



POSGRADOS

MAESTRÍA EN

GESTIÓN CULTURAL

RPC-SO-30-No.509-2019

OPCIÓN DE
TITULACIÓN:

PRODUCTOS ARTÍSTICOS

TEMA:

DOCUMENTAL TRANSMEDIA
DEL LALAY RAYMI CAÑARI

AUTOR:

DIEGO FERNANDO
ANDRADE PILLAGA

DIRECTOR:

BLAS ORLANDO
GARZÓN VERA

CUENCA - ECUADOR
2021

Autor:



Diego Fernando Andrade Pillaga

Diseñador Gráfico
Candidato a Magíster en Gestión Cultural por la Universidad
Politécnica Salesiana – Sede Cuenca.
diefher.10@gmail.com

Dirigido por:



Blas Orlando Garzón Vera

Licenciado en Administración Cultural
Magister en Estudios de la Cultura
Doctor en Historia de América Latina
bgarzon@ups.edu.ec

Todos los derechos reservados.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la Ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra para fines comerciales, sin contar con autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual. Se permite la libre difusión de este texto con fines académicos investigativos por cualquier medio, con la debida notificación a los autores.

DERECHOS RESERVADOS

©2021 Universidad Politécnica Salesiana.

CUENCA – ECUADOR – SUDAMÉRICA

DIEGO FERNANDO ANDRADE PILLAGA

DOCUMENTAL TRANSMEDIA DEL LALAY RAYMI CAÑARI

RESUMEN

Ecuador se caracteriza por ser un país plurinacional y multicultural, unido en la diversidad con una vasta riqueza social, en donde sus pueblos y nacionalidades mantienen latentes y vivas muchas tradiciones que forman parte de su tesoro patrimonial. Cada uno de los diversos pueblos buscan conocer, valorar, preservar las diferentes manifestaciones culturales que los caracterizan y ser los más orgullosos de sus tradiciones al mantener en la memoria colectiva las enseñanzas de sus antepasados.

Entre estos tesoros milenarios tenemos al cantón Cañar cuna de la Nación Cañari, declarada en 2001 como la Capital Arqueológica y Cultural del Ecuador por el Congreso Nacional de ese entonces, sustentado tal reconocimiento por el patrimonio tangible e intangible con el que cuenta. Es así que podemos encontrar los Raymis y de manera específica el Lalay Raymi, tema de investigación.

El diseño de un documental sobre el Lalay Raymi acoplado a las tendencias tecnológicas actuales es el objeto del presente estudio mediante un producto transmedia, con el cual se expone una narrativa contemporánea que relata el valor histórico, simbólico y patrimonial de esta celebración; sus diferentes elementos; los personajes, accesorios; música; gastronomía y la razón del porqué es la fiesta más esperada por los pueblos indígenas del cantón Cañar.

El documental está enfocado a públicos digitales, transmitido en redes sociales y páginas web; en donde se muestra los elementos antes mencionados para posesionar esta celebración en un sitio exclusivo por su valiosa carga simbólica.

Palabras clave:

Lalay Raymi, Tayta Carnaval, documental transmedia, redes sociales, dossier

ABSTRACT

Ecuador is characterized for being a plurinational and multicultural country, united in diversity with a vast cultural richness, where its people and nationality keep latent and alive many traditions that are part of its heritage treasure. Each one of the diverse peoples must know, value and preserve the different cultural manifestations that characterize them, be the most proud of their traditions and maintain in the collective memory the teachings of their ancestors.

Among these millenary towns we have the Cañar canton, cradle of the Cañari Nation, a city that was declared in 2001 as the Archaeological and Cultural Capital of Ecuador, a declaration that was given by the National Congress of that time based on the tangible and intangible heritage that Cañar has. Among the intangible heritage we can find the Raymis, and specifically the Lalay raymi, the focus of this project.

This project has as a goal the elaboration of a documentary about the Lalay raymi, a documentary that is coupled to the new technological tendencies, that sustained in a contemporary narrative generates a transmedia product, in which the historical, symbolic and patrimonial value of this celebration will be told. It will show the different elements that are part of the celebration, the characters, accessories, music and gastronomy, and show why it is the most awaited celebration by the indigenous peoples of the Cañar canton.

The documentary is focused on digital audiences, the media will be social networks and websites, a media network will be woven where the above elements will be shown to seek to position this celebration in the place it should be for its valuable symbolic load.

Keywords:

Lalay Raymi, Tayta Carnaval, documentary transmedia, social media, dossier

1. Título del Proyecto

Documental transmedia del Lalay Raymi Cañari

2. Lugares de ejecución

El proyecto se ejecuta en el cantón Cañar, parroquia Cañar, en los territorios pertenecientes a la organización TUCAYTA.

3. Tema

Al identificar la magna importancia que tiene la celebración del Lalay Cañari en la población indígena del cantón Cañar; al observar el desinterés social por conocer y comprender su significado, a sus personajes o a diferentes elementos presentes en esta tradición, se genera la necesidad de indagar minuciosamente cada uno de los temas relacionados; pues muchas de las veces solamente se los toma como objetos decorativos y se desconoce de su valor cultural; de tal forma se genera una investigación dirigida a concientizar, capacitar e informar a la colectividad sobre el valor real del significado que cada uno de ellos conlleva, así como los deducir los roles que cumplen dentro de la celebración.

Teniendo en cuenta lo anterior, el proyecto propone expandir la información sobre el Lalay Raymi Cañari hacia las poblaciones del mundo, mediante diversas plataformas tecnológicas como: la web multimedia, la fotografía documental, los productos de audiencia en redes sociales y catálogos físicos; de esta manera potenciar su valor estético, abarcar diversos públicos y generar procesos de participación e interacción entre usuarios de estas redes.

Con ese análisis, se busca desfolklorizar la celebración y trascender fronteras para generar conocimiento con una valorización profunda de los elementos que la conforman, ya que sin lugar a duda es una muestra clara de la cultura viva del cantón Cañar.

4. Antecedentes

El cantón Cañar fue declarado en enero del 2001 como la Capital Arqueológica y Cultural del Ecuador en respuesta a la variedad de sitios arqueológicos y a las múltiples manifestaciones culturales existentes. Luego, en el 2009 se marca un hecho trascendental en la historia de la ciudad; por primera vez llega a la alcaldía del cantón un indígena y con él una administración intercultural. A partir de este acontecimiento se empieza a visibilizar con mayor fuerza diferentes tradiciones que eran celebradas entre los pueblos indígenas, pero ignorados por gran parte de la gente mestiza de la ciudad. De estas tradiciones se destaca el *Lalay Cañari*, que según Ranti Chuma (2018) un indígena e investigador es “una celebración sagrada para el pueblo indígena que encarna productividad, libertad y reciprocidad entre amigos, familiares y vecinos, quienes comparten alimentos y bebidas producidas en sus tierras”.

Según artículos publicados en la revista institucional de la Municipalidad de Cañar denominada Guacamaya; investigadores como Belisario Ochoa (2017) explica que, según su cosmovisión esta concurrida fiesta coincide e inicia el domingo antes de la cuaresma cristiana con la celebración del *Pawcar Raymi* (ceremonia de florecimiento). Otros investigadores como Mario Garzón (2018) manifiestan que es un jolgorio que radica en el ritual denominado *Pukara* una batalla ceremonial donde se derrama sangre para fecundar a la Pachamama.

En este contexto, se puede evidenciar en la celebración la presencia de múltiples personajes, teniendo como el principal al *Tayta Carnaval*, de quien se dice que aparece en el periodo de florecimiento; también se evidencia la participación de otros personajes con particularidades, vestuario y accesorios que los hacen atractivos para la vista, pero cuyo significado es totalmente desconocido. Es allí donde radica la idea de este proyecto: el elaborar un catálogo semiótico de los personajes, accesorios y elementos que se utilizan en esta celebración; así como evidenciar los roles de cada uno; determinar su importancia dentro del ritual y conocer sus aspectos connotativos y denotativos.

También, se puede evidenciar que existen algunos artículos y tesis de grado que se enfocan en el análisis del personaje principal y de la celebración; se conoce de la existencia de un proyecto por parte de Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) para declarar la vestimenta del *Tayta Carnaval* como patrimonio inmaterial, pero no

existen estudios que estén destinados a conocer los elementos complementarios existentes en esta manifestación cultural.

En lo que concierne a la transmedia, esta es una técnica comunicacional contemporánea de contar historias para abarcar públicos modernos, ya que permite crear experiencias multimodales. Según Henry Jenkins (2010) en su libro *Convergence Culture* expresa:

Si los viejos consumidores se suponían pasivos, los nuevos consumidores son activos. Si los viejos consumidores eran predecibles y permanecían donde les decías que se quedasen, los nuevos consumidores son migratorios y muestran una lealtad hacia las cadenas, las redes y los medios. Si los viejos consumidores eran individuos aislados, los nuevos consumidores están más conectados socialmente. Si el trabajo de los consumidores mediáticos fue antaño silencioso e invisible, los nuevos consumidores son hoy ruidosos y públicos (pp. 28 – 29).

Al identificar este nuevo nicho de consumidores, se ha generado también la necesidad de analizar como la industria de la comunicación y el entretenimiento deben llegar a sus públicos. En el artículo *Transmedia Storytelling*, Jenkins (2010) realiza la siguiente declaración sobre este tema: *“hemos entrado en una nueva era de la convergencia de medios que vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales y plataformas”*¹

Es así que las narrativas transmedia se han vuelto un concepto trascendental dentro de las industrias creativas. Scolari (2013). en su obra *Narrativas transmedia*, define el proceso de cuando todos los medios cuentan como *“un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión”* (p. 247).

Así pues, los procesos actuales generados en torno a una estructura narrativa se desarrollan de manera coordinada y en conjunto, cada uno cuenta momentos diferentes y forman parte de un relato, extendiendo la trama principal a diversos nodos de entrada.

¹

5. Objetivo general y objetivos específicos

Objetivo General:

Proponer una narrativa transmedia a partir de los elementos y características presentes y originales del Lalay Raymi Cañari.

Objetivos específicos:

- a. Realizar un levantamiento de información y multimedia de la celebración del Lalay Raymi Cañari.
- b. Diseñar y realizar un piloto de la narrativa transmedia.

6. Beneficiarios

Directos: Usuarios de las diferentes plataformas y redes sociales del GADICC Cañar, así como de los usuarios de las plataformas de la *Tucayta*.

Indirectos: Toda la Comunidad del cantón Cañar y del Ecuador.

7. Marco teórico referencial

El carnaval como patrimonio ecuatoriano

Las festividades han estado vinculadas a las prácticas culturales desde la antigüedad; en estos eventos se manifiestan generalmente la algarabía y se relacionan con el exceso. Particularmente, el Carnaval a nivel del país ha cobrado una relevancia tal que se lo ha considerado como parte del patrimonio cultural inmaterial de los diferentes pueblos en donde la celebración adquiere distintos matices.

Por otro lado, es también preciso señalar que estas festividades se han venido transformando algunas veces por el mismo hecho de querer “culturizar” las festividades, cuando éstas por sí mismas son ya una manifestación de cultura. Al respecto, Reyes

(2007) refiere: actualmente se ha generado una tendencia a “culturizar” las festividades, término con el cual según el autor se busca enmarcar las dentro de un plano racional y moderado, cuando el sentido de la misma festividad radica en el exceso y la temporal euforia que implica la pérdida de la autonomía personal para involucrarse en un festejo comunal “como ocurría en las saturnales romanas” (p. 6).

De acuerdo a Bajtín (1980) “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (p. 23). Estos conceptos remiten a los todavía discutidos orígenes del Carnaval, pero que guardan en común un ritual pagano previo al cristianismo que ya era celebrado desde los griegos en el año 1100 A.C. Como adoración a Isis (diosa de la maternidad y fertilidad de la mitología egipcia) y sus análogos romanos. Estas festividades estaban caracterizadas por el exceso, libertad sexual, corporal y banquetes (Flores, 2002).

Sin embargo, la denominación misma de carnaval sería tomada del concepto cristiano que refiere a la “validez de la carne ante la Cuaresma”, en donde convergen dos conceptos: el primero, de **Carnestolendas** que constituye el tiempo de privación de carne; es decir el ayuno y el de **Entroido** que es el tiempo previo a la Cuaresma en el que se permite el consumo carnal, en donde radica el concepto de la festividad del Carnaval, que es un término que deriva de la interpretación italiana de estas festividades paganas y proviene de *carnevale*, que significa “quitar la carne” (Serna, 2006). Esta vinculación del Carnaval con la Cuaresma figuró la persistencia de la festividad y su propagación a otras latitudes a nivel del mundo hispano, ya que posiblemente la fiesta como una celebración pagana habría perecido en el tiempo (Perni, *et al*, 2006).

Estas celebraciones basadas en el exceso y la corporalidad, transmutaron a lo largo de la historia y particularmente su manifestación en Ecuador se encontró con una serie de diferentes celebraciones propias de los pueblos indígenas prehispánicos, en donde se produce una hibridación entre las festividades de los diferentes grupos culturales, generando celebraciones con particularidades en cada una de las diferentes localidades en donde se celebran. Se podría decir, en términos generales que, en Ecuador desde la perspectiva del pueblo mestizo el Carnaval es la fiesta que antecede a la Cuaresma caracterizada por ser una celebración llena de alegría, manifiesta en el juego con el agua,

las bebidas, cantos propios de la festividad, basados “(...) en la creatividad, abundancia, reciprocidad e irreverencia.” (Llerena, 2000, p.10).

Sin embargo, la definición de la festividad no se resume en esta escueta descripción general de la fiesta, sino que se vincula a una serie de manifestaciones culturales.

El Carnaval es una fiesta de mucha mayor significación que la que le dan quienes la consideran una mera supervivencia pagana. Es casi la representación del paganismo frente al cristianismo, representación hecha en una época acaso más pagana que la actual, pero también más religiosa. La sociedad da rienda suelta a sus instintos dionisiacos. La Edad Media equiparaba a Don Carnal con Baco (Dionisos) (Pilco y Remache, 2016, p. 15).

Si bien, esta definición del Carnaval visto desde el paganismo y su vínculo con deidades occidentales, vinculada con lo que Pilco y Remache (2016) describen como “instintos dionisiacos”, es un concepto más universal de estas festividades. En el caso de Ecuador, el Carnaval adquiere otra connotación vinculada con las costumbres de los pueblos originarios y sus formas de vida y de adoración.

En términos generales, es visible que el Carnaval en Ecuador difiere entre las celebraciones mestizas y las celebraciones indígenas. En el caso de la población mestiza, la fiesta está asociada a la cuaresma y manifestaciones religiosas como procesiones son comunes en la festividad del carnaval para dar paso al miércoles de ceniza. Por su parte, los pueblos indígenas asocian la festividad con la fertilidad de la tierra, los buenos augurios que vendrán para la futura cosecha y las manifestaciones de la cosmovisión, encarnadas en personajes conocidos en términos generales como “El Tayta Carnaval”, que es quien trae los buenos augurios (Pilco & Remache, 2016).

