

Jugando con los dioses o la Fiesta de la Palla
A la memoria de Mireya Cueto

Fernando Moncayo
La Rana Sabia Títeres (Ecuador)



La Palla, celebración de Alangasí. Ecuador. Foto de Corporación La Rana Sabia.



El pingullero. La fiesta de la Cosecha. Foto de Colectivo Audiovisual Espectral.



Toro de Madera, ofrenda simbolizando el arado de la tierra. La fiesta de la Cosecha. Foto de Colectivo Audiovisual Espectral.

Resumen: Estudio sobre de la presencia de títeres en manifestaciones populares, sacras y religiosas en América Latina; sobre la mezcla, la simbiosis y la yuxtaposición de culturas en la región, lo que resulta en manifestaciones como el Inti-Raymi, fiesta del sol, del solsticio de verano y da la colecta, como hoy es realizado por los pueblos descendientes de las culturas antiguas del Ecuador. El texto apunta la presencia de diversos títeres, bailarines mascarados y más detalladamente el análisis del títere-máscara La Palla.

Palabras-clave: América Latina. Ecuador. Títeres populares. La Palla.

Abstract: This is a study about the presence of puppets in popular, sacred and religious manifestations in Latin America. It highlights the mixing, symbiosis and juxtaposition of cultures in the region, which result in manifestations like that of Inti-Raymi, the festival of the sun, the summer solstice and of the harvest, as is conducted today by the descendants of the ancient cultures of Ecuador. The text points to the presence of various puppeteers, masked dancers and in greater detail analyzes the La Palla mask-puppet.

Keywords: Latin America. Ecuador. Popular puppets. La Palla.

Son innumerables, en América Latina, las fiestas sacras y religiosas populares que incluyen títeres en su expresión. En unas, los muñecos constituyen el centro de la fiesta; en otras, son meros asistentes o personajes secundarios.

En la mayoría de los casos al ser catalogados, por investigadores

o profanos, no son denominados como “títeres”, sino que reciben el nombre de la función, del papel que representan: “Doña María”, “La Palla”, “El torito”. Todos los personajes están inmersos en la expresión colectiva festiva.

Es un fenómeno aparte, para ser analizado en otro momento, el artista individual que deambula de mercado en mercado o en las casas de los grandes señores, presentando su espectáculo en pos de algunas monedas. Fenómeno que no es tan contemporáneo como podríamos suponer, pues un caso similar ya se presentaba en los Tianguetz¹ aztecas, según nos describe Sahagún.

El que hace salir o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban el él. Van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer; su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su bragero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representa lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez; luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses”. (SAHAGÚN, 1997, p. 906).

Y no sabemos todavía con exactitud si el personaje enmascarado que porta un títere de guante en su mano izquierda, representado en la estela Maya de Bilbao, Guatemala, hace 700 años, andaba solitario o pertenecía a un ritual en donde los hombres, los muñecos y los dioses actuaban y bailaban para que florezcan las cosechas, las lluvias sean propicias o simplemente porque la francachela y el regocijo han constituido siempre elementos fundamentales de la humanización.

Luis E. Valcárcel, en su magnífica introducción al libro sobre

¹ Se denomina a los mercados en México y Centroamérica. Según el antropólogo Alfredo Costales, la palabra es de origen cayapa-colorado (zona central del Ecuador).

fotografías de Pierre Verger, nos habla de más de doscientas danzas actualmente existentes entre los pueblos andinos. Muchas de ellas, de origen precolombino, y otras que han asimilado elementos europeos transformándolos, de tal manera, “[...] que sólo los profesionales de la investigación etnológica podrán descubrir lo de tal modo embozado” (VALCÁRCEL, 1951, p. 10).

Y si bien hablamos de danza, al hacerlo nos referimos a la fiesta toda, pues, entre los pueblos indígenas y negros de América, la expresión dramática es total y comprende la integración de múltiples disciplinas. La danza, música, teatro, títeres, el juego como la gastronomía y pirotecnia están presentes en ella.

Para los pueblos indígenas de América, la concepción del mundo y de la vida es total. El cosmos es unicidad trascendente y comprometedor, el tejido cósmico, de que hablan los mayas, en el cual estamos inmersos inevitablemente.

La fiesta como tiempo inmemorial

De allí que la fiesta es una condensación de las culturas. “Alrededor de la fiesta gira todo el universo: dioses y hombres se aproximan y estrechan, en el tiempo y en el espacio”. (VALCÁRCEL, 1951, p. 17).

