el presente trabajo de investigación, analiza los diferentes procesos de resistencia tanto cultural como simbólica y que están presentes en las iconografías de las *saynatas* que fueron tomadas como caso de estudio, a la vez que se complementa con ilustraciones de autoría de cada *aya*, con los testimonios de los integrantes de las danzas de los yumbos y representaciones del Abago en la agrupación Humazapas con el fin de ampliar el proceso en cuanto a su uso ritualístico-festivo dentro del contexto socio-cultural en el que desarrollaron dichas *saynatas* del Yumbo y del Abago.

Palabras clave: iconografías, resistencia cultura, hibridación cultural, guerra de imágenes, pueblos indígenas

A mis *Apus* Chimborazo, *Cápac Urku* y progenitores por guiarme en este camino tan arduo.

Agradecimientos

Debo expresar mis sinceros agradecimientos, a quienes fueron partícipes de este proyecto personal y que ahora no solo es mío, si no que deja huellas innegables de cómo se debe ir tejiendo y reposicionando el conocimiento de los pueblos Kichwas en todos los campos académicos posibles.

Agradezco a los *Ayas* Abago y Yumbo, por prestarme sus caminos para entender nuestra historia como pueblos en constante proceso de reivindicación y desarrollo cultural. Agradezco al pueblo de Cotacachi y Kitus Caras por abrirme la puerta de sus casa y espíritus, de igual forma, a mi tutor Christian León por creer y acompañarme en este trabajo investigativo.

A los participantes de las Yumbadas por confiarme sus vivencias: Jeshica Maribel Pulupa quien facilitara su experiencia como yumba y sus fotografías de archivo personal; Christian Simbaña, Mathias Muquinche y Esteban Cóndor.

Igual agradecer a la agrupación Humazapas: Jesús Bonilla, director y principal creador del grupo, quien compartiría las perspectivas e inquietudes similares en torno a la danza y máscaras de su pueblo, Flor Bonilla vocalista principal y su madre María Juana Simba, quien con sus aportes facilitaría datos sobre la importancia de mantener viva la cultura de cada pueblo.

A la Universidad Andina Simón Bolívar, por darme la oportunidad de tener otros enfoques académicos y modos de vivir.

Tabla de contenidos

Resumen	5
Agradecimientos	9
Tabla de contenidos	11
Introducción.....	13
Capítulo primero Máscaras y resistencia cultural en los pueblos Kichwas.....	15
1. Planteamiento del problema	15
2. Definiciones teóricas	16
2.1 Saynatas [Máscaras]	16
2.2 Ayas	18
2.3 Formas simbólicas	20
2.4 Iconografías	21
2.5 Resistencia cultural.....	22
2.6 Hibridación cultural.....	24
2.7 Guerra de imágenes	25
2.8 Pueblos indígenas	26
3. Estado de la cuestión	28
4. Metodología.....	30
Capítulo segundo: Forma simbólicas de los Ayas de los pueblos Kichwas.....	33
1. Pueblo kichwa Cotacachi y Kitus Kara	33
2. Saynata de los ayas: el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras.	36
2.1 Saynatas	46
3. Iconografías de los Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras	54
4. Análisis de símbolos.....	58
5. Hibridación simbólica.....	61
5.1 El caso del Abago	61
5.2 El Yumbo.....	66
Capítulo tercero: Procesos de resistencia cultural	72
1. Resistencia simbólica y cultural	72
2. Resistencia de los pueblos Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras.....	74
2.1 El Abago: resistencia desde la representación paródica.....	76
2.2 El Yumbo: resistencia desde la espiritualidad de la danza.....	81
Conclusiones.....	87
Obras citadas.....	91
Anexos	97

Introducción

Cuanto hace que los últimos *ayas* de mi pueblo me abrazaran antes de mi partida hacia la ciudad Quito, dejando de lado esos fríos páramos entre chozas, mientras me cubría del frío debajo del poncho de papá o la chalina de mamá; atrás quedaba la choza de mi abuelo y abuela, ahí quedaban con sus cuyes, sus ovejas, con la tierra que me vió nacer y que me diera la dicha o la desdicha de encaminarme lejos de su lado. Cada regreso a las comunidades por cualquiera festividad siempre veía a los *ayas* aparecer de pronto entre las comparsas, bailando, jugando con la gente, vestidos de colores y con extraños rostros. Recuerdos de aquellos personajes enmascarados, que pese al temor que me causaban, terminaré aceptando su compañía en cada fiesta, me acostumbré a verlos de forma indiferente mientras hacían sus bailes; con coreografías extrañas mientras miraban al cielo y luego al suelo, como si buscaran algo entre las montañas, entre los sembríos, entre la misma gente, como si llamaran o le rezaran a algo o a alguien.

Aquellos personajes que antes de conocer el dibujo, la pintura, el arte; antes de cuestionarme como nuestro mundo kichwa había sido fragmentado en sociedades jerarquizadas, como habíamos sido sometidos a la miseria cultural, sin ser tomados en cuenta más que para ser mano de obrera precarizada o postales de fotografías, no se ponía importancia a nuestra sabiduría, vivencias, o peor aún, en nuestras creencias. Aquellas formas grotescas que antes me causaban temor y cierta curiosidad, ahora, durante mis años acumulados y viajes a otros pueblos, me devolverán ese abrazo de los *ayas*, como una fuente revitalizadora para percibir que ellos, habían encontrado entre sus máscaras un mecanismo para adaptarse a los nuevos entornos.

Es así como, en este transitar por la academia, el mundo de los museos y galerías, he visto que el interés por lo *ayas* y sus *saynatas*, sus expresiones rituales-festivas y estéticas andinas, no será nuevo, aunque si ha constituido en el Ecuador una preocupación no tan notable, por no decir marginal dentro de la antropología y de las ciencias sociales en general. Las prácticas de los grupos que he venido estudiado, como el caso de los *ayas* Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito, se han entendido como manifestaciones puramente locales e incongruentes, pasando por alto su importancia, su empuje para formar parte de un mercado y con la sociedad, sea esta nacional o global en términos religiosos, culturales, y hasta económicos-políticos. Hechos totales dentro de las sociedades Kichwas que, han dado aproximaciones en el estudio de sus prácticas rituales

y festivas, que han tendido en el pasado a privilegiar una interpretación que las define como formas de resistencia cultural.

A lo largo de esta tesis, he buscado responder este tema: “procesos de resistencia cultural presentes en las máscaras de los *ayas* de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito”, explicando los entornos en los que se han desarrollado cada uno dentro de sus festividades y el uso de las máscaras. En este sentido, esta investigación se planteó como objetivo general: Estudiar las formas simbólicas y los procesos de resistencia cultural que están presentes en las máscaras de los *ayas* de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito. Para responder al mismo, se trazaron los siguientes objetivos específicos 1) Identificar y conceptualizar las diferentes formas simbólicas en las máscaras de los *ayas* de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito. 2) Analizar los procesos de resistencia cultural presentes en las máscaras. Para cumplir con estos objetivos, escogí las máscaras del Abago de Cotacachi y del Yumbo de los Kitus Caras como casos de estudio.

Esta tesis se organiza en tres capítulos para responder a los objetivos específicos. El capítulo primero, presenta la problemática en la que se han desenvuelto los pueblos Kichwas en la sociedad y las definiciones teóricas que servirán de guía para el trabajo investigativo: *saynatas*, *ayas*, formas simbólicas, iconografías, resistencia cultural, hibridación cultural, guerra de imágenes, y pueblos indígenas. El capítulo segundo comprende un análisis y estudio de los pueblos Kichwas de Cotacachi y Quito, discuto como existe un identidad mestiza e indígena, y como esto los han definido, institucionalizado y personificado en los diferentes elementos simbólicos, iconográficos y elementos religiosos hibridados presentes en las máscaras.

El capítulo tercero analiza los diferentes procesos de resistencia histórica y simbólica que se compone por medio de las prácticas rituales relacionadas al uso de las *saynatas*. Esto implica un proceso de transformación mítica y ritual de las máscaras, a través de las cuales los *ayas*, han mantenido vigente la identidad de sus respectivos pueblos para subsistir ante la llegada de una cultura usurpadora. En los tres capítulos, se explica como las máscaras se han transformado en un mecanismo estratégico de resistencia y que logra incorporarse en la subjetividad del *aya* como suya y siempre dejando abierta la posibilidad de una nueva transformación.

Capítulo primero

Máscaras y resistencia cultural en los pueblos Kichwas

1. Planteamiento del problema

Los pueblos Kichwas que han habitado desde siempre los actuales cantones de Cotacachi y Quito, a lo largo de su historia dentro del estado moderno ecuatoriano y similar a otras naciones originarias de América, han vivido una constante encrucijada por subsistir ante los variables y hasta caprichosos cambios históricos, culturales, sociales, religiosos y políticos. Estos cambios estructurales, impuestos desde la colonia hasta la actualidad; han sido determinantes para una nueva forma de resistencia ante la imposición cultural, el racismo y la marginación. Porque “las relaciones postcoloniales, la representación del otro, fueron marcadas con fuego en la dominación del indígena” (Abril 2007, 218).

Dichos sucesos de dominio, se verán reflejados y repetidos en la cultura de los Kichwas, llamándola cultura popular, reducida a lo folklórico, en la acepción negativa del término, serán reducida a elementos pintorescos o exóticos, diversión del turista que genera una imagen falseada de los pueblos y que ha servido como base para perpetuar las desigualdades e injusticias dentro y fuera de las comunidades (Varela 1985, 10).

De este modo, categorías conceptuales como las *saynatas* [máscaras] junto a los *Ayas* [guías-danzantes] del pueblo kichwa de los cantones de Cotacachi y Quito; usarán estos medios como una inteligente estrategia para salvaguardar y codificar parte de su historia como pueblos Kichwas mediante prácticas simbólicas e iconografías, introduciendo estrategias comunicativas mediante sus propios símbolos y que se adaptan a otras culturas; que han buscado subsistir y trascender en el tiempo con sus propios códigos culturales y sociales.

Por lo tanto, es importante tejer un mapeo histórico de la situación actual de la *saynata* [máscara] de los *ayas* como caso de estudio, al Abago de los Kichwas de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras de Quito, por su importancia para cada uno de sus pueblos; la cercanía entre ellos muestra la querencia a su espiritualidad, a su idioma, connotaciones culturales y lo que conlleva ser *Runa* [Humano] dentro de una sociedad clasista, cada vez más atravesada por agentes transculturales, hegemónicos, globales y

en la cual los *ayas*, mediante sus *saynatas* establecerán todo un proceso de hibridación y de resistencia cultural. En esta dirección esta investigación se planteó la siguiente pregunta: ¿Qué formas simbólicas y los procesos de resistencia cultural que están presentes en las máscaras de los *ayas* de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito?

2. Definiciones teóricas

2.1 *Saynatas* [Máscaras]

El equivalente traducido de máscara a Kichwa, es *saynata*, este término será usado en adelante para referirse a los sujetos de estudio por contener connotaciones simbólicas, iconográficas y elementos culturales andinos de dos pueblos de la nacionalidad regional Kichwa. Pues la *saynata* para los Kichwas Cotacachis y Kitus Caras, tiene una doble función: ocultar y mostrar a la vez. En ese enigma es posible entender el poder constituyente y transformador que ellas tienen como forma simbólica.

Ariruma Kowi, hace una breve descripción sobre la *saynata*, en la que dice que, “la *saynata* tiene dos rostros: el *ñawpa* que simboliza el *tinkuy*, es decir la transformación” una especie de puerta espiritual en la que el *aya*, permite que su cuerpo sea el contenedor de espíritus que se manifiesta mediante la danza (2019, 34). En este aspecto simbólico, la *saynata* son una clara representación de su identidad, muestra su esencialidad valiéndose de códigos que nos alejan de lo convencional por medio de un lenguaje con carácter ritual, ocultando el rostro profano cotidiano, que ha sido representado por la ausencia mimetizada en las costumbres y un condicionamiento social por occidente (Arteaga 2015, 1). La *saynata* otorga poder constitutivo a la representación, además que supone alejarse de una definición identitaria y cultural en términos puramente esencialista. Es justamente en este sentido, que la *saynata* será un recurso propicio para la construcción de las identidades (Cánepa 1998, 7).

Con la llegada de la cultura española y todos los sucesos históricos, hicieron que los pueblos Kichwas se adaptaran al idioma español y por lo tanto a los significados que ellas tenían en dicho idioma; por lo que Cánepa Koch, definirá a la *saynata* en un inicio desde el significado occidental que vincula a la *saynata* con la persona. “Tanto la palabra griega *prosópon* como la palabra latina *persona*, se utilizaban para designar a la *saynata*.

Sin embargo, la idea de persona tiene un desarrollo muy particular en la sociedad occidental” (1998, 11).

La idea de persona y *saynata* se irán separando, influenciado por el derecho romano, en el cristianismo y luego en la filosofía moderna. “El desarrollo fue la dicotomización de la persona en dos ámbitos: externalidad y materialidad versus interioridad y espiritualidad, sintetizada en la oposición entre cuerpo y mente”. El cuerpo es distinto, separado de la mente, una simple manifestación temporal. Por lo tanto, es en la mente donde está contenida la verdadera identidad y esencia de una persona (Cánepa 1993, 11). La *saynata* según esta línea de razonamiento en su materialidad, será entendida como obstáculo para la representación fiel y verdadera, como una distorsión de la realidad. Se irá convirtiendo poco a poco en símbolos de una cara falsa; la *saynata* es el personaje que se representa en un “juego”, el escudo para defenderse del mundo exterior hostil; será un sinónimo de identificación de falsedad o de metamorfosis tergiversando la realidad convirtiéndose en un elemento teatral.

Mauss (citado en Cánepa Koch 1998, 12) resume estos procesos de siguiente manera: “El recorrido es complejo, de una simple mascarada se pasa a la *saynata* del personaje a la persona, al nombre, al individuo: de este se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado y de este a una forma fundamental del pensamiento y de la acción”

Sin embargo, el poder de transformación de la *saynata* es indudable, por más abstracta en que los conceptos occidentales la hayan convertido. Porque dentro de algunas sociedades donde la representación y lo representado son concebidos como entes interdependientes; tal es el caso de la *saynata* del Abago de los Kichwas de Cotacachi; en el que la persona y su identidad, están constituido tanto por su aspecto físico satirizado como espiritual. La objetivación y materialización en este sentido están ligados entre la identidad y la propia existencia de las personas; la *saynata* no será simplemente un elemento teatral, si no ritual. Porque la *saynata*, posee ese poder mediador y transformador, entre lo que se representa y lo representado, entre el significado y significante (Cánepa Koch 1998, 12).

Levi-Strauss (1981), sostendrá que ninguna *saynata* individual tendrá significado por si sola y que el significado de todas las *saynatas* en su conjunto, solo podrá ser comprendido al tomar en cuenta las *saynatas* de otros grupos. Porque cada *saynata*, toma significados dependiendo la región o situación social. La función semántica de la *saynata* será diferente con respecto a ciertos rasgos, su funcionalidad o la necesidad en torno a

dicha *saynata*, porque crea una diferenciación desde su construcción, hasta su uso en el plano social o religioso (13–20).

El poder transformador de la *saynata* otorga dentro del plano religioso una función de intermediario entre el mundo de los dioses y el mundo humano. El sacerdote que la usa personificará un ente sobrenatural que se manifiesta mediante él. La *saynata* lo trasfigura a la vez que le otorga protección. Un intermediario entre la vida y la muerte, entre lo cotidiano y lo no común de la sociedad en la que se desenvuelva (Cánepa Koch 1998, 12). La *saynata*, será ese elemento social y polisémico que adquiere cualidades simbólicas dada su importancia en rituales de iniciación.

Estas son *saynatas* cuyos usos y a veces visión, están restringidos a grupos generacionales, grupos familiares como el caso de los Yumbos del pueblo kichwa Kitus Cara. Porque para las culturas de los Kichwas, la *saynata* construye una personalidad ritualizada dentro de un contexto místico-mágico festivo, que ha demarcado conductas sociales adaptadas a los ciclos estacionales, los *Raymis* [fiestas]. Para occidente, estas ideas en la *saynata*, constituye como un simple objeto misterioso y peligroso, como la idea de lo falso. La *saynata* perderá su riqueza quedando reducida solo a un sentido encubridor, perderá su significado antiguo como esa expresión auténtica de una identidad verdadera .

Dentro de estas conceptualizaciones presentadas sobre la *saynata*, se menciona a dos pueblos Kichwas, la de Cotacachi y Kitus Caras, los cuales mantienen sus propias *saynatas* con particularidades propias de cada sector, conformando su identidad sobre todo las colectivas en tanto que aun cumplen una función ritual y que es celosamente custodiado por los *Ayas*, personajes que asumen el papel protagónico de guardianes que enmascaran sus esencia dentro de formas no andinas para preservar su esencia.

2.2 *Ayas*

Según Luis Botero al referirse a los *Apus*, *wakas* y cerros, pone en consideración temas desconocido y trivializados por quienes, en su presuntuosidad, se han sentido por encima de esas creencias y prácticas andinas al referirse a ellas como: “creencias y prácticas paganas o supersticiosas como son la pleitesías a los cerros y *wakas*” (2016, 1). Dentro de estas prácticas, añado a los *Ayas*, por ser parte de la visión ancestral propia de una cultura que de algún modo, con su enorme diversidad conviven con respeto conjunto

a los cerros, montañas y nevados; estos, “como *apus* y señores vistos y apreciados como protectores de personas, cultivos y animales” (Botero 2016, 1,2).

Sin embargo, estos *ayas*-danzantes, serán convertidos en entes satanizados y malvados dentro de la visión cristiana, porque estos *ayas*, sin tener nada que ver dentro de la creencia occidental, serán obligados a ser partícipes en una supuesta lucha entre el bien y el mal, tomarán el nombre de *ajas*-diablos por esa supuesta lucha conformando la composición de las danzas y que serán integradas a las celebraciones en los calendarios festivos cristianos haciéndolas coincidir con las fiestas andinas (Pico 2011, 347). Dentro de la investigación de Amaranta Pico y Wilson Pico del “Cuerpo festivo”, hacen un pequeño apunte sobre sobre las *ajas*, aducen que el término proviene del kichwa *ahak* que significa ofensor, dado que las fiestas se asociaron con las *ajas* con quienes ofendieron a Cristo. Sin embargo, por el carácter indómito de la danza tiene más relación con el término *aja* con *ahayu*, alma, que al igual que *aya*, alude al espíritu y poder del monte (2011, 347)

Profundizaremos en que o quiénes son los *ayas*, personajes que fueron mencionados párrafos arriba dentro de la *saynatas* como el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras por estar ligados a una con la otra. Para comprender parte de la dimensión del significado y simbología de estas figuras míticas, tomaré parte de la investigación hecha por Cabrera Jefferson y Layla López, que hacen un análisis morfo-semántico del término:

/aya/ [aia] [aya]: según el diccionario kichwa, *aya* es el espíritu del difunto. En la sapiencia de las comunidades, *aya* es el espíritu activo y desequilibrador masculino de la naturaleza que viven en el agua, la tierra, el aire y el fuego, así como también presente en determinados sitios de la Pachama (Madre Tierra). Así podemos hablar de *aya* del agua, de la tierra, de las plantas, de los animales, de las piedras, etc. (2018, 106).

Los *Ayas* pueden ser esos espíritus que guían y orientan, y quienes pueden ser convocados por los danzantes en el momento de hacer algún ritual o celebraciones importantes de la comunidad al que pertenezca dicho *aya*. Ariruma Kowi, menciona a los *ayas*, como espíritus que salen en días específicos de fiestas, quienes acompañarán durante el ritual-fiestas entregando su vitalidad para proteger la permanencia en el tiempo y en el espacio de la comunidad durante el año; pasado dicho tiempo a estos *ayas*, se debe ofrendar comida, dar un agradecimiento para que puedan seguir acompañando (2019, 30).

Bajo esta lógica, el *aya* es el guía espiritual, es el que organiza y ordena a los danzantes con el fin de mantener la armonía, la disciplina del grupo. Los *ayas*, serán entonces el vínculo que une el pasado con el presente mediante la danza y la *saynata*, objetos que al unirse guardan códigos simbólicos representativos de los pueblos Kichwas. Kowi toma del diccionario del Fray Gonzales Holguin (1608), para definir *aya*, como cuerpo muerto. Sin embargo, *aya* refiere al espíritu, a la luz que guía. “Es el personaje principal de las festividades andinas y en él, se encuentran distintas simbologías” (2019, 33).

2.3 Formas simbólicas

Para el ser humano a festividad ha sido su única forma de intensificar la vida, la festividad es su único momento intenso, necesario en el que construye su sentido de dimensión temporal y espacial de su propia existencia, pues el humano en la naturaleza, ha sido capaz de dar tiempo y espacio, un sentido simbólico para poder vivir dentro de ellos, en toda la trama de significados y significaciones que ha tejido lo que es la cultura (Guerrero 2004, 19).