Esto hace de las festividades no solamente a nivel de Ecuador sino de todas las naciones que festejan el Carnaval, sea un patrimonio cultural intangible; ya que en estas celebraciones se constata una resistencia identitaria, como forma de afrontar los procesos de homogeneización, consecuencia de la globalización y los fenómenos de la modernidad (Marcos, 2009).

Si bien, la celebración se da a nivel nacional; existen localidades que destacan por las características específicas de la misma. En este sentido se destaca como patrimonios culturales el Carnaval Cañari, el Carnaval de Guaranda, el Carnaval de Guamote, entre otras poblaciones indígenas que hacen de esta celebración una manifestación cultural viva, vinculada con las prácticas ancestrales de sus ancestros precoloniales.

La presente investigación enfoca las particularidades del Carnaval Cañari, que, desde la cosmovisión de estos pueblos andinos se conoce como “Lalay Raimi”. En función de comprender mejor esta celebración, es preciso empezar por comprender la cultura Cañari.

La cultura Cañari

La cultura Cañari es una cultura pre-hispánica y pre-incásica que se ubicó en lo que actualmente son los pueblos de la geografía de Cañar, Cuenca y Girón, lo que anteriormente comprendió la denominada Nación Cañari, la cual según investigadores estaba dividida en tres asentamientos geográficos: Hatun Cañar, Cañaribamba y Tomebamba (también conocida como Guapondelic).

Hablar de la cultura Cañari remite necesariamente a recapitular un proceso histórico en el que esta nación ha redefinido. Se podría hablar de la cultura originaria de los Cañaris que se conocen como “(...) los antiguos pobladores del territorio de las provincias de Azuay y Cañar dentro del Ecuador, aunque también se han encontrado pruebas de su presencia en otras provincias como Chimborazo, El Oro, Loja y Morona Santiago” (Aucancela, 2017).

Si bien, los registros indican una amplia presencia en el territorio comprendido en la región andina sur y central del país como se describió en el párrafo anterior, la población Cañari marcó rasgos culturales que hasta ahora se mantienen de alguna manera vinculados a las prácticas ancestrales en la zona que se conoce como “Hatun Cañar” que significa Cañar grande. Esta región está localizada en la hoya que forma el río Cañar; limita al norte por Chimborazo, al sur por el Azuay, los cantones Biblián y Azogues, al este por Azogues y al oeste por la provincia del Guayas.

Los Cañaris precolombinos fueron descritos por algunos cronistas de la época a más de los registros arqueológicos que existen de ellos, de donde se observa que tenían un significativo desarrollo en textiles y alfarería. Hablar de los Cañaris remite a nombrar los estudios de González Suárez, quien a finales del siglo XIX publicó su obra titulada *Estudio histórico de los cañaris* en donde retrata un pueblo independiente de los Incas, mismos que a pesar de no poseer escritura destacan como una cultura que se expandió en estos territorios de Ecuador y demostró una avanzada organización socio-política. Sin

embargo, los mismos eventos históricos dieron paso a una transformación en la identidad de los auténticos cañaris precolombinos.

De acuerdo a Burgos (2003) la nación cañari originariamente se autodenominada el pueblo Siduma (que significa dominio de la luna); y posteriormente tras la conquista Inca, Huayna Capac al visitar el asentamiento cañari en Hatun Cañar pronuncia el término “cañare” que se traduce como “frío que quema” para posteriormente y hasta la actualidad adquirir esta denominación. Posiblemente esta teoría pueda ser la más aceptada en la actualidad ya que existen otros planteamientos que hacen referencia a que Cañar viene de los vocablos “kan” y “ara” que significa culebra y guacamaya, respectivamente; de donde se puede afirmar que este vocablo hace referencia al origen mitológico de los cañaris que habla de la serpiente y las guacamayas; esta teoría es propuesta por el padre (Arriaga, 1965).

Por otro lado, el mismo Gonzáles Suárez plantea una teoría de que el nombre proviene del idioma quinché “can-ah-ri” que se puede interpretar como: “son de la culebra”. Remitiendo nuevamente a un nombre que refiere un origen etimológico (Guamán, 2016). Para Burgos (2003) estos criterios necesariamente remiten a un origen cañari mesoamericano, por la procedencia de los vocablos; lo cual según el autor es una teoría actualmente descartada ya que existen registros de que los cañaris existieron paralelamente e incluso en épocas más antiguas que a las culturas a los que se los remite como originarios. Al respecto, las investigaciones no han profundizado en dar una respuesta clara sobre estas hipótesis.

A pesar de que estos postulados no han sido aceptados del todo. La mitología en torno a este pueblo cuenta que el origen de los cañaris está dado por dos leyendas: de las Guacamayas y el origen de la serpiente.

En referencia a la leyenda de las Guacamayas, los relatos narran que tras un diluvio que diezmó la población indígena de la época, dos hermanos lograron sobrevivir al refugiarse en las alturas de la montaña más alta, conocida como Huacayñan (camino de llanto). Sin alimentos y abandonados, los hermanos salían de la cueva en la que se refugiaron en busca de alimentos. Al retornar a su refugio, se encontraron con banquetes en la cueva que permitió su supervivencia. Intrigados por saber quién los abastecía, uno de los hermanos se quedó escondido para descubrir quién los ayudaba. Al tercer día,

uno de los hermanos descubrió que unas Guacamayas, con rostro de mujer, se encargaban de proveerles alimentos. Logró atrapar a la guacamaya y de la unión de éstos nació la cultura cañari. Estas guacamayas fueron las encargadas de proveer a los hermanos de semillas para que cultiven la tierra y la nación pueda subsistir (Guamán, 2016).

La otra leyenda, de la cual existen pocas narraciones y ha sido menos usada en los relatos orales, refiere que los cañaris surgieron de una culebra que se sumergió en territorios que fueron ocupados por los pueblos cañaris, dando origen a la nación. Esta leyenda está vinculada con lagunas sagradas para esta nación como: Culebrillas, la laguna de San Fernando y otras ubicadas en el valle de Yunguilla, en la provincia del Azuay. Esta serpiente que dio origen al pueblo, se perdió en una de estas lagunas, de donde surge la denominación de Leoquina que se traduce como “serpiente escondida en la laguna” (Orellana, 2011).

Más allá de su origen mitológico, es preciso enfocar cómo la nación cañari fue transformándose a través del tiempo. Estas transformaciones responden a los dos procesos colonizadores que sufrieron estos pueblos al igual que otros de la región: la invasión inca y posteriormente, la invasión española. La historia cuenta que los Cañaris inicialmente sufrieron la expansión del imperio inca, período en el cual los cañaris fueron trasladados a diferentes partes del Tahuantinsuyo (territorio del imperio inca), como parte de las estrategias de conquista aplicada por este pueblo, con objeto de reducir la fortaleza de las naciones conquistadas y fomentar un rápido sincretismo cultural. Es entonces cuando se da uno de los primeros cambios en la cultura cañari, ya que rápidamente adopta de los incas, entre otros rasgos culturales referentes a la adoración de deidades, el idioma que se mantiene hasta la actualidad en los pueblos cañaris que es el Kichwa.

En este mismo período, Burgos (2003) explica que la población cañari fue diezmada en los territorios que actualmente se encuentra la provincia del Azuay, para dar ocupación a población mayormente Inca. Además, estos puntos fueron sitios de convergencia para múltiples culturas, así como cobraron alta relevancia tras la conquista española de donde se comprende que la identidad cañari no está tan acentuada y tiende a un estereotipo mestizo que en el contexto nacional se conoce como “la Chola

Cuencana”, a diferencia de la identidad de los pueblos cañaris de la provincia del Cañar y particularmente del cantón Cañar, en donde se encuentra una identidad más característica y que difiere de estas zonas.

Posterior a la conquista incásica, los cañaris se aliaron con los españoles con objeto de librarse del yugo inca. En este sentido, otras culturas a nivel del país han tildado de traicioneros a los cañaris, por estos actos que fueron a su vez motivados por la búsqueda de los propios objetivos de esta población. En este período los cañaris quedan sometidos a un nuevo yugo en donde sus territorios estuvieron bajo control de las haciendas, en donde existieron una serie de jerarquías siendo los indígenas los últimos en esta escala, viviendo en condiciones técnicamente de esclavitud.

Los tributos y diezmos generaron que muchas personas indígenas con objeto de tener mayores grados de libertad, cambien nuevamente parte de su identidad autóctona hacia una transformación a un estereotipo mestizo, desvinculándose en este período gran parte de la población. En este período suceden también las imposiciones religiosas que en los pueblos indígenas adquieren características propias. La religión como forma de dominación sirvió también para garantizar la desaparición de creencias y ritos paganos, que a su vez podrían significar la emancipación de los pueblos. A pesar de los embates históricos que sufrió esta población, hasta la actualidad existe una marcada cultura en algunos aspectos, aún vinculada con los autóctonos cañaris; entre los que se puede destacar la fiesta del carnaval (Tenecota, 2013).

Los Raymis cañaris

Los raymis, son las festividades o celebraciones más importantes en el calendario cañari. Esto remite necesariamente a considerar la religión y cosmovisión de estos pueblos que es de donde surge la forma de estas festividades. La adoración cañari, al igual que muchas culturas andinas era politeísta. En concordancia con lo descrito por Burgos (2003), los cañaris adoraban a la luna como principal deidad y a otros elementos de la naturaleza como montañas, árboles, animales, etc.

La veneración al sol, posiblemente se intensificó con la llegada de los incas para quienes este es su primera deidad. Por su parte, la adoración a la tierra y todos sus

elementos convergen en una sola deidad superior: La Pachamama o madre naturaleza. La adoración a deidades converge con el conocimiento astrológico y los tiempos de cosecha, considerando que la principal actividad comercial de los pueblos andinos estaba basada en la agricultura. De acuerdo a Cungachi (2015):

Todos los saberes formaban parte de una vida organizada y en comunión. Según la concepción filosófica el ordenamiento del universo se divide en tres espacios: uku pacha, representado por la culebra, kay pacha por el jaguar o puma y el Hanan pacha por el cóndor o el búho; este pensamiento es común en todos los pueblos del Abya Yala o pueblos kichwas de América (p.14).

A más de la adoración a estas deidades zoomórficas, las festividades del pueblo cañari en convergencia con la nación inca y en base al conocimiento y sabiduría transmitido por los *yachak* (sabios, curanderos), las prácticas culturales giran en torno a los cuatro solsticios, siendo los principales los vinculados con los astros: el sol y la luna: el Killa Raymi, Kapak Raymi, Pawkar Raymi e Inti Raymi (Beltrán, 2015).

El Killa Raymi

También referido como Kulla Raymi o Kuya Raymi (Marín & Hinojosa, 2016). Esta celebración se corresponde con el solsticio de septiembre, en esta etapa se celebra la cosecha ya brindada y la preparación de la tierra para un nuevo período de siembra, tras haber descansado la tierra un mes luego de la cosecha; la celebración está destinada a garantizar la fertilidad de la tierra para la próxima siembra. “Esta fiesta coincide con el equinoccio solar que sucede el 21 de septiembre y se celebra en honor a las mujeres y a la fertilidad (Ibidem, p. 97).

La festividad está orientada a la figura femenina, por lo que es conocida como la fiesta de la luna como símbolo de fertilidad. Se conoce de esta fiesta que en época incásica era la fecha destinada a la fertilidad tanto de la tierra como de los nuevos miembros, ya que se consideraba que concebir en esta época garantizaría niños sanos y fuertes; por lo que la representación femenina recae en la imagen de la Ñusta, la cual es la reina de la fiesta.

La festividad está caracterizada por ofrendas de frutos, flores y alimentos de la localidad, así como otras ofrendas como *wangos*, que son hilados por las mujeres con las que se elaboran las prendas de vestir; esto como agradecimiento por la fertilidad de

la tierra. Se han vinculado a estas prácticas, el rescate de cultivos ancestrales como el melloco, la oca, quinoa, papa y sangoracha (Alvear, 2018).

El Kapak Raymi

Esta celebración se corresponde con el solsticio de diciembre; se celebra los primeros brotes de los campos tras la siembra en luego del Killa Raymi. Se elogia la alegría por el inicio del ciclo vital; en esta fecha, se dan los primeros deshierbes para garantizar un cultivo sano, libre de plagas; en este festejo se puede apreciar la convergencia de la cultura occidental ya que actualmente esta fiesta está vinculada con el nacimiento de Jesús en la tradición cristiana, por lo que es característico que esta celebración esté acompañada por una fiesta en honor al Niño Jesús en la que los sacerdotes son los encargados de la celebración. La comida típica de este festejo es la chicha, dulces, queso, mote, caldo de gallina y el tradicional cuy con papas (Cungachi, 2015).

La adaptación de la festividad a la tradición cañari es visible en los pases del niño y en la particular forma de celebración de la navidad; que si bien, guarda estrecha relación con la celebración cristiana, en los pueblos cañaris, la música es interpretada desde el uso de sus propios instrumentos, como violines, bombos y pingullos, que entonan sanjuanitos y el yumbo cañari, con letras de villancicos dedicados a la adoración del niño Jesús (Correa, 2010).

El Inti Raymi

Esta festividad es asociada a la nación inca y por la convergencia cultural, en Cañar ha adquirido una connotación específica de mezcla cultural entre lo inca y lo cañari. El inti Raymi es una de las fiestas más importantes en el calendario y está destinada a la adoración del dios sol. El inti Raymi es la celebración de la cosecha y su celebración se da como muestra de gratitud a la tierra (Pachamama) y al sol (Inti), por las cosechas recibidas y la buena producción. De acuerdo al Ministerio de Turismo (2018)

(...) es la manifestación intercultural y de memoria de identidad andina más grande del austro ecuatoriano, que se celebra en el mes de junio de cada año durante y después del solsticio de invierno, con expresiones cargadas de simbolismo ancestral

y componentes de orden filosófico, religioso, político, económico y astronómico.”
(p.1).

Hace pocos años, esta celebración se la realizaba exclusivamente en la parroquia Ingapirca en donde reposan los restos arqueológicos más importantes del Ecuador pertenecientes a la nación inca, aunque con características propias de la cultura Cañari, lo cual hace de estos monumentos históricos una muestra única de las construcciones incas con formas circulares, que posiblemente remiten a la adoración a la luna, de donde se observa la influencia cañari en la arquitectura de este templo. Actualmente, la celebración se reproduce paralelamente en Ingapirca y en la ciudad de Cañar; la fiesta destaca por permitir el encuentro intercultural de naciones indígenas nacionales como internacionales. Si bien, el objetivo es la celebración del sol y la cosecha, actualmente la festividad permite también el disfrute de las múltiples culturas indígenas y se manifiesta como una demostración de la riqueza cultura de los diferentes pueblos, quienes tienen espacios para compartir su ritualidad por medio de la danza y la música (Navas, 2016).

