



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Cabrera Amaiquema, Jefferson Eduardo; López Navas, Layla
Aya Uma: Aportes desde las tradiciones orales a la imagen y el concepto
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 2, núm. 1, 2018, Enero-Julio, pp. 103-118
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v2n1.a5>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972049005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Aya Uma: Aportes desde las tradiciones orales a la imagen y el concepto

Aya Uma: Contributions from the oral traditions to the image and the concept

Resumen

La Compañía de Artes "Colectivo JLA" propone incentivar el estudio y la apropiación de las tradiciones orales a partir de un proyecto investigativo intercultural que explora cómo la tradición oral *kichwa* se inserta en la cotidianidad, tanto de la comunidad *kichwa* hablante como de los no-*kichwa* hablantes. Luego de 15 meses de investigación diseño y producción, se obtuvo como resultado 3 productos que tienen como característica la apropiación de las tradiciones orales y su presentación a la comunidad guayaquileña del siglo XXI. Los resultados muestran una aproximación directa a las tradiciones que hoy forman parte del producto artístico, turístico e investigativo de Ecuador, lo que permitió que fueran aceptados para su presentación dentro de las actividades del 2do Encuentro ILIA (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes)-UA 2017 y del INTI RAYMI 2017 de la Dirección Intercultural Bilingüe Zona 8 – Ministerio de Educación del Ecuador.

Palabras claves: Apropiación; tradición oral; *kichwa*; producto cultural; investigación lingüística; artes visuales; artes gráficas; artes escénicas; diseño gráfico.

Abstract

The "Colectivo JLA" Arts Company proposes to encourage the study and appropriation of oral traditions through an intercultural research project that explores how the *Kichwa* oral tradition is inserted into the daily lives of both the *Kichwa* speaking community and the non-*Kichwa* community. *Kichwa* speakers. After 15 months of research, design and production, three products were obtained that have as characteristic the appropriation of the oral traditions and their presentation to the Guayaquil community of the 21st century. The results show a direct approach to the traditions that today are part of the artistic, touristic and investigative product of Ecuador, which allowed them to be accepted for presentation within the activities of the 2nd ILIA Meeting (Latin American Institute of Arts Research) -UA 2017 and the INTI RAYMI 2017 of the Intercultural Bilingual Direction Zone 8 - Ministry of Education of Ecuador.

Keywords: Appropriation; oral tradition; *kichwa*; cultural products; linguistic analysis; visual arts; graphic arts; performing arts; graphic design.

Sumario. 1. Introducción. 2. Proceso Investigativo. 3. Aya Uma: El espíritu del silencio. 4. El producto resultado de las investigaciones. 4.1. Sobre el Taller. 4.2. El Aya Uma. 4.3. Chakana. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo Citar: Cabrera, J. (2018). "Aya Uma: Aportes desde las tradiciones orales a la imagen y el concepto". Revista Nawi, 1(3), 103-118

Jefferson Eduardo Cabrera Amaiquema
Layla López Navas
Colectivo JLA.
Guayaquil. Ecuador.
colectivojla@outlook.com

Enviado: 30-10-2017

Aceptado: 17-11-2017

Publicado: 01-01-2018

1. Introducción

Luego de 15 meses de investigación y recolección de datos, la dirección y subdirección de la Compañía de Artes “Colectivo JLA”, con matriz en la ciudad de Santiago de Guayaquil en Ecuador, presentan el ejercicio de construir conocimientos teóricos y prácticos sobre la apropiación de las tradiciones orales en nuevos contextos que permitan generar en la comunidad interés sobre lo ancestral, su lengua, historia, prácticas socioculturales y cosmovisión (Albán, 2006), desde un sentido pluridisciplinar (Moya, 1992), a la vez que se comprenden los cambios que estos han sobrellevado durante las últimas décadas.