Según la teoría del “interaccionismo simbólico” formulado por Ervin Goffman y Herbert Blumer, toda acción humana esta mediada por un “marco simbólico que ha de constituir significados o sentido a la acción social a través de redes simbólicas compartidas, compuestas por símbolos (lenguaje) y expectativas de conductas (roles). (Guerrero 2004, 45).

Entonces la simbología dentro de la cultura será entendida como un conjunto de interacciones de significados y significantes que posibilitan las relaciones entre los individuos. Es decir, “las prácticas cotidianas y la interacción social están condicionadas por símbolos, ya que el símbolo constituye la unidad básica para la conducta humana”, el humano será el único con capacidad de elaborar símbolos, comunicarse mediante ellos y plasmarlos en objetos (Chicaiza 2017, 46). Por eso, la cultura kichwa ha considerado dentro de las *saynatas* que usan los *Ayas*, un forma simbólica, porque “hace posible un acercamiento a los universos de sentido que construyen los seres humanos” (Chicaiza 2017, 46).

Para Guerrero, la dimensión simbólica tiene una enorme importancia de análisis, porque es a través de los símbolos que se constituye el sentido de lo social, pues los símbolos son el motor de las acciones humanas y sociales que permiten a la sociedad

construir su razón de ser, su sentido sobre el presente, la posibilidad de pensarse en la utopía de una sociedad diferente. La acción simbólica determina la conducta humana, pues está cargada de significados. “Los símbolos no son simples construcciones metafóricas sobre la realidad, sino que son referentes de sentido de la acción social y política” (2004, 41).

Es menester aclarar a este punto, que los símbolo son construcciones culturales que han dado sentido a la praxis humana y de acción social, con que se ha dado una interrelación dialéctica, pues se pone en acción sus construcciones simbólicas; por lo tanto los símbolos, son un producto de la acción social y puede reflejar contradicciones al interior de cualquier sociedad, contradicciones de clase, étnica, identitaria, culturales, regionales o generacionales que generan confrontaciones, ya que dicha confrontación requerirá de la construcción de universos simbólicos, universos de sentido. Estos “universos simbólicos se convierten en la matriz de todos los significados objetivados y son asumidos subjetivamente como realidades necesarias para la acción humana”, la construcción de universos simbólicos posibilitan la legitimación de las relaciones entre los individuos y su relación con el mundo (Guerrero 2004, 41,42).

A este punto, entendiendo a la cultura como tejido simbólico, los *Ayas*, usarán las *saynatas* como un medio de producción de sentido de la vida social dentro de las celebraciones, que le permite encontrar significados y significaciones en su ser, estar y hacer el mundo de la vida, crea un escenario para una lucha de sentidos por el control de significados. “En consecuencia, la cultura y sus formas simbólicas pueden ser instrumentalizadas ya sea para el ejercicio de poder y la dominación o ser empleada para su impugnación” (Guerrero 2004, 43). Porque toda sociedad, tiene necesidad de poder justificar su pasado y presente; sus orígenes o como piensa su porvenir. Los Kichwas, lo harán por medio de los recursos culturales y simbólicos que han construido su proceso histórico y que será colocado de forma clandestina en ciertas iconografías.

2.4 Iconografías

Según Isabel Rodríguez (2005), la etimología del término precede de los vocablos griegos “íconos” (imagen) y “graphein” (escribir), la iconografía en este sentido puede definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio, es la descripción de las imágenes, “la escritura en imágenes”. La aproximación etimológica puede entenderse y verificarse desde varios puntos de vista. Puede entenderse en que las imágenes eran susceptibles de

ser comprendida como transmisoras de un mensaje intelectual; su lectura entrañaba una información o significado que no siempre era entendido por todos dadas su profunda connotación cultural. La iconografía permite conocer las imágenes, en cuanto a formas también en su aspecto semántica, pues, tanto el conocimiento y análisis de los prototipos formales, se basan en fuentes escritas que aluden a ellas, con el propósito de desvelar, al menos parcialmente los mensajes que en ella encierran (12).

Las iconografías no solo ilustran o ponen en relación un texto con una determinada imagen, sino que es compleja. Pues la imagen a lo largo de la historia de la humanidad, han tenido funciones diversas, desde la pinturas en las cavernas (mágico-propiciatoria) pasando por la imágenes de culto (religiosa-ritual) o las concebidas como trasunto del poder (propaganda política o religiosa) (López 2005, 3).

Para comprender esto debemos entenderlo desde su nivel iconográfico y que Panofski (citado por López 2005):

Nivel iconográfico (Significación secundaria o convencional). Consiste, básicamente, en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados en una obra de arte. Este nivel corresponde ya a un grado lógico, puesto que en el análisis hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. En virtud de dichas fuentes, se trata de identificar el asunto representado y de ponerlo en conexión con las fuentes escritas (5).

Es así, que las *saynatas* de los pueblos Kichwas a lo largo de su historia, han ejercido iconográficamente un símbolo de poder, de sugestión dentro de la cultura de cada pueblo. Han sido determinantes las iconografías propias o híbridadas de estos pueblos las que han posibilitado una verdadera resistencia cultural.

2.5 Resistencia cultural

La resistencia cultural, implica varias etapas sucesivas de análisis para desmontar el sentido común, dismantelar esa apariencia de realidad y de verdad natural con la que se presenta, reinterpretar la realidad, revelar sus fundamentos y sus operaciones invisibles. Hilda Valera, toma de Amil Cabral, para referirse a la resistencia cultural, como una acción política, social y simbólica; como el último bastión para la liberación del pueblo del sistema colonial. En esa ruta anti colonial, formarán un conjunto de

fenómenos sociales que, a través de la adopción firme, de desarrollo y puesta en práctica de símbolos y significados culturales, actuarán contra esa estructura de dominación social, impidiendo su carácter hegemónico y proponiendo formas alternativas de vida (1985 83,84).

La resistencia cultural, estará marcada por las bases económicas y materiales para lograr la vida digna del pueblo en una narración independiente, haciendo énfasis en la dimensión cultural para lograr la emancipación. Porque “la liberación de una nación es necesariamente un acto cultural” pues, para definir una liberación completa o nacional, se deben liberar las fuerzas productivas, pero también recuperar la historia y la cultura como elementos de resistencia cultural e intelectual propuesta por Amil Cabral:

Nuestra resistencia cultural consiste en los siguientes: al mismo tiempo que liquidamos una cultura colonial y que eliminamos los aspectos negativos de nuestra propia cultura en nuestra mente, en nuestro ambiente, tenemos que crear una cultura nueva basada en nuestras tradiciones pero respetando todas aquellas conquistas realizadas hoy en día en el mundo con el fin de servir al humano (1985, 85,86).

De esta forma, el pensamiento de resistirse culturalmente no tiene que hacerse siempre como aquellas que se hacía hace 523 años. Las culturas que fueron dominadas en la actual América tienen su propia cultura con aspectos que son eternos, nunca acabarán, pero pueden transformarse a lo largo del camino pero no acabarán. Un ejemplo de ello son los *Ayas*, que combinarán la danza en conjunto a la indumentaria y la *saynata*, para mezclarse en las celebraciones cristianas, adaptando sus propios rituales para salvaguardar ciertos símbolos y códigos propios de la cultura kichwa.

Por lo tanto, por medio de la cultura de cada pueblo, se debe hacer resistencia para conservar “aquello que de hecho es útil y constructivo, pero con la seguridad de que, a medida en que se avanza, la ropa, la manera de comer, nuestra forma de bailar, de cantar, todo tiene que cambiar poco a poco”, sobre todo en nuestra cabeza, en el sentido en que nos relacionamos entre nosotros mismo y el sentido que tenemos en relacionarnos con la naturaleza y las relaciones incluso con nosotros mismo (Varela 1985, 88).

De este modo, los pueblos Kichwas tomarán esa postura de resistencia desde los primeros momentos de la conquista, pues ha sido una forma de responder ante la exclusión permanente de la que han sido objetos. Esa resistencia cultural, es la que ha

permitido subsistir conservando un conjunto de elementos culturales que pueden considerar auténticos y de los cuales puede demandar derecho exclusivo de tomar decisiones. La resistencia tomará diferentes formas “desde la resistencia subterránea o cotidiana, hasta la lucha o resistencia frontal”, conectadas entre sí formando una sola estrategia de sobrevivencia, buscará coexistir por medio de la hibridación de culturas (Zonana 2000, 92).

2.6 Hibridación cultural

La categoría de hibridación planteada por García Canclini aproxima a entender esas mezclas culturales dentro de sociedades con identidades, idiomas y modos de vida diferente, en las que se han combinado elementos étnicos o religioso, sino que se han entrelazado con tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos y posmodernos. Sin embargo, la hibridación no será sinónimo de fusión cultural sin contradicciones, sino que ayuda a dar cuenta de aquellas particularidades de conflictos generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de esos proyectos nacionales de modernización en América latina (1990, 13,14). Procesos en las que el sector Kichwa de Cotacachi y Quito, se han visto obligados a entrar en esos diversos procesos culturales mediante la hibridación, incluso para discutir sobre el concepto. Porque estos pueblos que fueron colonizados, no se desapegarán tan fácilmente de sus tradiciones, al contrario, habrá discrepancias por las distintas concepciones modernas como la economía, la política y la cultura.

A la hibridación cultural se la ha entendido como esos procesos particulares de asignación de significados, de representaciones y construcción de imaginarios políticos, “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. Proceso que ocurre tras la mezcla de dos culturas distintas que han combinado mediante estrategias asistencialista con criterios de modernización y que ha sido un concepto clásicos de sincretismo y “mestizaje cultural” que significaría una especie de “posmodernidad duradera” que marca la dinámica sociocultural latinoamericana (Canclini 1990, 15).

Esta estrategia de hibridación, de combinación, o reconversión cultural será para los *Ayas*, una práctica simbólica-contra hegemónica, porque adaptan sus saberes dancísticos e iconográficos para vivir incrustados en las fiestas occidentales modernas y

al mismo tiempo, crear variantes en sus personajes que al construir sus *saynatas* reformulan la cultura. Adaptan sus danzas, sus simbolismos y códigos de creencias para vivir dentro de los estados modernos sin abandonar del todo sus creencias antiguas y la cultura del pueblo kichwa, deconstruye la creencia de lo “culto o alta cultura” que solo se la ve en la historia escrita, literatura y arte occidentales que han encasillado a los *yas* y sus *saynatas*, como meros artefactos folclóricos, populares, casos raros de estudios antropológicos” que desmerecen su importancia para la perdurabilidad de la cultura de un pueblo. Surge el cuestionamiento de la cultura hibridada que ha construido el imaginario de las sociedades andinas, pues la modernización cultural está llena de contradicciones y fracasos, “se ha transformado en un `proyecto polémico y desconfiable, con esta mezcla de memoria heterogénea e innovaciones trucas” (Canclini 1990, 15,16), en un proyecto casi fallido de imposición de imágenes, una auténtica guerra sin fin.

2.7 Guerra de imágenes

Gonzalo Abril, dirá que la colonialidad tendrá el síntoma muy evidente de paternalismo tutelar, ese ejercicio de patrocinio inexplicable como relaciones presupuestas por esas formas de representación, sin mencionar que el empeño de los primeros colonos era la de destruir y satanizar las representaciones de las deidades hechas por los pueblos originarios (imágenes hechas en piedra o barro). Pues la colonialidad heredera de la colonia, intentará organizar la cultura de la imagen contemporánea, “en esa asimetría sistemática en la representación y valoración del imaginario occidental (generalmente identificado como arte o como el arte)” frente a lo que ha sido habitual nombrar como primitivo, milenario, ancestral, popular, folklórico o más recientemente como “étnico”, la imágenes que no calzan en el imaginario occidental, les serán atribuidos como imágenes con rasgos amenazantes y malignos (2007, 220,221,222). Imágenes poco comprendidas, sin ser parte de la amalgama de imágenes que construyen la sociedad ecuatoriana o peor, imágenes que den indicios de la historia, prácticas y saberes de los pueblos Kichwas.

Hay que entender que dentro de la imágenes, existen contenidos de análisis de los programas políticos y las funciones que han desempeñado dentro de una sociedad pluriétnica como la nuestra, pues venimos de una herencia colonial y barroca en la que asemeja el mundo en el que se sumerge la actualidad, debido a la fascinación y la omnipresencia de la imagen que ha sido reproducida en todas parte, al mestizaje, de las

razas, las religiones cristianas y las culturas externas, al desarraigo de los seres y la memoria.

Gruzinski dirá que, “la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano”, adopta una forma de guerra de imágenes que se ha perpetuado durante siglos y que hoy parece no haber concluido (1994, 12). Desde aquel inicio de la primera llegada de los colonos, la imagen se convierte en la primera interrogante sobre la naturaleza del mundo que desconocían. Muy pronto la imagen constituye un instrumento de referencia y poco a poco en aculturación y dominio, principalmente con las imágenes para cristianizar a los pueblos de todo el Abya Yala.

“La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no permitió ampliarse, desplegar y modificar al ritmo los estilos, políticas, las relaciones y oposiciones encontradas”. Pues la actual América, se convierte en un verdadero laboratorio de imágenes mediante la manipulación, oleadas sucesivas e interrumpidas de sistemas de imágenes y los imaginarios de los conquistadores (Gruzinski 1994, 13). Imaginarios que por lo fenómenos religiosos a los que fueron sometidos los pueblos originarios entre ellos los pueblos Kichwas, a las que en parte habían desmantelado.

Algunos pueblos resistieron, “otros se opusieron a base de ardides, buscaron e imaginaron acomodos con el régimen de los vencedores”. La América controlada por los hispanos por más de 300 años y luego por las elites criollas conjunto a las potencias mundiales emergentes hasta la actualidad, se vuelve en la tierra de todos “los sincretismo, el continente de lo híbrido y de lo improvisado”. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexisten en un enfrentamiento y de intercambios en que nos podemos reconocer. Los grupos y pueblos indígenas dentro de la dominación españolas, mostrarán como lejos de ser mundos muertos o fijados, no dejaron de construir y de reconstruir sus culturas (Gruzinski 1994, 14,15).

2.8 Pueblos indígenas

Para comprender la denominación de indígena, debemos comprender que fue un término introducido por la colonia y que fue aplicado a todo aquello que es referente a una población originaria del territorio que habita, cuyo establecimiento es lo suficientemente prolongada y que las establece como oriundas (es decir originarias del lugar). Quisiera añadir un argumento propio sin caer en esencialismo o resentimientos

sociales, al referirme al término indígena e indigente, como términos que están muy ligados a pesar de su etimología diferente, pero, que por las causas sociales-históricas, estarán relacionadas, pues indigente e indígena, serán personas que se ha encontrado en situación de carecer de lo necesario para vivir o que tienen escasos, el indigente por su situación personal y el indígena obligado a vivir en situación precaria desde la colonia en adelante. En la actualidad, quienes constituyen y han dado sustrato a aquellos definidos como pueblos indígenas, según datos de la CEPAL, existen en América Latina y el Caribe entre 33 y 40 millones de indígenas, pertenecientes a alrededor de cuatrocientos grupos étnicos (Dávalos 2005, 21).

Sin embargo, como dirá Dávalos, el problema no es cuantitativo, el problema es más complejo y que interpela nuestros códigos más fundamentales de razón y de convivencia, ya que esos pueblos poseen formas de vivir, de pensar de relacionarse y que ha sido desde siempre diferente a aquellas que han sido establecidas como “oficial y única” (2005, 21) establecidas por quienes mantienen la batuta del gobierno por la colonialidad. La colonialidad heredera de la colonia, como dirá Aníbal Quijano, impondrá “la clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia social cotidiana y a escala societal” (2014, 1). En el curso del despliegue actual, se han ido configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad, negros, blancos, mestizos, e indígenas y las relaciones intersubjetivas que les corresponden dentro de la colonia.

Quijano también dirá que, junto con esa idea, se consolidó otro de los núcleos principales de la colonialidad/modernidad eurocéntrica: la concepción de una humanidad, según las poblaciones del mundo se diferencian en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos (2014, 2). Según estas pautas, dentro de la escala social en que viven los pueblos Kichwas tanto de Cotacachi como de Quito, creará un espacio, una malla de relaciones de explotación/dominación, conflictos que se han articulado en función y disputa por el control de la existencia social: el trabajo y sus productos, de su naturaleza y recursos; la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento, la autoridad y sus instrumentos de coerción particular, porque querían asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios (Quijano 2014, 3).

Para Pablo Dávalos, los pueblos indígenas para sobrevivir, solo les queda la opción de “integrarse, e integrarse significa asimilarse, significa incluirse, significa

desaparecer” (2005, 20). Ejemplos como esto sobran, pero el que nos compete, es el de dos pueblos, los Kichwas de Cotacachi y los Kitus caras de Quito, pueblos indígenas que han vivido dentro de una crisis de existencia, crisis que se relacionan con una imposición política de ajuste y de reformas neoliberales del estado, de cambiar esos sistemas de representación que serán cuestionados con el tiempo.

Dentro de este párrafo también aclaro que no volveré a usar el termino indígena por cuestiones que ya mencioné anteriormente, porque el término indígenas solo ha dado continuidad a las desigualdades sociales en la que han vivido los pueblos Kichwas, a diferencia de lo que viven actualmente, una nueva experiencia incluso política, que incorporan nuevos temas, que buscan su reconocimiento. Desde que se reconozca su diferencia desde la democracia, desde la participación comunitaria, desde la identidad, desde su participación dentro de las prácticas rituales con sus propios códigos; actividades que han logrado vencer de forma paulatina y lenta la exclusión; esa exclusión sistemática, silenciosa e institucionalizada y que también, ha infectado a los mismos pueblos kichwas bajo discursos poco favorables para “otros” pueblos que aun sufren de discriminación y de aislamiento. “Estos pueblos nominados por error del discurso y de la historia como indios y por una concesión de lenguaje políticamente correcto, ahora denominados como indígenas” (Davalos 2005, 22). Es necesario entonces, “incorporar la historia de los pueblos y naciones de América dentro de un mismo estatus de constitución epistemológica y civilizacional de la modernidad”, es necesaria una reivindicación de los pueblos kichwas “la inclusión del otro” (2005, 22) que más bien sería, volver a ser nosotros.

3. Estado de la cuestión

Los *Ayas* o más conocidos como danzantes, usarán sus *saynatas* [máscara] rituales como ese proceso hibridado de resistencia cultural de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito. Un aporte importante para ubicar estos contextos sociales de los *Ayas* y sus máscaras, la podemos encontrar en el libro *Máscara, transformación e identidad en los Andes, la fiesta de la Virgen del Carmen* escrito por Gisela Cánepa Koch, cuyo interés principal, son las expresiones rituales, festivas y estéticas andinas en las máscaras, que nos son nuevas, aunque han constituido una preocupación marginal dentro la antropología y de las ciencias sociales de modo general en los Andes (1998, 4). Esta marginalización, ha sido consecuencia de lo continuos enfoques teóricos que han definido

lo ritual, el arte y la cultura de los pueblos Kichwas, como fenómenos supra sociales, como falsas conciencias o como mera representación de una realidad externa e independiente.

Desde estas perspectivas teóricas, las prácticas de los *Ayas* y sus máscaras, como dirá Cánepa Koch, dentro de las festividades y estéticas han terminado por ser objetivizados como “realidades aisladas, autónomas y en todo caso dependiente en vez de constitutivas de la realidad social” (1998, 4). Para esa búsqueda de reivindicación social-histórica de los *Ayas* y sus máscaras, quiero mostrar los casos de estudio: El Abago del pueblo kichwa de Cotacachi, y el Yumbo de los Kitus Caras de Quito, porque sus máscaras al igual que sus prácticas como grupo humano, se lo ha entendido como manifestaciones puramente locales y anacrónicas. Por un lado, la máscara estereotipa y objetiviza la identidad a la que un sujeto aspira. La máscara también hace posible realizar tal aspiración, sucede a través de la transformación mimética que ocurre cuando el danzante se coloca la máscara y asume la identidad del personaje. Este acto no solo oculta una identidad, sino que al mismo tiempo muestra otra (Cánepa 1998, 5-7).

La aproximación del estudio de estas prácticas rituales y festivas de las máscaras, han tendido a privilegiar una interpretación que las define como formas de resistencia cultural andina, porque “habrían preservado cierta esencia inalterada enmascarándose bajo forma no andinas. Manteniendo la dicotomía entre forma y contenido privilegiando la noción de resistencia en vez de negociación y cambio”(Cánepa 1998, 5).

Levi-Straus (1981) y su libro *La vía de las máscaras*, sostendrá que, ninguna máscara en su individualidad tendrá significado por si sola, y que el significado de todas las máscaras en su conjunto, solo se las podría comprender al compararlas con otras que hayan sido producidas por un grupo diferente; grupos que pertenecieran a una misma región pero que tenían diferencias por su ubicación geográfica o situación social.