La fiesta es la ritualización de la existencia. Ejercicio que se da en el plano complejo de lo sagrado, de lo trascendente; en la fiesta el individuo se entrega a la “orgía colectiva” sufriendo a la vez la catarsis liberadora de sentirse poseído. La ritualización sagrada, que constituye la fiesta, le permite como individuo encontrar un puesto en la búsqueda cosmogónica; ser alguien en el mundo irreal de la ruptura cotidiana; ser reconocido en la extroversión de los sueños y anhelos ante los demás y ante sí mismo (MONCAYO, 2012, p. 79).

Pero la fiesta es ruptura. Es un paréntesis que buscan los pueblos en su trajinar diario para sentir que “todo cambia”; que “otro mundo”, el de la utopías y las igualdades sociales, es posible. Máxime si la expresión festiva está ungida de lo sagrado.

Si se constituye en un puente frenético hacia los dioses: en un reencontrarse con las divinidades construyendo un espacio libertario.

Trasgresión es la palabra que más se acomoda a este suceso: los tímidos se tornan comunicativos; los pobres se sienten poderosos y tratan de igual a igual a sus congéneres. Patronos y vasallos desaparecen en esa transposición del tiempo en donde los mitos primordiales no son recordados, sino vividos, actuados. Lo cosmogónico se apodera de los individuos y de la comunidad. La memoria deja de ser tal para convertirse en presente activo. En cada fiesta ritual, se vence a la muerte, y la huesuda señora o se incorpora al jolgorio – como en el caso mexicano – o tiene que retirarse al rincón de un tiempo en el cual no tiene cabida.

Pero la fiesta no solamente se remite a los mitos. En el rito – como lo anota Bricker (1986), en sus análisis sobre los carnavales tzotziles – se cuestiona aspectos históricos y conflictos étnicos. No ven nada extraño en mezclar la pasión de Cristo con la conquista de México o disputas del siglo XIX. Existen ciertos temas comunes a todos los momentos históricos y son estos temas los que se representan durante la fiesta. El tiempo diverso se actualiza, no existiendo lugar para la individualidad. El héroe de un conflicto es héroe de todos los conflictos.

¿Y los muñecos?

Pero nos preguntamos: ¿por qué los muñecos? ¿Qué motiva o suscita la participación de figuras animadas en estas festividades?

Nos vemos para conocernos. Es más, siguiendo a Hegel, lo conocido, por no ser reconocido, no es conocido. En el permanente juego de lo sensible a la conciencia, nos apuntalamos en instrumentos materiales – en este caso, el muñeco animado – para no extraviarnos en el laberinto de las especulaciones.

En el aspecto de las culturas, desde los clanes primitivos, se ha buscado la protección de fenómenos, elementos o seres naturales que ayuden a sobrellevar una existencia incierta. Es lo que conocemos como totemismo: el anhelo de no perder nexo

con la naturaleza o el ser pertenecientes a esta, aceptando su fuerza o poder; sujetados o subyugados a los animales de la selva, las plantas, los volcanes o los fenómenos naturales, convertidos en símbolos, que los grupos sociales – de acuerdo a su hábitat o su historia – consideran más relevantes. No es únicamente un someterse. Es una alianza que confiere poder y cohesiona al grupo, otorgándole identidad.

En Mesoamérica, en la cultura Nahual, se llama tonal o nagual a la contrapartida humana en el mundo animal. Son célebres las máscaras que representan el rostro de la persona con una animal en su parte superior o anverso. Con ellas, se danza y participa en las ceremonias desde tiempos inmemoriales. Conjugados con la naturaleza, los celebrantes se integran al torbellino del rito, viviendo los mitos, en un acontecer que no corresponde a pueblos llamados “primitivos”, sino a la humana necesidad de no perder los orígenes. De esta última actitud, emergen en las fiestas populares contemporáneas los osos y los tigres; los monos y los venados; las serpientes y las raposas.

Corpus Christi e Inti Raymi

Durante el mes de junio, se conmemora en el mundo cristiano el Corpus Christi, celebración que en la región andina coincide, con pocos días de diferencia, con el **Inti Raymi**², que es la fiesta del Sol, de las cosechas, del solsticio de verano.