El Lalay Raymi

El Lalay Raymi, denominación cañari para la fiesta del Pawkar Raymi se celebra en el equinoccio de marzo. Esta festividad a su vez se corresponde con la fiesta del Carnaval que es una festividad hispana. En esta fiesta (al igual que en la celebración de navidad), se observa también la particular convergencia de las fiestas paganas que antiguamente fueron prohibidas por la iglesia católica, y cómo estas fiestas se unieron a la fiesta del carnaval, adquiriendo características específicas, con objeto de permitir la continuidad de las tradiciones ancestrales. De acuerdo a Cungachi (2015) es la fiesta del florecimiento y maduración; en esta fecha se empiezan a cosechar los primeros granos de maíz, los granos tiernos. La celebración se ve adornada por música, comida, cantos y poesía que son fundamentales para llevar la festividad.

Si bien, la festividad podría estar relacionada con el carnaval y desde una visión externa, se lo conoce como el carnaval andino; lo cierto es que esta fiesta se mimetizó en el carnaval, pero se conservó como una fiesta tradicional que difiere del carnaval en su visión y está además matizada por personales propios de la cultura cañari que adquirieron la denominación de Tayta Carnaval como parte de esta necesidad de

mimetizar los festejos autóctonos y así poder preservarlos. En este sentido, es preciso comprender la cosmovisión de los pueblos andinos sobre esta celebración, y de forma más específica, la cosmovisión del pueblo Cañari.

Cosmovisión del Lalay Raymi

Para adentrarse en la comprensión del mundo andino, es necesario cambiar de enfoque, ya que todas las festividades han sido valoradas desde una concepción occidental, cuando el pensamiento andino se inserta en otra línea de pensamiento en donde radica la misma cosmovisión de los pueblos. Al respecto Loyola (2015) refiere:

Es necesario señalar que el mundo andino, y en este caso sus fiestas, son eminentemente rituales y no descriptivas, esto permite diversificar e incluso disentir en algunos conceptos al tratar de analizar al mito que permanece vigente en sus ritos. (p. 82).

En este sentido, el autor señala que la comprensión de las festividades andinas no radica en la descripción de sus procesos, sino en la comprensión de la ritualidad y simbolismo que representan en dichas fiestas, las cuales condicionan la forma de vida de las poblaciones indígenas.

En el caso del pueblo cañari, el Lalay Raymi es la evolución que deriva de la mezcla de las fiestas que convergen en esta fecha. Morocho y Zaruma (2012) aluden el origen del Lalay Raymi a sus raíces en la celebración de Mushuknina, festividad caracterizada por batallas ritualistas destinadas a la fertilización de la Pachamama y manifiesta en el ritual del Pukara. Así, la mezcla de esta celebración con el carnaval da lugar al Lalay Raymi como una fiesta híbrida. Otras investigaciones sugieren que el Carnaval podría estar relacionado con el *Jatun Samay* que significa “gran energía”. En Cañar la fiesta podría estar vinculada a la fiesta ancestral de *Jatun Pucuy* (Gran maduración) y el pukara lo llamó *shitanacuy* (Loyola, 2015).

Destaca en la bibliografía la celebración del *Pukara*, la cual se reproduce en otros pueblos andinos de Perú y Bolivia y que antiguamente fue condenada como un acto “salvaje”, que debía ser abolido. Ante esta censura a la festividad indígena, surge la necesidad de combinarla con el carnaval y así preservarla actualmente. Sin embargo, el rescate de las fiestas desde el respeto a la cosmovisión de los pueblos, ha permitido que estas fiestas retomen su forma original. El *Pukara*, es una batalla que se da entre familias,

en donde quienes ocupan la parte baja luchan con quienes ocupan la parte alta de los asentamientos geográficos. Los de arriba (Hanan), esperan la llegada de los de abajo (urin) para enfrentarse en una batalla sangrienta.

En este ritual, la sangre tiene un papel relevante, ya que su derramamiento se considera un sacrificio que garantiza la fertilidad de la tierra. Antiguamente, la familia de quien moría en esta batalla se consideraba afortunada ya que iba a beneficiarse de todos los favores que le concedería la Pachamama. Esta festividad es celebrada en el día último del carnaval, es decir el día martes que tradicionalmente se lo conoce como *auca punzha*, que traducido se comprende como “el día salvaje” término que fue adoptado posiblemente desde la visión mestiza (Loyola, 2015).

Actualmente, la práctica del Pukara ha desaparecido o se ha modificado. Se aprecia entre los mismos poblados cañaris una variación de esta práctica y la unión de esta cosmovisión con el carnaval. En el caso de Suscal, según describen Fock y Krener (2017) el pukara se celebra en una batalla que se da entre un joven y el Tayta Carnaval y tras ganar esta batalla, se le considerará los beneficios que el Tayta Carnaval provee.

La fiesta del Lalay Raymi gira en torno a dos personajes: El Tayta Carnaval conocido también como Tayta Apu o Urcuyaya es el personaje que augura el buen tiempo, está vestido de colores y lleva alimentos y una especie de bolsa y armas de defensa: una waraka (especie de onda) hecha de concha espondylus atada a un hilo, un látigo y la *sikra* que es una especie de bola en la que lleva frutos y regalos que dejará en la casa de la familia que se ha preparado para recibirlo anunciando así su visita (Cungachi, 2015).

Junto al Tayta Carnaval camina su personaje opuesto conocido como Yarkay o Musay, el cual es la representación de un mal augurio. La visita de estos personajes en las casas de los miembros de la comunidad es la que se espera en el Carnaval. Cuando el Tayta Carnaval ingresa a una casa éste espera que la comida esté servida y llena de suntuosos alimentos, así como la casa arreglada y limpia. Esta forma de recibir al Tayta Carnaval permite que la familia tenga buenos augurios para el año que viene, se le dará riqueza y buenas cosechas.

Lo contrario, cuando no se ha preparado un banquete para recibir el Tayta Carnaval, entonces su personaje antagónico, el Yarkay se quedará con la familia o inclusive con la

comunidad, lo que significa que la familia tendrá un mal augurio para el año venidero, caracterizado por la carencia y el hambre (Simbaina, 2020). Cabe en este punto destacar que para algunas comunidades específicas de cañaris, como es el caso de la comunidad de Quilloac, han marcado una diferencia entre el personaje del tayta Carnaval y el Urcuyaya; si bien, antiguamente era considerado un mismo personaje, con el paso del tiempo el tayta Carnaval fue la denominación a la personificación del Urcuyaya, en tanto este último es aludido a un personaje mitológico, mágico; una especie de deidad que se aparece en los cerros y concede favores a quienes se lo encuentran (Pichasaca, 2012).

La imagen del Tayta Carnaval, es también variante en algunas zonas cañaris, como por ejemplo en Suscal en donde el Tayta Carnaval luce como un vaquero, desvinculándose de la ropa autóctona; lo que podría estar asociado a la relación con los mestizos y las condiciones de trabajo que éstos proveían en épocas de hacienda (Fock & Krener, 2017).

La dualidad de estos personajes se ve cargada de simbolismos. De acuerdo a Loyola (2015) la siembra se hace pensando en el Carnaval, en donde se cosechan los primeros granos tiernos. Los personajes del carnaval están acompañados de la música característica de la fiesta, la cual es sencilla y compuesta por dos instrumentos: el tambor y el pingullo. Según las creencias, el Tambor es el llamado a la tierra para permitir que el cerro se abra y dar paso al Tayta Carnaval, mientras que el sonido del pingullo simula los sonidos de la naturaleza, el canto de las aves y es para despertar a la tierra, para despertar la chacra joven que empieza a mostrar sus primeros brotes y flores.

Como se observa, no se puede hablar de una festividad cien por ciento autóctona, o propia de los pueblos andinos, sino de una festividad que se ha enriquecido y transformado con el paso de los años, de manera que se han asumido interpretaciones y adaptaciones de esta fiesta según las características de la comunidad, y la convergencia de sus creencias y costumbres que se mantienen hasta la actualidad.

La Tucayta

La Tucayta es la mayor organización de indígenas cañari. Surgió en 1980 con una visión de autodeterminación sociocultural, agrícola, educativa y lingüística (Alulema, 2018). Está conformada por 16 organizaciones de primer grado de tipo comunal,

ubicadas en el territorio del cantón Cañar. Su denominación proviene del vocablo Quichua *Tukuy Cañaris Ayllukunapak Tantanakuy* (Tucayta) que se traduce como Organizaciones Indígenas y Campesinas Cañaris (Quinde, 2004). Si bien, el enfoque de esta organización es principalmente el de organizar la producción agrícola, sus alcances van más allá de lo netamente económico - técnico y se asocian con programas destinados al rescate cultural y la revalorización de las costumbres propias de estos pueblos cañaris (Vásconez, et al, 2011).

La región en la que se asienta esta organización cubre un área andina de aproximadamente 11.500 hectáreas, en una variedad de tres pisos climáticos que se extienden entre los 2.400 y 3.800 msnm. Siendo las más destacadas las zonas de páramo y el valle andino. Esta variedad climática permite a los pueblos de la Tucayta disponer de variedad de productos que son comercializados, así como intercambiados entre sus miembros, garantizando su patrimonio alimenticio (Carroll, 2002).

Desde esta organización, se ha fomentado también el rescate de las festividades y ritualidad en torno a la cultura cañari. Las celebraciones de la Tucayta están caracterizadas por el sincretismo cultural de la iglesia católica y las manifestaciones identitarias; esto se explica en parte por la ayuda que la iglesia contribuyó tanto ideológica como asistencialmente a las comunidades indígenas en las épocas de reforma agraria y búsqueda de derechos de estos grupos poblacionales. Evidencia de estas fiestas son: “El juego de la escaramuza, la fiesta de Corpus Christi, Carnaval (Lalay Raymi), Navidad, y la festividad de los santos.” (Alulema y Bravo, 2018, p. 24).

Lalay Raymi de la Tucayta

Celebración

La celebración cañari desde la Tucayta es conocida como la fiesta del florecimiento. La festividad se caracteriza por estar acompañada de cantos y versos; es también una época de festejo porque se cosechan los primeros granos tiernos de la siembra, por lo que es percibida como una fiesta de abundancia.

La recolección de los primeros granos tiernos se la conoce como *chackana*. Esta actividad es la primera de la celebración; la cosecha solamente puede ser realizada por mujeres, quienes pidiendo permiso a la Pachamama, recogen los primeros brotes.

Según explica Pichazaca (2012) la festividad del carnaval para los indígenas cañaris se vive en un plano mitológico, social y simbólico. La mitología continúa manifiesta en la población en las ofrendas que se brindan a la Pachamama. El carácter simbólico está manifiesto en la entrega de la sangre (actualmente, en forma metafórica) y la fertilidad de la tierra. Lo social, por su parte, se manifiesta en el compartir entre las comunidades de las riquezas, la alegría y la celebración que gira en torno al Tayta Carnaval, que es una especie de deidad del buen augurio, comida, placeres, bebidas.

Personajes y roles

A diferencia de las celebraciones en otras localidades, el Carnaval del a Tucayta está representado por tres personajes: Tayta Carnaval, Mama Carnaval y el Guagua Carnaval, quienes son los principales personajes del Carnaval (El Tiempo, 2017). El tayta, la mama y la guagua, se turnan en este orden cada año para protagonizar la fiesta.

A más de estos personajes, que se turnan para actuar como principales en la festividad, se complementan con otros: La Uchuchina y el Auka Tuta. Todos estos personajes son conocidos como *huasi tupak* y son los personajes que dan la bienvenida a los carnavaleros. El rol del Tayta Carnaval es promover la alegría. Para este se recitan un total de 26 canciones de mitos cantados; estos cantos se cantan solamente en estas fechas.

Antes de empezar la fiesta propiamente dicha. La tradición indica que el Tayta Apu o Tayta Carnaval visitará a cada uno de los miembros de la comunidad. De preferencia, las familias habrán de abandonar su casa ya que así es más fácil que el Tayta Apu los visite. Se sabrá que el Tayta Apu ha entrado cuando la chicha ha sido servida y se han consumido algunos de los alimentos. Esto es interpretado por la familia como un acto afortunado. Esta tradición se mantiene, por lo que cumple el rol de Tayta Carnaval, visita a los miembros de la comunidad, como parte de los buenos augurios que se espera en el calendario andino.

Indumentaria

Las vestimentas tanto de los personajes como de quienes participan en la festividad, es característico ya que se trata de una importante celebración.

El Tayta Carnaval luce un sombrero grande forjado en cuero del que cuelgan cintas de diferentes colores. Antiguamente, la representación del tayta Carnaval llevaba plumas de cóndor en el sombrero, pero esto ha desaparecido por la misma poca o nula presencia de estas aves que alguna vez habitaron el Chavar uno de los *pukara* de los cañaris.

También viste un pañuelo colorido abrazado de una *cuzhma* y que se coloca alrededor del cuello. Camisa de color blanco y bordada en puños y codos con simbolismos cañaris como la serpiente, guacamayas o el colibrí. Se cubre con una *cuzkma* de color negro, que es un tipo de poncho que cubre más debajo de la cintura del Tayta Carnaval, rodeando sus hombros por cada lado y amarrado con un *chumpi* que es una especie de faja confeccionada con lana y de fino tejido. Sobre los pantalones habitualmente de tela y negros, el tayta Carnaval usa un *zamarro* que es elaborado en cuero de borrego. Antiguamente, el uso del zamarro por el Urcuyaya era parte de su indumentaria de protección para las batallas en el *pukara*. Actualmente, también representa un elemento de protección, sobre todo de las inclemencias climáticas, que a estas alturas se caracterizan por bajas temperaturas.

El calzado del Tayta Carnaval es de *uzhuta* originariamente, pero actualmente suele usarse cualquier tipo de calzado de preferencia de color negro. La *uzhuta* tradicional era elaborada de forma artesanal, con piel de animal, que formaba una planta y en por cinco agujeros conectaba fibras de cuero que permitían que el pie se sostenga. Este mismo diseño se reprodujo habitualmente en otros materiales como el caucho o inclusive madera; pero esta práctica se fue perdiendo entre los miembros de la comunidad (Pichasaca, 2012).

Además, el Tayta Carnaval carga con instrumentos musicales. La tradición considera que el Tayta Carnaval es el encargado de cargar el bombo, mientras que su compañero y antagonista, el Yarkay se encarga de entonar el pingullo. Sin embargo, actualmente ambos van portando estos instrumentos.

El Tayta Carnaval, además de ir cargado de esta indumentaria está también dotado por armas como el *chicote*, la *waraca* (*huaraca*, o *guaraca* también denominada en la bibliografía), junto con provisiones de alimentos que se conocen como *kucayo*.