Por otra parte, la investigación que hacen Amaranta Pico Y Wilson Pico (2011) en el “Cuerpo Festivo”, buscan indagar el arte en la representación escénica de personajes de fiestas populares, donde integran sus oficios de artistas y etnógrafa, para crear nociones conceptuales que comparten arte y etnografía para explorar en las diferentes danzas y los personajes que en ellas son protagonistas. Dentro de su investigación de las festividades más populares en los andes, se preocupan por crear un trabajo visual fotográfico con celebraciones propias, en la que se mencionan a los Rucos y pingulleros; Ajas, Wikis,

Curiqingue, al Coraza y Loa, payasos, Yumbos, entre otros *ayas*, tienen una cosa en común, la máscara o el enmascaramiento que realizan en cada una de sus festividades.

Por otro lado, la tesis trabajada por Erika Chicaiza (2017) “Etnografía y la identidad cultural de la fiesta de la Mama negra”, centra su investigación en elaborar un producto comunicacional, que contenga información cultural acerca de esta festividad realizada en septiembre y noviembre, muestra la fiesta como parte de la identidad cultural laticungueña, pero también muestra la lucha simbólica de clases sociales, ya que se desarrolla en escenarios distintos con connotaciones y significados diferentes, por un lado la celebración de la mama negra hecha por los comerciantes del mercado de la ciudad y otro por las autoridades del cantón, cada una con comparsas y sobre todo los danzantes que, con sus máscaras, vestimenta y organización, han creado imaginarios sociales, conflictos ideológicos y relaciones de poder que se diferencian entre sí.

En estos autores que hemos citado, podemos comprender la enorme importancia que juega la máscara para mantener ciertos códigos rituales-festivos, símbolos y procesos históricos de resistencia del *aya* y el personaje que está representado, pero, no debe ser entendido en términos dicotómicos, ni de exclusión. La identidad de este personaje no es un mero hecho artificial, ni simple representación o engaño de una supuesta identidad verdadera, sino, en la que el *aya*, negocia su identidad dentro del contexto social en la que está viviendo (Cánepa 1998, 7).

4. Metodología

Esta investigación por sus características requiere del método interpretativo y etnográfico por tener objetos de estudio de dos pueblos Kichwas y en los cuales se realiza trabajo de campo, que está dirigido al ámbito social y simbólico, en el que existen diferentes problemáticas que no se pueden explicar ni comprender desde una metodología cuantitativa. De este modo, se comprenderá la realidad como dinámica y diversa, puesto que el estudio tiene un enfoque cultural para comprender a las *saynatas* de los *ayas* del pueblo kichwa de Cotacachi y del pueblo kichwa Kitu Cara de Quito. Se eligieron casos de estudios las *saynatas* del Abago y del Yumbo. A partir del registro ilustrativo de autoría propia y el análisis simbólico de estas *saynatas*, se buscó entender los procesos de resistencia cultural relacionados con la práctica social, “que es específicamente humana y que se encuentra en un cambio constante” (Chicaiza 2017, 70).

Estos métodos ayudarán a comprender el significado de los *Ayas* y sus *saynatas*, porque dirige su interés de estudio de las acciones humanas y de las prácticas sociales, puesto que el sujeto es un individuo comunicativo que comparte significados a través de la interacción social. Con relación a la investigación, se hizo una participación directa al convivir con las comunidades participar de sus festividades y convivir con ellas, por medio de entrevistas a cuatro personas de cada pueblo, para tener argumentos de quienes son partícipes y están conectados con las *saynatas* de sus respectivos pueblos. Partiendo de registros fotográficos propios y fotografías de archivos públicos y privados, se elaboró una serie de dibujos, como paso previo al análisis de los elementos simbólicos, y de resistencia.

Se realizó un análisis iconográfico; como una búsqueda de datos históricos, contextos sociales, y simbólicos por medio de dibujos a modo de bitácora, dibujos que van desarrollándose a la par de la investigación y que va muy de la mano de la metodología etnográfica porque fue necesario desplazarse a los lugares y dentro del trabajo de campo, implicó que como investigador, me vea envuelto e involucrado no solo como observador si no como participante dentro del desarrollo pedagógico de las *saynatas* de los *Ayas* Kichwas, que, dentro de su ejercicio dancístico, han salvaguardado códigos ritualísticos.

De este modo, dentro de este recorrido metodológico que combinó aspectos de creación artística, etnográfica, análisis de símbolos por medio del dibujo y trabajo investigativo, se logró determinar dos casos de estudio, el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras. A través del análisis simbólico de estas máscaras, se identificaron el lenguaje visual, las iconografías, los significados y los usos de las máscaras. Con estos elementos se establecieron las representaciones de resistencia cultural de cada uno de sus pueblos porque las *saynatas*, han sido importantes para el desarrollo de luchas simbólicas a las que han sido sujetas la cultura kichwa.

Capítulo segundo

Formas simbólicas en las *saynatas* de los *Ayas* de los pueblos Kichwas

En este capítulo, quiero plantear el caso en concreto de dos pueblos Kichwas de la sierra centro y norte del Ecuador, definirlos geográfica-históricamente que ayude a guiar el análisis etnográfico, simbólico e iconográfico, que tienen dentro de su imaginario festivo-ritual los *Ayas* y sus respectiva *saynata*: el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus caras. Las *saynatas* que nos interesa mencionar en este capítulo, reserva a la mayoría de los significados que usualmente se le asignan. Estas son *saynatas* concretas, existen como objetos reales y no como metáforas; están vinculadas a rituales dentro de sus respectivas danzas.

Por lo tanto, es necesario valorar estos casos particulares por sus características, tanto en su materialidad y la ritualidad de las *saynatas*, porque conlleva una serie de planteamientos de suma importancia para proponer definiciones de los *Ayas* que se están estudiando y quienes representan a sus respectivos pueblos Kichwas. Por un lado, reconocerlas como objetos exige desmontar sus distintos elementos y diferenciarlas, reconocerlas significa aceptarlas como objetos rituales en una doble función: ritual y de resistencia, capaz de autodefinir el reconocimiento de los pueblos Kichwas a los que pertenece cada uno.

1. Pueblo kichwa Cotacachi y Kitus Kara

Ana Morocho (2018), toma de varios autores para escribir una breve reseña histórica sobre el cantón Cotacachi, se refiere como el cantón más extenso en territorio de la provincia de Imbabura y su cantonización, fue el 6 de julio de 1861 como Santa Ana de Cotacachi con una superficie aproximada de 1809 km². Anexo 1. Dentro de su división territorial, se ha dividido en dos grandes parroquias urbanas como: Sagrario y San Francisco; y parroquias rurales que las predominan con el 84% de la población como: Apuela, García Moreno, Imantag, Peña herrera, Plaza Gutiérrez, Quiroga, 6 de julio de Cuellaje y vacas Galindo (55). La composición étnica está dividida entre mestiza, afrodescendientes e indígena Kichwa que es la más numerosa, esta composición étnica proviene de la unión de blancos y los antepasados Kichwas que formaron la fundación de haciendas y fincas. Estos espacios fueron usados para esclavizar al kichwa en trabajos de

agricultura y servicios de casa. Así, los nuevos habitantes y sobre todo la kichwa, formaran *llaktacunas*, pequeños poblados andinos dirigidos por un miembro destacado del grupo que ya empezaron un proceso de organización (Morocho 2018, 56). Procesos que fueron tomando fuerza organizativa dentro de las comunidades en lo que se irán abandonando el sistema latifundista del huasipungo, después de las reformas agrarias de 1964 y 1973, los sectores rurales serán tomados en cuenta por el estado abandonando el gamonalismo y encaminándose a una aparente modernización de las comunidades Kichwas.

El pueblo Kichwa de Cotacachi, conforma gran parte de la población del cantón y son representados por la UNORCAC (Unión de Organización Campesinas de Cotacachi). Organización que nació con la finalidad de promover un desarrollo con identidad a través de la representación y posicionamiento político; siendo Morocho la principal comunidad que aportó a la creación de esta organización, Turuku, Azaya, Morales Chupa, Chilcapamba, Tunibamba, Cumbas Conde, Piava Chupa, Piava San Pedro, Anrabí, Santa Barbara y Topo Grande. Esta organización actualmente cuenta con 48 comunidades rurales, mantienen un nivel económico a base de la ocupación en la construcción, agricultura, turismo comunitario, y amas de casa. Este pueblo, se ha destacado por mantener saberes ancestrales que han sido aprendido en teoría y luego puesta en práctica; ceremonias, curaciones con plantas, procesos ritualísticos que requieren ejecución y el significados dentro de la cosmovisión andina kichwa (Morocho 2018, 56–57).

Actualmente el pueblo kichwa Kitu Cara, se encuentra distribuido dentro de algunos barrios de la capital de Quito y tienen una herencia histórica, que Ana Taisaguano los sitúa desde el paleo indio (9.000 a 3.500 AC), en el que coincide con ciertas crónicas de la llegada de los Caras desde la zona del Caribe y que conquistaron los territorios que iban encontrando en el camino, desde su ingreso por el Río Esmeraldas desde la Costa hasta los valles interandinos. “Su importancia territorial lo da su ubicación en el centro de las entradas principales desde la costa y de la Amazonía” (2011, 17).

Esta confederación milenaria “Quitú-Cara”, establecerá su organización social desde la integración de los saberes y conocimientos. Tienen sus propias autoridades y sistemas sociales que les ayuda a sobrevivir; cohabitan con otras especies y grupos étnicos, creando una cultura rica en expresiones culturales que se ven reflejados en Tolas y Pucaras que son centros ceremoniales de reciprocidad con las fuerzas naturales. Dentro de su contexto geográfico, el territorio Kitus Cara, está ubicado en la zona de la hoya de

Guayllabamba en el cantón Quito anexo 2, que posee tierras fértiles y que, por su posición estratégica regional, posibilita una importante movilidad de productos, simbologías culturales, conocimientos medicinales y se organizaban en *Ayllus*, que les ayudó a preservar su identidad. Están asentados en sectores como: Zambisa, Nayón, Lulubamba, Pululahua, Pusuquí, Tantaleo, Carapungo, El Inga, Puembo, Picalquí, Llano Grande y Llano Chico (Taisaguano 2011, 17–18).

Su ritualidad, se basa en los cambios de ciclos agrícolas; pues saben cómo leer el tiempo de siembra, cosecha, aporque, preparación, sabe cuándo las lluvias con buenas para sembrar y cuando es afectada por la lancha, tan conservado un vínculo entre los elementos naturales que los rodea, a las especies adaptándose a los cambios de la modernidad. Desde el lenguaje de la lluvia y el sol, de lo que acontece en el cielo y la tierra, de lo que ven como seres humanos y todos los seres. Para los “Kitus Caras y Cotacachis, el manejo de su sabiduría, se basa en el calendarios agroecológico, porque esta es su ruta de vida, de ahí parte su identidad: de estas sensibilidades nace su símbolo como pueblo” (Taisaguano 2011, 20).

Cabe mencionar que este pueblo, a pasado un sinnúmero de procesos de inserción y de auto identificación, que será tomado en cuenta, desde sus asentamientos ancestrales ubicados en la actual ciudad de Quito al pie de la montaña sagrada del Pichincha. Este pueblo Kichwa como se menciona en el portal web de la CONAIE (Pilatuña 2014), en el III congreso que se realizó mes febrero de del 2010, en la parroquia de Puembo, se autodefinieron como “NACIÓN ORIGINARIA KITU KARA”. Bajo este concepto no existe una presidencia, sino la “GOBERNACIÓN DE LA NACIÓN ORIGINARIA KITU KARA”.

Sin embargo, estos dos pueblos Kichwas, pese a tener su posicionamiento local muy arraigado históricamente, con una fuerte organización comunal que les permitió mantener su legado como pueblo, no será suficiente por el estado de marginalización social a los que fueron sometidos. Indicadores como el estatus mestizo diferenciaba del indígena a finales del siglo XIX. “un indio por ejemplo, hablaría solo kichwa, usaría ropa campesina y conservaría el derecho de usar terrenos comunales pero obtendría un ingreso menor y disfrutaría de un estatus social inferior al mestizo” (Béjar, Bigheno, y Cánepa 1998, 26).

El mestizaje será una idea enmascarada de civilización traída por los colonos españoles y que fue heredada por los hijos ilegítimos producto de sus violaciones, no solo

corporales, si no también espirituales-simbólicas que fueron reinterpretadas a manera de bailes y sátiras para esconder esa historia tras una *saynata*, una máscara.

2. *Saynata* de los *ayas*: el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras.

Los *ayas* y sus *saynatas*, han conservado códigos culturales, simbólicos-ritualísticos, juntamente con celebraciones religiosas antes de la llegada de los Incas y españoles, estas culturas prehispánicas habrían forjado importantes contribuciones a la cosmovisión indígena que muestra sus profundas raíces identitarias como los casos del Abagos y de los Yumbos dentro de sus respectivas fiestas, sin embargo, de sus orígenes se sabe muy poco. Marilyn Raza menciona que, hasta el día de hoy, sus orígenes son ambiguas e imprecisas, pues carecen de compendios escritos y muy poca información oral que den testimonio de sus apariciones; la arqueología y la etnohistoria ha tratado de reconstruir su cosmovisión, sus relaciones interétnicas y sus formas de organización (2020, 19).

Sin embargo, es importantes mencionar que, las prácticas de los *Ayas* que han sido practicadas dentro de las comunidades indígenas han conservado vivo el legado de sus respectivos pueblos, haciendo de las *saynatas*, una continuidad y trascendencia en el tiempo de su propia existencia. Estas comunidades conjuntamente a su respectivos *Ayas*, han sido parte de las celebraciones históricas generales y las cuales son:

El Abago *aya* que estaba presente en las comunidades de Chilcapamba, Morales Chupa, e Imantag. La danza de este *aya* dentro de las celebraciones importantes que tiene el cantón de Cotacachi, destacaba su participación dentro de “la celebración del Corpus Christi y coincidía con la fiestas del sol el 24 de junio” o mal denominada como *Inti Raymi* (Betancourt et al. 2009, 11) ya que el día consagrado para este día festivo, es conocido como *Jatun Punlla* [gran día] o toma de la plaza (Bonilla 2023) .

Esta danza del Abago según menciona Betancourt (2009, 11) tomando datos de Segundo Luis Moreno de 1949, sobre todo las danzas efectuadas por los kichwas Cotacachis con regocijo y júbilo público, son rituales correspondientes al culto del sol y “el de los Abagos, es uno que se realizan durante el *Inti raymi* o pascua de sol, en el solsticio de verano en homenaje al astro divino, porque en él, como es sabido, cierra el ciclo anual” (2009, 11). Para crear este personaje del Abago, el *aya* tomaba prestada o alquilaba la ropa de los mestizos hacendados, entre más andrajosa y rota este, mejor: un pantalón remendado, un chaleco viejo, un saco roto, una peluca hecha de cabuya o de crin

de caballo, una vara o bastón nudoso en la mano y principalmente, la *saynata* blanca, transcendental objeto que llama poderosamente la atención por sus simbologías, como la cruz roja en la frente, los tres círculos de color rojo y que sirve como objeto ritualísticos, simbólico, y de sátira como muestra la fotografía del archivo Blomberg de 1966 de la figura 1.



Figura 1. Fotografía de Abagos del pueblo Kichwa Cotacachi.

Fuente: Blomberg 1966

Pues, en esta fiesta de los Abagos, dentro de la celebración del culto al sol, como menciona Betancourt (ante los ojos del colonizador del siglo XIX), dirá que:

Son una suerte de chamanes o brujos que, con esa máscara blanca, atuendos harapientos de hombre europeo, pelucas despeinadas, parecieran estar lanzando una sátira disimulada a los conquistadores, hacendados y contra la imposición de una fe religiosa ajena. Ya que, los colonos, tal como fueron representados, eran de aspecto y comportamiento grotesco, violentaban a mujeres y niños, se burlaban de la idiosincrasia del otro. Puede ser que los Abagos, describieran lo que vieron y vivieron sus antecesores en épocas de la llegada de los primeros españoles. “Algunas de estas representaciones son imitaciones de los recién llegados, que era tal vez una forma de poner en evidencia las debilidades de los foráneos y un signo de resistencia a la dominación” (Betancourt et al. 2009, 16).

La danza del Abago es mencionado por Segundo Luis Moreno y es retomado por Oscar Bentancourt en el 2005, al referirse a la memoria que hiciera sobre el primer festival de danzas indígenas del Ecuador realizado en 1943, este danzante representaría a un espíritu “malo” ya que iba descalzo y andrajoso. Según algunos indicios hechos dentro de las comunidades, el ultimo danzante de los Abagos fue Juan Francisco Cushcagua Pillahuisa fig 2, fallecido en 1983 y quien fuese danzante mayor de los Abagos, lo que posiblemente daría a entender que este ritual fue realizado hasta la década de los 80 en las comunidades de Morochos y Chilcapamba.



Figura 2. Fotografía tomada de una pintura en conmemoración del Abago en la comunidad de Morochos.

Fuente: Propia

Actualmente esta danza ya no tiene continuidad como en antaño dentro de las comunidades de Cotacachi, quedando pequeñas interpretaciones y uso de la *saynata* como es el ejemplo de la agrupación Humazapas figura 3, quienes, a través de investigaciones previas, conversaciones con las personas mayores de diferentes comunidades, han rescatado la *saynata* del Abago y su danza ritual; usándola en sus diferentes presentaciones musicales. Desde el año 2010 darán uso de la *saynata* del Abago dentro de su performance de presentaciones musicales y fotográficas, en el que la banda de música y danzas tradicionales kichwas, será integrada por jóvenes de la comunidad de Turuku interesados en rescatar la música y las danzas del Yumbo y del Abago, demostrando que este *aya*, ha quedado marcado en el imaginario de las comunidades.



Figura 3. Fotografía de la portada del álbum musical de la agrupación Humazapas

Fuente: Humazapas 2023

El Abago y su *saynata*, dejará marcada en la historia de Cotacachi, una huella innegable del comportamiento del pueblo kichwa ante los abusos, la marginación y racialización de los españoles-criollos y contra toda autoridad, que intente someterlos de nuevo. Un indicativo de ello, es que en las festividades del Corpus Christi en la que participaba este *aya*, “ha ido reculando en los espacios públicos mientras que, en contravía, el Inti Raymi ha cobrado mayor fuerza, principalmente entre los jóvenes conscientes de sus orígenes” (Betancourt et al. 2009, 10). La celebración foránea ha ido perdiendo espacios y ya no se las celebra con la misma energía que en décadas anteriores, quedando solo reinterpretaciones que se van adaptando a la necesidad de cada época, ejemplo de ello, es la estética del Abago de la fotografía tomada por Blomberg en 1966 figura 4 y la fotografía del Abago del 2023 hecha por la agrupación Humazapa figura 5.

Indicativo de las huellas que va dejando una *saynata* en diferentes líneas de tiempo, en diferentes contextos históricos y sociales de un pueblo.



Figura 4. Fotografía Abago.

Fuente: Blomberg 1966.



Figura 5: Fotografía Abago.

Fuente: Humazapas 2023.

Para tener un acercamiento al con texto histórico del Yumbo, nombre que se le da al *aya* que es muy recurrente en las festividades del pueblo Kichwa Kitu Cara; tomaremos datos escritos por Marilyn Raza que argumenta que, el término “Yumbo”, era utilizado en sentido peyorativo durante la época de la conquista española, era su forma de designar a los pueblos indígenas que habitaban la zona amazónica y la selva noroccidental del Ecuador figura 6; que por diferentes actividades económicas y étnicas, establecieron contactos sociales con diferentes pueblos de la sierra, evidencia de ello, son las relaciones e intercambios que realizaban los Yumbos en diferentes regiones del país, los símbolos y ornamentos usados en la danza serán testimonios fieles de la relación comercial y cultural que aportarán dentro de la historia de los kichwas .

En la época colonial, el término Yumbo fue exotizado, refiriéndose a un estado habitado por indómitos y hostiles pobladores de las regiones montañosas que poco favorecían a la imposición colonial (2020, 19).



Figura 6. Pintura al óleo de un Yumbo de las inmediaciones de Quito

Autor: Alban 1725

Los asentamientos de este pueblo yumbo estaban dispersos, pues sus viviendas estaban distantes la una de la otra, pero estaban muy bien organizadas política y

económicamente, demostrando un alto grado de desarrollo; el intercambio de productos, la agricultura y la pesca fueron de los principales sustentos que tenían, y por su ubicación estratégica, les permitió cultivar productos como el ají, maíz. Yuca, coco, camote y muchos otros productos que eran requeridos por otros pueblos y con quienes crearon un sistema de comercio por medio del trueque, adquiriendo productos tanto de la costa, de la sierra y del oriente, productos como el *mullu* (concha *Spondilus*), material de gran valor histórico y cultural (Raza 2020, 19-20).