Los indígenas más tradicionales ritualizan este momento en sus propias chacras, en sus **llactas**³. Bajo el sol y apegados a la tierra. Allí cantan y allí danzan. Sin mayor parafernalia. En comunión directa con el maíz y los frutos de la **pachamama**⁴.

En los centros poblados, se ha dado un sincretismo muy interesante al fusionarse las dos celebraciones. Lo **kitu cara**⁵ y lo inca

² Fiesta del Sol y de las cosechas. Posiblemente, su origen se remonta a épocas anteriores al Incario.

³ Llactas: actualmente, se denomina al terreno familiar utilizado en la siembra y cosecha. Antiguamente, se refería al pueblo o comunidad en donde convivían uno o varios ayllus.

⁴ “Divinidad que en la teogonía inkaika representaba a la tierra” (KOWII, 2006, p. 82).

⁵ Pueblo que habitó la zona en estudio cientos de años antes de la conquista incaica.

se hacen presentes en la celebración cristiana, impregnándola – yo diría casi subyugándola – a una cosmogonía telúrica y milenaria.

Es lo que vamos a ver en la celebración de Alangasí, provincia de Pichincha, en Ecuador. Durante tres días, las comunidades – o barrios – se organizan bajo un esquema y adjudicación de roles que data de un año atrás. En el primer día, se arman los “castillos” – estructuras de **carrizo**⁶ con símbolos cristianos y locales que remiten a elementos de la naturaleza. Todo esto mientras los **rucos**⁷ danzan pisoteando los carrizos. El **pingullero**⁸ no deja de tocar, y se reparte una comida comunal elaborada con productos cosechados en el cerro cercano, el Ilaló. Al atardecer, danzan hacia la plaza central y colocan el castillo en uno de los cuatro sitios asignados con anticipación. Al otro día, se hace presente **La Palla**: títere de tres metros construido con armazón de carrizo, cubierto de tela blanca y adornos que remiten a símbolos precolombinos: el Sol, la Luna, y una **ashanga**⁹ a la espalda y plumas en la cabeza en clara alusión a pueblos ancestrales de la región amazónica. La cara de La Palla es construida en base al tronco del **penco**¹⁰ (planta de la familia de las cactáceas, originaria de América). En algunas ocasiones, se confecciona también **El Pallo**, que viene a constituirse, en la pareja, el marido o el acompañante de La Palla. Esto tendría relación con el **Yanantín**¹¹ o dualidad complementaria que constituye la primera ley del pensamiento andino.

⁶ Planta gramínea utilizada para construir cielos rasos, originaria de España.

⁷ Rucos: en quechua viejo, antiguo, de tradición.

⁸ Pingullero: músico que toca una flauta pequeña hecha de carrizo llamada pingullo.

⁹ Ashanga: canasto grande tejido con fibras vegetales en donde los habitantes de la región amazónica transportan sus productos.

¹⁰ Planta de la familia de las cactáceas, originaria de América. De sus hojas, se extrae una fibra blanca llamada cabuya, que sirve para confeccionar sogas o costales. En la base, se asienta un líquido dulce que al fermentar la torna bebida embriagante. En México, fabrican el pulque. En Ecuador, se denomina chahuarmisque, o sea, “bebida dulce”.

¹¹ Yanantín: dualidad complementaria. Primordial concepto en el pensamiento andino según el cual las cosas existen paritariamente. “Bien y realidad así como hombre y naturaleza [...] no son conceptos separados, sino están juntos en vínculo o Yanantinkuy” (LAJO, 2004, p. 112).

El segundo día, con La Palla en el centro del grupo, **músicos y los diversos danzantes** (**haya humas**¹², **osos**, **sacharrunas**¹³, **mayordomos**, **curiquingues**¹⁴, **yumbos**¹⁵) ingresan a la plaza principal del pueblo precedidos de estruendosos cohetes. Durante la mañana, dan varias vueltas (sacralizando el espacio), repitiendo una danza en forma de caracol y lanzando expresiones en **quechua**¹⁶. Los rucos llevan ofrendas en la mano izquierda representando toros, mazorcas de maíz, flores o frutos de la zona. Previamente, han colocado, frente de cada castillo, un altar con el santo patrono de su barrio.

