

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

El sueño y la danza extática.
Prácticas cosmológicas Quito Cara y su proceso de visibilización desde el Centro Intercultural
Pisulí

Edgar Mauricio Ushiña Atiencia

Asesora: Ana Lucia Ferraz
Lectores: Kathleen Fine-Dare y Michael Uzendoski

Quito, enero de 2020

Dedicatoria

A Citlalli Samay y Metzli Saywa

*Respiración de vida,
luz, sonido, olor, forma
y sustancia de nuestro viaje cósmico:*

*Estamos sanando pensamiento,
sentimiento y voluntad, renovando la
promesa de ser, en nuestras acciones
personales y colectivas,*

*tú, otro yo
dar y recibir solo lo necesario
cuidar al indefenso, y
convivir en comunión con todas las criaturas
en este nuevo ciclo cósmico.*

Centro Intercultural Pisulí

Tabla de contenido

Resumen	VIII
Agradecimientos	IX
Introducción	1
Capítulo 1	8
El Pueblo Quito Cara	8
1. El contexto del Pueblo	8
1.1. De Quito Cara a Kitu Kara con “K”	16
1.2. La tipología: Situación compleja para los ciudadanos Quito Cara	18
1.3. De la organización del pueblo “Kitu Kara” al Centro Intercultural Pisulí	21
2. Tipología, convención e invención	23
Capítulo 2	28
Los sueños en la experiencia del Centro Intercultural Pisulí	28
1. La antropología del sueño: un breve repaso	28
2. El sueño en el Centro Intercultural Pisulí	32
2.1. Conocimiento cosmológico en el hacer del sueño	36
2.2. Sueños y sueños	39
2.3. ¿Cómo interpretamos?	40
3. Etnografía: La Matanza de la Quebrada Colorada: de los sueños, a la interpretación y la acción	42
3.1. Rápida descripción del hecho histórico	43
3.2. Los sueños del 2013	44
3.3. La interpretación	45
3.4. La visita al lugar de los sueños	46
3.5. El uso del sueño como herramienta de construcción de otro relato de la historia	51
Capítulo 3	53
La danza extática y los sueños en la Yumbada de Cotocollao	53
1. El contexto	53
2. Conocimiento cosmológico en la Yumbada: La danza extática y otros elementos en esta práctica	55
3. Los sueños y la concepción de la muerte-sueño en la Yumbada	64
4. Descripción de la danza	66
5. Los personajes	70

Capítulo 4	71
La producción de la etnoficción: metodología y experiencia	71
1. “Yumbos danzantes de la vida”	71
2. Descripción - guion de la película.....	71
3. Propuesta estética y/o estilo	72
4. Storyboard	72
5. La post-producción.....	75
6. Visionaje.....	76
7. La ceremonia de la <i>Matanza</i> yumba hecha etnoficción: el relato de la hechura.....	77
8. Relato visual.....	83
8.1. Secuencia 1: El encuentro con la montaña.....	83
8.1.1. Fotogramas	83
8.2. Secuencia 2: La ceremonia de la matanza	85
8.2.1 Fotogramas	85
9. ¿Porque decidí realizar esta etnoficción?.....	88
10. Sobre la antropología visual y la etnoficción	91
11. Sobre la autoridad etnográfica	94
12. Un primer acercamiento al público	97
Conclusiones	100
Lista de referencias	104

Ilustraciones

Figuras

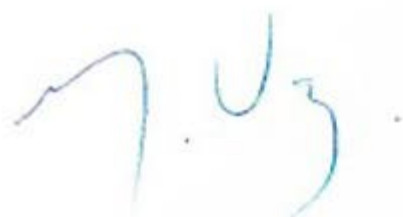
Figura 1.1. Mapa que señala las zonas de la cultura Maya y su emigración.	8
Figura 2.1. Fotografía de la Parroquia de Pomasquí al fondo la quebrada Colorada.	44
Figura 2.2. Ubicación de la falla geológica de Quito.	47
Figura 2.3. Quebrada Colorada.	48
Figura 4.1. <i>Storyboard</i> de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.	73
Figura 4.2. <i>Storyboard</i> de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.	74
Figura 4.3. <i>Storyboard</i> de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.	74
Figura 4.4. <i>Storyboard</i> de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.	75
Figura 4.5. Hojas de pautaje.	76
Figura 4.6. Yumbo encuentra su lugar en la montaña.	83
Figura 4.7. Pedro recibe de la montaña su traje de yumbo mate.	83
Figura 4.8. El agua aparece varias veces reafirmando la matriz del agua Quito Cara.	84
Figura 4.9. El Yumbo llama a la montaña con un soplo.	84
Figura 4.10. Fusión de la montaña con los yumbos, cada danzante representa a uno.	84
Figura 4.11. Los tonos del pingullero contribuyen a que los yumbos entre en éxtasis.	85
Figura 4.12. Los danzantes realizan movimientos que elevan en nivel de vibración.	85
Figura 4.13. El yumbo saíno es cazado.	85
Figura 4.14. El Saíno muerto simbólicamente viaja a otro espacio tiempo.	86
Figura 4.15. Los monos deben mantener un pene erecto, es la vida.	86
Figura 4.16. En el sueño lucido, el saíno visita lugares y recibe mensajes.	86
Figura 4.17. El saíno tiene encuentros en los otros planos.	87
Figura 4.18. Los Yumbos negocian con el cazador para que reviva al saíno.	87
Figura 4.19. El <i>Culunco</i> , camino antiguo de los yumbos. De regreso a la vida.	87
Figura 4.20. El saíno regreso a la vida, contará el viaje donde estuvo.	88
Figura 4.21. Cartel de presentación en el II Festival de cine etnográfico Ecuador.	97
Figura 4.22. Muestra fotográfica: COETANEOS. Yumbos se toman Quito.	98
Figura 4.23. Afiche Muestra de fotografía: COETANEOS.	99

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Edgar Mauricio Ushiña Atiencia, autor de la tesis titulada “El sueño y la danza extática. Prácticas cosmológicas Quitu Cara y su proceso de visibilización desde el Centro intercultural Pisuli” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, enero 2020



Edgar Mauricio Ushiña Atiencia

Resumen

En Quito existe un pueblo originario históricamente invisibilizado: el Pueblo Quitu Cara. Es una población que no cumple con la caracterización étnica, sin embargo, sus expresiones cosmológicas, entre otras, la interpretación de los sueños y la danza extática conocida como la “Yumbada de Cotocollao” están vigentes. Por un lado, son prácticas que se manifiestan en el hacer cotidiano de su gente y por otro, en el caso de los yumbos, estos aparecen en diferentes fechas del año y en varias zonas de Quito.