El pueblo yumbo, será uno de los principales poblados en rechazar enérgicamente la invasión inca, pues aceptar el poderío invasor, era perder su organización y la red comercial que habían establecido, como lo menciona Marilyn Raza en estudios realizados dentro del sistema inca:

Ha demostrado que las poblaciones yumbo, no ocuparon un lugar privilegiado dentro del sistema jerárquico del Tahuantinsuyo, que es un indicativo, que los yumbos mantenían su autonomía sin haber sido sometidos por ellos. Sin embargo, mantuvieron un entendimiento pacífico en especial de resistencia ante los nuevos invasores españoles. Los yumbos, durante los primeros años de la colonia, eran considerados como pueblos hostiles y reacios al contacto con los españoles; sin embargo eran requeridos por sus tierras fértiles y fueron incorporados a la administración del cabildo de Quito desde 1534 (2020, 21).

Actualmente, existe un debate académico sobre la correcta denominación de este pueblo. Se defiende como término correcto la de “Quitú-Cara” porque como ya se mencionó, el término yumbo es despectivo y generaliza las culturas precolombinas del país; pues, durante todos los procesos históricos y de conquista, han ido adquiriendo diferentes denominaciones hasta conocerse como yumbos. Sin embargo, los participantes de la “yumbada”, han preferido evadir estas discusiones y autodefinirse como yumbos dentro de sus danzas rituales anexas al catolicismo, “refiriéndose un sentir más que a una características de pertenencia a algún grupo humano en específico” (Raza 2020, 21–22).

Por lo tanto, el *aya* Yumbo, como actualmente se conoce al danzante del pueblo kichwa Kitu Cara, participará dentro de las celebraciones, con ese deseo de auto identificación con su legado histórico, pues tiene un valor simbólico vinculado a sus propios procesos de construcción, de respeto y reconocimiento identitario. La actividad desempeñada por el yumbo, marcarán el resurgimiento de sus cultura, su auto

identificación formal dentro de la memoria histórica y que ha generado reivindicaciones y demandas políticas a la autoridades locales y nacionales, con el único afán de reivindicar y sobrevivir como cultura (Raza 2020, 22).

Ejemplo de ello, es que el yumbo, se ha convertido en parte esencial de “las vísperas en homenaje a la Virgen de las Mercedes y es celebrada desde la madrugada del 22 de septiembre” este baile de los Yumbos o Yumbada celebrada en dicha fecha, se ha venido practicando durante muchos siglos atrás en diferentes barrios de la ciudad de Quito, como Zambisa, Cotocollao, Llano Chico y Llano Grande (Borja 2022, 21), dichos barrios pese al devoramiento urbano de sus comunidades, mantienen rasgos propios en el aire festivo y sus rituales. Otra fecha importante para la Yumbada, es la que se celebra desde el 24 de diciembre en todos los barrios desde muy temprano, en el que “los yumbos se reúnen en la casa del cabecilla que es a su vez, el mediador entre el sacerdote y la iglesia”(Pico 2011, 316).

Cabe mencionar, que en los diferentes barrios mencionados en los que habitan los Kitus Karas, la Yumbada tiende a celebrarse en distintas fechas del año; menciona Maribel Pulupa, que en Cotocollao la Yumbada son en el mes de junio, otra en diciembre y la Yumbada de San Isidro se involucran en septiembre por el *Koya Raymi*, el mes de la mujer dentro de la iglesia de la virgen de las mercedes, festividades sacras celebradas en paralelo a la cosmovisión andina y la iglesia (Pulupa 2023).

De esta forma, el yumbo es en un personaje activo que ha trascendido en el tiempo entre las diferentes generaciones que han asumido ser este *aya*, con su traje adornados como lo menciona Christian Simbaña; usan, blusa y anaco con bordados; binchas, wuashcas [collares, pueden ser semilla o de colores], la lanza hecha de chonta, la chala, la careta (*saynata*) conjunto al tocado de plumas figura 6 y otros elementos que el yumbo requiera para adornarse y claro está, según los requerimientos de cada participante dentro de la yumbada. Esta práctica de ser Yumbo dirá Christian:

Me fue heredada de mi familia, y es parte de mi identidad, porque mis abuelos formaron parte importante de las Yumbadas, de esta danza antigua y de la cual me enorgullezco de ser parte. De la misma forma seguiré con mis herencias ancestrales para que no se pierda, seguir con el legado y no dejar morir nuestras raíces entre las futuras generaciones, para no dejar morir nuestro “Corazonar” (2023).



Figura 6. Fotografía hermanas Yumbas.

Fuente: Pulupa 2023.

De esta forma, la continuidad de la personificación del Yumbo, sobre todo entre las nuevas generaciones, será una actividad constante, una preocupación por mantener ciertos símbolos estéticos que se les atribuían y que ya fueron mencionadas párrafos arriba. Josué Córdor (2023), joven Kitu Cara de 18 años, dirá que estar dentro de la Yumbada es su vida entera, creció con yumbos y morirá con yumbos, pues su familia tiene una larga historia siendo participes de esta danza, recuerda que uno de los elementos que usa para vestirse de Yumbo, fuera de los ya mencionados, es la chala o canasta figura 7, que simboliza la canasta que usaban antiguamente los yumbos para llevar productos del oriente, pero actualmente, solo sirve como un recordatorio de su uso y que se evidencia en la pintura hecha por Vicente Albán en 1725 figura 8, en plena época colonial. Estas imágenes, serán un claro ejemplo de cómo este *aya*, no desaparecerá, si no, que ira trascendiendo en el tiempo, mutando, adaptándose a los nuevos entornos, siempre con la idea de transmitir los saberes y liderazgo entre generaciones.



Figura 7. Fotografía de un Yumbo portando la palla.

Fuente: Pulupa 2023.



Figura 8. Pintura de un Yumbo de Naymas cargando productos del oriente.

Fuente: Albán 1783.

Cabe mencionar aquí, que en Cotacachi también existe el baile de los Yumbos que es originaria de la comunidad de Cumbas conde y que se celebra también en el equinoccio de septiembre o *kulla Raymi* (Andrango 2020, 40), coincidiendo con las festividades de los Yumbos de los Kitus caras, pero se diferencia en que tienen su centro ritual en la chicha de jora, elaborada con el grano de maíz fermentado y que la coreografía no es tan diferente y que no están contemplados en la investigación, pero que deja un antecedente de una posible conexión entre estos dos pueblos kichwas, aparentemente diferentes, pero que comparten un mismo proceso de histórica resistencia.

Estos acontecimientos de resistencia culturales, muestran ese proceso de hibridación entre las festividades kichwas en el tiempo de los solsticios, que hicieron que coincidieran con las festividades foráneas cristianizadas (Andrango 2020, 39) una guerra interna de imágenes y prácticas culturales. Dentro de estas festividades, los *Ayas* de los pueblos Kichwas, han jugado un papel fundamental en la conservación de ciertos códigos, prácticas simbólicas y rituales para dos pueblos Kichwas asentados en el cantón de Cotacachi y Quito. Estos pueblos, a lo largo de su historia ecuatoriana y similar a otras naciones de América, han vivido en una interminable encrucijada por subsistir ante los variables cambios históricos, culturales, sociales religiosos y políticos.

Estos cambios estructurales, impuestos desde la colonia hasta la actualidad, se verán reflejadas en su prácticas rituales-festivas, que serán hibridadas al plano religioso cristiano que las irá absorbiendo y perdiendo el vínculo que sintonizaba con el ciclo de la siembra, principalmente del maíz o *sara mama*, en el que se agradece y festeja la fertilidad de la tierra, el nuevo comienzo que marca la naturaleza con el ciclo de siembra, florecimiento, y cosechá (Andrango 2020, 40). Estas prácticas de ambos pueblos kichwas, se irán readaptando de forma simbólica, escondiendo sus rituales entre *saynatas* que, con el paso de tiempo, se tomarán los espacios en el imaginario de las personas que interactúen con ellas dentro de cada pueblo.

2.1 *Saynatas*

De esta forma, creo una línea de tiempo por medio de la representación ilustrativa de ocho *saynatas*, las entrevistas, y el recorrido histórico que hemos hecho de ellas; nos servirán para entender su identidad desde distintos ángulos, al estar en contacto y participación directa con las festividades de cada pueblo, podremos comprender su función cultural dentro y fuera de sus pueblos. Tanto el Abago como el Yumbo,

enmascaran contenidos pre incas y prehispánicos bajo formas europeas, por ejemplo, ambas *saynatas*, nacen “de un proceso de representación que implica reflexionar sobre lo propio y negociar derechos de auto representarse. Pero también implica tomar conciencia de cómo se es visto por el otro” (Cánepa 1998, 5).

De este modo, diferentes actos culturales-simbólicos serán usurpados por los occidentales-mestizos desde la religión para someterlos a su credo, pese a todos estos actos de sumisión, estos símbolos serán readaptados por los kichwas para que sean aceptados, apareciendo las *saynatas* como esa forma de conservar ciertos códigos que los distingue, tanto del Abago como la del Yumbo:

Jesús Bonilla director de la agrupación Humazapas, dirá que la *saynata* del Abago es parte del atuendo de una danza tradicional de varias comunidades del cantón Cotacachi, como Morales Chupa y Ambi Grande, esta danza en el presente ya no se la práctica con los mismo términos de las primeras festividades del Corpus Christi, porque no hubo una continuidad por parte de las comunidades, quedando muy poco rezagos de esta práctica, pero la *saynata* y parte de su simbolismos, fue recuperada mediante la danza; recuperaron esta danza de los Abagos, porque no cumplía con los estándares de las danzas que comúnmente se bailan en las comparsas, sino que son autóctonas de su tierra (Bonilla 2023).

De este modo, compartir con el grupo Humazapas quienes, a través de sus investigaciones, implementaran la *saynata* dentro de sus investigaciones y presentaciones a estos personajes, siendo la máscara el implemento simbólico por excelencia y quien diera la identidad al grupo. Ser parte de las fiestas de su comunidad, me permitió ver de cerca algunas de sus danzas y representaciones donde aparecía el Abago; tuve la oportunidad de observar sus características, sus formas y colores para luego trasladarlas a mi cuaderno de dibujos como método de análisis de cada símbolo que en ella encontraba. Será un largo trayecto para conocer de donde provenía esta *saynata* y con qué fin, entre recopilar información, buscar archivos alternos y, sobre todo, detallar a mano cada rasgo característico, me permitirá desarrollar y ordenar cronológicamente cada una de las *saynatas* del Abago.

Ejemplo de ello, es la primera *saynata* de la figura 9, que fue tomada del archivo Bomblerg de 1966, a la cual añadiré colores porque la foto original está en blanco y negro; la segunda ilustración, fue elaborada a partir de una fotografía del libro “*El elefante de Cotacachi*” del 2009, en la que hago pequeños apuntes sobre la situación actual de este *aya* figura 10; la tercera y cuarta *saynata*, es de mis dibujos personales figura 11 y 12,

que las hice al estar en compañía de la agrupación Humazapa y empezar a entender el gran valor que tenía este personaje para las poblaciones kichwas de Cotacachi; cabe mencionar aquí, que estas *saynatas* son más contemporáneas, de mejor estética visual y utilizadas en sus performance musicales pero, mantienen ciertos simbolismo poco inalterados.



Figura 9. Ilustración del Abago de 1966 tomada del archivo Bomblerg.

Fuente: (Blomberg 1966. Elaboración propia.

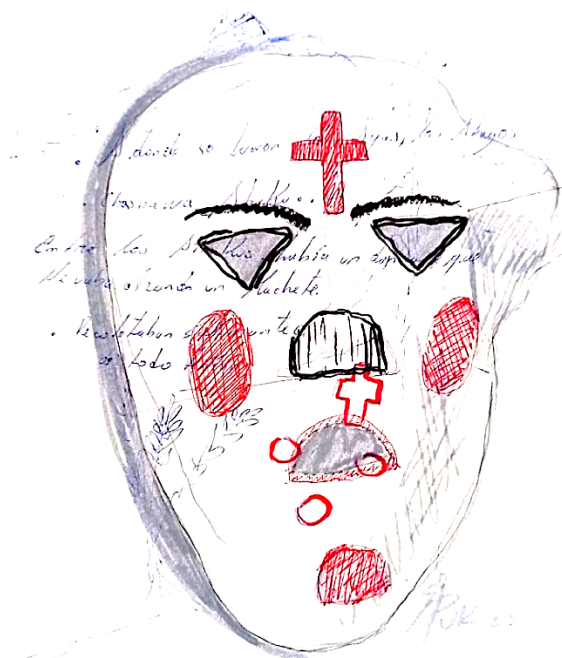


Figura 10. Ilustración tomada de referencia del libro “*El elefante de Cotacachi*”
 Fuente: Betancourt et al. 2009. Elaboración propia.



Figura 11. Ilustración realizada de la máscara de los Humazapas.
 Fuente: Humazapas 2023. Elaboración propia.



Figura 12. Ilustración de la *saynata* representativa del grupo Humazapas.

Elaboración propia.

Esta *saynata* del Abago según Jesús Bonilla, es también conocida como *Atzili* [deidad, dios] que dentro de la danza del *aya*; simboliza una lucha constante entre el bien y el mal que nunca acaba, una lucha entre los opuestos que devino con la conquista y que fue trasladada de forma simbólica en los actos públicos de la fiesta (2023).

De esta forma, la *saynata* de este *aya*, marcarán un antes y después en la población Kichwa de Cotacachi, permitiendo la continuidad frenando la colonización, un ejercicio de fusionar culturas. Integrarán su danza en las fiestas rituales acoplándose al nuevo sistema hacendado, en el que vivirán por muchos siglos, ese “sistema-mundo que posibilitó la dominación y colonización de los imaginario, de los cuerpos, lo que facilitó la internalización de la dominación en los dominados”, en consecuencia, que esas relaciones de poder mantuvieran por tanto tiempo su carácter colonial, su colonialidad epistémica e icónica (Guerrero 2004, 33).

Sin embargo, esa reproducción y legitimización de poder, pese a estar en la totalidad de la vida cotidiana, de la vida social, tendrá momentos de flaqueza en la vigencia de zonas de exclusión y los imaginarios sociales dominantes, tendrán que aceptar e incorporar aquellos *Ayas* que constituirán parte fundamental de las fiestas-rituales con sus *saynatas*, con símbolos cristianos como la del Abago y otras totalmente diferentes como la del Yumbo de la Figura 13; que no es blanca como la anterior, es una *saynata* rozada pero que tiene elementos adicionales que la compone. Estas interpretaciones en los dibujos, nos ayuda a desmontar los elementos que constituyen la *saynata* del Yumbo, porque solo ella, no estaría completa sin los elementos adicionales como el tocado de plumas, el mismo *aya* y su rostro figura 14.



Figura 13. Ilustración de una careta rosada (*saynata*).
Elaboración propia.



Figura 14. Ilustración hecha de una fotografía personal de una Yumba.
Elaboración propia.

Esta *saynata* del yumbo, tiende a variar un poco en su composición de colores, sobre todo en el tocado de plumas y lo que es más importante, el significado que tiene

usarlas para los *Ayas* [danzantes, guías]. Para Esteban Córdor, la careta (*saynata*) servirá a los Yumbos como elemento de purificación y de protección, absorben las malas energías y al ser purificadas devuelven las buenas (2023). Sin embargo, lo que llama la atención, es que la *saynata* no cubre en totalidad el rostro del *aya*, si no, que solo la cubre de forma parcial, creando una *saynata* híbrida entre elemento que la componen y el rostro de su portador, figura 15 y 16.



Figura 15. Ilustración de una Yumba silbando.
Fuente: Pulupa 2023. Elaboración propia

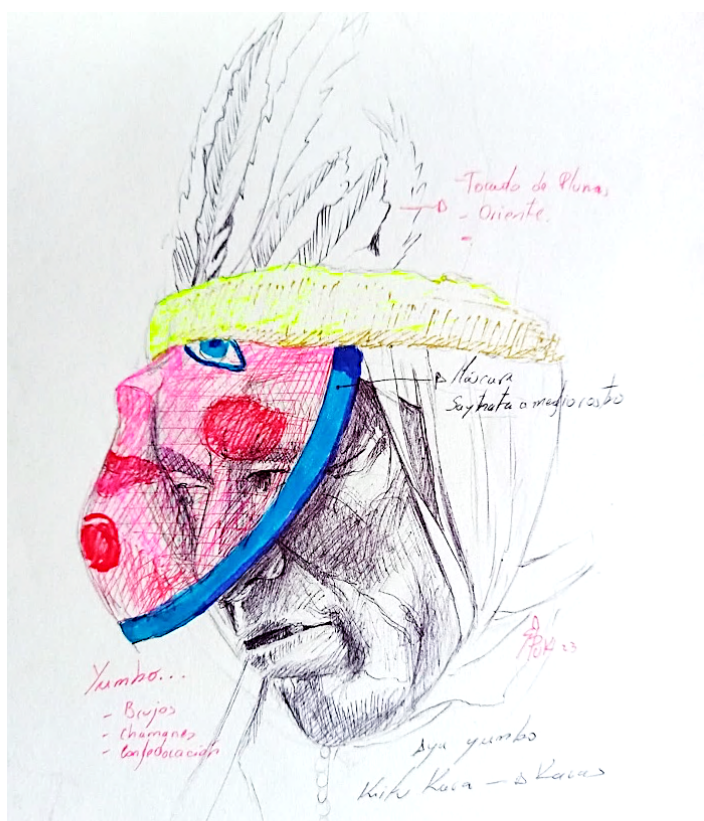


Figura 16. Ilustración hecha en conversación con los participantes de la Yumbada.

Fuente: Pulupa 2023. Elaboración propia.

De este modo, debemos entender el uso de la *saynata* dentro del contexto festivo andino, debe considerarse distinguir entre la *saynata* ritual de la *saynata* teatral. Porque en el teatro, el actor será absorbido en su totalidad por el personaje, mientras que, en el ritual, el Abago y el Yumbo, tanto el *aya* que lleva la *saynata* como para el observador, existe una tensión constante entre el *aya* representado y la identidad personal que la usa. Es decir que, la *saynata* alude al poder de transformación, una función intermediadora de la *saynata* en el contexto ritual, así como el hecho de que el *aya*, define y recrea su actuación ante el público en la vida social del pueblo y en especial para cada una de sus fiestas (Canepa 1998, 14).

De esta forma, el actuar de estos dos *Ayas* y las *saynatas* presentada de estos pueblos Kichwas que hemos presentado a través de estos dibujos a modo de bitácora, supondría que se han resignificado para ser referentes de sus localidades y que sirvan como ejemplo para otros pueblos, sin embargo, la actuación de los Cotacachis y Kitus Kara, deviene de años de discriminación, racismo, y explotación, por lo tanto, es un inicio de reconstitución como pueblos originarios que buscan fortalecer su historia, su

autonomía política-cultural, sus prácticas rituales y la iconografía que las contrastan como pueblos.

3. Iconografías de los Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras

El mundo en general está compuesto de imágenes que tiene un significado que la mayoría de las personas desconoce. La cultura de cada pueblo, la historia, lengua y costumbres, se logra reconocer mediante las iconografías, y en este caso, de los pueblos Kichwa de Cotacachi y Kitu Kara. Estos dos pueblos, guardan dentro de sus comunidades una variada riqueza en identidad y raíces ancestrales. Riqueza cultural que debe ser conocida, difundida y sobre todo valorada dentro del país. Ya que las influencias culturales foráneas, han permanecido usurpando la cosmovisión y estilo que los vuelve únicos.

En cuanto a las iconografías y referentes culturales, ambos pueblos heredan su relación dinámica con sus espacios territoriales y astronómicos.” El sol, la luna, los montes, las tolas son parte de esa conexión espiritual. Los elementos de la naturaleza como la tierra, el agua, el fuego, el aire, representan sus fundamentales senderos hacia el equilibrio” (Taisaguano 2011, 20). Transmitirán una cantidad significativa de información que trascenderá en el tiempo, imágenes que transmiten significados directos e indirectos de la misma y así intentar comprender su mensaje, las iconografías andinas visualizada en estos pueblos kichwas, evidencian esos procesos hibridados.

Una de las iconografías andinas mas relevantes de ambos pueblos, siempre ha sido el círculo, Jara demuestra esto, al exponer las evidencias arqueológicas que expresan la religiosidad de los kichwas figura 17, “imaginarios que conservan la nostalgia de un pasado misterioso y monumental” (2012, 14). Uno de los casos que muestran esa evidencia de un signo o símbolo circular en especial para los Kitus Caras, es la piscina circular del Centro Ceremonial de Tulipe. Figura 18, “estructura que responde exactamente a la forma iconográfica de círculo concéntrico con que se representa a los astros como el sol y la luna dentro del mundo andino” (Jara, Ortiz, y Santillan 2012, 25,26). Símbolo que se hace físicamente visibles dentro de los rituales y danzas Kichwas, este símbolo es asociado con la naturaleza y el cosmos, especialmente con el sol, “deidad que por su puesto no es exclusiva de los Kitus o Cotachis.