La tradición oral es patrimonio de todos, sin diferencias; es verdaderamente democrática. Pero la tradición oral es igualmente contextual. La literatura oral, o si se prefiere, la expresión artística de dicha tradición oral, ocurre en relación a las actividades pecuarias, artesanales... los procesos de la vida: el nacimiento, el matrimonio, la muerte (...) (Moya & Jara, 1987, p. 6)

Los primeros ejercicios de presentación pública se realizaron en colaboración directa con docentes de la Universidad de las Artes quienes en su facultad de investigadores independientes colaboraron para la realización de un proyecto de diseño y apropiación de las tradiciones orales *Kichwa* en la costa ecuatoriana. La revisión de contenidos estuvo a cargo de Arturo Muyulema Agualongo, docente de la cátedra de *kichwa* y María Lucila Lema, docente de la cátedra de oralidad, ambos de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes del Ecuador, mientras que la revisión bibliográfica fue propuesta por el Ph. D. Jorge Gómez Rendón, quien para inicios de la investigación en el 2016 desempeñaba el rol de director del Comité Consultivo de Investigación de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Al final del proceso y debido al escenario que prestó la oportunidad de presentar la investigación se forma el equipo Curatorial e Investigativo a cargo de los reconocidos Artistas y también docentes Joaquín Huberto Serrano Macías y Hernán Zúñiga Albán quienes aportan a esta investigación la propuesta gráfica para la correcta apropiación visual de los elementos investigados y que permitieron la incorporación de la información ya recopilada por Luis Enrique Cachiguango investigador de las tradiciones orales *Kichwa* de la sierra andina ecuatoriana.

2. Proceso Investigativo

Las definiciones del diseño han de abarcar diversos frentes, todos ellos interconexos e intercondicionados. Si se toma como uno de los frentes la historia, ésta se ve condicionada por el concepto de diseño elegido. Si se trata del concepto mismo definido por sus notas éstas dependen de la narración efectuada desde la historia. Y ambos dependen de un proyecto de sociedad y de la jerarquía de necesidades y recursos definidos por el mismo. (Solás, 2006, pp. 6-7)

La cultura y sabiduría de las nacionalidades, pueblos, comunidades y comunas originarias de —*Abya-Yala*¹— tiene una enorme diversidad que va de la mano con su diversidad geográfica y de espacio entre sus culturas; sin embargo, si bien la variedad es una característica de forma, existe en el fondo una similitud entre todos los pueblos debido a que en estas tierras se desarrolló una sabiduría de la tierra, surgida de la naturaleza. Como tal, mientras exista la tierra y la naturaleza circundante, siempre estará vigente este saber en una infinidad de formas, colores, símbolos, matices y expresiones.

Dentro de las actividades programadas por el Ministerio de Educación, en su división de Educación Intercultural Bilingüe en la provincia del Guayas, se encuentra la celebración de los —*Raymis*²—, que son a su vez la continuidad de una tradición oral que se enmarca en su nacimiento en el espacio rural y en consonancia con el ciclo agricultor, pero que hoy se vive en un contexto urbano y rural diferente al de sus progenitores.

A través de la adaptación del *Aya Uma* se muestra la manera en que el discurso artístico ha tenido un cambio en su visibilización habitual, desde el eje Norte-Sur, hacia materializaciones que transcurren de manera horizontal donde quedan subvertidas las relaciones de poder simbólico que parten de nuestras tradiciones orales. Desde esta perspectiva, la investigación refleja las alternativas simbólicas que pueden generarse a partir del conocimiento transmitido desde los investigadores.

1. Término del idioma *Kuna-Yala* (Panamá) equivalente a “tierra en plena maduración”. Denominativo que los pueblos indígenas adoptaron para el continente americano en una de las lenguas originarias.
2. Fiesta o celebración en el idioma *kichwa*, se lo usa normalmente en referencia a las 4 festividades mayores de esta cultura.

Los medios o recursos utilizados demuestran el ingenio de los participantes a la hora de construir nuevos conocimientos y profundizar los temas abordados. Se manifiesta un sentido crítico desde la interpretación de los colores para su respectiva diagramación. La agudeza de la propuesta presentada se puede medir por la polisemia que desata la misma y por los niveles reflexivos que promueve.