El centro Intercultural Pisulí (del cual soy miembro) es un segmento de esta población que reivindica su raíz Maya *Kacchiquel* y su relación con la matriz lunar y del agua. Desde su hacer mantienen vivas las prácticas cosmológicas utilizadas como herramientas de crecimiento personal y como medios de sanación y orientación, todas encaminadas hacia la construcción como seres humanos.

La tesis se inscribe en el esfuerzo de visibilizar estas prácticas a través de la etnografía y la realización de la etnoficción denominada: *Yumbos, danzantes de la vida*. Estos documentos realizados desde la Antropología Visual, han sido construidos a partir de un proceso reflexivo que analiza la importancia del mundo onírico y la danza extática como fuentes de acceso al conocimiento, dos prácticas que desde una aproximación autoetnográfica me han permitido cartografiar una pequeña parte de la cosmología de la gente originaria de Quito.

Este trabajo me brindo, primero, la posibilidad de reunir la información de lo que he aprendido sobre la danza extática de los yumbos, sobre la interpretación de los sueños y segundo, me permitió contar lo que he comprendido acerca de ellos estando en Pisulí. Si bien es mi relato, su elaboración tiene un carácter colaborativo, participativo y dialogal. La propuesta invita a la visibilización de las prácticas del pueblo, pero también abre una ventana a la comunidad Quitu Cara (particularmente a las familias de Yumbos) para que a través de la película de etnoficción denominada “Yumbos danzantes de la vida” se miren y reflexionen respecto a la dimensión cosmológica de sus prácticas.

Palabras clave: Quitu Cara, Cosmología, Interpretación de sueños, Danza Extática, Etnoficción, Antropología Visual.

Agradecimientos

A la vida.

A mis hermanas y hermanos del Centro Intercultural Pisulí (T.M.E.).

A mis padres, Fanny y Angel por su apoyo incondicional.

A Ana Lucía Ferraz por su guía, y su humanidad.

A todos quienes dieron su apoyo en la realización y montaje de la película.

A los profesores y profesoras de FLACSO.

A los músicos del grupo *Maya Aj* de Guatemala.

A mis compañeros de la maestría.

A mis antepasados *Maya- Kaqchikel* y a todas las culturas que son parte del ser *Quitú Cara*.

Al proyecto de transformación social que estuvo en proceso con la Constitución ecuatoriana que aprobamos en el 2008. Hoy interrumpido.

A los volcanes, las montañas, el agua y la luna.

Introducción

Cuando comenté a mis compañeros y compañeras del Centro Intercultural Pisulí (en adelante le nombraré solo como Pisulí o colectivo) mi necesidad de trabajar la tesis sobre lo que hacemos, preguntaron: “¿Por qué quieres hacer esta tesis?, ¿Qué te mueve?” Respondí que quería escribir el relato sobre el pueblo Quitu Cara, haciendo conocer parte de nuestra experiencia alrededor de dos prácticas cosmológicas, la interpretación del sueño y la danza extática de los yumbos. Además de contar un relato que desacralice la caracterización del ser indígena y de cuenta de nuestra raíz maya.

Sin embargo, y luego de escuchar mi argumento, ellos querían de mi parte una respuesta vital, que fuese más allá de cumplir con la tarea académica. Dicho con honestidad, en ese momento no tuve la respuesta que esperaban; hoy, trato de expresar en este documento lo que hallé en el camino.

Este es un trabajo realizado desde la Antropología Visual, propone compartir un proceso reflexivo sobre la importancia de los sueños y la danza extática, prácticas entendidas como elementos cosmológicos que constituyen fuentes de acceso al conocimiento. Dos experiencias que desde la antropología compartida nos permitirán ubicar algunos saberes que son parte de la cosmovisión de la gente originaria de Quito.

Tanto la interpretación de los sueños, como la danza extática expresada en la Yumbada de Cotocollao, son conocimientos milenarios inmateriales y corporales que están presentes en la cotidianeidad de los Quitu Cara. No obstante, hasta ahora nada se ha escrito al respecto. La discusión alrededor de los saberes de este pueblo y su existencia como población indígena quiteña es un debate anclado.

Todo lo que se determina como caracterización de un pueblo indígena: vestimenta, idioma, territorio, tradiciones, y cosmovisión – esta última, entendida como la repetición mecánica de un rito-, no es lo que el pueblo tiene, sin embargo, han logrado conservar expresiones cosmológicas que las mantienen vivas en varios sectores de la ciudad. Tanto la interpretación de los sueños, como la danza extática yumba, son prácticas productoras de conocimiento y puentes que, -según su experiencia- les permiten relacionarse con el diferente, con seres no humanos: montañas, naturaleza y con seres de otros planos de existencia, pero también dejan

ver los saberes que hay alrededor de su relación con los astros, en particular con el ciclo lunar, astro que determina un *tiempo natural*.

Para comprender porque surge el interés de revalorizar estas prácticas, es necesario describir mi tránsito -y el de varios miembros de Pisulí- por la organización del pueblo Quito Cara. Importante porque siendo dirigentes de esta organización ubicamos que las élites indígenas están en un plan de incanizar, -en alianza con el estado- prácticas y conocimientos de las poblaciones que históricamente se resistieron a las estructuras cacicales, jerárquicas y solares incas. Tan es así que actualmente la yumbada está siendo empujada a formar parte de una ritualidad -*Inti Raymi* o fiesta del sol- completamente ajena a su matriz lunar.

En lo particular, hace casi dos décadas me auto identifiqué como descendiente Quito Cara. Hasta el 2009 mi vida estuvo vinculada al movimiento indígena, a sus conflictos, a sus logros y a sus derrotas. En ese año comprendí, junto a otros como yo, con quienes ahora comparto en Pisulí, que la élite indígena persigue la reconstitución del Tawantinsuyu y que, en ese propósito, esa élite ha invisibilizado nuestra existencia y suprimido nuestra historia a propósito¹. En esa agenda política se ha impuesto una caracterización del ser indígena y se ha invisibilizado nuestra matriz lunar y nuestras prácticas inmateriales ligadas al crecimiento personal que, por su potencial cosmológico, se contraponen a ese proyecto.