Música

La música, al igual que en cualquier celebración, es un elemento que cobra alta relevancia en la festividad y posee sus propias características, es por esta razón que algunos autores como Morocho y Zaruma (2012) consideran que esta temática debe ser comprendida como una “cosmoaudición”.

“En esta fiesta del Pawkar Raymi se canta relatos sobre los cerros cercanos del Hatun Cañar, lagunas, animales y aves sagradas o míticas.” (Pichasaca, 2012, p.15). En este sentido, la música no solamente cumple una función recreativa, sino que es un componente ritual y social. Morocho y Zaruma (2012) explican que los instrumentos y la forma de entonarlos dentro de la comunidad llevan un mensaje específico; por ejemplo, en el caso de que suene una bocina en la comunidad, las personas saben que hay que reunirse para cualquier motivo que sea requerido. De igual manera, la música del carnaval es específica para esta fecha y no se interpreta en otras épocas del año. Así, los personajes que interpretan al Tayta Carnaval, así como la comunidad se insertarán en el ambiente festivo del carnaval o Lalay Raymi.

Instrumentos

Zaruma y Morocho (2012) dividen los instrumentos del Lalay Raymi en dos grupos: membranófonos y aerófonos o instrumentos de percusión e instrumentos de viento.

Instrumentos de percusión: Entre los instrumentos de percusión destaca la caja, o también denominado balsa. Este instrumento es una especie de tambor que está construido por una caja circular de madera, cubierto por dos membranas de piel de ternero, oveja, inclusive de gato o de perro. Las membranas cubren el círculo en sus dos caras, superior e inferior y bajo la membrana inferior se tensa un hilo o cuerda de cerdas de caballo, la que con su vibración da el sonido característico del tambor (Morocho & Zaruma, 2012).

Este instrumento es el principal del lalay Raymi. Antiguamente se construían dos cajas, macho y hembra, que se correspondían en el juego del pukara entre los de arriba y los de abajo. Actualmente, se fabrican de igual manera en diferentes diámetros con objeto de diferenciar el sonido, en el que el más estridente corresponde a la caja macho.

Instrumentos de viento: El principal instrumento de viento en el carnaval cañari es el *pinkullu*, que es una especie de flauta elaborada de caña o huesos de animales, aunque actualmente también se recurre al uso de materiales sintéticos como tubos de plástico. A diferencia de otros instrumentos, el *pinkullu* posee solamente cuatro agujeros. Es un instrumento relativamente pequeño, con una extensión máxima de 20 cm de largo y de diámetro reducido, lo que permite emitir un sonido particularmente agudo. La creencia indica que mediante el sonido del *pinkullu* se puede poner en contacto con seres sobrenaturales, aunque la cosmovisión también cuenta que este instrumento ayuda a despertar a la chacra en su época de florecimiento. Cuando el *pinkullu* es elaborado con huesos, ya sea de venado o de cóndor, recibe el nombre de *huajayru* (Morocho & Zaruma, 2012).

Canciones

De acuerdo a lo referido en la investigación de Loyola (2015) existe un total de 26 cantos específicos de estas festividades; sin embargo, el autor no refiere ninguno de los nombres o descripciones de estos cantos-poemas. Por su parte, Zaruma y Morocho (2012) en su investigación enfocada específicamente en la música cañari, describen un total de 24 canciones. Estas canciones se usan en cada etapa del recorrido de los Tayta Carnaval, conocidos también como paseadores que realizan su recorrido en la comunidad.

La lista de canciones recopilada en las investigaciones, suma un total de 13 títulos, ya que otras no tienen un nombre específico. Siendo éstas:

- Balsita
- Imatata lalay nisha
- Papa Santo
- Vida
- Sintula
- Pani
- Cuybibi
- Cuñada
- China

- Yupaychani
- Pukara
- Toro
- Gallo

Las tres últimas canciones, Pukara, toro y gallo son cantos exclusivos de la práctica del pukara. Si bien esta práctica no se reproduce en su forma original, estos cantos intentan conservar el simbolismo y el significado del pukara como agradecimiento y sacrificio para la fertilidad de la tierra. Las letras de cada una de estas canciones pueden consultarse en el trabajo investigativo de Morocho y Zaruma (2012).

Gastronomía

La comida juega un papel relevante en la festividad del carnaval, ya que el disfrute se manifiesta en el compartir todo tipo de alimentos típicos y propios de las festividades que no deben escasear, al contrario generalmente estos existen en exceso y suficientes cantidades para que los miembros de la comunidad estén siempre saciados.

La comida en esta festividad cumple dos funciones. La de ofrenda y la de compartir en comunidad. Las ofrendas se sirven con la misma variedad de productos que se han preparado, así como bebidas. La chicha no puede faltar en ninguna de las casas de los miembros de la comunidad.

Los alimentos servidos en comunidad son puestos en la *pampamesa* que es una mesa en el suelo, en donde todos los miembros comparten sus alimentos para que coman todos los integrantes. Los principales alimentos preparados son:

- Papas con cuy y ají.
- Caldo de gallina
- Asado de borrego
- Carne de res
- Ornado
- Chicha
- Trago
- Frutas de todo tipo (Pichasaca, 2012).

Políticas públicas para preservación de las tradiciones

El reconocimiento de Ecuador, como un país plurinacional, implica el reconocimiento de los pueblos indígenas y sus diferencias culturales. Inherente a este reconocimiento, es también preciso fomentar la preservación de las culturas vivas que se desarrollan en los diferentes puntos geográficos del país; generalmente, en las zonas rurales en donde las manifestaciones culturales son parte de la vida de estas poblaciones. En este sentido, el Estado busca garantizar la preservación de cultura y tradición, mediante diferentes políticas públicas, que incluso están contenidos en la Constitución del Ecuador, en donde se refiere:

Art. 1.- El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada. (Asamblea Constituyente, 2008).

Este artículo demuestra el progreso en cuanto al respeto a los pueblos indígenas, que son parte de los logros que se han dado desde los años noventa, en donde acontece el primer levantamiento indígena, en donde las exigencias radicaban entre otros puntos, en considerar al Ecuador como un estado plurinacional e intercultural (Larrea, 2011).

El asumir la diversidad cultural en una nación, implica también una responsabilidad, en donde la convergencia de las múltiples culturas pueda interactuar, con objeto de dar cumplimiento a lo referido en el artículo 6 de la misma Constitución, el cual habla sobre el derecho de convivir en armonía de los pueblos. En este sentido, surge el interés por el concepto de interculturalidad, como la posibilidad de que múltiples culturas, convivan, compartan y se contribuyan de forma bi-direccional, con objeto de permitir su progreso y enriquecimiento.

El art. 56 de la Constitución, confirma lo manifiesto en el primer artículo, sobre la integridad de los pueblos, la diversidad de la nación y cómo éstos pueblos forman parte de la república. Así también, el art. 57 refiere las garantías que el Estado deberá brindar, en base a la misma normativa Constitucional, reconocimientos internacionales, pactos, convenios y declaratorias, los siguientes derechos colectivos:

“1. Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57, numeral 1, p. 26).

En este sentido, el Estado adquiere la responsabilidad de velar por el cumplimiento de estos derechos. Esta responsabilidad, se manifiesta en la autonomía que poseen estos pueblos en sus manifestaciones, formas de organización, políticas, legitimidad de su concepción legal y organizativa, así como su forma de vida, que es parte de su cultura. Por otro lado, es también preciso tener en cuenta que gran parte de estos pueblos han estado históricamente sometidos a condiciones desfavorables para su desarrollo, por lo que las políticas públicas orientadas a garantizar el buen vivir de estos pueblos, están también asociadas muchas de las veces a las políticas de erradicación de inequidad social, manifiesta en las condiciones de pobreza, falta de educación, limitado acceso a la salud pública, limitaciones en la participación social, discriminación, entre otros problemas vinculados con las poblaciones indígenas (Abad, 2013).

La conservación del patrimonio cultural, en este sentido, es percibido como un derecho de los pueblos. Sin embargo, y más allá de los planteamientos legales, con objeto de que éstos no queden en una formalidad escrita en un documento, las políticas se extienden a los programas orientados a dar cumplimiento a dichas políticas (Mejía, 2014).

En consecuencia, el gobierno del Ecuador ha desarrollado programas de diferente envergadura, con objeto de dar atención a las necesidades de los pueblos y fomentar el rescate de su cultura y tradiciones. El Programa Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza e inclusión social. PDC, es uno de los 18 proyectos que logró captar el financiamiento de entidades internacionales, en este caso, el Gobierno de España, con objeto del cumplimiento de los Objetivos del Milenio. Este programa está orientado a promover la revalorización de la cultura, inclusión y diálogo intercultural. En su primera fase, el programa elaboró el Plan Plurinacional para erradicar la discriminación racial y exclusión étnica, mediante decreto presidencia. Así también, se dio paso en 2009 a la creación del Observatorio Contra el Racismo, orientado para brindar asistencia a los pueblos indígenas y afro ecuatorianos. En políticas de intervención, se fomentó la cultura a través de apoyo a las actividades agrícolas propias

de las poblaciones indígenas, con objeto de garantizar la soberanía alimentaria (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

Otras políticas públicas, de menor envergadura, pero no menos importantes, se han desarrollado con objeto de fomentar el respeto por la cultura y el rescate de las tradiciones. En este ámbito, tanto entidades nacionales como internacionales (UNESCO, por ejemplo), apoyan al desarrollo de programas como el proyecto de Fortalecimiento de capacidades para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial; mismo que estuvo enfocado en fomentar la educación a través de capacitaciones y talleres, tanto en materia de derecho, y construcción de líneas y estrategias políticas para el rescate y cuidado del patrimonio inmaterial (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2017).

Esta responsabilidad no recae exclusivamente en el gobierno, sino que también es competencia de las entidades educativas, ya que la búsqueda de una equidad social y el respeto y valoración por las manifestaciones de diversidad cultural, son parte de los objetivos educativos de cara a una cada vez mejor sociedad.

La memoria histórica

Prats (2010) al hablar de la memoria trae a referencia una frase que alude al célebre Jorge Luis Borges: “la memoria es un saco de espejos rotos”. Efectivamente, la memoria personal es un compendio de pedazos que se prefieren recordar y en algunos casos no se pueden olvidar, pero aislados de la realidad, parcializados por la propia voluntad, de forma que inclusive, algunas veces son capaces de construir un pasado a conveniencia. La memoria colectiva, o memoria histórica, no está libre de estos problemas de percepción; inclusive, las historias han sido muchas de las veces sesgadas para orientar una percepción del colectivo, dejando de lado eventos que no se desea sean recordados; lo cual recuerda a su vez a la célebre obra del escritor George Orwell titulada 1984, en la que el presente es modificado constantemente, mediante la reescritura a conveniencia de la historia. En este sentido, la memoria histórica necesita muchas de las veces ser reconstruida, para implantar nuevos modelos de pensamiento en función de quienes se han visto desfavorecidos por la historia que se conoce.

Emmerich (2014) define la memoria histórica como “(...) un recuerdo colectivo, una evocación volcada hacia el presente del valor simbólico de las acciones colectivas vividas

por un pueblo en el pasado.” (p.1) Así, la memoria histórica está en función de un pueblo, del pueblo que rememora esta memoria con objeto de no repetir los errores pasados. La incidencia socio-política de la memoria histórica puede generar conflictos de intereses entre grupos en tensión, generalmente, cuando existen relaciones de dominio. En estos casos, la memoria historia tiene la capacidad de despertar ideales, o estados previos en donde estas relaciones de dominio eran inexistentes. Así, es posible afirmar que “Un pueblo con memoria histórica es dueño de su destino” (Ibídem, p. 1).

El conflicto con la memoria histórica ha estado presente en la historia de toda conquista. No es de extrañar, que la destrucción de símbolos, creencias, costumbres y lenguas, haya sido parte de las estrategias de dominación cultural; visibles en el contexto latinoamericano tanto en las conquistas incas como españolas y portuguesas, y evidenciado de la misma forma en las conquistas a través de la historia. Desde esta perspectiva, de uso social de la memoria histórica, Betancourt (2004), la define como “(...) la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reiventado.” (p. 126)

Particularmente, en los pueblos andinos es necesario que la memoria histórica sea reconstruida, con objeto de que ésta pueda estar al servicio de la población, permitiendo resurgir desde un escenario de opresión característico de la historia contada de estos pueblos. No es de extrañar que actualmente muchos pueblos replanteen su identidad, que muchos monumentos sean abolidos con objeto de destruir los símbolos de opresión para dar paso a una nueva historia, a la reconstrucción de la memoria histórica que refuerce la identidad de los pueblos (Jaramillo, 2010).

Estrategias para reconstruir la memoria histórica

La necesidad de replantear una memoria histórica surge desde la existencia de un conflicto, en donde la identidad se ve influenciada por una memoria histórica que no se corresponde con las necesidades del individuo, comunidad o cualquier grupo social. Rodríguez y Becerra (2016), explican que la reconstrucción de la memoria histórica está orientada a la reconciliación, reparación y el perdón.

Sin embargo, la memoria histórica, al pertenecer a un colectivo social, requiere un trabajo específico, direccionado y estratégico, si se ha planteado la necesidad de su

reconstrucción; por lo que es preciso ahondar en las técnicas que permiten la reconstrucción de la memoria histórica.

(Galán & Ortega, 2020), refiere que las estrategias de reconstrucción de la memoria histórica están basadas en la narrativa, ya que, desde esta lectura, es posible direccionar la memoria histórica que se plantea restaurar. Específicamente en su trabajo de investigación, los autores plantean dichas estrategias desde las propuestas de creación de un “museo de la memoria”, basada en conocimiento, libros e información, así como el aprovechamiento de los recursos artísticos tales como música, cine, y los diálogos abiertos, direccionados a este objetivo.

Si bien, estas estrategias tienen alto alcance en un conglomerado social, pueden las mismas estar limitadas, en tanto las características de la construcción del discurso sean evaluadas para tener mayor alcance; así, es posible que no todos tengan acceso a la comprensión, manejo, lectura o profundización de las propuestas implementadas. Cabe en este punto hacer referencia a lo manifiesto por Molina (2010), quien desde un enfoque psicológico aborda la reconstrucción de la memoria histórica en casos individuales de violencia en Colombia. El autor destaca que es preciso que la intervención en cuanto a este objetivo enfoque cinco categorías: “temporalidad, causalidad, hechos relatados, sentimientos y afrontamiento.” (p.64). De esto se comprende que no solamente se consigue una verdadera reconstrucción de la memoria histórica desde la promoción de lo que se busca generar en un conglomerado, sino que además es necesario que esta idea, esta memoria, sea confrontada con el presente, con la realidad, de manera que los sentimientos que surgen desde esta memoria, puedan ser orientados, reestablecidos y sanados, cuando están vinculados al rencor, negación, odio, o similares.