3. Aya Uma: El espíritu del silencio

Aya Uma es un personaje mítico de las celebraciones andinas del norte del Ecuador, cuyo mensaje simbólico es comprendido por los iniciados en la alta sabiduría espiritual ancestral tradicional y que al mismo tiempo llega a su pueblo en actitudes, colores y gestos (Figura 1). Si la palabra tiene su espacio de importancia al interior de las comunidades andinas, también el silencio tiene su lenguaje de expresión en la celebración de la vida (Hardt, 2002). La palabra es el lenguaje del espíritu humano, a través de los sonidos y el silencio es el lenguaje del espíritu de la naturaleza, la divinidad y los ancestros a través de los gestos y la pantomima. El ser excepcional que representa este lenguaje es el *Aya Uma* (Cachiguango, 2009).

La investigación recopilada por Cachiguango presenta como la tradición oral cambia de acuerdo con su tiempo y situación geográfica. Sin embargo, cuando hablamos de adaptar o configurar la palabra a un personaje, encontramos que hasta el año 1992 al *Aya Uma* se le denominaba con el nombre satanizado de *Diablo Uma*, que significa cabeza del diablo. Aún hasta el día de hoy se puede escuchar este denominativo equivocado en labios y escritos de varios intelectuales que presentan una resistencia a corregir sus concepciones sobre los pueblos indígenas, es decir, dejar de lado lo subjetivo.

Para comprender en parte la dimensión del significado y simbología de esta figura mítica, nos remitimos a su análisis morfo-semántico:

/aya/ [aia] [aya]: Según el diccionario kichwa, aya es el espíritu del difunto. En la sapiencia de las comunidades, aya es el espíritu activo y desequilibrador masculino de la naturaleza que vive en el agua, la tierra, el aire y el fuego, así como también presente en determinados sitios de la Pachamama (es. Madre Tierra). Así podemos hablar del aya del agua, de la tierra, de las plantas, de los animales, de las piedras, etc. (Stark R & Muysken, 1999, p. 365)

La confusión de *aya* con espíritu de difunto se debe a que en la sabiduría andina sabemos que el espíritu humano que no logra llegar al mundo de los muertos se queda en este mundo presente provocando algunos fenómenos que afectan a los humanos como las almas en pena a los que denominamos como *supay*. En los diccionarios antiguos de *kichwa*, inclusive este término *supay* es traducido al castellano como diablo, lo que evidencia la interpretación y traducción forzada que los primeros lingüistas españoles (en su mayoría sacerdotes) hicieron lo posible para imponer sus creencias religiosas anulando los saberes espirituales locales (Cachiguango, 2009).

La palabra aya es complementada con /Uma/ [uma]: que equivale a cabeza, guía y líder. En este contexto Aya Uma es el líder espiritual de las celebraciones andinas, el guía y orientador de su pueblo y la personificación espiritual de la Pachamama o madre existencia en toda su integridad (Kowii, 1988, p. 9).



Figura 1. - El origen del Aya Uma (Cachiguango, 2009)

Dentro del contexto de la sabiduría andina también podríamos hablar de la *Sami-Uma* o la líder espiritual femenina armónica que complementaría la presencia de *Aya-Uma*, el líder espiritual

masculino activo y desequilibrador. Sin embargo, lo femenino ha desaparecido por completo de la vivencia andina como consecuencia del coloniaje mental del que aún no podemos salir por completo.

Si por un lado hemos logrado recuperar el nombre *Aya-Uma* luego de años de lucha mediante aclaraciones, conceptualizaciones y demostraciones a todo nivel, aún está todo por hacer para recuperar la presencia de la dualidad femenina del silencio.

Hablar de *Aya Uma* es hablar de la sabiduría y espiritualidad profunda del runa kichwa-Otavalo y Kichwa-Kayambi, es hablar de un *yachay*³ o alta sabiduría impregnada en la ritualidad de su formación, en la pantomima que ejecuta, en la sabiduría de su liderazgo, en la resistencia y fuerza, en la simbología de su vestimenta y sus colores (Figura 2).