Pisulí nace de estas rupturas, a partir de entonces hicimos reuniones con antiguos dirigentes que habían decidido apartarse de la organización. Ahí nos topamos con viejos Quito Cara que están alejados del movimiento indígena, nos contaron sus experiencias de lucha, sus decepciones y que habían perdido la esperanza de que los más jóvenes la continuemos. Sin embargo, en medio de la ruptura con la organización (los últimos años de ser parte de ese espacio) pudimos acompañar la lucha para que el agua vuelva a ser del Estado y su gestión sea pública y comunitaria. Formulamos en talleres un proyecto para estudiar y atender las adicciones de nuestras gentes, anduvimos de sitio en sitio tratando de que fuese insumo de la política pública, convencidos que la discriminación, la negación de lo que somos, produce diversas adicciones y montón de enfermedades. Entendimos el blanqueamiento que es negarse y querer parecer a los blancos y nunca lograrlo plenamente. Decidimos saber quiénes somos,

¹ La historia oficial ecuatoriana responde a la construcción de un imaginario social desde intereses de casta y clase. Los textos escolares se han encargado de marcar este imaginario contándonos una versión desde los vencedores, hablese de héroes blancos de abolengo o de héroes de casta imperial kichwa inca.

como una necesidad para sanarnos. Decidimos observarnos entre nosotros, aprender y comprender unos de otros. Entendimos que nosotros mismos éramos lo que veíamos en los demás.

La tesis hace una descripción de los conocimientos que están vigentes dentro del Pueblo Quitu Cara. En el caso de la Yumbada, es una danza que ha sobrevivido por generaciones dentro de las zonas urbanas más tradicionales del Distrito metropolitano de Quito (DMQ). Uno de los miembros de Pisulí es danzante yumbo, se formó en biodanza² y comprendió la fuerza sanadora que está dentro de los movimientos que ejecutan los danzantes cuando bailan. Con él, aprendí que la yumbada es una danza extática, que, como toda danza, moviliza la energía sexual y que, en estado de éxtasis, los yumbos tienen sueños lúcidos que les guía para sanar. Así mismo comprendí que el ritmo y el movimiento pueden configurar y reconfigurar a la persona.

Con respecto a las prácticas oníricas pude darme cuenta que no todos comparten sus sueños o que algunos al despertar no se acuerdan, viví esa experiencia, pero también pude observar que son muy importantes en la cotidianidad de las personas, entre mis pares de la organización y sus familias, en mi familia, pues en muchos casos son utilizados como herramientas sanadoras y orientadoras.

La tesis se inscribe en la tarea de visibilizar estos conocimientos a través de la etnografía y la realización de la etnoficción que he denominado: *Yumbos, danzantes de la vida*. Este trabajo busca reunir lo que he aprendido sobre la yumbada, sobre los sueños y contar lo que he comprendido acerca de ellos estando en Pisulí, necesitado de saber, procurando exponer mis ideas ajustándome a la convención académica.

Los Quitu Cara comentan sus sueños, los interpretan desde un patrón genérico, hacen uso de ellos, bailan las danzas yumbas, los encontramos en varias parroquias urbanas y rurales del DMQ: El Inca, Calderón, La Magdalena, Tumbaco, Conocoto, San Antonio de Pichincha (en la comunidad de *Tanlahua*) y en Cotocollao, este último es el más representativo de la ciudad y donde varios miembros del colectivo bailan.

² La biodanza es una técnica creada por Rolando Toro, como un “sistema de integración humana, de renovación orgánica, de reeducación afectiva y de reaprendizaje de las funciones originarias de la vida”.

Para Pisulí tanto los sueños como la danza son temas que se enmarcan en procesos de crecimiento personal. Se basan en la concepción y noción que se tiene de la persona, es decir, en la construcción del individuo como ser humano, *Patela*³ en Shillipanu⁴ o *Tsa´chi* (ser humano, gente en idioma *T´sáfiqui* de los *T´sachilas*). Esta es una categoría que apunta a la concepción cosmológica de la persona, es aquel que busca su equilibrio, el que mantiene coherencia entre lo que piensa, lo que siente y lo que hace, es el que conoce, el que crece humanamente, es quien está en permanente proceso de autocomprensión, el que reflexiona sus heridas y las sana. El enfoque está en la vida. Parte de esta concepción plantea que la persona está en la posibilidad de ser su propio sanador, entendiendo que no es exclusivo de gente iluminada.

En esta línea de construcción de la persona, la yumbada ya no es una simple expresión folclórica o solo una costumbre, es una danza de sanación individual y colectiva; el sueño por su parte es un elemento vital a través de la cual la persona recibe información del inconsciente individual y colectivo, información que le permitirá reparar situaciones pendientes o tomar decisiones.

Cuando hablo de Pisulí, me refiero a una unidad Quito Cara, a un segmento de esta población que reivindica su matriz maya y se reafirma desde este colectivo. Así existen varias unidades que se expresan de distintas formas, en diferentes partes del territorio y desde diferentes visiones. Están presentes, se manifiestan con sus danzas, sus músicos tradicionales y disfrazados. Durante todo el año aparecen en las calles de la ciudad o en los poblados periféricos del DMQ. El pueblo pervive, sus unidades se comunican, se acompañan. Entre ellos hay maneras similares de ser, de ver el mundo y de relacionarse entre sí.

Para visibilizar las prácticas cosmológicas – a más de la tesis- decidí realizar una etnoficción sobre uno de los momentos más importantes de la yumbada, la ceremonia de la “matanza del yumbo” o también conocido como *Yumbo Huañuchiy*. Es un cortometraje realizado colaborativamente, tiene una duración de dieciséis minutos, a través de esta película se hace

³ Paleta es una palabra en Shillipanu encontrada en la investigación de campo.

⁴ Según investigación de Alfredo Costales el Shillipanu (Tsachila o Cara) y los idiomas Chafiqui o Chapalachi (Cayapa de los Quitus) considerados familia de la lengua Chibcha, son lenguas que hablaban los Quito Cara, esto es corroborado por la investigación realizada por el profesor Aquiles Pérez en su obra QUITUS Y CARAS (1960) en la que realiza un estudio de los antropónimos y topónimos varias provincias y localidades de Quito.

una interpretación sobre el contenido cosmológico que encierra: la personificación de las montañas, los sueños lúcidos, la conexión que hay entre la vida y la muerte.