Al mediodía, cuando suenan las campanas y el sacerdote invita a la misa, La Palla y sus acompañantes se retiran hacia otro lugar. Para algunos danzantes, esto es un signo de solidaridad con su pueblo, pues en la Colonia española y primeros años de la República, a los indígenas no se les permitía ingresar a la iglesia durante la misa. Tenían que escucharla y seguirla desde la parte de atrás del templo. Luego de la misa, el sacerdote recorre cada uno de los altares elevando la custodia hacia el cielo. La Palla se inclina reverencialmente.

“Cuando taita cura levanta al Sol, la tierra se inclina”, dirían los indígenas en clara alusión a la custodia que, desde la Conquista española, tiene forma de sol.

El domingo siguiente, se realizan “las octavas”, que para muchos de los actores tiene un trasfondo triste. Es la despedida; es tornar a la cotidianidad; no se sabe “cuántos de nosotros ya no estaremos aquí”, expresaría un danzante con melancolía.

El antiguo juego de la fiesta y la muerte.

Durante las octavas, se baila con mayor fuerza y se realizan

¹² Haya-huma: cabeza de espíritu. Danzante con dos caras.

¹³ Sacharruna: hombre-monte. Danzante cubierto de musgo y frutos.

¹⁴ Curiquinges: ave sagrada para los gobernantes incas. Danzantes disfrazados con pico y alas.

¹⁵ Yumbos: denominación generalizada en la Sierra Central para los habitantes del oriente o región amazónica.

¹⁶ Cotidianamente, los habitantes de la zona niegan conocer el idioma quechua. Sin embargo, cuando suben al cerro o participan de las fiestas se expresan en esta lengua tan antigua. Problemas del colonialismo que todavía no se supera ni objetiva ni subjetivamente.

juegos tradicionales como el **curiquinga**¹⁷ y el **tejido de las cintas**¹⁸. Al final de la tarde, los rucos reparten naranjas entre los parroquianos como un signo de generosidad y reciprocidad.

La Fiesta de la Cosecha

No solamente La Palla – como madre dadora de los frutos de la tierra – sino también los otros personajes nos remiten a una fiesta eminentemente agrícola.

Los **Sacharrunas**, vestidos de musgo y frutos, con careta de alambre, son, etimológicamente, los hombres montes. Representan el espíritu de la selva, de la vegetación. Los osos y los monos que, sujetos con largas cadenas, asustan a los concurrentes, constituyen reminiscencias de animales cuya presencia era cotidiana en tiempos pretéritos. Los **Yumbos**, con sus cuerpos pintados, **shigra**¹⁹ terciada y plumas en la cabeza, nos hablan de épocas no tan remotas – esto se daba hasta la primera mitad del siglo pasado – en las cuales los pueblos de la serranía practicaban un intercambio de productos con los Quijos de la región amazónica. La presencia del mayoral, látigo en mano y acémila cargada de maíz, constituye una caricaturización de los hacendados y sus representantes.

Los **Aya-humas** o “cabeza de espíritu” son personajes característicos de la Sierra Central ecuatoriana. Mimos portadores de una vestimenta que no ha sufrido alteración alguna en los últimos 40 años: “Lleva máscara, camisa amarilla, pantalón bombacho de tela floreada [...]” Su máscara se caracteriza por tener dos rostros “[...] con dos agujeros que corresponden a los ojos y uno horizontal a la boca [...] En la cúspide de la cabeza, en la unión de los dos pedazos de la máscara, hay una hilera de cachos rosados, blancos y celestes embutidos de algodón”, describía Carvalho Neto en 1973. Este bellísimo personaje significa, según Narciso Conejo,

¹⁷ Juego de habilidad que consiste en recoger con la boca un vaso con chicha, colocado en el suelo, sin utilizar las manos.

¹⁸ El juego consiste en tejer cintas de colores en un palo central, danzando al compás de la música del pingullero. Juego de carácter cosmogónico.

¹⁹ Shigra: bolso pequeño tejido en lana o fibras vegetales.

“[...] la mitificación del ser, la simbiosis entre el ser humano y los diferentes poderes, dioses, que intervienen en la fiesta” (CONEJO, 1991, p. 45). “Es la personificación espiritual de la Pachamama.” (CACHIGUANGO, p. 135), afirmaría otro intelectual indígena.

Las ofrendas que los rucos portan en la mano – ya lo anotamos – simbolizan animales y productos de la zona. Los toros de madera, fabricados tradicionalmente por familias de talladores que desde tiempos antiguos se han destacado en este oficio, simbolizan el arado de la tierra – o sea, al acto de trabajarla – sin ocultar el hecho de que poseer ganado vacuno es signo de riqueza para los campesinos de la zona.