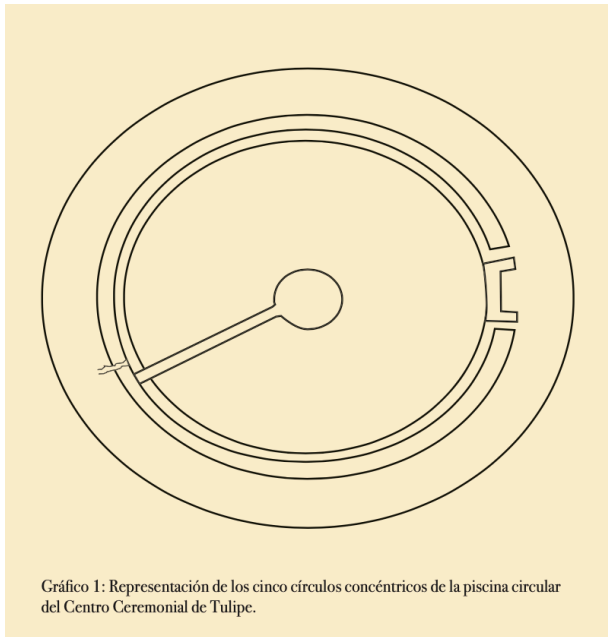


Figura 17. Ilustración del centro ceremonial de Tulipe.

Fuente: (Jara, Ortiz, y Santillan 2012, 26)



Figura 18: Piscina circular o espejo de agua del sitio arqueológico del centro ceremonial de Tulipe.

Fuente: (Jara, Ortiz, y Santillan 2012, 27)

Esta iconografía ancestral, originaria si así queremos llamarla, es expresada de distinta manera dentro del arte kichwa. Que representará diferentes etapas de la vida y divinidades en sus productos artesanales que se van clasificando en: iconografía zoomorfa, iconografía antropomorfa e iconografía geométrica. Estas dos últimas

iconografías serán las más importantes, como la antropomorfa (representación del ser humano o divinidades) y la geométrica (signos primarios, punto-línea y figuras geométricas) serán interpretaciones de su respeto y convivencia con su entorno, con la naturaleza. Así, veremos claros ejemplos de representaciones iconográficas como las recopiladas por Hernán Jaramillo de la figura 19,20,21 y la figura 22 una fotografía de las actuales danzas que existen en Cotacachi y de la cual se inspiran.

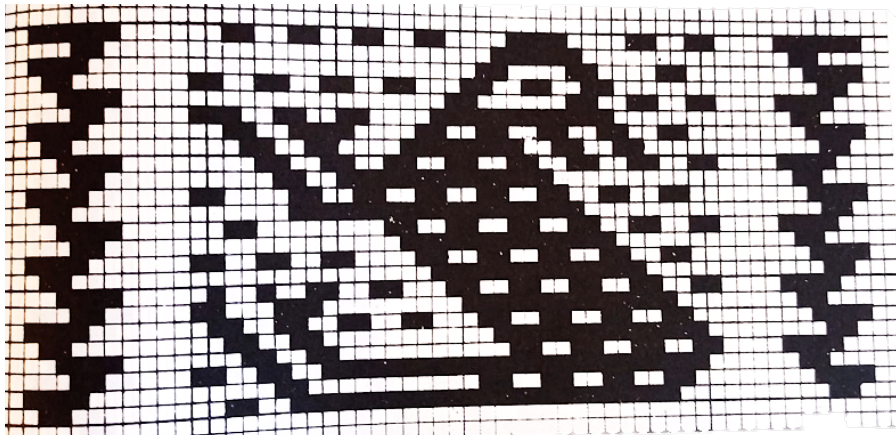


Figura 19. Iconografía zoomorfa de Cotacachi.

Fuente: Cisneros 1981

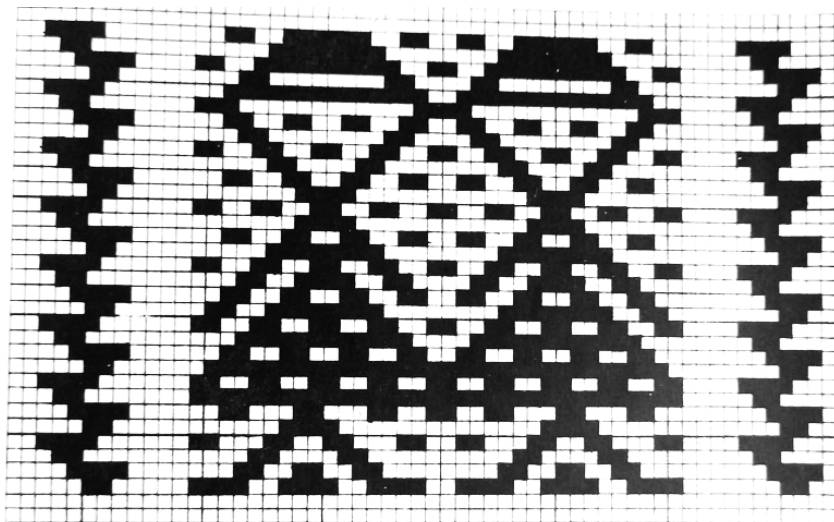


Figura 20. Antropomorfa combinada con figuras geométricas de Cotacachi.

Fuente: Cisneros 1981

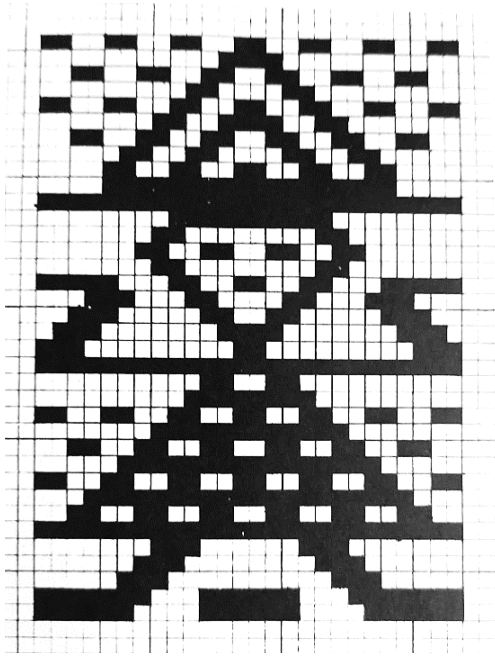


Figura 21. Turuku- Cotacachi.

Fuente: Cisneros 1981



Figura 22. Danzante de Cotacachi.

Fuente: Apugllon 2014.

Sin embargo, estas iconografías siempre se las ha entendido desde el lado de lo artesanal, meros elementos decorativos de ponchos, fajas, cintas, etc. Sin entender realmente su trasfondo, ya que, “el artesano creador o portador de un hecho cultural tiene la posibilidad y la virtud de transformarse en testimonio de su comunidad sin perder en su obra, la individual que la distingue y la hace única” (Jaramillo1981, 17). Lo mismo

sucede con el *aya*-danzante, que deja una huella innegable de su conexión con la historia de su pueblo, y que le sirvió para transmitirse en el imaginario colectivo, al hacerse icono para trascender en el tiempo, como la *saynata* del Abago y del Yumbo, que puedan o no, guardar relación en su iconografía visual kichwa.

Varias de estas iconografías andinas a través de sus materiales culturales, ha tenido el mérito de descubrir, interpretar e informar con evidencia tangibles, algunas aseveraciones que se intenta lanzar, sin caer en el campo de la especulación suposiciones o en meras hipótesis. Las iconografías kichwas irán fortaleciendo las evidencias culturales de nuestras generaciones, que son requeridas y apreciadas por un público extendido. Un proceso de masificación del conocimiento sobre el pasado y que revitaliza en el presente como testimonio “que aún quedan, que por sí solos son capaces de hablar y de dejarse entender desde su sustento iconográfico, teórico y científico” (Jara, Ortiz, y Santillan 2012, 21–22). Estas iconografías usadas como símbolos serán narraciones de sus vivencias, de sus expresiones originales y personalizadas que expresarán de mejor forma como imagen, que como expresión verbal.

4. Análisis de símbolos

Debemos entender que todo símbolo que se han creado es un testimonio universal de la humanidad, al igual que la *saynata* utilizada por los *Ayas* y su naturaleza simbólica, la relación es doble: por un lado, se realiza en su esencia invariante a través de la recurrencia; y, por otra parte, el simbolismo que se manejan dentro de los *Ayas*, se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia. Cánepa Koch, dirá que los estudios realizados de las *saynatas*, no han reconocido la ambigüedad y el poder de transformación simbólico como características de las danzas andinas, “se debe a que éstos encierran, una serie de supuestos teóricos que han surgido de una valoración de las danzas que realizan los *Ayas*, desde el punto de vista del investigador” (1998, 24).

Se ha pensado que las *saynatas* usadas en las danzas, son una representación literal y pasiva de la historia; que cada *aya*-danzante, representa a un personaje que corresponde a su situación real. Esta apreciación tanto de las *saynatas* como la de los *Ayas*, ha estado muy relacionada con la definición que se les ha impuesto, como expresiones “folclóricas y artísticas”, que muchas veces se ha confundido con una representación falsa e idealizada

de la realidad (Cánepa 1998, 24). Por el contrario, las características simbólicas más resaltantes de las *saynatas* kichwas podrían resumirse en los siguientes puntos:

1. Dentro de la saynata del Abago, predomina el interés por representar al “otro” y no al “étnico” o social.
2. Al representar al otro, dentro de la saynata del Yumbo es coherente con la idea kichwa según la cual, lo externo o foráneo es fuente de poder.
3. Los Ayas enmascarados derivan su poder sagrado de la ambigüedad y complementariedad entre los aspectos sarcásticos y solemnes, entre los personajes míticos e históricos; entre los acontecimientos del presente y pasado.
4. La Ambigüedad ha permitido que ambas saynatas, asimilen el poder del forastero sin perder su identidad completamente.
5. Predomina una visión histórica basada en la transformación y animalización, contraria a una perspectiva cronológica y objetiva de la historia.

Al reconocer estos puntos sobre las *saynatas*, como usan los recursos simbólicos para lograr ciertos fines rituales y sociales, entonces comprenderemos que esto permite, por un lado; la transferencia del poder del personaje representado al *aya*, y por el otro, una forma de actualizar el pasado para transformarse en el presente. Quiere decir que los *Ayas*, al usar la *saynata* para realizar sus danzas, cumple una función intermediadora entre dos fuerzas. “implica reconocer que en las danzas, están contenidas de forma simbólica, formas peculiares de concebir el tiempo, el espacio, las relaciones entre persona y grupo y la relación entre humano-naturaleza” (Cánepa 1998, 25).

De esta forma, el símbolo de la *saynata* nunca pertenece a un corte simultáneo, si no, que atraviesa la cultura desde el pasado hacia el futuro. Así la memoria de este símbolo, con relación a la memoria cultural, siempre es más antigua que la memoria en su contexto no simbólico y posee mayor estabilidad. Es decir, el símbolo actúa siempre como un mensajero de otros vectores culturales.

En este análisis de los símbolos volvemos a mencionar al círculo, y todo aquello que el símbolo contiene como: fechas agro-festivas, que en si es un símbolo, es una referencia al sol y la cruz del sur, pues la cruz marcada en la *saynata* del Abago, ha sido mal concebida dentro de las festividades, estos signos foráneos estarán muy marcadas dentro de las prácticas de los *ayas* por su vinculación a las festividades cristianizadas. Claro ejemplo de un proceso de hibridación cultural y simbólica figura 23 y 24, en la que

se ven a los Abagos y Yumbos danzando frente a la iglesia en el Corpus Christi, a la misma vez que realizan pleitesía a sus deidades tutelares.



Figura 23. Abagos en el Corpus Christi.

Fuente: Blomberg 1966



Figura 24. Yumbos reunidos en la plaza de Cotocollao.

Fuente: Pulupa 2023.

Esta mezcla de prácticas sagradas de las culturas Kichwas, conjunto a los colonizadores y su iglesia, volvió al mestizaje un proceso simbólico y fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo. Actualmente, quedan pequeñas poblaciones indígenas dentro del continente americano. Pero es importante saber para la historia, que existió fusiones entre unos y otros, una mezcla de culturas, de hábitos, creencias y formas de pensamiento, combinaciones identitarias nacidas, en pos de una convivencia sin desaparecer, creando una convivencia “multicultural moderna” (García 1990, 21).

5. Hibridación simbólica

Las festividades de los pueblos Kichwas que hemos venido mencionando, han adoptado las tradiciones culturales y simbólicas de otros pueblos, sin embargo, lejos de caer en poner autorías a una forma de hacer cultura e identidad en los pueblos, han entendido que son un conjunto de pueblos relacionados, trasladados, reubicados, pero que en cada época han marcado algunos hitos que les dan sentido más de una parte que de otra (Taisaguano 2011, 24).

De esta forma las *saynatas*, crearán un vínculo entre las culturas que han venido coexistiendo con contradicciones, una forma no planeada, un resultado imprevisto de “procesos migratorios, turísticos y de intercambio comunicacional. Esta hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, si no en la vida cotidiana que busca reconvertir un patrimonio” como lo ha planteado Néstor García Canclini, al referirse en que existe una mezcla, por ejemplo entre el imaginario precolombino con el novohispano de los colonizadores (1990, 16).

5.1 El caso del Abago

Estas celebraciones se relacionarán unas con otras por medio de una hibridación religiosa, como las fiestas de San Pedro y San Juan que poco a poco se han reivindicado en su nombre y simbología como los *Raymis* celebrada por los pueblos kichwas y en la que los *Ayas*, son los protagonistas, ejemplo de esta hibridación simbólica, son presentadas de la siguiente forma. El Abago como menciona Oscar Betancourt al tomar apuntes de Luis Moreno, menciona que:

Todos los bailes que efectúan los indios en su regocijo público son rituales correspondientes al culto del sol, y el de los Abagos, es uno de los que realizan durante el 24 de junio en *Inti-Raymi* o Pascual del sol, en el que los aborígenes celebran en el decurso del año, en homenaje al astro divino, porque en él es sabido, cierra su ciclo anual. Los blancos la transfirieron (como hicieran con todas las de este ciclo) a la máxima festividad del culto católico: *Corpus Christi*” (2009, 12–13).

En entrevistas hechas a Don Alberto Anrango de la comunidad de Turuku-Cotacachi, cuenta como en su niñez y parte de su adolescencia, vió que la danza de los Abagos se daba en la comunidad de Chilcapamba, Morochos y Morales Chupa, esta danza era originariade esas comunidades. Describe al Abago como un personaje que danzaba con una máscara blanca, con una cruz en la frente, pelo de cabuya que supuestamente imitaba el pelo de un bermejo (gringo), danzaban con un instrumentos propio como el pingullo hecha de hueso de cóndor y un tamborcillo, un bastón que encontraban en el bosque con un arco, con el que jugaban a golpear y hacer travesuras, actuaban en *Corpus Christi* frente a la iglesia principal (2023).

Mientras tanto Jesús Bonilla (2023), menciona un panorama mas actual sobre este proceso de hibridación simbólica del Abago, al mencionar que en sus investigaciones, esta danza se celebraba entre el 12 y 26 de junio antes de la fiesta mayor o *Jatun punlla*, que era una forma de tomarse la plaza principal de Cotacachi (símbolo de poder político-religioso); dicha fecha de esta celebración también es mencionada por Oscar Betacourt, al decir que dicha danzaz, era celebrada coincidía con la festividad del *Corpus Christi* coincidiendo con la fiesta del sol el 24 de junio (2009, 11).

Esta danza mencionaba el inicio del ciclo anual de las comunidades kichwas y se celebraba en el *Corpus*, porque anunciaba el inicio de la fiesta-ritual más importante de este sector. Esta danza constaba de 13 pasos y 13 tonos que hacen referencia a las lunas del año o meses del año andino. Don Alberto y Jesús coinciden al decir que esta danza, hacían referencia a los procesos de agricultura, un calendario vivo que se materializaba en la danza que también lo menciona Betancourt (2009, 13–14) como:

1. El tarpuy (sembrar)
2. Largo chaki o paso largo, abre la danza de los Abagos quienes con el palo habría el camino.
3. Purutu Maytuk, representa el proceso del cuidado del fréjol al envolverlo al maíz.
4. Pishku aspi, que representa a un pájaro raspando el maíz recién sembrado.

5. Pilis aspi, que representa la situación precaria de vida y salud en que con frecuencia se encontraba el indígena bajo la sumisión colonia y hacendada, por ejemplo la comezón causada por piojos o pulgas.
6. Pilis usarina, y wayra pichana, que imita de manera cómica la búsqueda de piojos entre los propios Abagos y los presentes, una limpieza del cuerpo de los espíritus del mal.
7. Chaglla Wankuy y samana, que representa la siembra y crecimiento de la alverja.
8. Sara Hallmay, que representa la deshierba del maíz al mes de haberlo sembrado.
9. Sara kutuna, a porque de maíz, poner tierra para el engrose del tallo.
10. Hatun Poroto, que representa al crecimiento del fréjol de la especie molón, que crece grande, salen flores y las vainas tiernas.
11. Chulla chaki,, que implica hacer todo el circuito saltando sobre un solo pie, ya sea derecho o izquierdo alternativamente.
12. Yapuna, representa el trabajo de abrir surcos en la tierra.
13. Yumbo, baile que imita algunos pasos de la Yumbada.

Carlos Coba, habla de esta danza de los Abagos como un hecho cultural se la realizaba en la comunidad de Chilcapamba e Imantag de la provincia de Imbabura. Vuelve a reiteraren que este festejo se celebraba en la fiesta del Corpus y su octava, antes de iniciar la danza, hacen un círculo en el patio de la casa, piden permiso al musico para dar inicio. La danza son: procesión, poroto mayto, largo y. yumbo. una vez obtenido el permiso comienza la danza, menciona tambien que esta danza tenia un carácter imitativo, convirtiendola en un acto sincretizado en lo cultural-religioso (1996).

Estos pasos de la danza, guardan relación con su proceder en la vida y en la naturaleza del pueblo Kichwa de Cotacachi y la *saynata* del Abago, será un elemento simbólico para salvaguardar su prácticas rituales, ocultándolas como danzas en honor al dios cristiano mientras celebran su propia cosmovisión del mundo y que sea transferida a las futuras generaciones.

Actualmente, es interesante constatar que en el Corpus Christi, ha ido perdiendo protagonismo en los espacios públicos mientras que el *Inti Raymi* cobra fuerza, Alberto Anrango, dirá que son principalmente los jóvenes conscientes de sus orígenes quienes han optado por otros caminos más acordes a las prácticas rituales de sus ancestros, tomando en su lugar el *Jatun Punlla* o toma de la plaza como comúnmente se la conoce (2023).

De este modo, tomaré la *saynata* del Abago para realizar dibujos a modo de bitácora, en la que sobresalen los elementos simbólicos que más llaman la atención de este personaje. Analizaremos como cada elemento, aporta con datos adecuados y necesarios para el estudio iconográfico y de hibridación cultural; pues los símbolos de esta máscara tienden interpretarse de modos distintos, porque la *saynata* del Abago, será un elemento ritual, humorístico-satírico figura 25 y 26, pero estas características no son excluyentes, además que se definen por criterios subjetivos e interpretaciones:

Tabla 1.

Elementos simbólicos que componen la *saynata* del Abago del pueblo Kichwa Cotacachi

Elemento de la <i>saynata</i>	Análisis iconográfico	Hibridación simbólica cultural
1. Cruz roja en la frente.	<p>a. Simbolizaría, desde el punto de vista cristiano, la cruz latina de la crucifixión.</p> <p>b. Pero también podría simbolizar la cruz del sur y la chakana, Jesús Bonilla, dirá que esto por el usos de ambos símbolos dentro de la máscara, con la idea de haberse mezclado conjuntamente a la cruz cristiana (2023).</p>	<p>La cruz sobre la frente se integra al rostro de la <i>saynata</i>, simbolizando que han sido cristianizados y se han convertido a otra religión.</p> <p>Pero, la cruz, también representa la cruz andina y la cruz del sur, ya que sus danzas se hacen siguiendo el calendario agro festivo andino y que fue obligado a coincidir con el Corpus Christi.</p>
2. Cabello de cabuya.	Cabello de color amarillo claro, simboliza el cabello rubio o bermejo.	<p>El cabello del Kichwa en general es de color oscuro, y al ponerse la cabuya y simular el cabello de otro color, manifiesta integrar a otra persona distinta.</p> <p>Alberto Andrango, dirá que la peluca de cabuya, servía para simular el cabello de los extranjeros, lo que podría simular a</p>

		la peluca que usaban los españoles y criollos de a época colonial.
3. Círculos rojos	El rubor que se marca en la mejillas.	Una interpretación de estos círculos es que representa el maquillaje europeo, conjunto a que significa también, el quemado por el frío de los páramos en las mejillas de los Kichwas.
4. Saynata blanca.	Imposición de una cultura nueva, lo blanco europeo sobre lo indígena. La nueva apariencia “limpia”, mientras que en el pueblo andino, se pensaba más en un cuestión transparente.	la <i>saynata</i> blanca sobre el aya indígena, es la forma en que la cultura dominada, se apodera simbólicamente del espíritu del dominador. Se combina y crea un nuevo ser, se camufla de una forma inteligente y perpetúa sus creencias y ritos.

Fuentes: Bonilla 2023.

Elaboración propia.