La película me permitió, además, abrir el debate sobre la autoridad etnográfica en base a la pregunta que plantea David MacDougal (1995): “¿De quién es la historia?” Es decir, la historia que se narra, la historia que es contada por el realizador que pertenece a comunidad. El discurso de la objetividad es desplazado ante los argumentos que manifiesta que detrás del antropólogo, del etnógrafo, hay intereses, existe una mirada cargada de constructos culturales y políticos, esta mirada subjetiva que condiciona las maneras de interpretar y entender la realidad.

Yumbos danzantes de la vida, es un relato de uno de los momentos, quizá más trascendentales de esta danza. Construida de manera colaborativa, participativa y dialogal, es una experiencia que la viví junto a los yumbos miembros de Pisulí, ellos participaron como interlocutores, como fuentes de información, como actores en la ficción, además fueron parte del debate que se generó en las visualizaciones de la película realizadas en el *II y III Festival de cine etnográfico Ecuador* realizado en algunos barrios y parroquias de Quito. Varias de sus recomendaciones y sugerencias hacen parte del producto final.

Opte por el audiovisual porque considero que es un recurso importante como registro antropológico y porque, parafraseando a Jean Rouch, la película permite al sujeto verse, reflexionarse, y porque, además, a decir de Mariana Rivera “brinda mayor libertad a la investigación social, permitiendo un crecimiento creativo” (Rivera 2012, 64).

La antropología visual hace uso de la imagen para contar una historia, para visibilizar una cultura, sin embargo, va más allá de la técnica o la tecnología que se utiliza. Lo que interesa es el proceso y lo que se quiere generar a través de la película. En el caso del pueblo interesa dar a ver su existencia y su cosmología desde las prácticas inmateriales y corporales que están presentes en su cotidianeidad. Tanto la tesis como el recurso de la etnoficción se ponen a disposición para lograr este objetivo.

Este trabajo constituye una suerte de autoetnografía, es decir, el antropólogo es parte de la comunidad -situación compleja al momento de realizar el análisis y la escritura-. Como antropólogo “dentro de casa” se abre la posibilidad de tener un mejor entendimiento, al

respecto Marilyn Strathern señala: “como etnógrafos, los antropólogos que trabajan en terreno familiar llegan a un mejor entendimiento de lo que llegarían en otro” (Strathern 2014, 134), sin embargo, advierte:

Este mejor entendimiento podría parecer extremadamente enriquecedor o extremadamente trivializado, pero en cualquier de los casos la cantidad de información a ser obtenida por alguien de dentro amplía lo que la gente sabe sobre ellas mismas, o lo que puede ser aprendido acerca de la sociedad como un todo (Strathern 2014, 135).

En palabras de Mercedes Blanco esta metodología cualitativa de investigación se aplica “al estudio de un grupo social que el investigador considera como propio (Blanco 2012, 172). En este trabajo, soy el sujeto que investiga los conocimientos que son parte de si y del pueblo del que provengo.

En este sentido la información que proporciono –sobre todo en relación a los sueños- viene a ser, a la luz de quienes defienden “la pureza del método etnográfico”, un conjunto de “datos primarios”. Datos que, según dice H. Chang en *Autoethnography as Method* (2008), tienen la ventaja de provenir de una fuente que intenta verse a sí misma, es decir, de una fuente privilegiada con acceso a datos íntimos, que puede permitirse dejar por fuera algunos convencionalismos metodológicos (Guerrero 2014, 241).

La auto-etnografía que presento cumple con el método de trabajo de campo. Recogí datos, me reuní, hice entrevistas. Varias citas utilizadas corresponden a documentos que pertenecen al archivo de la organización del Pueblo Quitu Cara y a los diálogos realizados en el colectivo. Tomé en consideración varios recuerdos y evoqué “hechos y acontecimientos pasados” de actividades que habíamos realizado en Pisulí, importantes para dar forma a este trabajo autoreflexivo y de búsqueda de *autoconocimiento*. A decir de Marilyn Strathern:

Cuando estamos en busca de auto-conocimiento sobre nosotros mismos, la sociedad puede ser percibida como una persona singular. "Ella" acaba sabiendo cada vez más sobre ella misma. Pero también se puede considerar que el conocimiento es construido colectivamente, producto de muchas mentes que trabajan juntas y de algo que crea relaciones entre ellas (Strathern 2014, 151).

La tesis está dividida en cuatro capítulos. El primero trata sobre el pueblo Quitu Cara. Hace una breve revisión de relatos que discuten su existencia. Habla de la organización del pueblo, de la ruptura interna que da lugar a la creación del Centro intercultural Pisulí y de su tarea encaminada a la visibilización de las prácticas cosmológicas entendidas como elementos crecimiento personal. Pone sobre la mesa factores de invisibilización promovidas por el Estado y las élites indígenas y finalmente aborda la discusión sobre la tipología étnica.

El segundo capítulo aborda la práctica de los sueños como elemento cosmológico Quitu Cara. Se hace una breve reseña sobre estudios del sueño en el campo de la antropología, para luego presentar la experiencia del uso y concepción del sueño en Pisulí acompañada de una etnografía de varios sueños individuales premonitorios. Para esto recurrí al recurso de la memoria, donde hubo que traer a la mesa de investigación cuatro sueños que tuvimos en el colectivo en el 2013, todos relacionados con un posible movimiento telúrico de mal presagio para Quito. A través de esta experiencia doy a conocer la importancia que tienen los sueños para los Quitu Cara tanto a nivel personal como colectivo. La etnografía que presento describe cómo se interpretan los sueños y el uso que se hace con la información que se recibe.

En el tercer capítulo se realiza un análisis sobre el conocimiento cosmológico de la Yumbada de Cotocollao como danza extática, la presencia de los sueños, práctica que antiguamente estaba más presente, así como una breve descripción etnográfica. ¿Por qué danzamos? En este apartado nos concentramos en algunas características cosmológicas que contiene. Su análisis me permitió ubicar la variedad de conocimientos particulares y característicos que están dentro de la danza, sobre todo el “hermanamiento” de los yumbos con los montes de quienes los danzantes toman la fuerza y la personalidad para bailar durante los tres días que dura la fiesta.

El cuarto capítulo trata sobre la etnografía visual y cómo se realizó el film etnográfico: “*Yumbos: danzantes de la vida*”. Explico la metodología de realización, e inserto la discusión sobre antropología visual, etnoficción y la autoridad etnográfica.