Muchos rucos portan serpientes de madera. La connotación que este anfibio tiene en el mundo andino se contrapone al concepto cristiano. Para los incas, las serpientes representaban la sabiduría vinculándolas con las fuerzas del inframundo y relacionándolas con la muerte y el renacer de las semillas y la vida.

Otra ofrenda siempre presente es el maíz, planta americana ancestral que conserva un carácter sagrado para muchas culturas. Recordemos que en el *Popol-Vuh* el hombre verdadero es construido de maíz, y en muchas leyendas nos hablan de la permanente relación de esta gramínea con la vida de las comunidades.

La música y la danza

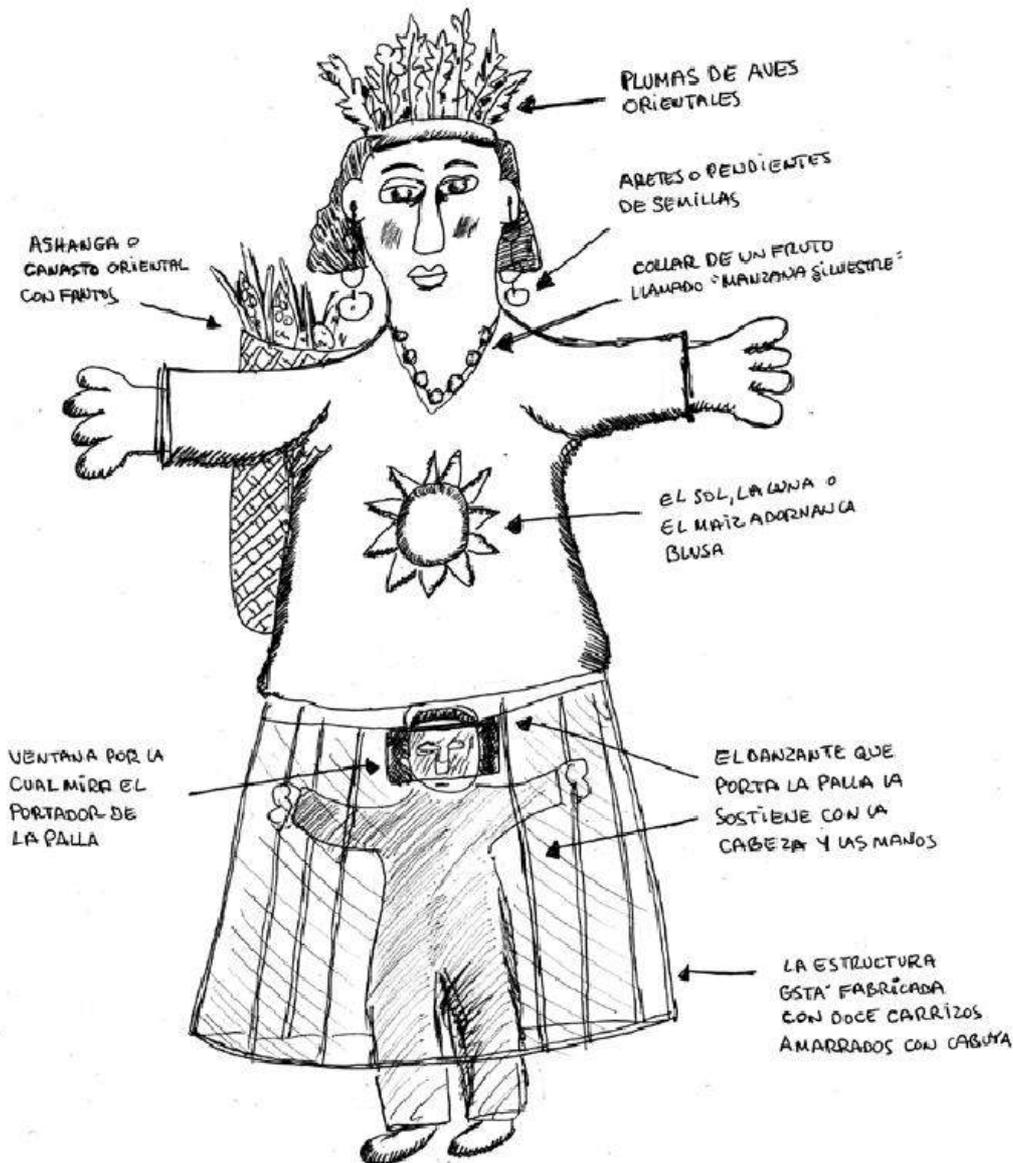
También la música y la danza nos remiten a una ritualización de los dones de la naturaleza. “Nuestro baile es al agua y al viento”, dirían algunos viejos “rucos”, corroborando la presencia de una cultura anterior a los incas que rendía tributo a estos elementos. El paso particular de este grupo es un brinco ligero, cruzando una pierna por sobre la otra, dando luego dos brincos cortos.