El *runa*⁴ que selecciona este disfraz, que es la representación del espíritu masculino y femenino de la madre existencia para los bailes del *Hatun Puncha – Inti Raymi*, es un ser sensible con su entorno natural y espiritual. Es un líder espiritual que asume conscientemente la responsabilidad que significa representar a los seres espirituales de la *Pachamama*. Es una persona que está dispuesta a recorrer el difícil camino del *yachay* (Bulnes, 2002, p. 56), el mundo hacia la sabiduría espiritual profunda que requiere de toda una vida de entrenamiento y práctica. Para ello el aspirante se dirige a la vertiente, cascada o unión de dos ríos que tenga *Aya* y *Sami*, los espíritus masculino y femenino de la *Pachamama*.



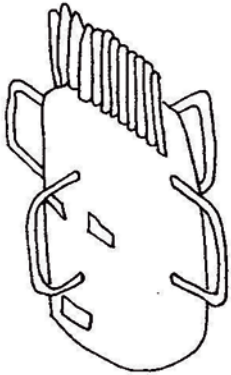
Figuras 2 . Adaptación del Aya Uma / Frente / ILIA 2017 – MAAC (Colectivo JLA; López, 2017)

3. (es.) sabiduría
4. (es.) persona o individuo, no hace distinción de género.

Con la petición del “permiso” respectivo mediante un ritual iniciático, la noche del 22 de junio se realiza el baño ritual con su ofrenda ceremonial y deja enterrando dentro del agua la máscara confeccionada con sus propias manos. A la tarde siguiente, es decir del 23 de junio, saca la máscara y se pone esta prenda mojada en su cabeza e inicia el baile junto a la comunidad (Figura 3).

Durante los bailes el *Aya Uma* ejecuta acciones extraordinarias como dramatizar cualquier circunstancia del momento sin hablar, “molestar” y hacer reír a todo el grupo de bailadores, se constituye en el centro de la alegría y seguridad del grupo de bailadores en todo momento (Cachiguango, 2010, p. 17). El *Aya Uma* insta a celebrar primero que los demás y es el último en dejar la celebración; cuando la comunidad de bailadores se encuentra con otras comunidades rivales, este guía espiritual es el que inicia el enfrentamiento y el último en correr en caso de que sean vencidos, es el líder que guía y cuida a su comunidad, aunque de por medio esté en peligro su propia vida (Montaluisa, 1979, p. 53).

Su vestimenta está llena de símbolos: Se viste de blanco simbolizando el poder del *chayshuk-pacha*⁵ o el mundo espiritual de los ancestros que es el paso necesario para llegar a la luz de la vida. Eso significa que este ser también posee la sabiduría de los ancestros.



Figuras 3. Esquema para la manufactura de la máscara. (Perspectiva Básica (para dibujantes y proyectistas) JLA, 1966).

5. Luego del proceso de castellanización la referencia en español más cercana refiere al proceso de transformación del cuerpo o el retorno a la eternidad en otra vida.



Imagen: Helmut Zambrano

El zamarro (especie de pantalón) de piel de chivo describe el proceso doloroso de su pueblo en los momentos de la colonización en donde el mayordomo mestizo de la hacienda utilizó esta prenda como símbolo de su poder para humillar, maltratar y denigrar al pueblo indígena. El *Aya Uma* al utilizar el zamarro recupera su poder de liderazgo perdido y dignifica el estado actual del runa (Kaarhus, 1989, p. 46).

El látigo de su mano es el símbolo de autoridad tanto humana como espiritual que es utilizada permanentemente azotando el suelo y el ambiente para purificar de los malos espíritus el espacio en donde van a bailar los bailadores. Es la herramienta del poder de la autoridad y el liderazgo espiritual (Figura 4).

En la otra mano lleva consigo una caracola marina que es entonada de manera constante, esto equivale a que este ser entona y hace escuchar constantemente la voz de las divinidades plasmada en los sonidos de este instrumento tal como nos cuentan nuestras memorias comunitarias.