Históricamente el pueblo Quito Cara “sobrelleva la derrota ante los sucesivos conquistadores (incas y españoles), el sometimiento y la dominación de siglos, el proceso de blanqueamiento derivado de la imposición cultural judeo-cristiana-greco-romana, el acelerado proceso de urbanización y la metropolitanización de la ciudad” (Cachago et al. 2012, 5). Este pueblo está asentado en diferentes áreas urbanas, periurbanas y rurales de Quito y la provincia de Pichincha, en medio de los volcanes: *Pichincha*, *Cayambe*, *Pululahua*, *Antisana*, *Ilaló* y *Cotopaxi*, entre otros. Conserva saberes que son parte de una cosmovisión particular y aunque su gente no responde a una política identitaria, durante todo el año se manifiestan sus expresiones culturales y cosmológicas que irrumpen en las calles, las plazas, y parques de la ciudad. Es un pueblo que está ligado al agua y lo femenino

al ritmo de las estrellas y al ritmo lunar, que determinan el momento para nuestras celebraciones anuales. El Corpus Christi, que sucede cuando aparecen, en el cielo, las constelaciones de Ophiuco y la Serpiente (mayo-junio) y la Fiesta de la Virgen del Quinche, cuando la Constelación La Ballena se pone delante de nuestra mirada. Bajo esta perspectiva, impulsamos el calendario lunar que comienza, según el calendario gregoriano, el 26 de julio y termina el 24 de julio. Indica el comienzo del nuevo año lunar el alineamiento entre la estrella Sirio (la estrella más brillante de la Constelación Canis Menor) y el Sol de nuestro sistema, fenómeno que ocurre el 25 de julio. (El cielo del mes, 2014) conocido como el día fuera del tiempo.

De nuestro idioma originario, una derivación del Chibcha (Shillipanu de los Cara o T’sachila y el Chafiquí o Chapalachi de los Quito o Cayapa), [además del maya Kaqchikel] quedan algunos términos: Quito, Pichincha, Itchimbía, Catzuquí, Sangolquí, yumbo, Casitagua, Cayambe, Ilaló, Pomasqui, Puengasí, Alangasí, apellidos como Shugulí, Gualoto, Chasipanta, Pailacho, Ushiña, entre otros. Desapareció nuestra lengua en la imposición del kichwa y en la imposición del español (Ushiña 2014, 17-18).

El debate sobre la existencia de este pueblo está anclado. Una de las versiones más discutidas en relación a su existencia se remonta a la literatura producida en el siglo XVII con el historiógrafo jesuita Juan Manuel de Velasco, con su obra titulada “Historia del Reino de Quito”. Según esta versión este reino abarcaría grandes extensiones de territorio del Ecuador y estaría habitada por los pueblos nombrados como los *Shirys*. Esta interpretación de la historia ha sido largamente cuestionada sobre todo en relación a la categoría de Reino, sin embargo, Holm al respecto comenta:

Un fenómeno interesante, por no decir extraño, fue que muchos desconocieran o no obedecieran la ley de la hermenéutica, o sea que la historia del padre Juan de Velasco tenía que juzgarse de acuerdo con los criterios de valoración vigentes en su época.

Se criticaba que el padre Velasco hablara de “un reino de Quito”. ¿Hubo alguna vez un reino de Quito? Por supuesto que sí. Era la forma de gobernar existente, por no decir la única, en 1789. Europa era entonces un mosaico de reinos pequeños, a los cuales un antropólogo actual no les concedería sino el calificativo de señoríos (Holm y Crespo 1981, 114).

Este argumento, que configura los pueblos indígenas de Quito bajo la forma de señoríos, es corroborado por Alfredo Pareja Diezcanseco, en el prólogo de *Historia del Reino de Quito*, de Juan de Velasco señala:

Reino llamaron al país de Quito los cronistas españoles. Reinos fueron llamadas las provincias españolas, conformadas e individualizadas en los valles de una accidentada geografía (...) Naciones también fueron llamados los conjuntos étnicos, organizados socio-políticamente, que los conquistadores de la gran nación- imperio encontraron en nuestro país. De entre estas varias naciones, la de mayor coherencia, antes de la llegada de los Incas, fue la de los Quitus-Caras, nombrada por el Padre Velasco, Reino de Quito, como la nombraron antes los cronistas, y después los antropólogos e historiadores. En ese "reino" de Quito, en ese país de Quito, unos señores habían acrecentado, con el tiempo, sus señoríos, dominados por fuerza o por astucia a sus inmediatos vecinos, o celebrando provechosas alianzas con otros núcleos importantes de formación política y social [...] Su evidencia histórica se fundamenta en una tradición generalizada, en varias de las crónicas de la conquista y en las hipótesis científicas que las confirman (Diezcanseco 1981, XI).

En el libro “Quitus y Caras”, Aquiles Pérez (1960) refiriéndose a Velasco señala: “Hemos de atenernos a lo escrito por el P. Velasco, único capaz de haber sintetizado la prehistoria” (Pérez 1960, 479). Bajo esa línea este autor desarrolla una investigación sobre la base de toponimias y antropónimos, para hacer una aproximación a la procedencia de los Quitus y Caras, en ella señala que Quito “fue cosmopolitizada indianamente con Cayapas, Colorados, Paeces y Atacameños” (Pérez 1960, 461). Según este autor la palabra “*Quitus*, nombre de la ciudad y del Reino según Garcilaso y Velasco, traducible solamente del Cayapa: *qui*, población; *tu*, tierra: Tierra y población, juicio prehistórico que declara haber encontrado tierra y haber establecido en ella una población” (Pérez 1960, 452). El libro recoge una serie de palabras

que dan cuenta que los incas no pudieron desaparecer el idioma Quito Cara, que, a decir de Aquiles Pérez son de raíz Cayapa-Colorado (*T'sáchila*), al respecto señala:

En una ciudad donde los extranjeros (los incas) hubieron de ocuparse en la vigilancia y el mantenimiento de las armas y de los depósitos, no pudieron borrar los nombres nativos y, en sus correrías, apenas llegaron los quechuas a cubrir un 44,2 por ciento; el 55,8 quedaba en poder de los dueños y como testificación inalterable de los tiempos anteriores (Pérez 1960, 461).

En 1980 el antropólogo Frank Salomon, publica "*Los señoríos étnicos de Quito en la época de los Incas*". Él plantea que Quito estuvo poblada por "señoríos étnicos", estructura de una complejidad que rebasa la noción de "comunidades" primitivas" (Salomon 2011, 20). La mirada desde donde plantea su tesis, a decir de Villarías, está "en los que ven a las prístinas "comunidades" preincaicas como fundamento de una larga continuidad andina, transitoriamente eclipsada por el Tawantinsuyu" (Villarías en Salomon 2011, 18). Con su investigación descarta la existencia del reino de Quito, y señala que los señoríos étnicos que poblaron esta región son "sociedades intermedias" entre las comunidades primitivas y el Estado (Salomon 2010, 216).