En esta misma línea de estrategias para la reconstrucción de la memoria histórica, Bejarano (2017), plantea desde su experiencia que las categorías relevantes en el proceso de investigación fueron. “pedagogía social de la memoria, lugares y territorio de memoria, recuperación de saberes populares, memoria individual, duelo colectivo, memoria colectiva, postura frente a políticas públicas, economía, política de la memoria histórica, organización comunitaria, redes comunitarias, memoria como acción social, experiencias significativas, dificultades y limitaciones y metas del colectivo” (p. 11)

Estas experiencias permiten comprender la complejidad de este tipo de objetivos en referencia a un conglomerado social; que no se limitan a la propagación de información, sino que requieren estrategias específicas que permitan que dicha información genere una verdadera reconstrucción de la memoria histórica de un pueblo, siendo necesario que los actores sociales, políticos, culturales, se vinculen con objeto de permitir la conciliación que termina dando paso a la restauración de una nueva memoria. Sin duda, las estrategias comunicativas terminan ocupando un lugar altamente relevante en estas empresas, ya que a través de ellas se permite dimensionar los alcances, estructurar adecuadamente el discurso, de forma intencionada y direccionada de acuerdo a las características específicas del conglomerado social, así como facilitar las estrategias de asimilación, garantizando de esta manera la implantación de una nueva memoria. Por otro lado, es también cierto que este proceso es de carácter longitudinal, y requiere intervenciones de largo plazo (Cancimance, 2011).

Si bien, el trabajo documental encaja en una narrativa objetiva, emotiva, y realista; Urbanczyk (2019), destaca el trabajo documental y el uso de cortos, con objeto de reconstruir la memoria histórica de personas víctimas de violencia y conflictos armados, también en el contexto colombiano, sobre todo aquellos que profundizan en un lenguaje más arriesgado, metafórico, con tintes éticos, que, según la autora “son capaces de penetrar la consciencia del espectador a partir de denuncias simbólicas.” (p.1). Es decir, el enfoque artístico, que indudablemente tiene cualquier producción visual, puede tender inclusive más a lo artístico que lo objetivo y comunicacional, para perseguir el mismo fin de restauración de memoria histórica, mediante mensajes más profundos y de mayor impacto en la población.

El documental y la memoria histórica

Resulta particular el caso de Colombia en donde los hechos de violencia son un precedente constante en muchos grupos poblacionales. En este contexto el documental como proceso para la reconstrucción de la memoria histórica, desde la visualización de los hechos acontecidos que anteriormente fueron desconocidos, se enfrenta a una serie de problemáticas como la censura, y por otro lado, el invisibilizar y el olvido como consecuencia del ritmo acelerado como consecuencia de la globalización (Arbeláez,

2018). En este sentido, el autor destaca la pertinencia del contenido y la narrativa, por cuanto el mensaje, a riesgo de resultar un contenido efímero para la memoria de la población, deberá estar bien orientado en cuanto a su selección, de manera que se reduzca este efecto de inmediatez y pueda representar un mensaje con capacidad de arraigarse en la población.

En esta línea de investigaciones y propuestas, Inapanta y Tipán (2017) abordan el desafío de reestablecer la memoria histórica del barrio “La Argelina”, ubicado al suroriente de la ciudad de Quito. La motivación parte del hecho de que ciertos sectores, consecuencia de fenómenos sociales, transforman su memoria y adquieren nuevas identidades vinculadas con la marginalidad, en una ciudad cargada de historia como Quito. En este sentido, los autores destacan que la participación de la comunicación desde el documental, representa un factor relevante que, mediante la recopilación, narrativa y documentación, permiten identificar elementos relevantes. Desde esta experiencia, los autores destacan que es importante, para el propósito planteado, tener enfoques de vivencias sociales, económicas, políticas y culturales, de manera que los vínculos que se buscan reestablecer en función de generar participación y restaurar la identidad de estos habitantes, pueda reproducirse en un contexto social en donde están vivas y manifiestas todas estas dimensiones.

Rodríguez Á. (2011), habla sobre la objetividad en el documental y la memoria histórica, planteándolo como un problema, ya que el mismo enfoque que brinde el autor, está mediado por una preconcepción del resultado esperado en función del objetivo planteado. Así, es inevitable que el documental tenga una carga subjetiva de mano del autor, y que, si bien esto puede representar una problemática de cara a la veracidad y autenticidad de lo documentado, es a su vez un valor agregado cuando se trata de que el producto tenga un alcance específico, si se habla de la reconstrucción de la memoria histórica.

Como se observa, el producto de documental audiovisual, tiene un alcance más grande que los medios previos o más convencionales, ya que combina lo visual y auditivo; herramientas con las que el productor juega y las combina con objeto de conseguir un fin específico. Es también cierto que la fuerza que tenía el documental en décadas anteriores, tiene actualmente menos repercusión, ya que los productos visuales

y auditivos, de mano de los medios de comunicación y tecnologías, están al alcance de todas las personas, y han dejado de producir un efecto más profundo, ya que dejan de ser novedosos, cayendo en la inmediatez que lleva a su vez al olvido. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que en la actualidad el documental audiovisual, por sí solo, se ve limitado frente a un entorno de producción visual constante que ha hecho que lo sorprendente se vuelva de pronto cotidiano y pase desapercibido (Coral & Torres, 2013).

Patrimonio cultural y producciones audiovisuales en Ecuador

El producto audiovisual al servicio del patrimonio cultural no es novedoso, sin embargo, sí se puede afirmar que sí resulta reciente y muchas de las veces mal enfocado. Al respecto, Muenala y León (2018), señalan que el apoyo estatal en materia de producción audiovisual desde una mirada interna de los pueblos y nacionalidades indígenas, ha sido limitado ya que “(...) el paradigma de Estado nación ha dejado de lado históricamente otras formas de vida culturales, armónicas y propias (...)” (p.10).

Por otro lado, ha existido también un enfoque sesgado sobre la producción documental en referencia a lo cultural, básicamente porque en mayor proporción estas producciones visuales han enfocado una mirada occidental, desde quien realiza la producción, lo cual brinda una visión errónea y que generalmente se aleja de la cosmovisión andina, alcanzando un nivel descriptivo de las manifestaciones culturales, permitiendo la “folklorización” de las prácticas ancestrales, que recaen en la trivialidad del espectáculo (Vernimmen, 2013)

Esta problemática, se debe en parte a que el acceso a la producción visual cultural, no ha tenido como actores principales a quienes comprenden desde dentro su propia cultura; es decir, los pueblos y nacionalidades indígenas no han tenido acceso a la producción visual, y su participación ha sido, y es hasta la actualidad, limitada. Si bien la producción audiovisual en Ecuador, vio sus inicios desde la década de los 20, con producciones como “Informativo Ocaña”, de 1929, del productor Manuel Ocaña, quien instauró en el mismo año la empresa cinematográfica “Ocaña Films” en la ciudad de Guayaquil (Loaiza, 2013); no fue sino hasta la década de los ochenta, es decir, poco más de cincuenta años, que el acceso a la producción visual partió desde los mismos pueblos

indígenas, así lo describen Muenala y León (2018), al indicar que a finales de la década de los ochenta nace en la comunidad de Peguche (Otavalo).

El colectivo Rupai, con objeto de encaminar la propuesta cinematográfica indígena, con miras a restaurar las perspectivas del indígena y del indigenismo fomentadas por las convencionales producciones visuales ecuatorianas. Luego de esto, tras más de quince años, aparece en la región oriental Selva Producciones, quienes desarrollan su propuesta de cara a la defensa territorial de los pueblos indígenas amazónicos, así como una visión más profunda a su contexto cultural. Luego de esto, en el año 2007 aparece el colectivo Kinde, quienes enfocan su producción audiovisual en Quito, con el pueblo Kitu kara.

En este sentido es posible afirmar que, si bien la producción visual ha estado vinculada a la cultura, siendo en la actualidad, la misma producción visual parte del patrimonio cultural del país. El servicio que ha orientado esta producción a la interculturalidad y sobre todo a los pueblos y nacionalidades indígenas, ha tenido un enfoque inadecuado y la participación de éstos en la promoción de su propia cultura ha sido limitada.

La transmedia

La evolución de los medios de comunicación ha generado siempre la controversia de la desaparición de sus antecesores; sin embargo, esto no ha sucedido; así como el formato radial no logró desplazar al texto escrito, ni el televisivo al radial, tampoco es verdad que el internet, a pesar de su capacidad de abarcar múltiples formas narrativas, no está aún en la capacidad de desplazar a sus medios predecesores. Ha sucedido que generalmente, el paso de un medio a otro más novedoso, se haga de forma directa, sin una combinación de estos medios; esto es, el reemplazo de ciertas tendencias por su nuevo formato, que ofrece mayores ventajas. En este sentido, es comprensible, por ejemplo, que las novelas radiales hayan desaparecido ya que se han visto opacadas por la producción televisiva (Rodríguez & Lozano, 2015).

Se podría afirmar que las primeras prácticas transmedia se dieron en el cine, con la adaptación de obras literarias a este formato; sin embargo, no se adaptan de forma específica al concepto, ya que tanto la obra literaria como la película, se sostienen de

forma individual, y no existe una relación específica de dependencia entre estas dos. Por otro lado, sí puede suceder que una de estas complemente o brinde información extra que no está contenida en la otra (generalmente el trabajo literario es más específico que el cinematográfico) (Scolari, 2013).

De acuerdo a Saavedra (2016) “La narrativa transmedia se concibe como una narración que se expande por diferentes sistemas de significación como el verbal, icónico, audiovisual e interactivo.” (p.8). Este formato, busca básicamente el superar el formato monomedia. Surge además la narrativa transmedia como una necesidad de adaptarse a los medios actuales de comunicación, considerando el fácil acceso que brinda la tecnología a diferentes formas de contenido en las que están contenidas a su vez distintos formatos narrativos.

La transmedia, también conocida como *storytelling*, está caracterizada por poseer tres elementos claves:

- La historia narrada trasciende por varios medios, así, se puede empezar en un formato cinematográfico, continuarlo (junto con la historia) por un formato de cómic o similares, fomentar la interacción en espacio web, etc. No solamente se transfiere a diferentes medios, sino que cada uno de estos medios complementa una parte de la narrativa total, de manera que el producto final sea comprendido en su totalidad, solamente con la experiencia de todos estos medios.
- Existe complementariedad desde la producción (top-down) y la expansión que se puede dar desde el papel de los usuarios (botón-up). Actualmente, esto es frecuente sobre todo en páginas de fans de series, películas, y otro tipo de producciones, en donde se regeneran ideas y se producen inclusive nuevos contenidos.
- El ingreso a la historia puede darse desde cualquier medio. Así, por ejemplo, el conocimiento de una historia puede empezar por un videojuego, o en otro caso, sobre la misma historia, se puede adentrar a este mundo mediante el texto narrativo en formato de libro, y complementarlo posteriormente con los otros medios. El punto es que cada uno de los medios, a pesar de ser

complementarios, a la vez podrán gozar de grados de autonomía (Guerrero & Scolari, 2016).

Cabe destacar que la narrativa transmedia, a diferencia de otras formas narrativas, generan una actividad en el usuario que consume dicha narrativa. Si bien, esta interacción podría estar presente en otras formas de narrativa monomedia, como en la literatura, por ejemplo, en la que el usuario de alguna manera complementa la experiencia desde su propia imaginación, la narrativa transmedia por su parte, hace visible esta participación, ya que el usuario está inclusive, en algunos casos, invitado a la generación de su propio contenido, como parte complementaria de la narración misma, lo que implica una estrategia comunicacional que va más allá de la pasividad de la entrega de un mensaje, sino que vincula a largo plazo al usuario, y permite una evolución constante del mensaje comunicativo (Pérez, 2016).

La transmedia como estrategia comunicacional

La comunicación por medio de la narrativa transmedia supone una revolución, que en parte ha evolucionado con las narrativas en otros formatos. Desde la misma práctica de la literatura, se observa que la narrativa lineal ha dejado de ser novedosa desde el siglo XIX, para afrontar un siglo XX con obras que trascienden la misma historia y reglas literarias, así como la convencionalidad de las formas de contar dicha historia. Ejemplos de ellos son: *Ulises*, de James Joyce, o en el contexto latinoamericano, novelas como *Rayuela* de Julio Cortázar, que transgrede inclusive el mismo orden de las páginas de la presentación de una historia, para presentar un formato caracterizado por la inexistencia de un orden específico para la lectura de estos textos. Ejemplos más próximos en el tiempo, son visibles en obras como “2666” del escritor chileno Roberto Bolaño, en la que el autor experimenta, a más de nuevas formas narrativas, incluye el simbolismo, y la convergencia de cinco historias en torno a un mismo eje y que, a pesar de complementarse, no terminan por cerrar la idea narrativa. Todas estas expresiones sin duda significan una revolución comunicativa, ya que suponen nuevas formas de comprensión de la narrativa.

Del mismo modo, la narrativa transmedia no se enmarca en la linealidad de la trama narrada, sino que adopta nuevas formas que van más allá de una narrativa que respeta

una cronología de los sucesos. Si bien, esto supone una novedad, implica también una ambigüedad que se puede ocasionar en el receptor; podría decirse, en este contexto, que la comunicación transmedia, guarda como única posible condición comunicativa, que cada nuevo formato, contenga de alguna manera vínculo con el anterior (Saavedra, et. al, 2016)

Es preciso, por otro lado, destacar que la transmedia, a diferencia de otras narrativas monomedia, genera una interacción en el usuario de tal manera que su participación se prolonga más allá de la relación con el medio o la técnica narrativa, pudiendo tener mayor impacto o alcance para los objetivos comunicativos buscados. Por ejemplo, la producción de una película, como monomedia, termina su relación con el usuario generalmente una vez que ésta ha terminado, sin ir más allá. Por su parte, la transmedia significa una relación que se extiende en el tiempo, ya que cada nueva forma de presentación complementa la anterior, y los lapsos de tiempo entre un medio y otro, permiten que el usuario produzca su propia información, intuya lo que podría estar vinculando los hechos presentados, así como indague sobre la misma historia que se está contando, permitiendo así que este sea un partícipe activo. Desde esta perspectiva, la ambigüedad puede resultar ventajosa, en tanto se aprovecha esta misma ambigüedad como motor que motiva a la actividad de quien consume vía transmedia (Atarama & Menacho, 2018).