Está vestido con una chaqueta usada, zurcida y remendada que es un mensaje a los runas para que aprendan a vivir intensamente el tiempo presente de la vida como requisito para elevar su propia consciencia espiritual, aunque ello signifique recibir golpes y contratiempos que destruyan su propio “progreso material”. En otra instancia, esta “pobreza” también es la representación del coloniaje y despojo europeo que aún continúa hasta hoy.



Figura 4. Adaptación del Aya Uma / Espalda /
ILIA 2017 – MAAC (Colectivo JLA; López, 2017)

Lleva cargado en su espalda un *chukuri* o comadreja en unos casos o un *añas* o zorrillo disecado en otros casos, que representa la vida silvestre de la Pachamama, es el poder de la naturaleza presente en este ser. A este animal disecado constantemente lo utiliza señalando a los presentes recordándoles que todos somos naturaleza. En otras ocasiones en vez de la comadreja lleva consigo un gato disecado con la misma función, en este caso, es un reclamo y un reproche al runa mercantilizado o al europeo que actúa como el gato ante la cercanía de la carne, “robando” lo que no es suyo, especialmente los recursos de la naturaleza.

La parte simbólica más importante es la máscara: está representada por dos ojos redondos que son los ojos del misterio de la sabiduría natural profunda (Juncosa, 2013a). De su boca emerge una larga lengua que permanece colgada todo el tiempo y significa el lenguaje de la *Pacha-Mama* (naturaleza), los ancestros y las divinidades que “hablan” en el silencio del espíritu y por medio de señales y señaleros que solamente los runas iniciados son capaces de comprender, por ello el *Aya Uma* no habla, solamente se hace comprender con gestos y dramatizaciones (Juncosa, 2013b).

La máscara de multicolor intenso representa el colorido, la diversidad, la vida y la generosidad de la *Pachamama* que instante tras instante cría y mantiene la continuidad de la vida dándose a sí misma como alimento y sustento. Es la variedad de los seres que vuelan, reptan, nadan, caminan, penetran, saltan, trinan, mugen, maúllan, balan, gruñen, ladran, aúllan, chillan, hablan, relinchan, rebuznan, croan, escarban y parasitan sobre la tierra, es la simbología de la vida, la muerte, la divinidad, la naturaleza, los ancestros y todo lo existente.

La máscara tiene varios “tubos” de tela rellena que son la representación de la fauna, los bosques y las selvas. Además, representan a los distintos tiempos del ciclo agro-astronómico anual, en este sentido si tiene 12 “tubos” es el año solar con los 12 espacios de tiempo (meses), en este caso representa al *Aya* o espíritu masculino de la naturaleza; si tiene 13 “tubos” es el año lunar de 13 lunas (meses) representa al sami femenino de la naturaleza.

Tiene dos caras, una adelante y otra atrás, es la representación de la *Pachamama*, el tiempo-espacio íntegro conformado por el pasado y el futuro unidos en el presente. Esta doble mirada es un mensaje de sabiduría para nuestros pueblos indicando que si quieren caminar al futuro nunca dejen de mirar al pasado porque el futuro está “escrito” en el pasado. En algún momento el pasado se vuelve futuro. Todo

tiene un *Pachakutin*⁶, un cambio, una transformación para volver de nuevo, es la ley de la naturaleza (Andy Vargas, 2013, p. 26). La doble cara indica un camino hacia la iluminación: durante el día para nunca dejar de mirar al sol y en la noche para nunca dejar de mirar a la luna, de la misma manera está enseñando la misión de vida del runa para que nunca deje de mirar la luz de la sabiduría como el camino a recorrer en esta vida para fortalecer su aprendizaje y elevar su consciencia de vida, en otras palabras está indicando el horizonte, el camino ya existente (*kapak-ñan*) para llegar al *sumak-kawsay* (Buen Vivir), la armonía.