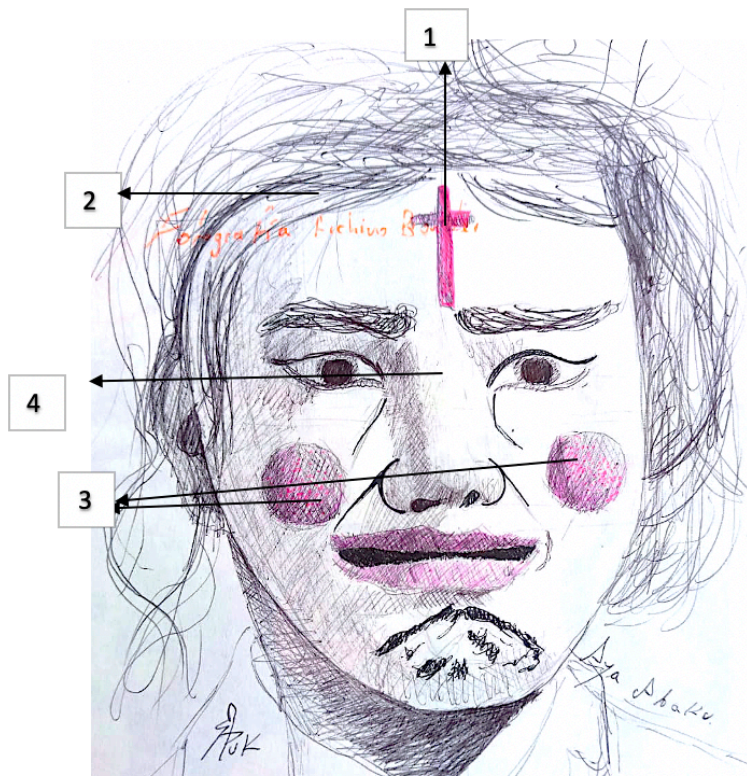


Figura 25. *Saynata* de Abago. Fuente: (Blomberg 1966).

Elaboración propia.

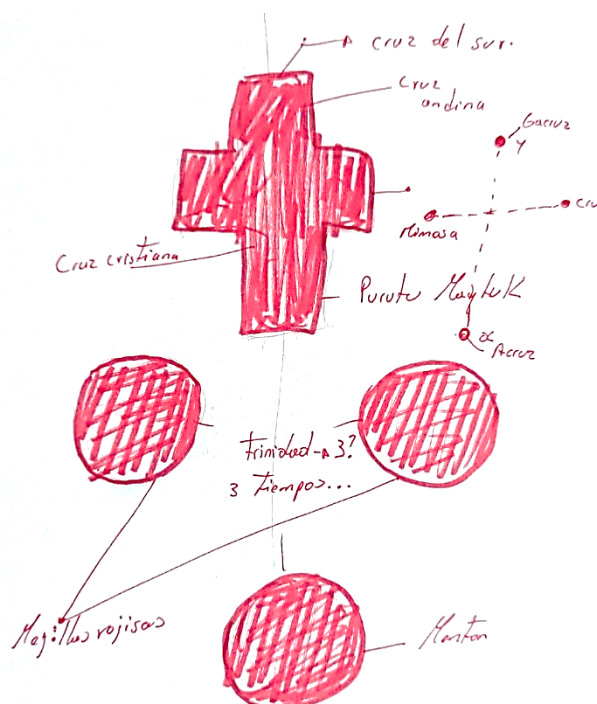


Figura 26. Símbolos desfragmentados de las *saynata* del Abago, ejemplificando los símbolos descritos en la tabla 1 y que resaltan en la *saynata* de este personaje.

Elaboración propia.

Estos elementos que fueron descritos ayudan a comprender la dimensión simbólica y burlesca en la que la *saynata* del Abago descrita en la tabla 1, por medio del análisis iconográfico, ubicamos los elementos con sus significados más puntuales, mientras que, por la hibridación simbólica, entenderemos que estos elementos, han ido adaptándose a las necesidades del *aya* y también a las necesidades del contexto histórico, social, y festivo de Cotacachi en el que estén presentes.

Continuando las descripciones de cada parte identificada de esta *saynata*, comprenderemos, que no solo ha conformado un personaje que parodia a sus captores, si no que se apodera de sus símbolos de poder, como la Cruz, la misma *saynata* blanca y el color de sus mejillas, convirtiéndose en protector de sus creencias dentro de otra religión, salvaguardando los ritos custodiados durante siglos por sus antecesores.

5.2 El Yumbo

Hay una oposición entre las *saynatas* que hemos mostrado hasta ahora, porque se renuevan y explican por la diferenciación cultural de ambos pueblos. Estos pueblos tienen

un idioma, iconografía y simbología similar por el proceso de colonización. Pero el Abago creó una *saynata* que pretende asemejarse a los colonos en sentido burlesco, mientras que el Yumbo, toma otros elementos para crear su mito de origen como los adornos del plumaje, la lanza de chonta provenientes del oriente y su particular *saynata* rosada.

Desde esta perspectiva de análisis, la *saynata* del Yumbo, se integra estructuralmente a la sociedad a la cual pertenece, como es la del pueblo Kitu Kara, que resalta la importancia de sus mitos de origen en el análisis de su *saynata*. Pues es de esta forma, en que la *saynata* logra coherencia con los demás elementos de la cultura y adquiere connotaciones religiosas, sociales, incluso económicas (Cánepa 1998, 29). Por lo tanto, es importante conocer las festividades más importantes que tiene este pueblo y en el cual participa su *aya* Yumbo con su *saynata*.

Dentro de las festividades religiosas más importantes que tienen los Kitus Karas, según el portal web de la CONAIE (Pilatuña 2014), fundamentan sus celebraciones en la connotación agro astronómica de siembras y cosechas, definidos actualmente como el término hibridado de Pascua Chica (*Coya Raymy*-fiesta de fertilidad) el 22 de septiembre hasta el 21 de diciembre. Pascua grande, espacio de celebración que inicia con el Paucar Raymi (fiesta de floración) pasando por la fiesta del *Muchuc Muyucuna* (nuevos granos) y el *mschuc nina* (nuevo fuego) del 20 de marzo, para finalizar con el *Jatun Punlla* (día grande) del Inti Raymi del 21. “Estos festejos se celebran con ceremonias rituales, danzas, *jochas*, comida y abundante *Asua* (chicha de jora de maíz), estos festejos siempre están acompañados por los Yumbos” (Pilatuña 2014). Doris Chamorro, da una descripción sobre este *aya* en la Yumbada y dirá que:

El conjunto de Yumbos, que realizan bailes y ceremonias rituales en determinadas fiestas que bailaban al son del pingullo y el tambor, es una danza que se mantenido hasta la actualidad porque se ha enseñado a sus hijos por cientos de años. Usan trajes característicos que varían según el lugar en donde se realice la celebración, por lo general sus atuendos son coloridos y con gran cantidad de adornos. Los yumbos son representados en varios desfiles del Ecuador, porque su historia como pueblo, los remontan como un pueblo que viajaba mucho llevando productos considerados exóticos de las distintas regiones del país, también eran considerados brujos, curanderos y shamanes (2011, 44–50).

Siguiendo con el análisis de la simbología de la *saynata* del Yumbo, Mathias Muquinche quien es partícipe de esta danza, dirá que sus principales elementos usados por el Yumbo, son principalmente la lanza de chonta, la corona con plumas, la chala, pañuelo de cabeza y una careta hecha de malla. Afirma que la careta de malla, por así decirlo, es una *saynata* que los ayuda a protegerse contra los malos espíritus, de tal forma, usan la *saynata* a medio rostro unida con el tocado de plumas, es para simular el rostro de la montaña con quienes se baila (2023).

Para Esteban Córdor, otro joven que participa en la Yumbada de San Isidro del Inca, dirá que los distintos elementos que usan como los collares que son sus joyas, la vestimenta (anaco y blusa con bordados) representa la vestimenta indígena, la lanza de chonta, que es un arma de cacería que es usada en varias partes del oriente y que los vincula con la selva. La *saynata* del yumbo figura 27, será su símbolo de purificación de energías, ella absorbe las malas y devuelve las buenas, creando un escudo de protección para el *aya* y que no debe cubrir todo el rostro para esta función (2023).

De este modo, podemos entender que existe una complementariedad de elementos dentro de la *saynata* del Yumbo, porque integra simbólicamente elementos que generan vida, que generan relaciones colectivas, y en este caso en particular, lo iremos desglosando para entender este abanico de significados culturales que se han venido tejiendo durante siglos.

Tabla 2.

Elementos simbólicos que componen la *saynata* del Yumbo del pueblo Kichwa Kitu Cara.

Elemento de la <i>saynata</i>	Análisis iconográfico	Hibridación cultural simbólica
5. Tocado de plumas	Las plumas representan la unión entre la Amazonía y sierra.	Las plumas que usan para sus tocados, en su mayoría provienen de aves que habitan la amazonia, al ser usadas por los yumbos de Quito representan también su unión con otras regiones y otros pueblos con quienes guardan estrecha relación.
6. Saynata rosada.	<i>Saynata</i> representa la identidad del Yumbo, porque también eran nombrados como colorados, aucas de ahí su color rojizo o rosado.	Al asumir la <i>saynata</i> del <i>aya</i> como parte de las festividades religiosas, Corpus, Virgen de las Mercedes, Navidad, etc, también usarán la <i>saynata</i> como elemento de protección

		y de purificación, uniendo amabas creencias en un solo representante.
7. Rostro del Aya	El rostro del <i>aya</i> , no está cubierto por completo, haciendo parte integradora del icono Yumbo. Rostro real y <i>saynata</i> .	El rostro del <i>aya</i> , representa a su pueblo físicamente, pero se muestra de forma secreta. Lo mismo pasa con sus costumbres, que se han escondido dentro de las festividades foráneas.
8. Saynata y tocado de plumas.	Cabe mencionar aquí, que ambos elementos no se pueden separar, por su significado para cada yumbo, esteban Córdor (2023) dirá que representa de forma icónica, a una montaña sagrada que cada uno venere, significado que comparten algunos de sus compañeros.	Se crea una unión entre significados andinos y cristianos de los Kichwas, al referirse que esto representa una montaña sagrada que ellos veneran, mientras realizan sus bailes en comparsa hasta terminar al frente de una iglesia católica venerando a un santo o virgen.

Fuentes: Simbaña 2023, Córdor 2023 y Muquinche 2023.

Elaboración propia.

Estos elementos que fueron descritos ayudan a comprender la dimensión simbólica en la que la *saynata* del Yumbo, por medio del análisis iconográfico, ubicamos los elementos con sus significados más puntuales, mientras que, por la hibridación simbólica, entenderemos que estos elementos, han ido adaptándose a las necesidades del aya y también a las necesidades del contexto histórico, social, y festivo en el que estén presentes.

Siguiendo las descripciones de cada elemento identificado de esta *saynata*, comprenderemos, que no solo ha conformado un personaje que hereda la danza ritual, sino, que se convierte en protector de sus creencias, salvaguardando los ritos custodiados durante siglos por sus antecesores. Elementos como el tocado de plumas, la misma *saynata* y quien la porta, se convierten en símbolos sagrados, uniendo su legado histórico y conexión con otras regiones por medio de la unión *saynata* y tocado de plumas.

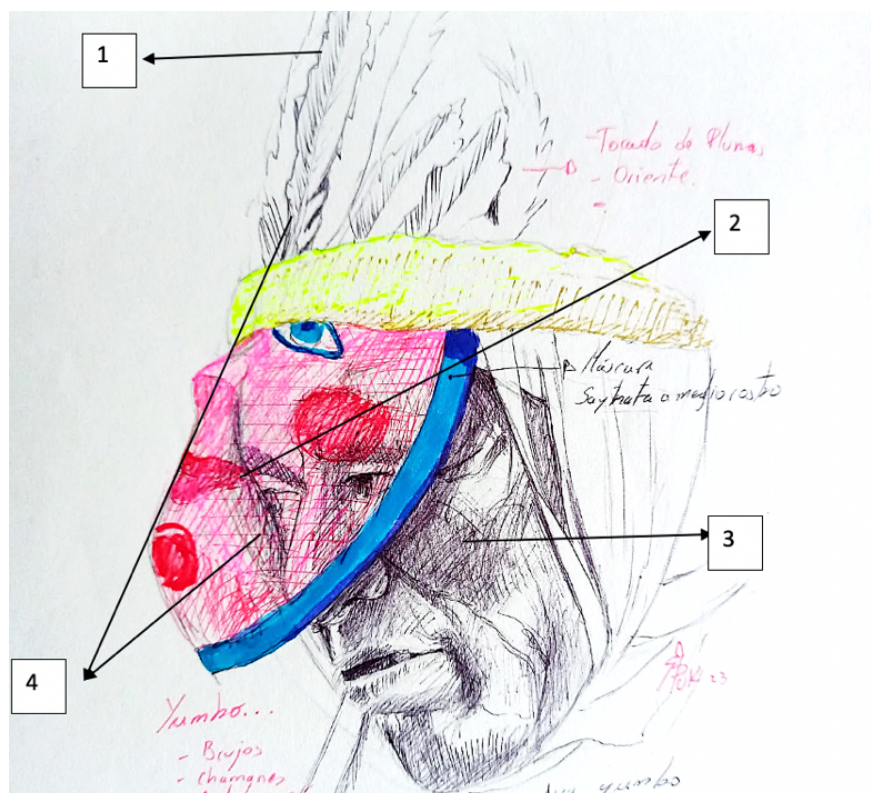


Figura 27. Saynata y Yumbo. Fuente: Pulupa 2023.

Elaboración: el autor.

Para ayudarnos a tener una mejor imagen de como está conformado este *aya*, fue necesario crear la ilustración con algunos apuntes hechas a mano, para adquirir una mejor descripción de los elementos que la componen, y que identificados tanto en la tabla 2 como en la figura 27. De esta forma se van vinculando lo descrito con la imagen con sus símbolos, creando ese enlace entre ilustración y significados.

Una vez comprendida la dinámica simbólica que rodea a la *saynata* de los pueblos kichwas de Cotacachi y Kitus caras, surgirán desde sus respectivos *Ayas* (Abago y Yumbo) conjunto a sus comunidades, un constante esfuerzo por la inclusión de nuevos actores que están dentro y fuera de la ciudad, que viven discriminación y la exclusión de sus diversas formas de expresión. Para los que han participado o han sido influidos por las expresiones que decidieron, llámenlo, esconder, combinar, o hibridar los *Ayas*, ha permitido que las generaciones que vinieron después de ellos, desde un enfoque espiritual-simbólico, repensaran en sus territorios desde su autoridad ancestral, desde la valoración de su identidad. Dentro del accionar ritual del *aya* y su *saynata*, está la de promover sus *Raymis* en las fiestas cristianizadas, para así promover su historia y recuperar su lenguaje.

Lo que he estado sugiriendo durante todo este capítulo, es que para abordar el estudio de los *Ayas* de cada pueblo y sus respectivas *saynata*, es menester para cualquier interesada o interesado, situarla dentro de su contexto, sea este territorial, histórico, etnográfico o simbólico como el que se ha presentado a lo largo de este análisis. Cánepa Koch, dirá que es necesario trabajar con definiciones que dé cuenta de su materialidad y de su ritualidad; añadiendo el componente icónico y simbólico. “Reconocer que su naturaleza ambigua está actuando en un contexto ritual, abre la posibilidad de concebirla como agente creador de identidad” (1998, 35). En las danzas donde participan el Abago y el Yumbo, contextos rituales en los que aparecen con sus *saynatas*, son concebidas como transformaciones en términos de transferencia y absorción de poder, en el sentido que definen y fortalecen la identidad del pueblo kichwa de Cotacachi y de los Kitus Caras, pues el uso de la *saynatas* con sus iconografías y símbolos, serán sus estrategias de interpelación y asimilación de lo foráneo, de lo impuesto por la fuerza.

Los *ayas*, contribuirán enormemente al usar la *saynata*, una continuidad con la lógica prehispánica, porque aún prevalecen, los principios según el cual el poder del propio grupo, como la danza de los Abagos, y la Yumbada, se fortalecen al absorber y transformar el poder del “otro”(Cánepa 1998, 37). Este hecho, coloca al estudio de los *Ayas* y sus *saynatas* de los pueblos kichwas, de los cantones de Cotacachi y Quito, en la construcción de la identidad para cada uno de sus pueblos y para la nación, pues la discusión de estos temas permite entender sus existencia y continuidad como culturas vivas dentro de la sociedad ecuatoriana actual.

Capítulo tercero

Procesos de resistencia cultural

En este último capítulo, debemos considerar que las comunidades Kichwas y todas aquellas acciones llevadas a cabo por sus respectivos *Ayas* y su *saynatas*, están vinculadas a su cotidianidad, respondiendo a esos procesos de resistencia constante en ejes como la festiva-ritual, social, cultural, político y organizativo, todos estos procesos se han sostenido en la memoria como ese cursor imprescindible para la conservación de su identidad. Es de importancia señalar que hoy, estos mismos actos y procesos no han sido estáticos a esa resistencia, tras la posibilidad de permanencia en los espacios blanco-mestizos.

Razón por la cual, las celebraciones en los que han participado cada *aya*, en los que hubo interacción con sus *saynatas* dentro sus celebraciones y ritos, se han vinculado a la cotidianidad de cada festejo en sus respectivas ciudades sea Cotacachi o Quito un ejercicio constante de memoria para activar la cultura, preservar creencias y rituales. Sin embargo, en la actualidad, aún existen una apreciación del otro desde un entendimiento limitado. Lo que ha sentado la idea de culturas “folkloristas o de pantalla en la memoria subjetiva de quienes son y no son parte de esta, algo semejante a artesanías vivas” (Bastidas. 2015, 46).

Por esta razón, se hace el ejercicio académico de reivindicación real, lo que implica el reconocimiento propio, valoración y autovaloración de las prácticas llevadas a cabo por los *ayas* a través de la repetición, creación y adaptación de sus *saynatas* como herramientas de memoria; porque estas, proponen contenido cultural de un pueblo, proponen continuidad de sus prácticas al relacionarlas con el pasado histórico y mítico, la comparan con el presente y las someten a los continuos cambios de modernización.

1. Resistencia simbólica y cultural

Durante mucho tiempo, se ha creado una imagen falseada de los pueblos Kichwas, al asumirlas como culturas reducidas a lo pintoresco o exótico, la que ha servido de base para perpetuar las desigualdades e injusticias. Pareciese que lo “culto” y los que producen cultura, como lo ha mencionado Hilda Valera, solo fuesen personas con dinero, blancos

o europeos, mientras que las clases populares son “incultas” e incapaces de generar cultura debido a su condición económica. Los que colonizaron a los pueblos indígenas, justificaron su explotación, argumentando hasta ahora, que gracias a colonización los pueblos de América entraron en la historia como objetos de su dominación imperialista; afirmando que su misión era “civilizadora”(1985, 10). Frente a esta idea, planteamos que los pueblos originarios de este continente tienen una riqueza histórica y cultural que se enuncia en distintas expresiones como son las *saynatas*

De este modo, conjunto a la invasión extranjera, nació la resistencia a la dominación en todos sus sentidos, resistencia que como menciona Valera tomando de Amil Cabral “es una expresión de la cultura dominada” (1985, 11). Como hemos visto en los capítulos anteriores, con la colonización, las culturas autóctonas, en especial para este caso de estudio, los pueblos Kichwas que fueron condenadas a la clandestinidad, han demostrado que tiene gran capacidad para adaptarse y sobrevivir. Véase el caso de los *Ayas* de cada pueblo al que representa, dentro de su recorrido histórico y ritual de sus *saynatas*, siempre estuvieron a la vanguardia de las necesidades simbólicas e iconográficas de sus pueblos. Con los procesos de “liberación” estas culturas cobrarán vida, pero no serán libres totalmente, comenzando nuevas formas de expresión y manifestándose en toda su dimensión.

Dentro de este argumento, se puede comprender la enorme importancia que han venido desarrollando los Kichwas a través de sus experiencias culturales, porque sus prácticas ancestrales como la danza de los *Ayas*, han sido legadas durante generaciones, no son ideas abstractas que sirven para recrear alguna minoría, el estudio y conservación de la cultura de cada pueblo, es una exigencia misma de los procesos de liberación (Varela 1985, 12). Eso daría explicación, del porque esos procesos de resistencia simbólica y cultural de las *saynatas*, han sido de gran importancia para contrarrestar los bloqueos de desarrollo histórico impuestos desde la colonia a los pueblos dominados.

Hilda Valera menciona que, la dominación impuso nuevos tipos de relaciones en el interior de las poblaciones autóctonas, haciendo tambalear sus estructuras sociales, reveló nuevas fases de desarrollo de las sociedades humanas y pese a los prejuicios, discriminaciones y crímenes, permitió un conocimiento más profundo de la humanidad dentro de la diversidad compleja que caracteriza su desarrollo (1985, 18). La dominación impuesta a los pueblos indígenas asistió confrontaciones multilaterales y paulatinas (en ocasiones abruptas), no solamente entre humanos diferentes, sino entre sociedades diferentes.