Estrategias transmediadas

Al parecer, el conocimiento de las estrategias transmedias nativas, es decir, que surjan de forma planificada y se conciban desde el origen de la primera producción, son escasos hasta la actualidad. Villén (2015), analiza la evolución a formatos transmedia de series televisivas, llegando a la conclusión de que éstas, han evolucionado a una narrativa transmedia, como consecuencia de su alta aceptación por el público; es decir, la presentación televisiva (en el caso ejemplificado), surge de forma independiente, y en este formato monomedia, y se complementa posteriormente como consecuencia de la respuesta de aceptación que genera; sin embargo, el autor afirma que no se han generado proyectos nativos transmedia (al menos desde el entorno televisivo), por lo que la semiótica de la transmedia es aún desconocida, y requiere todavía más tiempo, como para alcanzar la comprensión que sí existe en formatos monomedia.

La transmedia requiere necesariamente una particular forma de narrativa capaz de reproducirse en diferentes medios. Cuando una película, por ejemplo, ha sido finalizada y resuelta en la producción todos los conflictos que derivan de la misma, resulta complejo o en cierta medida, imposible dar continuidad a esta historia, cuando todo se ha resuelto. Esta forma de narrar propia del siglo XIX y parte del siglo XX, no deja espacios para la transmedia. Sin embargo, si se enfoca un final abierto sobre una historia, esta deja la posibilidad de dar continuidad a la misma. Así, la primera estrategia a considerar para el uso de la narrativa transmedia, es la característica del mensaje, historia o trama con la que se trabaja, de manera que esta sea compatible con el formato transmedia, en la medida de que permita continuar su producción.

Por otro lado, las estrategias de producción transmedia resultan exitosas en tanto se permita con éstas una interacción orgánica y voluntaria de los consumidores. Como se mencionó con anterioridad, la pasividad no es característica de la narrativa transmedia; sin embargo, es preciso que se permita una interacción natural, por medio de la ambigüedad, la tensión, así como el mismo hecho de brindar espacios y alternativas para dar continuidad a las historias y a la vez, dejar espacios en donde el usuario encuentre su posibilidad de interacción.

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta es que la narrativa no se reduce a un espacio específico, así como un grupo productor determinado. La variedad de productores, la posibilidad de hacer uso de diferentes medios, en diferentes partes del mundo, con diferentes productores, sobre un mismo producto, actualmente no es un sueño, y de hecho, no resulta nada complicado llevar la producción de esta forma. Así, por ejemplo, una serie que nace en un formato en Estados Unidos, podría sin ningún problema expandirse, transformarse y a la vez continuar, por un medio diferente, por otro autor, desde diferentes partes del mundo (Cantero, et al, 2020).

Sumado a esto, y de mano de los recursos sociales, en la narrativa transmedia se han sumado procesos que durante un tiempo se consideraron descartados, o por sus limitadas aplicaciones, obsoletos, tales como la realidad virtual 360, o la realidad aumentada. En la narrativa transmedia, estos recursos suponen una herramienta fantástica que permite el mayor involucramiento del usuario, desde una visión más próxima y cercana a la realidad, del producto. La realidad aumentada, por ejemplo,

implica que el usuario comprende la historia en un contexto real y en un contexto virtual, combinados al mismo tiempo. Prácticas que generan el nivel de compromiso e interacción del usuario, así como su vinculación profunda a la narrativa (Sidorenko, et al, 2018).

Es preciso comprender que las exigencias para el usuario, son actualmente más complejas, por el mismo hecho de fomentar la interacción. Si bien, antiguamente todo el producto se brindaba “masticado” en su totalidad, de manera que su consumo pueda ser inmediato, la transmedia puede semejarse más a la dinámica interactiva del videojuego, en donde el usuario es el que va descubriendo y progresando desde los desafíos planteados. La interacción entonces surge en esta motivación de jugar, investigar, y alcanzar un nuevo nivel de comprensión.

8. Metodología

Para la elaboración de este proyecto que tiene como meta la elaboración de una narrativa transmedia del *Lalay Cañari*, se aplica un método cualitativo, basado en un análisis etnográfico. Se obtiene información de los participantes en la celebración, de igual manera se aplican entrevistas a personajes representativos de las diferentes comunidades, estos representantes son aquellas personas denominadas *taytas* y *mamas*, personas adultas mayores generalmente y que tienen un vasto conocimiento sobre costumbres, tradiciones y cosmovisión andina. Luego para el análisis semiótico, se acude a la revisión bibliográfica enfocada en temas semióticos, antropológicos y de cosmovisión andina para generar resultados precisos de este análisis. También en lo posible se busca el apoyo de profesionales en el área de la semiótica y la antropología cañari – inca, resulta pertinente que sean conocedores de este tema ya que brindan apreciaciones más objetivas de las consultas a plantear.

Propuesta Narrativa

Lema

La mitología y cosmovisión andina se compone de elementos valiosos e iconográficos, ven y conocen una de las manifestaciones culturales más importantes del austro ecuatoriano: Lalay Raymi del Pueblo Cañari, Apuk Sami Chaski Pachak

Contexto

Una celebración sagrada para el pueblo indígena, que encarna productividad, libertad y reciprocidad entre amigos, familiares y vecinos, donde comparten alimentos y bebidas producidas en sus tierras. Esta celebración viene acompañada de una ritualidad enorme, donde destaca un recorrido por diferentes sectores urbanos y rurales, para lo cual las personas visten con trajes coloridos y accesorios particulares y llamativos.

Sinopsis

El documental describe la mayor manifestación cultural del pueblo cañari, se divide en episodios en los cuales se va narrando desde los preparativos de la vestimenta, accesorios, gastronomía, ceremonias, rituales, cantos, música; así como roles que cumplen hombres, mujeres, niños y adultos mayores. En las voces de indígenas cañaris, se desglosa el contenido simbólico de los elementos de esta manifestación, complementado con el uso que se les da el día Lunes de Carnaval, día en el que se efectúa un desfile organizado por la organización TUCAYTA por las diferentes comunidades, terminado con una fiesta masiva en las instalaciones de la organización.

Guion literario

Un personaje mítico surge de los cerros, específicamente del cerro Chabar y entonando melodías características del carnaval pregona su visita los lunes y martes, para lo cual los campesinos e indígenas preparan un banquete con mesas adornadas en el portal de su casa en forma de ofrendas para recibir buena ventura y prosperidad que deja este simbólico ser.

El Tayta Carnaval, un personaje mítico que representa la abundancia, opulencia y riqueza. Según la tradición oral indígena, es un hombre corpulento que viste oshotas, pantalón de bayeta, camisa bordada, ponchos y piezas de llamativos colores como la sombrerera (un sombrero grande elaborado de cuero de buey, cóndor o venado), una

waraca y una picsha, (un bolso de cuerda de cabuya donde lleva comida) asociadas al Pukara. Así también lleva dos instrumentos especiales que anuncian su llegada, el pingullo o chuchi pingullo (flauta tallada en hueso de ala del cóndor) y una caja; un redoblante de pequeñas dimensiones que emite un sonido peculiar en esta época.

Por otra parte, este simbolismo de bonanza viene acompañado del Yarcay, un personaje antagónico que representa el hambre, la pobreza y la desdicha para aquellos que no ofrendan su tributo adecuadamente, dejando un año de mala suerte y pobreza.

Según la memoria colectiva de los pueblos, el Tayta Carnaval, aparece en el periodo especial de florecimiento asociado al Pawkar Raymi, para esto las comunidades preparan sus alimentos y bebidas el domingo de Chagrama para la fiesta a porvenir, que consiste sobre todo en la elaboración de la chicha, bebida sagrada que se prepara a base de jora (maíz), alimentos como carnes de res, de oveja, de chanco, cuy; y los productos característicos de la sierra como el mote, la papa y frutas.

Para los investigadores cañaris, de acuerdo con su cosmovisión, esta concurrida fiesta coincide e inicia el domingo antes de la cuaresma cristiana con la celebración del Pawkar Raymi, ceremonia de florecimiento. Otra de las hipótesis sustentadas por los investigadores de este singular jolgorio radica en el ritual denominado Pukara, una batalla ceremonial donde se derrama sangre para fecundar a la madre tierra.

De acuerdo a la cosmovisión cañari, esta concurrida fiesta coincide e inicia el domingo antes de la cuaresma cristiana con la celebración del Pawkar Raymi, ceremonia de florecimiento. Otra de las hipótesis sustentadas por los investigadores de este singular jolgorio radica en el ritual denominado Pukara, una batalla ceremonial donde se derrama sangre para fecundar a la madre tierra.

El carnaval cañari, simbiosis europea-nativa, es una celebración catalogada como sagrada para el pueblo indígena que encarna productividad, libertad y reciprocidad entre amigos, familiares y vecinos, donde comparten alimentos y bebidas producidas en sus tierras.

Para los indígenas de las comunidades de Cañar, la noche del martes de carnaval es considerada una noche sagrada, de sacrificios y de rendición de cuentas; esto quiere decir “Noche sin ley” o en lengua kichwa Aukatuta; de aquí, el popular argot “Nos vemos en Carnaval”.

Dentro de este contexto, si el carnaval ha sido tranquilo, de bienestar y pacífico, el indígena cañari lo cataloga como Taita Carnaval; si es tranquilo y lo festejan más las mujeres le llaman Mama Carnaval; o si ha ocurrido una desgracia lo denominan Hijo Carnaval.

En la actualidad las comunidades asentadas alrededor de la cabecera cantonal de Cañar, específicamente la Organización Tucayta (Tukuy Cañar Ayllukunapak Tandanakuy), prepara los lunes de carnaval el denominado “Lalay Cañari” con el fin de preservar las tradiciones míticas del carnaval cañari; celebración que cuenta con el apoyo del Municipio Intercultural de Cañar y se efectúa por las principales calles de la ciudad hasta arribar a Iza Vieja.

La algarabía, el júbilo, las risas, los colores y el distintivo Lalay (canción tradicional de esta festividad) abordan los sentidos, en un día de expresión cultural y rescate ancestral. El mítico Tayta Carnaval guía la visita a las diferentes casas que ofrecen sus mejores banquetes; su majestuosa vestimenta atrae la mirada de propios y extraños, es una muestra de que las culturas vivas en Cañar resaltan con su peculiaridad la adaptación a las creencias que a lo largo de los años ha forjado un cantón de riqueza étnica.

El Carnaval Cañari denota riqueza ancestral y adaptaciones propias al entorno, donde el visitante nacional y extranjero puede disfrutar de un atractivo distinto siendo un baluarte de exportación.

Escaleta

Capítulo I: El personaje

Objetivo: Presentar el contexto del personaje Tayta Carnaval.

En el capítulo 1 se realiza una contextualización general de la celebración, iniciando desde la bajada del tayta desde lo más alto del páramo. Se realiza una descripción del personaje, sus particularidades y características, acompañado del sonido de sus canticos y de sus instrumentos musicales. Así empieza la celebración más esperada del mundo andino en el territorio de los pueblos indígenas cañaris.

Secuencia:

1. El personaje en lo alto del cerro sagrado realiza su descenso para visitar los hogares.
2. La vestimenta y accesorios son tomados a detalle.

3. La unión de más individuos representando al mismo personaje.

Capítulo II: Los preparativos

Objetivo: Describir como la gente se prepara para la llegada del personaje.

Entender que significa la visita del Tayta Carnaval y porque es tan importante para las personas, como se esfuerzan para recibirlo con sus mejores comidas y bebidas.

Secuencias:

1. La preparación de gastronomía típica con sus costumbres y tradiciones.
2. La preparación de la mesa para recibir al personaje.

Capítulo III: Personajes complementarios

Objetivo: Definir los demás personajes que son parte de la celebración.

En este capítulo, se realiza un análisis de los personajes que acompañan al Tayta carnaval y sus diferentes roles dentro del ritual.

Secuencias:

1. Presentar los personajes
2. Presentar los accesorios de cada personaje
3. Contextualizar su rol en la celebración.

Capítulo IV: El carnaval de la Tucayta

Objetivo: Mostrar el ritual en su totalidad.

En este capítulo se evidenciará todos los detalles que llevan a efectuar esta celebración por parte de la Tucayta.

Secuencias:

1. Mostrar los preparativos para la celebración.
2. Documentar el recorrido desde la concentración hasta la llegada a la casa de la organización.
3. Presentar los rituales, comparsas y demás actos que se efectúan en la celebración.

Multiplataforma

Catalogo impreso: En formato físico donde se describen los componentes de la celebración sustentado por fotografías a detalle del mundo de esta ritualidad y desde donde a través de un código QR llevará al usuario a la web oficial.

Web: Plataforma en la cual se accederá directamente a contenidos audiovisuales, así como direccionará a las redes sociales oficiales.

Redes sociales: Canales accesibles desde el contenido audiovisual y página web, en los cuales se produce la mayor parte de la interacción social del contenido, eventos online y offline.

Eventos: Principalmente eventos offline, acompañados con ciertos eventos online para interactuar con los usuarios, estos se difundirán por redes sociales y se llevan a través de las mismas.

Engagement y Visión general

Canales accesibles desde el contenido audiovisual y página web, en los cuales se produce la mayor parte de la interacción social del contenido, eventos online y offline.

Publicaciones: Catálogo, fanarts.

Web: plataforma de acceso a contenidos multimedia, publicaciones offline y online

Redes sociales: Medios de entrada de usuarios, video, publicación y eventos (YouTube, Facebook, twitter, Instagram)

Eventos: Lanzamiento del producto, lanzamiento del evento, celebración.

Viaje del usuario



Figura 1. Infografía viaje del usuario

Elaboración personal

9. Presupuesto

A continuación, se detalla gastos generales para la elaboración del proyecto, cabe recalcar que en estos gastos no se presupuesta la impresión del catálogo final, ya que esta publicación se gestionara a través del Departamento de Comunicación del GADIC Cañar, o a través de la UPS.

Tabla 1.

Presupuesto para ejecución

Detalle	Cantidad	Valor U.	TOTAL
Alquiler de equipos para levantamiento fotográfico	1	100	100.00
Recursos digitales	5		10000
Traslado Cañar – Cuenca – Cañar para revisiones	12	6	72.00
Traslado para levantamiento fotográfico	5	10	50.00

Impresiones para correcciones	5	25	125.00
TOTAL			1347.00

Elaboración personal

Tabla 2.

Presupuesto total

Descripción	Cantidad	Valor (USD)
Idea original	1	10,000.00
Guion	1	5,000.00
Investigación	1	2,500.00
Productos impresos	1	1,200.00
Página web interactiva	1	4,000.00
Social Media	4	5,000.00
TOTAL		27,700.00

Elaboración personal

10. Actividades

- Levantamiento de Información
- Documentación de información
- Reuniones con tutor para revisiones y correcciones
- Elaboración del documento
- Diseño tipológico de los elementos del proyecto
- Narrativa transmedia
- Elaboración, presentación y correcciones del Dossier
- Correcciones
- Presentación, revisión y corrección
- Presentación final

11. Cronograma y duración del proyecto

Tabla 3.