Finalmente, sus dos “narices” y sus dos “orejas”, vistas desde arriba forman una cruz cuadrada que señalan a las cuatro direcciones, es la coexistencia en el *kay-pacha* o este mundo presente de las familias humana, divina, naturaleza y ancestros en un equilibrio de relaciones recíprocas y mutua crianza. Estas cuatro direcciones también nos están señalando los cuatro mundos que conforman el multiverso llamado *Pachamama* o madre existencia. *Hawa-Pacha* o el mundo de arriba, el mundo infinito macro complementado por *uku-pacha*, el mundo de abajo, el mundo infinito micro. De la misma forma nos enseña el *kay-pacha*, este mundo del más acá, el mundo del presente complementado por el *chayshuk-pacha*, el mundo de los ancestros, el mundo del pasado, el mundo del más allá.

La cualidad más importante del *Aya Uma* es la sabiduría de la expresión en silencio usando la pantomima, la broma y la dramatización como su única forma de comunicación. Quizá es el símbolo vivo que nos enseña cómo se comunica con las *runa-s* nuestra *Pachamama*. Durante cada momento del acto el *Aya Uma* debe ser capaz de comunicar la importancia de su danza transmitiendo la sabiduría profunda del silencio espiritual en medio de las celebraciones masivas manteniendo una constante comunicación gestual, acciones a la que debe acompañar de capacidad para hacer reír a los presentes. Posee un sentido de la orientación en momentos de desorden y precariedad además de demostrar cómo defenderse y defender a los demás en los instantes difíciles.

6. Regreso del tiempo español, hace referencia a la visión *kichwa* de la característica cíclica del tiempo.

En este personaje aparecen un sinnúmero de simbologías, es meritorio comprender el contexto, oralidad y cosmovisión donde se inserta este personaje para comprender el uso de las mismas. El *Aya Uma* es uno de los símbolos andinos prehispánicos vigentes más importantes que ha logrado llegar casi intacto hasta hoy, y por lo mismo, es una luz de la grandeza de la sabiduría de nuestros ancestros que aún está brillando para las generaciones de hoy y del mañana.

4. El producto resultado de las investigaciones

4.1. Sobre el Taller

La charla a cargo de María Lucila Lema, docente de la Escuela de Literatura (Oralidad), sostuvo como principal eje el transmitir los conocimientos sobre los *Raymis*, sobre todo el particular caso del Inti *Raymi* para la correcta contextualización tanto de las figuras pictóricas como de los símbolos a construirse. A partir de esta charla, se dividió a los participantes en grupos de trabajo donde el artista Joaquín Serrano trabajó junto a JLA para que los alumnos sean capaces de problematizar nociones de representación (Colección Leonardo. No. 1), explorando la leyenda del *Aya Uma* y creando una adaptación (Rodríguez, 1989) en base a sus propios entornos contemporáneos.

El programa de talleres permitió a sus participantes acercarse desde un sentido *deseurocentralizante* al discurso sobre lo ancestral (Chassé, 1968), pues potenciará la posibilidad de que ellos redefinan conceptos sobre lo tradicional, el indigenismo, la tradición oral, y la crítica, que si bien siguen formando parte del circuito artístico y político, necesita ser oxigenada en función de construir estrategias relacionales que redunde en verdaderos espacios de identificación y empoderamiento personales y colectivos, desde la creación y el pensamiento (Milla, 2004). Aún con las limitaciones del lenguaje, se presentaron nuevas propuestas gráficas basados en la separación de colores (Metzgen, 1991). Las propuestas temáticas para soluciones técnicas contuvieron: composición del diseño, adaptación a los géneros de impresión y una serie numerada (Dawson, 1992) guiada desde el Taller de Gráfica Eloy Alfaro a cargo del artista docente Hernán Zúñiga.

Dentro del Taller de gráfica se procedió a la elaboración de una adaptación de la imagen del *Aya Uma*, además de ejecutar el proceso de grabado de una versión de la imagen de la *CHAKANA* (Viereck, 2012) como representación de la femineidad, como previa para la segunda etapa de investigación en los procesos de tradición oral *kichwa* en el Guayas.