Por otro lado, los antropólogos Alfredo y Ximena Costales junto con Piedad Peñaherrera autores de una vasta literatura sobre la población "originaria" de Quito, tampoco se alejan de la idea fundante de Velasco, aunque sus tesis han sido duramente criticadas. Al respecto, Ximena Costales señala:

Al igual que aconteció con todos los pueblos del mundo, los remotos pobladores de lo que hoy es territorio ecuatoriano fueron desarrollando a lo largo de milenios una organización social cada vez más compleja, hasta llegar a constituir lo que se conoce como Reino de Quito. Este conjunto social ubicado en los Andes, sobre la mitad del mundo, estaba integrado por una serie de pequeños estados confederados.

Los pueblos quito – cara fueron organizando su nación en base a la familia nuclear unida por lazos de sangre. Los parientes de primera línea se asociaban para conformar familias extensas dieron forma al "bulu", identificado por una misma sangre, una misma lengua y unas mismas costumbres (Costales et al. 1997, 20).

Estas son algunas entradas que nombran o hacen referencia a pistas que nos llevan a indagar sobre la existencia del pueblo indígena que habitó en Quito antes de las conquistas inca y española. Sin embargo, la producción de literatura sobre el pueblo sigue siendo escasa. Hasta la actualidad no existe consenso respecto a la configuración de esta población considerada una de las más antiguas del Ecuador. Según las investigaciones arqueológicas, numerosos son los hallazgos, a decir de Larrea:

La Arqueología y la Lingüística prestan argumentos para asegurar que Quito ha existido desde época remotísima. Los restos arqueológicos extraídos de los sepulcros aborígenes en Chaupi Cruz (ubicado en el lado sur del antiguo aeropuerto de Quito), revelan una gran antigüedad. Las sepulturas mismas en pozos profundos: las cerámicas de formas sencillas –globulares elípticas y trípodas-; la carencia de ornamentación o lo primitivo de ella; la profusión de fragmentos de utensilios, de trozos de obsidiana y piedras talladas, indican una población numerosa y antigua (Larrea en Morales 1942, 8).

En la investigación desarrollada alrededor del asentamiento arqueológico en la Necrópolis de la Florida al Noroccidente de Quito, Solórzano hace referencia a los hallazgos más representativos encontrados en la ciudad, al respecto señala que

En la zona del Distrito Metropolitano de Quito, se ha determinado la presencia de varios sitios arqueológicos, los más representativos son, El Inga, sitio arqueológico paleolítico con 11.000 años de antigüedad, Cotocollao ubicado en el periodo neolítico, comprendido entre el 1.500 y el 500 A.C.; Chilibulo y Chillogallo 600 D.C., asociados con el periodo de Desarrollo Regional, al igual que La Florida, con fechas entre el 260 D.C. y 600 DC, entre los más representativos (Solórzano 2008, s/n).

El debate sobre la existencia de un pueblo pre-inca con idioma propio, estructura, cultura no es parte de la agenda de investigación etnohistórica, mientras que la historia oficial reafirma un relato de héroes “quiteños” de casta inca que se resistieron al invasor español, pero esa misma historia habla –aunque escasamente- de líderes Quito Cara que los enfrentaron. Frank Salomon cita un pasaje del cronista Cabello escrito en 1586 que da cuenta de la resistencia al incario:

De en medio deste furor y armas se escapó un valiente y valeroso Capitán de la valía de los Caranguis llamado Pinta, y con él más de mil soldados que quisieron seguir la fortuna, y

auiendo (dexado) Guayna Capac la orden y recado necesario para guarda y reparo de la bien ganada fortaleza [Caranqui] enderezó su viage para el Quito y de allí despachó gente a prender al Capitan Pinta que tenía noticia que se auía hecho fuerte en unas montañas fronteras de Quito sobre el valle de Chillo con intento de inquietar y robar toda tierra sujeta a el Ynga como lo auía comenzado a hacer, y aunque con gasto de vidas, y tiempo fue auído en prisión, y puesto delante de Guayna Capac, el qual le perdonó lo cometido hasta entonces con tal que en lo futuro hubiese enmienda mas el bárbaro Pinta estuvo tan pertinaz y tan obstinado en su coraje que ni aun comer no quiso de lo que el Ynga le mandó dar.... Y así el día que murió [el Ynga] lo mandó desollar, y hacer de su cuerpo un tambor para hacer en el Cuzco el Ynti raymi que son ciertas bayles en honor del Sol (Cabello en Salomon 2011, 263).

La invisibilización del pueblo Quito Cara ha sido promovida por el estado en alianza con las élites indígenas que han configurado un relato de la historia desde la matriz kichwa-inca, pero también ha sido olvidada por la academia (con contadas excepciones de autores que han hecho algunas aproximaciones). Frank Salomón en su libro *Los señoríos étnicos de Quito*, pone de manifiesto la deuda que la antropología tiene con relación a los pueblos que precedieron al incario. Al respecto señala:

Su esplendor y su parecido superficial con los imperios europeos convirtieron durante siglos al imperio incaico del Tawantinsuyu en el principal y, a veces, único tema de investigación sobre los pueblos andinos. Pero hoy resulta claro que enfocarse en las instituciones cimeras de este imperio impresionante pero poco duradero lleva a una calle ideológica sin salida. Falta estudiar las formaciones más pequeñas, más diversas y más resistentes que lo precedieron, lo apoyaron y, finalmente, lo sobrevivieron (Salomon 2011, 259).

No obstante, y a pesar de esa invisibilidad, desde hace aproximadamente dos décadas han surgido actores sociales que hoy se autodeterminan Quito Cara, en muchos casos inscritas desde diferentes líneas de pensamiento, entre otras están, la *Nación Quitus*, organización asentada en la parroquia de Zámiza (nororiente de Quito), colectivos culturales, artesanos, comunidades. El caso del Centro Intercultural Pisulí, es particular ya que sus miembros fueron parte del Consejo de Gobierno del Pueblo Kitu Kara en el período 2006 – 2009 y relectos para el periodo 2009-2012, (en el que fui dirigente de comunicación), proceso que fue interrumpido por intereses de las castas cacicales de la Nación Kitu Kara de la

Nacionalidad Kichwa que controlan la organización desde una orientación agrocéntrica⁵ tawantinsuyana, luego de ver que, quienes éramos parte de ese Consejo, cuestionamos la estructura piramidal y cacical de la élite kichwa.