En cada época que el ser humano ha tenido que pasar, jamás se interesó en tener conocimiento de otros humanos y otras sociedades que en el transcurso de los siglos de dominación. Hilda Valera dirá que:

Una cantidad sin precedentes de información, de hipótesis y teorías relacionadas con los pueblos o grupos humanos sometidos a la dominación imperialista, han sido incorporadas especialmente a los dominios de la historia, la etnología, la etnografía, la sociología y por su puesto la cultura. Los conceptos de raza, de casta, etnia, tribu, nación, cultura, identidad, dignidad y otros tantos más, se han vuelto objetos de una atención creciente por parte de los estudios del ser humano y de la sociedades llamadas “primitivas” (1985, 19).

Por lo tanto, es necesario admitir que toda acción que tienda a aclarar el verdadero papel de la cultura en el papel protagónico de resistencia puede contribuir o ser útil para la lucha de los pueblos Kichwas a la invasión de su cultura y de sus símbolos; porque nació desde conservar sus rituales, su idioma, sus prácticas sagradas, adaptándolas a las costumbres religiosas impuestas, creando una hibridación de culturas desde sus formas simbólicas e iconografías. Los pueblos Kichwas al igual que otros pueblos y naciones colonizadas, serán sujetos que vivirán en constante oposición a los juicios colonialistas.

2. Resistencia de los pueblos Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras

El Ecuador no está constituido por una sociedad culteramente unificada, al contrario, es un estado que se caracteriza por las diferencias, así como las desigualdades. Todo el camino del supuesto plan “civilizatorio” que ha adoptado el país, ha excluido ese sentido de diversidad cultural, viéndolo más como un problema, excluyéndolos casi siempre de la sociedad. Para los pueblos Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras, la dominación, opresión, despojo y racismo de aquellos conquistadores fueron seguidos por reformas conservadoras y liberales que “supuestamente reivindicaban el pasado del indio como propio, mas no al indio real. De nuevo la exclusión y aversión hacia el indígena” (Zonana 2000, 3).

Estos pueblos Kichwas pese a vivir en una continua situación de pobreza y desigualdad, hacen parte de esta globalización, modernización, neoliberalismo y con ello

la continua exclusión y la violencia, Yemy Smeke de Zonana dice que, Quinientos años han tenido que ser los otros, los diferentes, el enemigo al que hay que integrar o eliminar. “Los esfuerzos por diluirlos han sido enormes y, sin embargo, aún permanecen ¿Cómo? ¿Por qué?... Resistiendo” (2000, 3).

La continuidad que han tenido los pueblos Kichwas de Cotacachi y Kitus Caras, es el resultado de una resistencia permanente ante la opresión y la exclusión de la que han sido objetos. “La legitimidad y hegemonía de los dominadores, sea cualquier época de nuestra historia, se ha construido y definido a partir de la resistencia indígena” (Zonana 2000, 4). Se podría decir que, dentro de la dominación colonial hasta nuestros días, las comunidades indígenas, han visto en la resistencia en todos sus campos, tanto simbólicos, espirituales y físicos, los medio para permanecer. Actos concretos como las celebraciones de cada pueblo, los equinoccios y solsticios, en el caso de Imbabura, las acciones del movimiento cultural de la década de 1970-1980, el levantamiento de 1990,-1992, ejes claves que postergaron una conciencia de pertenencia y de reivindicación de los valores andinos.

La permanencia de los festividades-rituales de ambos pueblos Kichwas, nos hacen reflexionar sobre lo permanente resistencia de nosotros los llamados “indígenas”, por medio de diferentes manifestaciones culturales a lo largo de nuestra historia, así como diferentes “formas de resistencia subterránea o simbólica, que nos ha permitido preservar un conjunto de elementos culturales como la lengua, vestimenta, formas de organización, y conocimientos” (Zonana 2000, 3-4).

Frutos de aquellas formas de resistir se puede ver en el cantón de Cotacachi, pues este cantón, ha experimentado en estas últimas cinco décadas, cambios enormes en los que los actores sociales y políticos han sido especialmente kichwas, barrios rurales o de zonas subtropicales que siempre estuvieron al margen, por no decirlo ignoradas y su participación no era tomada en cuenta. El sistema agrario hacendado concentraba los recursos en pocas manos pero gracias a las luchas organizadas del pueblo kichwa de Cotacachi, modificó este sistema, dando paso a actividades más dinámicas y desconcentradas, encontrando en actividades como el turismo, artesanías, la música, producción familiar agropecuaria, patrimonio ambiental, cultural ancestral y moderno comenzaron a ser revalorizados (Valarezo et al. 2012, 19).

El pueblo Kitu Cara, también tendrá sus propios desafíos viendo la necesidad de ser y sentir la identidad Kichwa a cuál pertenecen, han habitado desde siempre en Quito, ciudad en la cual, la historia se encargó de invisibilizarlos, pero estos actos no detuvieron

al pueblo Kitu Cara, que generación tras generación, heredó sus aciertos en la forma política espiritual de organizar sus vidas. Porque parte de la historia de este pueblo, será la de un pueblo en constante desplazamiento de sus tierras natales a los sectores periféricos y en casos más radicales a la Amazonía. Este pueblo ancestral frente a ese desplazamiento y discriminación sufrirá el rompimiento de sus relaciones con sus espacios ancestrales de territorio y serán sometidos a reubicaciones, pero nunca dejarán su identidad, y sus propias formas de vida. Esta adaptación dentro de este contexto, aunque alejados de sus principios y vivencias culturales, se han concretado de manera casi inmediata como estrategias de supervivencia, saliendo a flote sus particularidades identitarias y prácticas indígenas, en ocasiones especiales dentro de las festividades híbridadas religiosas (Taisaguano 2011, 16–19). El intercambio y cercanía de otros pueblos kichwas como Imbabura, también influirá dentro del hacer cotidiano del pueblo Kitu cara en las decisiones de preservación que han tomado hasta ahora.

Pero cabe destacar aquí, que las nuevas formas de resistencia se mueven, cambian de lugar y puede adoptar diversas formas, desde la resistencia o lucha frontal, o la simbólica y desde la cultura, estas formas se han conectado entre sí, formando parte de una sola estrategia para sobrevivir. El acto de los *ayas* al ponerse una *saynata* y acoplarse, camuflarse e hibridarse dentro las prácticas religiosas impuestas de forma arbitraria, serán referentes no solo culturales, si no que traspasaran a cada uno de sus pueblos, las relaciones dinámicas con sus espacios territoriales e históricas.

2.1 El Abago: resistencia desde la representación paródica

Conociendo las prácticas culturales-comunales de forma interna, permite tener un mejor panorama en como la *saynata* del Abago, que se desarrollaba en torno a las festividades de Corpus Christi y en la actualidad desde su ausencia, la ha colocada como agente diferenciador entre la identidad de los Kichwas y la identidad blanco-mestizo. Esta *saynata* del Abago, dentro del uso festivo-ritual, ha estado subordinado a la conformación y continuidad de una identidad mestiza, no ajena a cambios en conformación social, económicas y étnicas, pero personificando los valores inmutables de resistir, mediante la imagen satírica hacia una cultura que se les impuso.

Oscar Betancourt, dirá que este personaje del Abago, fue considerado (ante los ojos de los colonizadores), una suerte de brujos, que, con sus máscaras, atuendos harapientos de hombre blanco, pelucas greñudas, parecieran estar lanzando una sátira

disimulada contra los conquistadores y su imposición religiosa. Por medio de esta *saynata*, buscan poner en evidencia los comportamientos abusivos y violentos por parte de los hacendados o quienes pertenecieran a esa clase racista, haciendo notar sus debilidades y actos injustos por medio de la imitación de los foráneos, claro ejemplo de resistencia a la dominación (2009, 16). Betancourt refiriéndose al Abago, también dirá que:

La máscara habría querido simbolizar la superposición de una identidad sobre otra. Los bastones de entrechoque se utilizaba en la danza para ahuyentar los espíritus del mal y probablemente también como un mecanismo para ridiculizar las armas y caballos utilizados por los españoles (2009, 16).

Para seguir demostrando como este personaje del Abago, mediante la forma paródica de imitar a sus opresores, dejarán huellas en la memoria de las comunidades que los tienen muy presentes, veremos el caso de María Juana Simba, mujer Kichwa cotacacheña de la comunidad de Turuku, cuenta que este personaje bajaba de otras comunidades vestidos como *mishos*¹ imagen que ilustre siguiendo una interpretación de la danza en el grupo Humazapas (figura 28), en los actos religiosos hasta la iglesia central, daban la vuelta por la plaza danzando hasta terminar aquel acto sacro, una vez terminada su intervención en el acto religioso, empezaban a jugar con la gente haciendo actos en

¹ *Mishos*. Término Kichwa que significa señor, este término era usado de forma despectiva para referirse a los capataces y hacendados y su particular forma de ser y vestir.

broma, molestaban a las mujeres y niños, comentaba que este personaje mediante sus juegos, ayudaba a olvidar las penurias que en su época sufrían por parte de los hacendados (Simba 2023).



Figura 28. Ilustración del Aya Abago tomado de una representación del grupo Humazapas. Fuente: Humazapas 2023. Elaboración: el autor.

Por otro lado, Flor Bonilla Vocalista de la agrupación Humazapas, dirá que lo poco que sabe de este *aya*, es gracias a su padre y abuela, quienes le contaba que este personaje bajaba cada junio en las fiestas de Coprus Christi, y que la forma en cómo se vestían, era una forma de burlarse de los capataces y hacendados, una auténtica guerra de imágenes para hacer tangible su resistencia cultural:

Porque su abuela le contaba, que estos hacendados exigían saludos por parte de los indígenas, a manera de que les digan “buenos días amos”, y si no recibían saludos así, eran castigados. Flor también dirá que, a lo mejor estos Abagos al vestirse e imitarlos así, era como su forma de protesta en contra de sus actos abusivos. Cuenta desde su experiencia musical, en cómo ha influido el haber conocido y ser participe en la recuperación de esta danza del Abago. Cuenta en como ciertas costumbres de la comunidad, el mismo

idioma kichwa y sus bailes, no les fue traspasado por sus padres por el temor a que fuesen discriminados, dirá que desde los años noventa recién hubo un retorno de estas costumbres y con ellas, un retorno a valorar su identidad kichwa (2023).

Jesús Bonilla, también dirá que esta danza de los Abagos fue la forma que los indígenas de las comunidades de Cotacachi, contaron momentos duros en las que vivieron sufriendo durante muchos siglos, no solo con los españoles, si no que en diferentes etapas de la historia de los pueblos y nacionalidades. Él dice que hay varias interpretaciones de la danza y la *saynata* de este personaje:

Primero, una de las interpretaciones es que la máscara del Abago, es la imposición de todo lo nuevo traído durante la conquista, representa a la religión y la nueva apariencia; durante esta danza también se representa un acto de muerte conocido como el wuañuy [muerte] y el chaglla wango [atado, amarrado] que ejemplificaba el castigo que se imponía a aquellos que se revelaban en contra de la injusticia. Esta danza de los Abagos dirá que no es un baile elegante, sino que es muy jocoso y desordenado, que representaba muchos actos incluso de violaciones. Dirá que esta danza, es una forma de resistencia y recordatorio de todo lo que han tenido que atravesar los pueblos Kichwas hasta ahora (2023).

De este modo, podemos anticipar, que los actos realizados por este *aya* y su *saynata*, han actuado en diferentes planos. De tal modo que su capacidad de unificar prácticas propias de los Kichwas de Cotacachi y la de los foráneos, se han aplicado en distintos niveles, reproduciendo desde la burla, la complejidad de los conflictos sociales y que son representados y analizados en el contexto festivo, y ampliado en su campo de acción para resistir culturalmente mediante la parodia de los símbolos usados en la *saynata* del Abago:

Tabla 3

Elementos simbólicos satirizados

Elemento simbólico	Resistencia Simbólica	Elementos satirizados
<i>Saynata blanca</i>	La <i>saynata</i> blanca, es un símbolo de imposición de la cultura	La <i>saynata</i> blanca, es una clara burla al posicionamiento de

	blanco-mestiza. Será usada por el Abago, para representar la adaptación a la cultura nueva, detectando su debilidad como una cultura violenta. Una forma de resguardar sus convicciones, sus ritos dentro de sus comunidades y mostrarlo ante el ojo público.	dominio epidérmico, una interpelación de las comunidades que vivieron en carne propia la opresión de los “blancos” hacendados y capataces. Además, que el maquillaje europeo que usaban, los hacía verse mucho más claros de lo inusual. Dicho acto de ponerse la saynata, será una forma de exteriorizar su inconformidad ante los actos violentos y una forma de exigir derechos sobre su propia continuidad como pueblo con su propia cultura.
Cruz en la frente	Símbolo de la cruz religiosa cristiana, impuesta a la fuerza por medio del bautizo. Para el Abago, la cruz representa la lucha entre el bien y el mal, al aceptarlo como símbolo, lo usan para esconder sus rituales basados en las estrellas (la cruz del sur).	La cruz en la frente hace referencia al momento en el que el sacerdote pone la ceniza en la frente, y la señal de la cruz al santiguarse o hacer reverencia a algún santo. La cruz se vuelve en un símbolo repetido constantemente, y rojo, porque simboliza sangre, muerte, violencia y también parodia.
Cabello de cabuya	Por medio de la peluca, camuflaban el color de su cabello, esto querría decir q ocultaban su identidad para ser partícipes de los actos sociales.	Al asumir una peluca de cabuya, material tosco, crean un personaje despeinado, andrajoso que va por la vida violentado a mujeres y niños.

Fuentes: Bonilla 2023 y Betancourt et al. 2009.

Elaboración propia.

Los distintos elementos simbólicos que fueron identificados en la tabla 3, nos sirve para tener un mejor panorama de como estos símbolos al resignificarse, conceptúan de forma alegórica una resistencia simbólica, la *saynata* blanca y la peluca de cabuya símbolos de blanquitud con una cruz en la frente, , significará que la cultura ha cambiado,

se ha mezclado, representará a esa cultura nueva que intentó imponerse por la fuerza pero que no logró dismantelar las creencias de los Kichwas de Cotacachi, pero, le darán la vuelta al asumir esa identidad blanco-mestiza como un ente burlesco. Es así, que el Abago dentro de los iconos usados en su *saynata*, transformará esos elementos de dominación simbólica, en armas de ridiculización de las formas expresivas del hacendado y también de sus prácticas religiosas, sin perder el ámbito ritualísticos al que rinden homenaje dentro del culto al sol.

Por lo tanto, el uso de esta *saynata* del Abago, ha garantizado la continuidad de la eficacia ritual, festiva y burlesca, creando un personaje que ha sabido tomar elementos de distintas fuentes como la de la danza ritual en épocas religiosas, elementos cristianos que se adaptan a la *saynata* blanca, iconografías como la cruz y esconder tras ella sus propios códigos rituales y la historia que se tejió alrededor de ellos, esto ayuda a tener un enfoque diferente dentro de las discusiones académicas y los conflictos que han atravesado hasta llegar a nuestros días.

2.2 El Yumbo: resistencia desde la espiritualidad de la danza

La lógica del uso de las *saynatas* en la danza espiritual de los Yumbos, tiene una continuidad con la lógica prehispánica expuesta por Gabriela Raza, al referirse a esta fiesta ancestral, como una de las más importantes para el pueblo Kitu Cara, esta celebración de las Yumbada, son una clara manifestación cultural ancestral que se ha venido efectuando desde hace varios siglos en el perímetro de la ciudad de Quito, formando así varios grupos que se organizan en distintas fechas de los Raymi: Pomasqui, Rumicucho, Cotollao, San Isidro del Inca, La Magdalena, Tola Chica y los Yumbos blancos de Conocoto; también hace referencia a una zona que es denominada como los “Siete Sellos Espirituales o territorios sagrados con altas cargas energéticas para los Yumbos, pueblo que dentro de la mitología andina, pertenecen a los dioses ancestrales Pacha, Umiña, Rucu Pichincha, El Ilalo, y Pululahua” (2020, 23).

Para los Kitus Caras, el Yumbo y como está representado con su *saynata*, constituye un acto que manifestación sagrada, en los sé que manifiestan símbolo y rituales de muerte y resurrección como un fenómeno natural que se manifiesta en la yumbada y que Gabriela Raza lo expone:

La Yumbada tiene un mito y este se transforma en leyenda regulada por la vida, la moral y el comportamiento social de las personas, así como sus niveles de conciencia: danza, cantos, alucinaciones persecuciones, cicatrices en luchas, peleas, flagelaciones, sueños, etc... El mito de la yumbada se consolida en persecución, agonía, muerte, resurrección y viceversa. Podríamos decir que el Yumbo rinde homenaje a la vida y a la muerte como actos naturales; su personaje usa atuendos propios de la selva subtropical y occidental del Ecuador. También son conocidos como shamanes o yachaes y que su montaña sagrada le ha confiado la capacidad de matar y curar mágicamente (2020, 23).

Para dar más crédito a lo expuesto anteriormente, en que como el Yumbo por medio de su danza, que no será solo una forma de preservar actos rituales, sino, una forma de resistencia cultural para el pueblo Kichwa Kitu Cara, se presenta entrevistas y una ilustración figura 29, trabajada en torno a estas conversaciones, algunas son de conversaciones casuales y en que se manifiesta la importancia de la transmisión de saberes que se han venido desarrollando dentro de algunas generaciones de yumbos.

Para Matías Muquinche, que participa en las Yumbadas de Cotollao, dirá que la danza de los yumbos también es conocido como la danza de las montañas, y que cada integrante representa a una de ellas, tomando su energía y fuerza al momento de vestirse con sus trajes y ponerse la careta (*saynata*). También es importante saber que el uso de la *saynata*, es para el yumbo un elemento de protección que usan para ahuyentar las malas energías que se presenten en lugar por donde pasan con la danza. También dirá que

Dentro de la representación del yumbo, se puede encontrar diferentes decoraciones que son hechas de acuerdo con el danzante, este puede llevar capas de colores, en los que van desde imágenes religiosas católicas y fotos de familiares fallecidos. Matías mediante la continuación de la práctica ritual del yumbo, pese a estar influido por prácticas externas, dirá que es su forma de mostrar a la yumbada como una identidad propia, una cultura llena de símbolos, de saberes y conocimientos ancestrales preservados a lo largo del tiempo, una familia, entre muchas cosas más; que al formar parte de ella se siente que la yumbada es una sola alma, vida y corazón (Muquinche 2023).

Presentado estos antecedentes, podemos afirmar, que la danza espiritual del yumbo, además de ser una expresión identitaria ritual, también es una forma de reivindicación y preservación que se van adaptando a los nuevos entornos sociales. Christian Simbaña Yumbo de San Isidro del Inca, dirá que ser Yumbo:

Es representar a mi familia, porque me heredó este legado y de la misma forma seguiré con mi herencia para que no se pierda, porque dejar que muera la yumbada, es dejar morir nuestras raíces. Porque la Yumbada es para de mi identidad como Kichwa, ya que mis abuelos formaron parte importante de una yumbada antigua que era conocida como “La Yumbada de Carretas”, que es un legado que me han dejado y que muy orgullosamente la sigo practicando para que no se pierda y de la misma manera dejaré mi herencia a mis hijos, nietos, primos, sobrinos, etc. Para que continúe y no dejen morir a nuestro Corazonar y que viva para siempre la Yumbada (2023).

De este modo, podemos comprender que dentro de las fiestas en las que participan los Yumbos, crean un espacio de memoria histórica-colectiva vinculada a sus familias y de las cuales heredan generación tras generación sus prácticas, permitiéndoles conservar, actualizar y resignificar sus costumbre, tradiciones y prácticas culturales.



Figura 29. Ilustración de un Yumbo a partir de las entrevistas con participantes de la yumbada. Elaboración propia.

Con un enfoque algo diferente y haciendo un análisis desde el compartir con el grupo de yumbos, las entrevistas, y las ilustraciones hechas en el camino sobre la forma ser y pensar de este grupo, determinaremos su contexto cultural, en los que han venido participando dentro de las celebraciones de los yumbos y adaptando sus prácticas a través de negociaciones de identidades en los ámbitos locales, regionales y nacionales. A través de los elementos usados en su *saynata* y su partición dentro del lenguaje religioso y ritual,

compondrán una *saynata* capaz de exhibir elementos representativos de su propio sentir espiritual:

Tabla 4

Elementos simbólicos de resistencia espiritual

Elemento Simbólico	Resistencia simbólica y cultural
Saynata rosada y rojiza	La <i>saynata</i> el Yumbo, se usa como elemento de protección para el portador, al usar este elemento a medio rostro, procura ir sanando las malas energías de otras personas y de sí mismo, demostrando que es capaz de acoplarse a otra cultura y sus creencias, siendo participe de las fiestas religiosas católicas, pero sin perder la esencia de su práctica ancestral.
Tocado de plumas	Parte esencial de la <i>saynata</i> y que simboliza no solo el origen mítico del yumbo, sino, su conexión directa con otros pueblos de la amazonia cumple la función de acoplarse a la <i>saynata</i> y representar a la deidad que venere cada Yumbo.