4.2. El Aya Uma

Medidas: 4.88 metros de alto x 2.44 metros de ancho.

Técnica: Látex Vinil Acrílico y resina para pintura.

Soporte: Cartón Corrugado.

Basado en los resultados de la investigación se obtuvo como resultado el diseño de un *Aya Uma* que contenga 12 prolongaciones en su cabeza de acuerdo con la manifestación de los 12 espacios de tiempo en los que aparece el espíritu. La diagramación del mismo es bidimensional y presenta a la parte alegre de la festividad (Dexter, 2005). Sin embargo, se ha considerado en una segunda investigación de colores poder graficar la dualidad de facetas del *Aya Uma* (Figura 5).



Figuras 5. Diseño final: Adaptación del Aya Uma (Joaquín Serrano y Colectivo JLA, 2017)

Los colores escogidos para la representación del mismo provienen de la composición de la *wiphala* y sus siete colores del arcoíris (*kurmi*).

- Rojo: Es amor, pasión, transformación del hombre intelectual.
- Naranja: Es una señal de trabajo estimulante del mismo, expresa preservación.
- Amarillo: el color de la creatividad muestra la energía y los valores de los pueblos.
- Blanco: Pureza, ascensión, el tiempo.
- Verde: Esperanza, la economía y la producción del suelo y el agua.
- Azul: El universo, el cosmos.
- Violeta: El gran Espíritu, violeta las expresiones y estructuras políticas.

4.3. Chakana

Para no dejar de lado la representación femenina (de la cual sabemos por tradición oral más que por textos de su importancia), y siguiendo la línea de representatividad que tiene la construcción femenina dentro de los *Raymis*, se realizó un diseño de grabado siguiendo los símbolos *sami* femenino de la naturaleza (Figura 6).

Esta labor es realizada y conceptualizada por Daniela Buitrón una de las talleristas que estuvo bajo la dirección de Hernán Zúñiga y JLA.



Figuras 6. Adaptación de la Chakana femenina -Placa para reproducción impresa. (Océano, Editorial., 2003; Daniela Buitrón, 2017)

5. Conclusiones

Al terminar esta etapa de la investigación con los productos presentados, queda la reflexión y necesidad de sostener un proceso, cómo esta tradición afecta a la imagen y el concepto se refleja en los resultados tangibles que se presentaron.

Para contextualizar la imagen creada y su concepto fue necesario entender los procesos del diseño y psicología del color y remitirlos a una visión que pertenece a otra comunidad. Entonces la rueda filosófica de la otredad cae siempre en la disposición o la concepción de otro individuo sobre algo en particular. Este ejercicio, que a su vez fue denominado *capítulo 1*⁷, corresponde a un estudio minucioso, pero también ambicioso que intenta a partir de la investigación continuar el ejercicio de la apropiación de las tradiciones orales de las comunas ancestrales que son, a entender de quienes redactamos esta investigación, uno de los pilares del conocimiento en un mundo lleno de tecnología.

Se comprende que la tradición oral es un aspecto fonológico que prima en su característica mutable y eso, al igual que las diferentes pautas en diseño, van tomadas de la mano. Diseñar una percepción de algo es netamente creativo y es por eso que podemos conocer y comprender un poco de nuestro pasado a partir de diferentes grabados o dibujos en las tan amplias y diversas ruinas que se estudian en nuestro tiempo.

Si nuestros antepasados crearon un sistema que graficaba o contaba sus tradiciones orales, es posible que en la actualidad se conserve ese ejercicio, pero con una visión de nuestro entorno contemporáneo. La utilización de colores e incluso la forma en la que vemos los objetos nos permite replantear lo que entendemos por objeto y llevarnos al no objeto que parte de la palabra y que se manifiesta a partir de una memoria que es cómo funciona el proceso de crear.