Los rucos tienen una coreografía repetitiva que consiste en formar dos columnas largas, encabezadas siempre por los cabecillas, seguidos por las personas de mayor edad guardando siempre un orden generacional. Danzan en círculos envolviendo a La Palla y al pingullero en lo que algunos autores han encontrado un sentido heliolátrico, puesto “[...] que el astro rey, en su recorrido anual, semeja describir

la figura de una madeja” (MORENO, 1972, p. 208).

Predomina la música de pingullo (flauta de carrizo), que, junto al pequeño tambor, constituye lo que se ha denominado **la mama**²⁰. Con frecuencia, también se toca el **rondador**²¹ o **la Palla**²² y, en algunas ocasiones, como entre los yumbos, el violín.

Algo más sobre el títere La Palla



La Palla. Dibujo de Fernando Moncayo.

²⁰ Se denomina "mama" al conjunto de pingullo y tambor, generalmente tocados por una sola persona, llamada "pingullero".

²¹ Instrumento musical parecido a la flauta de pan, formado por una serie de cañutos de carrizo.

²² Pequeño rondador que cabe en la mano.

Ya describimos sus rasgos generales. Ahora, tratemos de ahondar en su significado y en su origen.

Un mito muy antiguo cuenta que, durante el diluvio, el cerro Ilaló se elevó por encima de las aguas salvando a su pueblo. Diez años después, los sobrevivientes, agradecidos, resolvieron instituir la fiesta. De la cumbre más elevada, bajarían La Palla, El Pallo, los rucos, los sacharrunas, los pingulleros y los haya-humas. En su peregrinar, se detendrían en vertientes y quebradas, consagrándolas con la música y el canto, hasta llegar a una planicie conocida como Agasí, en donde se ubica actualmente el poblado de Alangasí.

La Palla y El Pallo, según el mito, son vestidos de blanco, color que representa, para la cultura quitu, el chayshuk-pacha o el mundo espiritual de los ancestros. Palla, en el incario, eran las damas principales ligadas a las familias dominantes: “Mi madre, la Palla Doña Isabel, fue hija del Inga Huallpa Tópac”, nos cuenta Garcilaso de la Vega. (DE LA VEGA, 2009, p. 25).

De allí que algunos consideren al títere La Palla como representación o alegoría de estas. Antiguos informantes sostienen, en cambio, que el nombre primigenio de la muñeca no era Palla, sino Pacha, que en lengua quichua significa “tierra”, pero la tierra que procrea, que protege, que ampara, que sustenta. También Pacha puede significar comarca o región. Su concepto abarca el tiempo y el espacio que no se detienen en el campo eminentemente material.

Esto explicaría su aparición en la Fiesta del Sol y la Cosecha, impregnada de símbolos agrarios. Como títere gigante, La Palla se relaciona con los muñecos existentes en diversos países de América. En Costa Rica, El Salvador, Nicaragua, reciben diferentes denominaciones, sin embargo su simbología no es la misma. Unos están inmersos en los carnavales, otros, en eventos abiertos, multiculturales, como en Nicaragua.

En Pujilí, Ecuador – durante Corpus Christi – se da la actuación de “el gigante” y “la gigantona” contruidos, igualmente,

con estructura de carrizo. Sin embargo, el papel que representan es diametralmente opuesto al de La Palla.

El gigante y la gigantona hacen las veces de bufones y, con una “[...] máscara de horripilantes facciones” (COSTALES, 1982, p. 128) persiguen a la muchachada.