Cronograma

ACTIVIDAD	MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
Levantamiento de Información	█	█	█	█												
Documentación de información			█	█												
Reuniones con tutor para revisiones y correcciones			█		█			█			█		█		█	
Elaboración del documento					█	█	█	█								
Diseño tipológico de los elementos del proyecto							█	█	█							

Narrativa transmedia																		
Elaboración, presentación y correcciones del Dossier																		
Correcciones																		
Presentación, revisión y corrección																		
Presentación final																		

Elaboración personal

12. Evaluación

El proceso de evaluación estará contemplado en tres fases:

13.1 Diseño del Proyecto: En donde se considerarán los diferentes conceptos y estéticas, buscando una línea gráfica óptima. También se procederá a la elaboración del *storyboard*, *storitellyng*, narrativas y navegabilidad.

13.2 Ejecución del proyecto: Se cumplirán con las actividades planteadas en el cronograma, así como las establecidas en el plan de producción.

13.3 Cierre del proyecto: Lanzamiento previas pruebas aciertos-errores, para esto se someterá al producto transmedia a evaluaciones por parte de usuarios directos del producto.

13. Referencias bibliográficas

Acosta, M. (1992). *Vademecum de plantas medicinales del Ecuador*. Obtenido de [http://bases.bireme.br/cgi-](http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&n)

[bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&n](http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&n)
[extAction=lnk&exprSearch=389748&indexSearch=ID](http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&n)

Alves, R., Castro, T., & Trelles, M. (2013). Factores intrínsecos y extrínsecos implicados en el envejecimiento cutáneo. *Cirugía Plástica Ibero-Latinoamericana*, 89-102.

Alves, R., Castro, T., & Trelles, M. (2013). Factores intrínsecos y extrínsecos implicados en el envejecimiento cutáneo. *Cirugía Plástica Ibero-Latinoamericana*, 39 (1): 89-102.

Atmani, D., Ruiz, M., Ruiz, J., Lizcano, L., Bakkali, F., & Atmani, D. (2011). Antioxidant potential, cytotoxic activity and phenolic content of *Clematis flammula* leaf extracts. *J. Med. Plants Res*, 5.

Avello, M., & Pastene, E. (2005). Actividad antioxidante de infusos de UGNI MOLINAE TURCZ ("MURTILLA"). *Boletín Latinoamericano y del Caribe de Plantas Medicinales y Aromáticas.*, 4(2), 33–39.

Avello, M., Valladares, R., & Ordoñez, J. L. (2008). Capacidad antioxidante de *Aristolelia chilensis* (Molina) Stuntz. *Revista Cubana de Plantas Medicinales.*, 13(4).

Avila, R., Navarro, A. R., Vera, O., Dávila, R. M., Melgoza, N., & Meza, R. (22 de Octubre de 2012). *Romero (Rosmarinus officinalia L.): una revisión de sus usos no culinarios* . Obtenido de <http://www.umar.mx/revistas/43/0430103>

Ayala, S. E., & Vásquez, T. A. (2014). Evaluación de la actividad antifúngica in vitro del marco (*Ambrosia arborescens* Mill.) y matico (*Aristeguietia glutinosa* Lam.) sobre hongos patógenos causantes de la dermatomicosis.

Bacallao, L. G., Gómez, L. V., Domínguez, D. M., & García., E. S. (Octubre de 2000). *Plantas con propiedades antioxidantes*. Obtenido de http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/mednat/plantas_con_propiedades_antioxidantes.pdf

Barkat, S., Thomas-Danguin, T., Bensafi, M., Rouby, C., & Sicard, G. (2003). Odor and color of cosmetic products: correlations between subjective judgement and autonomous nervous system response. *International Journal of Cosmetic Science*, 273-283.

Bors, W., & Saran, M. (1987). Radical Scavenging by Flavonoid Antioxidants. *Free Radical Research Communications*, 2(4–6), 289–294.

Buestan, A., & Guaraca, A. (2013). *Actividad Anti-inflamatoria de los extractos de plantas medicinales empleados en el austro ecuatoriano en el modelo de Danio rerio*. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/547/1/tesis.pdf>

Cañizo, C. (1 de Diciembre de 2009). *Los métodos alternativos a la experimentación animal ante las nuevas normas internacionales*. Obtenido de http://www.remanet.net/Nueva_carpeta2/09%20Industria%20cosmetica%20stanpa3.pdf

Cardeño, Á. V., & Molina, M. C. (Mayo de 2007). *Actividad antioxidante y contenido total de fenoles de los extractos etanólicos de Salva aratocensis, Salvia Sochensis, Bidens restons y Montonoa ovalifolia* . Obtenido de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/revistaciencia/article/view/6109/3263>

Cerón, C. E. (2006). Plantas medicinales de los Andes ecuatorianos. *Botánica Economica de Los Andes Centrales.*, 258–293.

Chapilliquén, M., & Alvis, R. A. (2006). Aplicación de métodos de bioingeniería cutánea en la evaluación de la eficacia de una formulación dermocosmética elaborada a base del aceite de *Amaranthus caudatus* L. “Kiwicha.”. *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*.

- Chermahini, S. H., Majid, F. A., & Sarmidi, M. R. (2011). Cosmeceutical value of herbal extracts as natural ingredients and novel technologies in anti-aging. *Journal of Medicinal Plants Research*, 5(14), 3074–3077.
- Clifford, M. (2004). Diet-Derived Phenols in Plasma and Tissues and their Implications for Health. . *Planta Med*, 1103-1114.
- Cobos, D. (Abril de 2015). *Elaboración de una crema nutritiva facial a base de la pulpa de Chirimoya (Annona cherimola, Annonaceae)*. Obtenido de <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/9262/1/UPS-QT07045.pdf>
- Coiffman, F. (1986). “Cirugía plástica, reconstructiva y estética” . 2ª Edición. Ed. Masson-Salvat, 1-4.
- Collado, D. (2014). *Conceptos Básicos. Compuestos Orgánicos Bioactivos*. Obtenido de https://ocw.uma.es/ciencias/diseno-y-sintesis-de-compuestos-organicos-bioactivos/miasignaturaocw/docs/Tema1_01_doc.pdf
- Consalvo, L., Dabhar, M., Santiesteban, M., & Stengel, F. (2006). Envejecimiento Cutáneo. *Arch Argent Dermatol* , 56: 1-15.
- Consalvo, L., Dabhar, M., Santiesteban, M., & Stengel., F. (Enero de 2014). *Envejecimeinto cutáneo* . Obtenido de <http://www.archivosdermato.org.ar/Uploads/Supelemento%202007.pdf>
- Contreras, N., Martinez, J. R., & Stashenko, E. (Mayo de 2006). *Determinación de la actividad antioxinte in vitro de los aceites volátiles de cuatro plantas de uso tradicional mediate la medicion de la peroxidación lipídica de aceite*. Obtenido de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/revistaciencia/article/view/6571/3729>
- Coronado, M., Vega, S., Gutiérrez, R., Vázquez, M., & Radilla, C. (2015). Antioxidantes: perspectiva actual para la salud humana. *Revista Chilena de Nutrición.*, 206–212.
- Cortés, R., Lorenzo, G., Pérez, A., Sosa, R., & Saíns, O. (2003). IRRITABILIDAD DÉRMICA PRIMARIA DE COSMÉTICOS ELABORADOS A PARTIR DE PROPÓLEOS. *Medicentro Electrónica.*, 7(1).
- Coulibaly, A. Y., Hashim, R., Sulaiman, S. F., Sulaiman, O., Ang, L. Z., & Ooi, K. L. (2014). Bioprospecting medicinal plants for antioxidant components. . *Asian Pacific Journal of Tropical Medicine.*, 7, S553–S559.

Courage + Khazaka electronic GmbH. (2000). *Scientific Devices: Cutometer® dual MPA 580*. Obtenido de <http://www.courage-khazaka.de/index.php/en/products/scientific/140-cutometer>

Courage, & Khazaka. (2000). Electronic GmbH, Service Instruction for Cutometer CM 750. Cologne, Germany.

Dai, J., & Mumper, R. J. (2010). Plant phenolics: extraction, analysis and their antioxidant and anticancer properties. *Molecules.*, 15(10), 7313–7352.

Dávila, C. G., & Pazos, L. A. (2015). *Evaluación de la Actividad Antifúngica In Vitro de Emulsiones de Marco (Ambrosia Arborescens Mill) y Matico (Aristeguietia Glutinosa Lam) sobre Hongos Patógenos causantes de la Dermatomicosis*. Obtenido de <http://localhost:8080/xmlui/handle/123456789/9232>

De Benitez, C., Pece, M., & De Galindez, M. (Febrero de 2010). *ANÁLISIS DE LA VARIANZA EN EXPERIMENTOS FACTORIALES*. Obtenido de <http://fcf.unse.edu.ar/archivos/series-didacticas/sd-21-estadistica.pdf>

Devasagayam, T. P., Tilak, J. C., Bloor, K. K., Sane, K. S., Ghaskadbi, S. S., & Lele, R. D. (2004). Free radicals and antioxidants in human health: current status and future prospects. *Journal of the Association of Physicians of India.*, 52(October), 794-804.

Domingo, F. (2012). *Utilidad de los índices aterogénicos como marcadores biológicos en el síndrome metabólico*. Obtenido de <http://eprints.ucm.es/17161/1/T34052.pdf>

Domyati, M., Attia, S., Saleh, F., Brown, D., Birk, D., Gasparro, F., & Utto, J. (2002). Intrinsic aging versus photoaging: a comparative histopathological, immunohistochemical, and ultrastructural study of skin. *Exp. Dermatol.*, 11(5): 398-405.

Drake, S., Lopetcharat, K., & Drake, M. (2009). Comparison of two methods to explore consumer preferences for cottage cheese. *Journal of Dairy Science*, 5883-5897.

Fan, J., Feng, H., Yu, Y., Sun, M., Liu, Y., Li, T., . . . Sun, M. (2017). Antioxidant activities of the polysaccharides of Chuanminshen violaceum. *Carbohydrate Polymers.*, 157, 629–636.

Farage, M., Miller, K., Elsner, P., & Malbach, H. (2008). Intrinsic and extrinsic factors in skin ageing: a review. *Int J Cosmet Sci.*, 30(2):87-95.

- Fernandez, M. S., Villano, D., Troncoso, A. M., & Garcia, M. C. (2008). Antioxidant activity of phenolic compounds: from in vitro results to in vivo evidence. . *Critical Reviews in Food Science and Nutrition.*, 48(7), 649–671.
- Gajardo, S., Benites, J., López, J., Burgos, N., Caro, C., & Rojas, M. (21 de Junio de 2011). *Astaxanthin: Natural antioxidants with various applications in cosmetics*. Obtenido de <http://www.unap.cl/admision/carreras/pregrado/2012/images/farmacia/papers/2011-B-1.pdf>
- Gómez, A., & Borbujo, J. (16 de Diciembre de 1999). *Dermatomicosis: pautas actuales de tratamiento*. Obtenido de <http://www.jano.es/ficheros/sumarios/1/65/1484/46/1v65n1484a13049493pdf001.pdf>
- Goodman, M., Bostick, R. M., Kucuk, O., & Jones, D. P. (2011). Clinical trials of antioxidants as cancer prevention agents: past, present, and future. . *Free Radical Biology & Medicine.* , 51(5), 1068–1084.
- Guerrero, P. P., & Pozo, K. N. (2016). *Evaluación de la actividad antioxidante bioautográfica de cinco variedades de aceites esenciales andinos (Aristeguietia glutinosa; Myrcianthes rhopaloides; Ambrosia arborescens; Lantana camara; Minthostachys mollis)*. Obtenido de <http://localhost:8080/xmlui/handle/123456789/12184>
- Gupta, M. (1995). *270 Plantas medicinales Iberoamericanas*. . Obtenido de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Halliwell, B. (2007). Biochemistry of oxidative stress. *Biochemical Society Transactions.*, 35, 1147–1150.
- Haura, F., & Mitsui, T. (1975). Stability of emulsions. *Progress in Organic Coatings*, 3(2), 177-190.
- Huber, P. (2017). Sensory Measurement - Evaluation and Testing of Cosmetic Products. *Cosmetic Science and Technology: Theoretical Principles and Applications*, 617-633.
- Inocente, M. A., Toscano, E. M., & Castañeda, B. (2013). Efecto irritante in vitro de formulaciones cosméticas con extracto de camu camu, mediante el método Het Cam. *Horizonte Médico.*, 13(2), 12–18.
- Instituto de Cosmiatría Biotecnológica S.C. (2015). *¿Qué es la cosmiatría?* Obtenido de <http://www.cosmiatria.edu.mx/queeslacosmiatria.html>

Instituto Español de Experimentación Clínica. (2007). *Estudio de compatibilidad: Patch test simple y unico*. Obtenido de <http://www.institutoespanol.com/wp-content/uploads/14317-DEO-ALOE-VERA-ESP1.pdf>

Jog, S., Bagal, S., Chogale, M., & Paleka, P. (2012). Sensorial analysis in cosmetics: An overview. *H&PC Today*, 23-24.

Johnson, F. B., Sinclair, D. A., & Guarente, L. (1999). Molecular biology of aging. *Cell*, 96(2), 291–302.

Kanitakis, J. (2002). Anatomy, histology and immunohistochemistry of normal human skin. *Eur J Dermatol*, 12:390-399.

Kapravelou, G., Martínez, R., Andrade, A. M., Chaves, C. L., López, M., Aranda, P., . . . Porres, J. M. (2015). Improvement of the antioxidant and hypolipidaemic effects of cowpea flours (*Vigna unguiculata*) by fermentation: results of in vitro and in vivo experiments. *Journal of the Science of Food and Agriculture*, 95(6), 1207–1216.

Kennedy, C., Bastiaens, M., & Bajdik, C. (2003). Effect of Smoking and Sun on the Aging Skin. *J Invest Dermatol*, 120(4):548-554.

Kohl, J., Steinbauer, M., Landthaler, R., & Szeimies, R. (2011). Skin ageing. *JEADV*, 25(8):873–84.

Kusumawati, I., & Indrayanto, G. (2013). Natural Antioxidants in Cosmetics. *Studies in Natural Products Chemistry*, 40, 485–505. .

Lapuente, J., Borrás, M., González, J., Llanas, H., Mitjans, M., Ramos, D., & Vinardell, P. (2014). Los métodos alternativos en el estudio de la seguridad de cosméticos. *Revista de Toxicología*, 31(2), 140–148.

Lapuente, J., Borrás, M., González, J., Llanas, H., Mitjans, M., Ramos, D., & Vinardell, P. (2014). Los métodos alternativos en el estudio de la seguridad de cosméticos. *Revista de Toxicología*, 31(2), 140–148.