Finalmente todo lo aquí expresado es lo que hasta hoy se ha recolectado, cada tradición oral y manifestación de la misma en cualquiera de las formas de diagramación posible son, desde nuestra perspectiva, un proceso de apropiación constante que nos remite a la presentación de un nuevo sistema o codificación que nos representa y nos hace sentir más cómodos con nuestro entorno; y que además en muchos de los casos (como las marcas importantes) deseamos que trascienda para que no sea olvidado, tal y como hace la palabra a través de sus tradiciones orales.

7. Actualmente se trabaja el capítulo dos como parte del proceso de continuidad y para entenderlos posibles resultados a partir de su proceso de diseño.

Referencias bibliográficas

- Albán, A. (2006). *Tejiendo textos y saberes, Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Cauca: Editorial Universidad del Cauca.
- Bulnes, M. (2002). *La lluvia, el granizo y los dioses de Huarochirí*. Quito: Campaña Eugenio Espejo por el libro y la lectura.
- Cachiguango, L. (2009). *Aya Uma, El espíritu del silencio*. Quito: FLACSO.
- Cachiguango, L. (2010). *Yaku-Mama: La crianza del agua – La música del Hatun Puncha Inti Raymi en Kotama*. Otavalo: Ministerio de Cultura del Ecuador. Quito.
- Chassé, C. (1968). *Gauguin sin leyendas*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Colección Leonardo. (1992). *Anatomía para artistas*. (Vol. Colección Leonardo.). Génova: Vinciana Editora.
- Colección Leonardo. No. 1. (S/A). *Las bases del dibujo*. Génova: Vinciana Editrice S.A.S.
- Dawson, J. (1992). *Guía Completa De Grabado E Impresión/Técnicas Y Materiales*. Madrid: H. Blume Ediciones.
- Dexter, E. (2005). *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londres: Phaidon Press.
- Hardt, A. (2002). *La generación de esperanza cierta*. La Habana: Casa de las Américas.
- Juncosa, J. (2013a). *Historia de las literaturas del Ecuador #9*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Corporación Editora Nacional.
- Juncosa, J. (2013b). *Historia de las literaturas del Ecuador #10*. Quito: Estudios Universidad Andina Simón Bolívar.
- Kaarhus, R. (1989). *Historias en el tiempo, historias en el espacio. Dualismo en la cultura y lengua Quechua/Quichua*. Quito: Abya – Yala.
- Kowii, A. (1988). *Mutsuctsurini, Taller Cultural Causanacunchic*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Metzgen, P. (1991). *La Perspectiva a su alcance*. Barcelona: Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Milla, Z. (2004). *Semántica del diseño pre-colombino*. Lima: Edición Lima-Perú.
- Montaluisa, L. (1979). *Kaimi ñukanchik ñaupá rimaikuna*. Quito: Instituto Otavaleño de Antropología - Banco Central del Ecuador.
- Moya, R. (1992). *Réquiem por los espejos y los tigres, Una aproximación a la literatura y la lengua secoya*. Quito: Unesco – Abya Yala.
- Moya, R., & Jara, F. (1987). *Taruka La venada - Literatura oral kichwa. (comps)*. Quito: CEDIME, Abya - Yala.
- Océano, Editorial. (2003). *El Mundo Del Arte. Autores, Movimientos y Estilos*. Barcelona: Editorial Océano.
- Perspectiva Básica (para dibujantes y proyectistas)* (1966). Barcelona, España: Emograph S.A.
- Rodríguez, H. (1989). *El Siglo XX De Las Artes Visuales en el Ecuador*. Guayaquil: Editorial Banco Central Del Ecuador.
- Solas, J. (2006). *El lugar del diseño en nuestra sociedad. Lugares de debate conceptual*. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento3049.pdf>
- Stark R, L., & Muysken, P. C. (1999). *Dicc:ionario español-quichua, quichua-español*. Ecuador: Museos del Banco Central del Ecuador.
- Viereck, R. (2012). *La voz letrada, Escritura, oralidad y traducción*. Quito: Abya – Yala.
- Vargas, A. (2013). *Mitos, leyendas y tradiciones del pueblo kichwa del alto Napo, Ñawpa rimaykunamanta*. Texas: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica-University of Texas.