El pintor Juan Agustín Guerrero (1818-1880) nos deja en su *Libro de pinturas* una hermosa acuarela de “la giganta” que participaba en diversas fiestas en la ciudad de Quito. La estructura de su cuerpo, las dimensiones y la abertura en la falda, para que pueda mirar el porteador, la asemejan a La Palla. Se diferencia en el rostro de tipo negroide y en el niño con sombrero que lleva a la espalda. Para algunos danzantes, La Palla rememora la época de los gigantes para los cuales los mastodontes eran sus animales de carga. Este planteamiento se sustenta en los hallazgos arqueológicos y paleontológicos que ubican a la zona del cerro Ilaló como el asentamiento de la cultura lítica más antigua de Ecuador.

Igualmente, en 1928, en la quebrada Callewayco – uno de los sitios visitado por La Palla en su primigenio peregrinar –, se encontraron los restos de un mastodonte casi completo que, al estar junto a utensilios de cerámica, puntas de lanzas y vestigios de fogatas, suscitó una controversia científica, no dilucidada hasta la actualidad, sobre la convivencia de los seres humanos con este animal que se consideraba extinguido antes de su aparición.

En la primera mitad del siglo pasado, al construir unas piscinas de aguas termales, se hallaron esqueletos de personas de más de 2 metros de altura, dando pábulo a la existencia de gigantes como lo planteara el Padre Juan de Velasco en el siglo XVIII.

Preguntas sin respuestas

Todas estas interpretaciones nos permiten objetivar que estamos ante una festividad y una tradición impregnadas de vertientes culturales. ¿Dónde comienza lo cristiano y donde termina lo indígena? ¿Esto último es quitu-cara o incaico? Las culturas se construyen en la simbiosis, en las mezclas y yuxtaposiciones.

Jean Duvignaud nos recuerda que la cultura “[...] no es

un sistema definido, que cristaliza o coagula una realidad en movimiento, sino un engendramiento continuo de relaciones que ponen en tela de juicio los ideales fijados” (DUVIGNAUD, 1977, p. 34).

Las culturas se dinamizan con las trasgresiones, con el juego, el arte y el humor.

La Fiesta de La Palla es, indudablemente, un ritual sacro²³. Vive un tiempo inmemorial, pero, al ser una expresión popular, se carga de utopías y sueños contemporáneos. Allí se burlan de los militares que marchan con movimientos mecanizados, y se ridiculiza a los hacendados y a los poderosos. La máscara, el disfraz, permiten el anonimato dando paso libre al sarcasmo. Pero es la presencia de La Palla y los rucos lo que le da sentido a la totalidad.

Todo converge a reconstruir el cosmos. A equilibrar la vida comunitaria a través del rito agrario, o sea, para los indígenas, el rito de la vida. El habitante andino “[...] no antropomorfiza al cosmos, sino cosmogoniza su paridad” (LAJO, 2006, p. 48).

Considero que La Palla constituye uno de los títeres populares más antiguos de América, valiosamente inmersa en una ritualización que año tras año permite a la comunidad de Alangasí renovarse en la afirmación de sus raíces.

Y el Ilaló – cerro sagrado – vigila para que esto se cumpla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGULLOL, Rafael. *Aventura, una filosofía nómada*. Barcelona: Plaza Janes Editores, 2000.
- BOTERO, Luis Fernando; CONEJO, Narciso; y otros. *Compadres y Priostes*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1991.
- BRICKER, Victoria. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. México: F.C.E., 1986.

²³ Llamo “fiesta sacra” a la que no está enmarcada en una sola religiosidad, sino que conlleva distintas cosmogonías.

- CACHIGUANGO “KATSA”, Luís Enrique; PONTON, Julian. *Yakumama, la crianza del agua*. Quito: Ministerio de Cultura Ecuatoriana, 2010.
- CARVALHO NETO, Paulo de. *Diccionario de folklore ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- COSTALES, Piedad; COSTALES, Alfredo. *El Quishihuar o el árbol de Dios*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982.
- DE LA VEGA, Garcilasso. *Historia General del Peru*. Lima: SSG, 2009. (Versão digital)
- DUVIGNAUD, Jean. *El lenguaje perdido*. México: Siglo XXI, 1977.
- KOWI, Ariruma. *Diccionario de nombres kichwas*. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2006.
- LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan, la ruta inka de sabiduría*. Quito: Abya-Yala, 2006.
- MONCAYO, Fernando. *La fiesta que bajó del cerro*. Quito: inédito, 2013.
- MORENO SEGUNDO, Luís. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1997.
- VERGER, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.