Fuentes: Yumbos de Cotocollao y San Isidro del Inca y Muquinche 2023 y Simbaña 2023. Elaboración propia.

Distintos elementos simbólicos de la *saynata* del Yumbo que fueron identificados en la tabla 3, nos sirve para tener un mejor panorama de como estos símbolos al resignificarse, conceptúan de forma alegórica una resistencia simbólica, la *saynata* rosada y el tocado de plumas símbolos de un pasado que los vinculan con la selva, representará a esa cultura, que supo asumir el significado peyorativo de yumbo e interiorizarlo, asumirlo como un elemento de fuerza espiritual, reafirmando las creencias de los Kichwas Kitus Caras. Es así, que Yumbo dentro de los iconos usados en su *saynata*, transformará esos elementos que eran considerados como peyorativos por la cultura del colonizador, en elementos rituales, de protección, en armas que curan y crean un enlace entre el pasado y el presente.

De este modo podemos manifestar, que aún prevalece el principio de hibridación cultural por medio de la práctica que realizan los Yumbos y la inserción de ellos dentro de las festividades religiosas. De este modo el poder del propio grupo se fortalece por la absorción y transformación del poder del otro. El Abago al absorber la blanquitud y devolverla en forma de sátira, y el yumbo demostrando fuerza en una danza con tintes espirituales. Este hecho coloca dentro del estudio y análisis que se ha realizado a la

saynata del Yumbo y del Abago, no solo en la temática de la construcción de identidad del pueblo Kichwa Cotacachi y Kitu Cara, sino también en la discusión de la existencia y continuidad de una cultura andina ecuatoriana que ha sabido resistir hasta la actualidad.

Finalmente, podemos argumentar, que los procesos de reivindicación simbólica y cultural que se han venido desarrollando en estos pueblos Kichwas, serán una respuesta contundente a los hechos traumáticos que desestructuraron las prácticas rituales de cada uno. Es decir, la introducción de los *Ayas* como el Abago y el Yumbo dentro de las festividades religiosas impuestas, atentaran principalmente con el orden simbólico e iconográfico de sus *saynatas* y con ellas sus prácticas rituales.

Para evitar esa asimilación violenta por parte de la cultura colonizadora, y el resquebrajamiento violento de la realidad andina y de los sujetos como los *Ayas*, se ven en la necesidad de recurrir a diferentes medios: el Abago poniéndose una *saynata* blanca para mostrar los actos abusivos de los capataces-hacendados. El Yumbo para demostrar su fuerza espiritual de su danza que sana y protege, respondiendo con una resistencia simbólica y cultural contundente, creando una guerra de imágenes mediante hibridaciones disimuladas de la cultura externa y la propia.

Conclusiones

Durante este recorrido investigativo, ha sido relevante poder generar aspectos importantes que tienen los *Ayas* y sus *saynatas* de los pueblos Kichwas de Cotacachi y de Quito, para puntualizar sus procesos de involucramiento directo e indirecto dentro de festividades sometidas a credos foráneos, las disputas simbólicas que se ha generado en torno a las celebraciones, crearan tensiones continuas de creencias, de vestimenta, de símbolos e iconografías; un conflicto generado por medio de las *saynatas*, que no solo generan aspectos visuales o rituales, sino, que serán un mecanismo, un escudo para salvaguardar sus propias creencias, aunque mezcladas, pero suyas en consecuencia de la convivencia del credo con sus colonizadores.

En ese camino, tenemos claro que los dos objetivos propuestos al inicio de esta investigación nos ayudarán a: 1) Identificar y conceptualizar las diferentes formas simbólicas en las máscaras de los *Ayas* de los pueblos Kichwas de los cantones de Cotacachi y Quito; 2) Analizar los procesos de resistencia cultural presente en las máscaras. De modo que, al realizar el estudio sobre los procesos de resistencia cultural que ha estado presente desde que inicio la conquista externa occidental, en el elemento de la *saynata*, como la del Abago del pueblo Cotacachi y El Yumbo de los Kitus Caras, ayudarán a identificar y conceptualizar las diferentes formas simbólicas que contienen. Pues los elementos identificados dentro las *saynatas* más importantes, han sido desarrolladas como elementos simbólicos, establecerán representaciones de resistencia cultural de cada uno de sus pueblos

De esta forma, en el capítulo uno, presentamos desde la problemática interna que han tenido las prácticas rituales Kichwas, hasta llegar a definir diferentes cuestiones teóricas, como la *saynata*, *Ayas*, formas simbólicas, resistencia cultural, hibridación cultural, guerra de imágenes y pueblos indígenas. Porque es necesario tener argumentos teóricos que avalen el valor que tienen los conocimientos indígenas que por siglos no fueron tomados en cuenta, y entro ellos los *Ayas*; porque estos conceptos, debieron ser solucionados necesariamente, para comprender la dimensión epistémica que atraviesan tanto a los *Ayas* de cada pueblo y sus respectivas *saynatas*, que fueron desarrollados el capítulo dos, en la que una vez comprendida la dinámica simbólica, histórica, cultural incluso política, en los que se han desarrollado los pueblos Kichwas de Cotacachi y Quito; para tener una mejor comprensión, de cómo se ha venido librando una contra

ofensiva histórica tanto simbólica como cultural kichwa a través de la incidencia que han tenido los *Ayas* en la historia de sus respectivos pueblos.

Los *Ayas* enmascarados como el Abago de Cotacachi y el Yumbo de los Kitus Caras, en conjunto a sus comunidades, realizarán actos estratégico dentro de lo festivo-ritualísticos, se introducirán con su *saynatas* internamente en las celebraciones cristianas, con el único fin de ser incluidos con sus propias prácticas, resignificarán símbolos, se adaptarán a las celebraciones por medio de hibridaciones culturales acorde al tiempo en el que se están desarrollando dichas prácticas, con el único fin de recuperar paulatinamente sus propios credos, su lenguaje y modos de vida.

En conclusión, podemos cuestionar que tanto la *saynatas* del aya Abago de Cotacachi y el aya Yumbo de los Kitus Caras, han usado estos elementos como métodos de reivindicación e hibridación simbólica y cultural, que se han venido desarrollando en estos pueblos indígenas. Dichos pueblos. han sobrevivido en un constante modo de actuar por medio de la resistencia en cada aspecto de sus vidas, porque históricamente han sido pueblos oprimidos, excluidos sistemáticamente y que han encontrado por medio de la resistencia cultural, ajustarse a los nuevos entornos y contextos históricos.

La resistencia cultura y simbólica, serán una respuesta contundente a los hechos traumáticos que desestructuraron las prácticas rituales de cada uno y que fue desarrollado en el capítulo 3. Es decir, la introducción de los *Ayas* como el Abago y el yumbo dentro de las festividades religiosas impuestas, atentarán principalmente con el orden simbólico e iconográfico de sus *saynatas* y con ellas sus prácticas rituales. El Abago desde su práctica, al incorporar símbolos cristianos que satirizan el credo del extranjero, asimilarán su posición y poder para desmontarlo, volverlo cómico y fácil de camuflarlo dentro de celebraciones ajenas. Mientras que el Yumbo, mantiene elementos propios que fueron adquiriendo en diferentes regiones con quienes compartieron e influyeron con su danza ritual

Para evitar esa asimilación violenta por parte de la cultura colonizadora, y el resquebrajamiento violento de la realidad andina y de los sujetos como los *Ayas*, se ven en la necesidad de recurrir a diferentes medios para crear una auténtica guerra de imágenes y en consecuencia una resistencia cultural: el Abago poniéndose una *saynata* blanca (asimilación del otro) para mostrar los actos abusivos de los capataces-hacendados de forma cómica y burlesca. El yumbo para demostrar su fuerza espiritual de su danza que sana y protege, respondiendo con una resistencia simbólica y cultural contundente,

creando una ofensiva visual ritualizada mediante hibridaciones disimuladas de la cultura externa y la propia.

Obras citadas

- Abril, Gonzalo. 2007. Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=624355>.
- Alban, Vicente. 1725. “Sociedad, flora y frutos en el Quito colonial. Vicente Albán”.
 Colecciones pictóricas. Pueblos originarios.
<https://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/alban/alban.html>.
- Andrango Cadena, Tamia Guadalupe. 2020. “Desplazamiento de la música y danza
 kichwa de las comunidades indígenas de Cotacachi al videoclip: representación,
 cambios culturales y comunitarios”. masterThesis, Quito, EC: Universidad
 Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7987>.
- Anrango, Alberto. 2023. Entrevista en la comunidad TurukuAudio. Personal.
- Antropología, Instituto Otavaleño de. 1996. “Sarance No. 23 . REVISTA COMPLETA”,
 agosto. [Otavalo]: IOA.
<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5438>.
- Arteaga Dumas, Fernando Andree. 2015. “Gabinte barroformo: La máscara y la i
 vestigación de materiales ancestrales en la construcción de identidades.” Quito-
 Ecuador: Universidad Católica del Ecuador.
- Béjar, Ana, Michelle Bigheno, y Gisela Cánepa. 998. Musica, danzas y máscraas en los
 Andes. Gisela Canepa. 1000 vols. Peru: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Betancourt, Oscar, Carlos Alta, Gladys Alta, y Mariana Landázuri. 2009. “(PDF) El
 elefante de Cotacachi”. pdfslide.net. septiembre.
<https://pdfslide.net/documents/el-elefante-de-cotacachi.html>.

- Blomberg, Rolf. 1966. "Corpus Christi. Provincia de Imbabura. 1966 - Archivo Blomberg". Archivo Blomberg.
<https://catalogo.archivoblomberg.org/index.php/ztpn-dbha-mn22>.
- Bonilla, Flor. 2023. Entrevista vocalista de HUmazapasAudio.
- Bonilla, Jesús. 2023. entrevista con Jesus Bonilla director de la agrupación HumazapaAudio.
- Borja, Karina. 2022. No solo es bailar por bailar. Análisis crítico de los paisajes vivos de San Isidro de El Inca. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Botero Villegas, Luis Fernando Botero. 2016. "(PDF) Apus, Cerros Y Wakas Aproximación a una geografía Sagrada en los Andes ecuatorianos ...". dokumen.tips. <https://dokumen.tips/documents/apus-cerros-y-wakas-aproximacin-a-una-geografa-.html>.
- Cabrera Amaiquema, Jefferson Eduardo, Layla López Navas, Jefferson Eduardo Cabrera Amaiquema, y Layla López Navas. 2018. "Aya Uma: Aportes desde las tradiciones orales a la imagen y el concepto". Ñawi: arte diseño comunicación 2 (1). Escuela Superior Politécnica del Litoral: 103–18. doi:10.37785/nw.v2n1.a5.
- Canepa Koch, Gisela. 1993. "Máscara, transformación e identidad en los andes la fiesta de la virgen del Carmen", 235.
- Cánepa Koch, Gisela. 1998. Máscara, transformación e identidad en los andes la fiesta de la virgen del Carmen. Lima: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181860>.
- Chamorro, Jacqueline. 2011. "El patrimonio inmaterial, parámetros para una declaratoria de patrimonio cultural inmaterial de la nación estudio de caso: La yumbada de la Magdalena". Thesis, Quito: Universidad Internacional SEK.
<http://localhost:8080/xmlui/handle/123456789/190>.

- Chicaiza Chuquitarco, Erika Nataly. 2017. “Etnografía y la identidad cultural de la fiesta de Mama Negra celebrada en los meses de septiembre y noviembre”.
bachelorThesis.
<https://repositorio.uta.edu.ec:8443/jspui/handle/123456789/25038>.
- Cóndor, Esteban. 2023a. entrevista yumboWats documento. Personal.
- . 2023b. entrevista yumbada san Isidro del IncaWats documento.
- Davalos, Pablo. 2005. “Movimientos Indígenas en América Latina: el derecho a la palabra”. CLACSO.
- García, Néstor. 1990. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editorial Grijalbo.
https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf.
- Gruzinski, Serge. 1994. La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). Primera edición en español. Historia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero Arias, Patricio. 2004. Usurpación simbólica, identidad y poder: la fiesta como escenario de lucha de sentidos. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional; Ediciones Abya Yala.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/235>.
- Isabel Bastidas. 2015. “La danza como medio de representación de la cultura oral en la comunidad cacha pucaraquinche Chimborazo-Ecuador”. Quito: Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/5047>.
- Isabel, M., y R. López. 2005. “Introducción general a los estudios iconograficos y a su metolodia.” En , 19.
<https://www.semanticscholar.org/paper/INTRODUCCI%C3%93N-GENERAL->

A-LOS-ESTUDIOS-ICONOGR%C3%81FICOS-Y-Isabel.-

L%C3%B3pez/d52f184c3d48bc43c7015939b3edf2737eed812c.

Jara, Holguer, Alfonso Ortiz, y Alfredo Santillan. 2012. Kitu Territorio solar en la mitad del mundo. Mónica León Arroba. Quito-Ecuador: Dirección de Gestión de Cultura y Deportes.

http://sitp.pichincha.gob.ec/repositorio/disen%C3%B3_p%C3%A1ginas/archivos/Libro%20Kitu%20%20territorio%20solar%20en%20la%20mitad%20del%20tiempo.pdf.

Jaramillo Cisneros, Hernán. 1981. Inventario de diseños en tejidos indígenas de la provincia de Imbabura. Gallocapitan. Colección Pendoneros 48–50. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.

<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/9894-opac>.

Kowi, Ariruma. 2019. “Inti raymi, la Fiesta sagrada de los Kichwas”, 18.

Lévi-Strauss, Claude. 1981. La vía de las máscaras. Ciudad de México: Siglo XXI.

López, María Isabel. 2005. “Introducción general a los estudios iconográficos ya su metodología”. Liceus.

<https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento10868.pdf>.

Morocho, Ana. 2018. “Estudio de las ceremonias y rituales culturales del pueblo Kichwa en el cantón Cotacachi de la Provincia de Imbabura para fomentar su práctica desarrollando el turismo comunitario.” Pregrado, Ibarra: Universidad Técnica del Norte.

<http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/8875/1/02%20TUR%20104%20TRABAJO%20DE%20GRADO.pdf>.

Muquinche, Mathias. 2023. entrevista a YumbosWord. personal.

Pico, Amaranta. 2011. Cuerpo festivo: personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador. Ministerio de Cultura. Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador.

- Pilatuña, Jaime. 2014. "Kitu Kara -". julio 19. <https://conaie.org/2014/07/19/kitu-kara/>.
- Pulupa, Maribel. 2023. Entrevista kitu karaAudio y wats app.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social".
- Raza, Marilyn Gabriela. 2020. "Prácticas visuales y medios de difusión que usa la comunidad de Cotacollao en su yumbada". masterThesis, Quito, EC: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7589>.
- Simba, María. 2023. Entrevista Maria JuanaAudio. Personal.
- Simbaña, Christian. 2023. entrevista a participantes de la yumbadaDocumento.
- Taisaguano, Ana. 2011. "Transformaciones y desafíos del gobierno comunitario Kitu Kara, estudios de casos: Comuna Cocotog, Lumbisí y la Tola Chica". Pregrado, Popayán-Colombia: Universidad Amwta Wasi. <http://repositorio.uraccan.edu.ni/466/1/TMDIC%20ANA%20LUCIA%20TASIGUANO.pdf>.
- Valarezo, Galo, Kléver Bravo, Agustín Moreno, Carlos Coba, y Carmen López. 2012. Cotacachi: Historia, territorio de identidad 978-9978-394-08-3. Cotacachi-Ecuador: Ecuador F.B.T. Ltda. <https://isbn.cloud/9789978394083/cotacachi-historia-territorio-de-identidad/>.
- Varela Barraza, Hilda. 1985. Vida y pensamiento de un africano excepcional: Amílcar Cabral. Vol. 58. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2448-654X2023000200375&lng=es&nrm=iso&tlng=es.
- Varela, Hilda. 1985. Cultura y Resistencia cultural. Una lectura política. Secretaría de Educación Pública. 1a ed edición. México: Secretaría de Educación Pública.

- Villegas, Luis Fernando Botero. 2016. "APUS, WAKAS Y CERROS. UNA APROXIMACIÓN A LA GEOGRAFÍA SAGRADA EN LOS ANDES". *Runas. Sociedad, Religión y Cultura En Los Indígenas de Chimborazo*, enero, 71.
- Zonana, Yemy Smeke de. 2000. "La resistencia: forma de vida de las comunidades indígenas". *El Cotidiano* 16 (99). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco: 92–102.

Anexos



“Anexo 1: Mapa de ubicación del cantón Cotacachi”



“Anexo 2: Mapa de ubicación del cantón Quito”

“Anexo 3: Ficha de participantes de los entrevistados de Cotacachi”**Datos generales.**

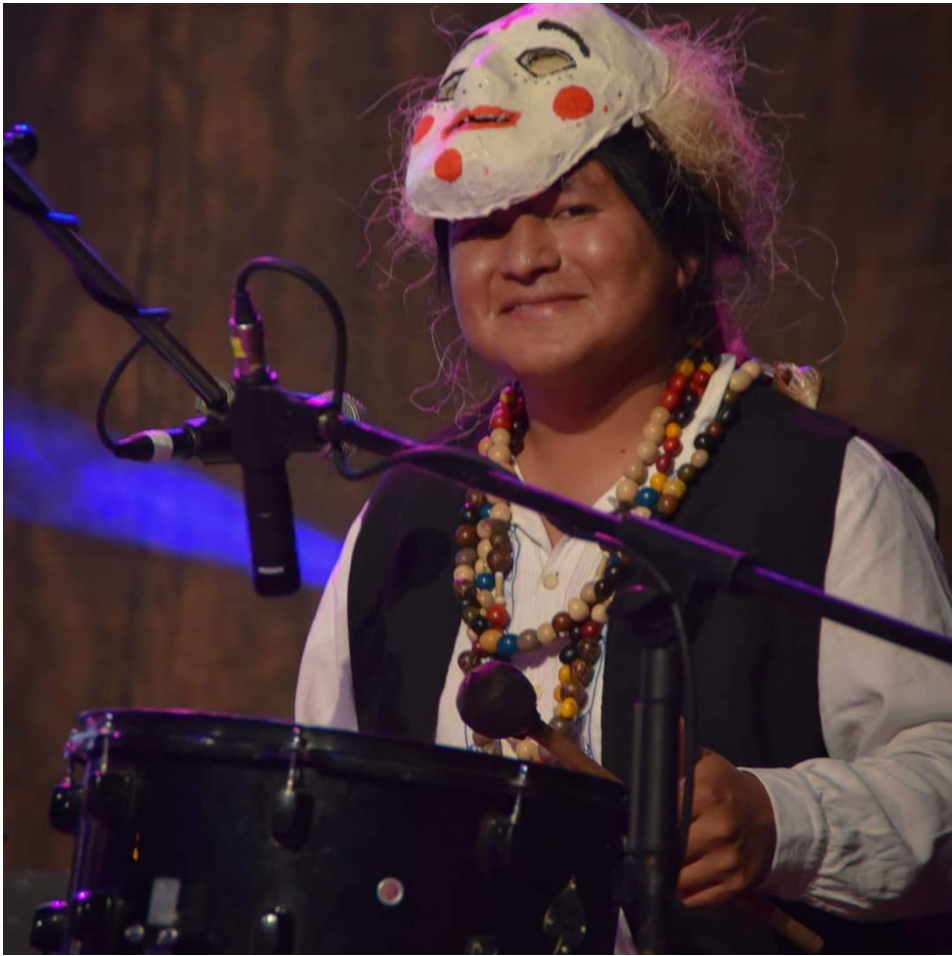
Datos generales:	edad	ocupación
Jesús Bonilla Simba: kichwa Cotacachi, de la comunidad de Turuku	30 años	Director y músico principal de la agrupación Humazapa.
Flor Bonilla, <i>Warmy Kichwa</i> , Comunidad de Turuku.	32 años	Vocalista principal de la agrupación Humazapas.
Luis Alberto Anrango Bonilla. Comunidad y dirigente de comunidad.	76 años	Ex alcalde del Cantón Cotacachi. Y ex presidente de la Unorcac.
María Juana Simba. <i>Warmy Kichwa</i> comunera de la comunidad de Turuku.	64 años	Miembro del grupo de mujeres de la Unorcac.

Ficha de entrevista del pueblos Kitu Cara

Datos generales:	edad	agrupación
Jeshica Maribel Pulupa. <i>Warmi Kichwa Kitu Cara</i> .	29 años	Participante de la Yumbada de Cotocollao.
Christian Nicolás Simbaña Tatayo: pueblo Kitu Cara	30 años	Participante de la Yumbada de San Isidro del Inca.
Mathias Muquinche. Pueblo Kitu Cara.	45 años	Participante de la Yumbada de San Isidro del Inca.
Esteban Josué Córdor Maza. Pueblo Kitu Cara.	18 años	Participante de la Yumbada de Cotocollao.

“Anexo 4: fotografías Humazapas y saynatas del abago”









“Anexo 5: Fotografía yumbada”