Lendínez, M. C. (2015). *Estudio de emulsiones altamente concentradas de tipo W/O: relación entre tamaño de gota y propiedades*. Obtenido de https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwifxaLn_5PWAhUDziYKHWgqCPAQFggsMAE&url=http%3A%2F%2Fdi.ub.edu%2Fspace%2Fbitstream%2F2445%2F66594%2F1%2FMCLG_TESIS.pdf&usq=AFQjCNFNXCYRG3ar7jONu0PX3iVicDpftA

Llerena, M., & Alvis, R. (3 de Marzo de 2008). Obtenido de http://200.62.146.130/bitstream/cybertesis/1607/1/Alvis_hr.pdf

López, E. (Febrero de 2004). *Influencia de la formulación sobre la estabilidad de emulsiones*. Obtenido de http://www.firp.ula.ve/archivos/tesis/04_MS_Lopez_E.pdf

López, E., & González, B. (Enero de 2014). *DISEÑO Y ANÁLISIS DE EXPERIMENTOS*. Obtenido de http://fausac.usac.edu.gt/GPublica/images/2/2b/Dise%C3%B1o_y_An%C3%A1lisis_de_Experimentos_2014.pdf

López, E., Martínez, M. T., Colinas, M. T., Bautista, C., Martínez, J., & Rodríguez, J. E. (2014). ACTIVIDAD ANTIOXIDANTE Y ENZIMÁTICA DE ALBAHACA “NUFAR” (*Ocimum basilicum* L.) ALMACENADA EN REFRIGERACIÓN. *Agronomía Mesoamericana.*, 25(2).

López, F. (Febrero de 2016). *Envejecimiento, ciencia y publicidad de Cosméticos*. . Obtenido de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/980/1050>

López, M. (Abril de 2013). *REFORMULACIÓN DE UN ADEREZO TIPO MAYONESA CON BAJO PORCENTAJE DE CONTENIDO GRASO PARA MEJORAR LA ESTABILIDAD DE LA EMULSIÓN*. Obtenido de http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/08/08_1321_Q.pdf

Lopez, Z., Lorenzo, G., Monteagudo, E., Betancourt, M., & Arias, A. (22 de Noviembre de 1999). *Ensayo de Irritabilidad Dérmica de Productos Cosméticos elaborados a partir de Placenta Humana*. Obtenido de http://www.latamjpharm.org/trabajos/19/1/LAJOP_19_1_1_7_0H213WTXS0.pdf

Lorenzo, M. (2014). *Diseño de requisitos de Buenas Prácticas de Fabricación en la producción y el control de la calidad de cosméticos para el Laboratorio de Cosméticos de Santa Clara*. Obtenido de <http://dspace.uclv.edu.cu/bitstream/handle/123456789/3007/M%C3%B3nica%20Ailyn%20Lorenzo%20L%C3%B3pez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lugo, Y., & Sánchez, T. (2009). *Emulsiones*. Obtenido de http://depa.fquim.unam.mx/amyd/archivero/emulsiones_113.pdf

MAE. (2014). *Estadísticas de Biocomercio en Ecuador*.

- Mercado, G., Carrillo, L., Wall-Medrano, A., López, J., & Álvarez, E. (. (2013). Compuestos polifenólicos y capacidad antioxidante de especias típicas consumidas en México. *Nutrición Hospitalaria.*, 28(1), 36–46. Obtenido de <http://scielo.isciii.es/pdf/nh/v28n1/05revision05.pdf>
- MHT. (2010). *Medicamentos Herbarios Tradicionales*. <http://web.minsal.cl/sites/default/files/files/Libro%20MHT%202010.pdf>.
- Mokate, K. (Junio de 1999). *EFICACIA, EFICIENCIA, EQUIDAD Y SOSTENIBILIDAD: ¿QUÉ QUEREMOS DECIR?* Obtenido de https://www.cepal.org/ilpes/noticias/paginas/9/37779/gover_2006_03_eficacia_eficiencia.pdf
- Moschini, R., Back, P., Medeiros, N., Ferreira, L., & Kulkamp, I. (2015). Pinhão starch and coat extract as new natural cosmetic ingredients: Topical formulation stability and sensory analysis. *Carbohydrate Polymers*, 573-580.
- Mosquera, T., Noriega, P., Tapia, W., & Pérez, S. (Diciembre de 2012). *Evaluación de la eficacia cosmética de cremas elaboradas con aceites extraídos de especies vegetales amazónicas*. Obtenido de <file:///C:/Users/Erresaa-2/Desktop/Johanna/Dialnet-EvaluacionDeLaEficaciaCosmeticaDeCremasElaboradasC-5969782.pdf>
- Mosquera, T., Noriega, P., Tapia, W., & Pérez, S. H. (2012). EVALUACIÓN DE LA EFICACIA COSMÉTICA DE CREMAS ELABORADAS CON ACEITES EXTRAÍDOS DE ESPECIES VEGETALES AMAZÓNICAS: *Mauritia flexuosa* (MORETE), *Plukenetia volubilis* (SACHA INCHI) Y *Oenocarpus bataua* (UNGURAHUA). *LA GRANJA. Revista de Ciencias de la Vida.*, 16 (2).
- Mosquera, T., Noriega, P., Tapia, W., & Pérez, S. H. (2012). EVALUACIÓN DE LA EFICACIA COSMÉTICA DE CREMAS ELABORADAS CON ACEITES EXTRAÍDOS DE ESPECIES VEGETALES AMAZÓNICAS: *Mauritia flexuosa* (MORETE), *Plukenetia volubilis* (SACHA INCHI) Y *Oenocarpus bataua* (UNGURAHUA). *LA GRANJA. Revista de Ciencias de la Vida.*, 16 (2).
- Muñoz, A., Cívile, G., & Carr, B. (1992). Sensory evaluation in quality control. *Springer, New York*.
- Navarrete, G. (2003). Histología de la piel. *Rev Fac Med UNAM*, 46:130-3.

Neira, J. I. (2009). *Diseño de Ingredientes Antioxidantes de origen natural y su aplicación en la estabilización de productos derivados de la pesca*. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=ydkQjZWnSRUC&pg=PA61&dq=Las+plantas+y+los+antioxidantes+propiedades&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi6nrCfhebUAhWE7iYKHUn9DjcQ6AEIKjAC#v=onepage&q&f=false>

Nohl, H. (1993). Involvement of free radicals in ageing: a consequence or cause of senescence. *British Medical Bulletin*, 49(3), 653–667.

NORMA OFICIAL MEXICANA. (1993). *NORMA OFICIAL MEXICANA NOM-039-SSA1-1993, BIENES Y SERVICIOS. PRODUCTOS DE PERFUMERÍA Y BELLEZA. DETERMINACIÓN DE LOS ÍNDICES DE IRRITACIÓN OCULAR, PRIMARIA DÉRMICA Y SENSIBILIZACIÓN*. Obtenido de <file:///C:/Users/Valeria/Documents/proyecto%200/capitulo%202/nuevo%20material%20de%20tesis/NOM-039-SSA1-1993.htm>

Pastene, E. (2009). Estado actual de la búsqueda de plantas con actividad antioxidante. *Boletín Latinoamericano y del Caribe de Plantas Medicinales y Aromáticas*, 449-455.

Pozo, M. R., & Gil, S. C. (19 de Febrero de 2014). *Eficacia en los productos cosméticos*. Obtenido de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/53480/1/634643.pdf>

PROGRESS. (Noviembre de 2011). *Análisis Sensorial: Un enfoque científico sobre los efectos percibidos*. Obtenido de <http://evichispania.com/pdf/Progress11-ES-web.pdf>

Pumisacho, V. (Febrero de 2015). *Evaluación in vivo de la capacidad antagonista de Lactobacillus acidophilus frente a Propionibacterium acnes en jóvenes con diagnóstico previo de acné tipo II, Parroquia de Zámbriza, Distrito Metropolitano de Quito*. Obtenido de <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/8167/1/UPS-QT06530.pdf>

Rengifo, E. (2010). *CONTRIBUCIÓN DE LA ETNOMEDICINA - PLANTAS MEDICINALES - A LA SALUD DE LA POBLACIÓN EN LA AMAZONÍA*. Obtenido de http://www.acadnacmedicina.org.pe/publicaciones/Anales%202010/contribucion_etnomedicina.pdf

Robalino, E., & Guarderas, M. S. (Abril de 2015). *Eficacia cosmética In Vivo de una emulsión formulada a partir del extracto seco de hojas de Ficus citrifolia*. Obtenido de <http://dspace.ups.edu.ec:8080/jspui/handle/123456789/9263>

Rodriguez, R. (2014). *SET CHIANEL*. Obtenido de http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/ucs/n13/n13_a03.pdf

Rubilar, M., Pinelo, M., Ihl, M., Scheuermann, E., Sineiro, J., & Nuñez, M. J. (2006). Murta leaves (*Ugni molinae* Turcz) as a source of antioxidant polyphenols. . *Journal of Agricultural and Food Chemistry.*, 54(1), 59–64.

Rubió, L., Motilva, M. J., & Romero, M. P. (2013). Recent advances in biologically active compounds in herbs and spices: a review of the most effective antioxidant and anti-inflammatory active principles. . *Critical Reviews in Food Science and Nutrition.*, 53(9), 943-953.

Ruiz, M. A., & Morales, M. E. (Diciembre de 2015). Aproximación al tratamiento del envejecimiento cutáneo. *Ars Pharmaceutica (Internet).*, 56(4), 183–191. Obtenido de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2340-98942015000400001

Scalbert, A., Manach, C., Morand, C., Rémésy, C., & Jiménez, L. (2005). Dietary Polyphenols and the Prevention of Diseases. . *Critical Reviews in Food Science and Nutrition.*, 45(4), 287–306.

Scolari, C. (2013). Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. *Austral Comunicación*, 247-249. Obtenido de https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjGuN_V-O_zAhWWQTABHc1nCxxkQFnoECAIQAQ&url=https%3A%2F%2F Dialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5652806.pdf&usg=AOvVaw3n5UOf9TStpfHICPntEw9f

Serna, J., Vitales, M., López, M., & Molina, A. (2001). *Dermatología*. Obtenido de <https://www.sefh.es/bibliotecavirtual/fhtomo2/CAP04.pdf>

Silva, M. M., Santos, M. R., Carço, G., Rocha, R., Justino, G., & Mira, L. (2002). Structure-antioxidant activity relationships of flavonoids: a re-examination. . *Free Radical Research.*, 36(11), 1219–1227.

Soto, M. R. (Junio de 2015). *Estudio fitoquímico y cuantificación de flavonoides totales de las hojas de Piperpeltatum L. y Piper aduncum L. procedentes de la región Amazonas*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/279516871_Estudio_fitoquimico_y_cuantificac

ion_de_flavonoides_totales_de_las_hojas_de_Piper_peltatum_L_y_Piper_aduncum_L_
procedentes_de_la_region_Amazonas

Suwalsky, M., Orellana, P., Avello, M., Villena, F., & Sotomayor, C. (2006). Human erythrocytes are affected in vitro by extracts of *Ugni molinae* leaves. . *Food and Chemical Toxicology: An International Journal Published for the British Industrial Biological Research Association.*, 44(8), 1393-1398.

Suwalsky, M., Vargas, P., Avello, M., Villena, F., & Sotomayor, C. P. (2008). Human erythrocytes are affected in vitro by flavonoids of *Aristolelia chilensis* (Maqui) leaves. *International Journal of Pharmaceutics.* , 363(1–2), 85–90. .

Valdés, R., Torres, B., González, J., & Almeda, P. (2012). La piel y el sistema endocrinológico. *Gaceta Médica de México*, 148:162-8.

Valko, M., Leibfritz, D., Moncol, J., Cronin, M. T., Mazur, M., & Telser, J. (2007). Free radicals and antioxidants in normal physiological functions and human disease. . *The International Journal of Biochemistry & Cell Biology.*, 39(1), 44–84.

Villacís, C. (Diciembre de 2014). *Elaboración y comprobación de la eficacia in vivo de crema humectante con extracto de tomate (*Lycopersicum esculentum*, Solanáceae) y arazá (*Eugenia stipitata*, Myrtáceae).* Obtenido de <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/7791/1/UPS-QT06406.pdf>

Zhao, H., Li, J., Zhang, J., Wang, X., Hao, L., & Jia, L. (2017). Purification, in vitro antioxidant and in vivo anti-aging activities of exopolysaccharides by *Agroclybe cylindracea*. *International Journal of Biological Macromolecules.*, 102, 351–357.

14. Anexos

Material Fotográfico

PERSONAJES



Foto 1. Tayta Apu, representación del personaje principal



Foto 2. Representación del Apu por un joven cañari



Foto 3. Músico carnavalero



Foto 4. Yarkay



Foto 5. Pukareros



Foto 6. Rukuyaya

MUJERES EN LA CELEBRACIÓN



Foto 7. Ofrenda kuyvivi



Foto 8. Mujeres músicas

NIÑOS EN LA CELEBRACIÓN



Foto 9. Músicos

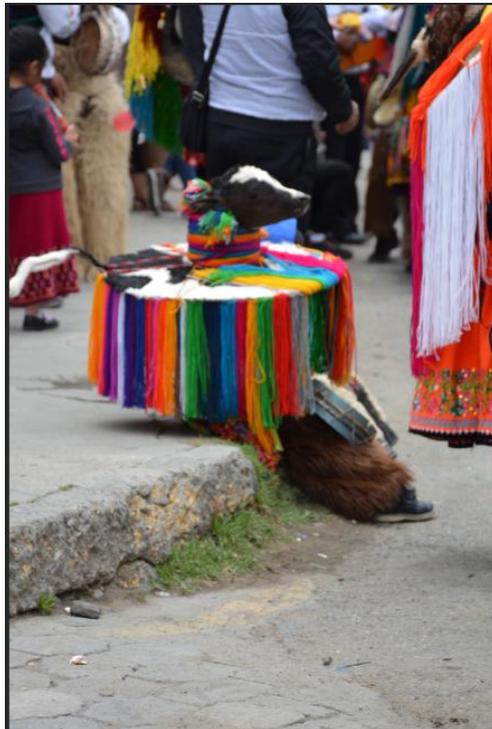


Foto 10. Tayta carnal

GASTRONOMÍA



Foto 11. Posadas para dotar de alimentos



Foto 12. Papas y ají de pepa de zambo



Foto 13. Comida típica de la zona baja del cantón

ACCESORIOS



Foto 14. Sombrero de cóndor



Foto 15. Sombrero de venado



Foto 16. Sombrero de conejo



Foto 17. Sombrero de becerro



Foto 18. Sombreros de plantas



Foto 19. Caja musical



Foto 20. Mandíbula de toro, instrumento musical.



Foto 21. Cacho de toro, para beber chicha y licor.



Foto 22. Botella de pata de toro, para contener chicha y licor.



Foto 23. Jarra zoomorfa, para contener chicha y licor.



Foto 24. Bastón de mando, representación del gallo capitán.



Foto 25. Vestimenta tradicional (pollera, pantalón de paño y oshotas)