En este contexto, Pisulí surge como organismo social, enraizado en la matriz de los primeros habitantes que se asentaron en este suelo y que resistieron a la conquista y dominación inca. En una de las publicaciones del colectivo se expone el relato de lo que se considera acorde a la realidad del pueblo Quitu Cara:

Según los vestigios arqueológicos, desde hace más de tres mil años A.C., nuestros ancestros conformaron poblados alrededor de las lagunas que había en Quito, en las faldas de los montes, entre quebrada y quebrada, y en las planicies bañadas por los ríos, en progresivo aprovechamiento de los variados y cercanos pisos ecológicos. [...] Eran gentes pacíficas, con diferenciaciones sociales por edad, habilidades, experiencia, observadores de nuestro paso por las estrellas, cultores de lo diverso como sagrado desde una matriz lunar y femenina [...]. Hay evidencia de su presencia en todo el valle de Quito, en Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Bolívar, en Cañar, Azuay.

Las oleadas de expansión y poblamiento fueron pacíficas, el suelo se ocupaba en función de las necesidades de sobrevivencia, no había noción de estado, territorio, jerarquías verticales, instrumentalización del poder para el sometimiento del otro, ni polarización en opuestos antagónicos.

Así fue hasta cuando llegaron los incas, solares y piramidales, quienes bañaron en sangre, dolor y sufrimiento a nuestros ancestros en su afán de expansión imperial. Muchas de las cabezas de los comarcados rodaron en las quebradas de Quito, Cayambe, Caranqui y en Yaguarcocha (Imbabura) antes de que los incas impusieran, por la vía del terror, su voluntad, su ideología, sus costumbres, su sistema y sus guerras dinásticas y de castas (Mendizábal 2012, 3-4).

⁵ Las organizaciones indígenas kichwas tienden a fomentar un discurso agrocéntrico, excluyente. Muchas veces sin considerar aspectos socio-económicos, culturales que han contribuido a que un individuo o colectividad hayan dejado los cultivos y su relación directa con la tierra. Lógicamente esto no debería ser un argumento para afirmar si una persona es o no es indígena, sin embargo, es una práctica usual en la élite cacical de la dirigencia kichwa.

Actualmente los miembros que hacen parte de Pisulí se autodeterminan Quitu Cara y reconocen sus raíces *Maya Kaqchikel*. Las evidencias están inscritas en palabras (lugares y montañas) o prefijos de palabras similares a idioma de los mayas y también en la información receptada a través de los sueños. Con respecto a esta descendencia el antropólogo Alfredo Costales señala:

Numerosas piezas arqueológicas precolombinas y preincásicas manifiestan ser ellas las originadoras de otras similares entre los Maya- Quiché [...]. En numerosísimas piezas arqueológicas preincásicas descúbrense símbolos que, reaparecen entre mayas, Incas y otros pueblos como los Calchaquies: La cruz o símbolo excelso de los Shillis o habitantes de la línea equinoccial, quienes imparten su sabiduría, desde el centro del mundo [...]. Con Cayapas y Colorados, la cruz marcha junto a los demás símbolos: Lagarto, pelícano, mono, venado, sol, glifos, serpiente, rayo, círculo, triángulo, zigzag y especialmente la araña, la cual aparece entre las cuatro grandes divinidades que sostienen el universo de los Mayas (Costales y Peñaherrera 1982, 11-12).

Finalmente, en la introducción de plan estratégico realizado por el Consejo de Gobierno del Pueblo Quitu Cara 2009-2012, se hace la siguiente descripción de quienes somos:

El Pueblo Quitu Cara es el nombre con el que nos hemos bautizado, por así decir, quienes descendemos de los primeros pobladores de este pedazo de suelo de Abya Yala y que, a lo largo de la historia, hemos sobrevivido a la conquista, el sometimiento, la dominación y la imposición monocultural, colonial y republicana.

Estamos aquí, distintos y diferentes, aunque nuestra lengua original se haya perdido en el tiempo y apenas persistan algunas palabras [...] aunque el Kichwa, otro idioma de la conquista, sea apenas un recuerdo de la infancia, aunque la mayoría ya no seamos agricultores ni comuneros, aunque historiadores y etnólogos discutan sobre nuestra existencia y no falte quien diga que es una invención guiada por fines meramente políticos.

Estamos aquí, también los descendientes de los mitimaes del tiempo de los incas, los descendientes de los mexicanos traídos por los españoles en sus campañas de conquista y los descendientes de emigrantes de otros pueblos originarios que se quedaron aquí amando este suelo [...].

Estamos aquí haciendo. Estamos aquí siendo⁶

1.1. De Quito Cara a Kitu Kara con “K”

Si bien el proceso de lucha histórica del movimiento indígena, sobre todo del levantamiento de los años 90, fue un referente en los procesos de visibilización y agenciamiento del indígena en el marco ecuatoriano y latinoamericano, la capitalización de esos procesos no siempre benefició a las mayorías, tampoco propició transformaciones profundas. Quienes acumularon “capital simbólico” (Bourdieu 2007, 179) político y económico fueron las castas indígenas. En la experiencia de los otavaleños –dato que puede servir como espejo que refleja lo que sucede en otros pueblos y nacionalidades indígenas-, Sarabino menciona:

Un determinado grupo ha buscado ser la voz de los indígenas otavaleños, para ello han incursionado en la política, en un primer momento con el Movimiento Político Pachakutik y con el pasar el tiempo y los diversos cambios políticos, han pasado a participar en otros movimientos o partidos políticos. Es adecuado apuntar y precisar que una gran mayoría de personas que sobresalen en el aspecto político, son parte de la “burguesía” de los indígenas de Otavalo (Sarabino 2007, 82).

El incremento y diferenciación de clases sociales en los pueblos y nacionalidades es cada vez más evidente, esto ha consolidado una élite. Zoila Sarabino, al referirse a su pueblo, cita el fragmento de una entrevista realizado a “Carlos”, intelectual indígena otavaleño quien señala que “el que tiene poder económico conforma la clase alta de los kichwa otavalos. En un segundo escalón están los de la clase media y por último los pobres que se encuentran trabajando en el campo” (2007) Sarabino añade

Existe una explotación generada desde las familias más ricas y opulentas kichwa otavalos, hacia los empleados, obreros y pequeños productores, ya sean estos indígenas o mestizos pobres, simplificando, existe una explotación de clase, sin tener en cuenta las relaciones étnicas y culturales. De esta manera consumándose las leyes del capitalismo puro, “la explotación del hombre por el hombre” (Sarabino 2007, 63).

Los años posteriores al levantamiento del 90 surge un escenario sui géneris. Según Ricardo Gómez, el proyecto de nación mestiza del siglo XX, en el que los grupos debían insertarse a

⁶ Consejo de Gobierno del Pueblo Kitu Kara 2009-2012. Documento “Proyección Estratégica Pueblo Kitu Kara”, Congreso del Pueblo Kitu Kara marzo del 2009.

la noción de ciudadanos, pasó a la aparición de nuevas identidades en el siglo XXI (Gómez 2008, 98), es decir, se abrió el camino para volver a ser indígenas. En este contexto surge la pregunta: ¿A quién interesa este giro? Gómez al respecto señala:

La posibilidad de encontrar mejores garantías de vida siendo indígenas, supone una forma de mejorar el status social. Lo que no es tan claro, es quiénes definen estas categorías en un momento histórico determinado. Al respecto sabemos que más allá de los actores y definiciones del Estado, existen categorías de lo étnico, en contextos mucho más pequeños, como lo son las comunidades. En México, por ejemplo, sucede que en comunidades migrantes de la frontera, la identidad indígena es definida por ciertas élites locales, quienes en determinado momento y en beneficio de sus propios intereses, son los que definen quién es, y quién no es indígena (Martínez Novo, 2006). Los procesos de etnogénesis registrados en Ecuador, expresan un poco de lo que sucede en México, y otro poco de los que sucede en Colombia, sin excluirse mutuamente (Gómez 2008, 98).

Antes del 2008, las demandas indígenas fueron atendidas por el Estado desde políticas paternalistas y clientelares, ejemplo de esto fue la creación del hoy extinto CODENPE⁷ controlado en ese entonces por la élite indígena. Una de las tareas de este organismo era fortalecer el proceso de definición, autodefinition y reconstitución de las nacionalidades y pueblos del Ecuador, de esta manera se dio pie a la inscripción jurídica de los pueblos y nacionalidades y a la construcción de relatos marcados por una tipología y caracterización étnica avalada por el Estado.

El pueblo Quito Cara fue inscrito jurídicamente en el año 2003 por los antiguos dirigentes del pueblo, años más tarde el nombre de Quito Cara cambió a Kitu Kara con “K”, respondiendo a la unificación regional del idioma de los incas, lo que determinó que su base cultural pase a responder al calendario agrícola y el culto al sol, así fue incorporado como miembro de la Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador (ECUARUNARI) y con ello se dio paso a la invisibilización de sus características particulares como pueblo de matriz lunar y de descendencia de una matriz chibcha, maya.

A partir de la legalidad obtenida a través del CODENPE, la organización del pueblo “Kitu Kara” se institucionalizó y se volvió orgánica a los intereses de la élite indígena kichwa, con

⁷Consejo de Desarrollo de Pueblos y Nacionalidades Indígenas del Ecuador

ello se sumó al proceso de reconstrucción del imperio caído de los incas, el Tawantinsuyu, proyecto promovido desde todas las instituciones indígenas creadas por el estado: Educación intercultural Bilingüe, Dirección de Salud Indígena, Fondo Indígena, Universidad Indígena, etc.

La Constitución aprobada en consulta popular en el 2008, eliminó estas instituciones indígenas y se crearon los Consejos Nacionales de Igualdad⁸ como instancias encargadas de “asegurar la plena vigencia y el ejercicio de los derechos [indígenas] consagrados en la Constitución”⁹. No obstante, luego de una década de transformaciones y cambios en el Ecuador, las castas y élites indígenas, de la mano de un nuevo gobierno elegido en el 2017 han logrado que estas instancias tengan cuerpo nuevamente, con ello la kichuanización de los pueblos de matriz diferente, y el fortalecimiento de la ideología del Tawantinsuyu que no ha cesado.

1.2. La tipología: Situación compleja para los ciudadanos Quito Cara

La arqueología ha encontrado abundantes vestigios de los primeros asentamientos originarios en Quito. Sin embargo, tanto la etnohistoria como la antropología no han determinado oficialmente la presencia de una población estructurada en el territorio de la capital ecuatoriana. El relato oficial reafirma una heredad inca, a pesar de que las primeras constituciones ecuatorianas reconocieron el origen ancestral Quito Cara, y a pesar de que varios de sus descendientes proclaman su existencia.

Frank Salomon (2011) sostiene que en este territorio el “impacto incaico” fue menor que en otros pueblos indígenas del sur y menciona que “algunas sociedades de la sierra llevan el sello incaico más que otras”. Para él es evidente “a primera vista”, que la “asimilación incaica” no caló en territorio quiteño como en otras latitudes.

La población indígena de Quito nunca cumplió con los requisitos que el CODENPE solicitaba para ser reconocidos como pueblo, situación compleja para los ciudadanos Quito Cara. Desde un inicio no encajaron en el sistema de representación establecido por el estado y las

⁸ Aunque en un principio la nominación era Consejo Nacional para Igualdad Étnica, finalmente la élite kichwa logró que esta denominación cambie a Consejo Nacional para Igualdad de los Pueblos y Nacionalidades.

⁹ Constitución Política del Ecuador, 2008. http://cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_2008.pdf

organizaciones indígenas. Actualmente un pequeño número de su población, sobre todo adultos mayores, se reconocen como gente “natural” y no como Quito Cara. Esta negación responde al “acelerado proceso de urbanización y metropolitanización de la ciudad de Quito”, la supeditación al capital con el consecuente blanqueamiento de su pueblo y al racismo vivido por generaciones. En un documento de Pisulí se menciona que:

La supeditación formal y real del capital ha producido el ascenso social vía blanqueamiento, pero ¿qué es? El blanqueamiento es dejar de “ser”, lo hacen los primeros que buscan ascender socialmente para salir de la condición de subordinación y sometimiento. [...]Son las condiciones de cada época que empujan a realizar esa conversión o apropiamiento de una cultura ajena, pero hay otro fenómeno de blanqueamiento al que nos hemos referido, que es la pérdida de identidad, y se traduce en no tener propósito en la vida, olvidar la historia, olvidar las raíces, avergonzarse con lo suyo porque no calza con lo que está viviendo afuera, avergonzarse de su propia apariencia, de sus rasgos y pretender parecerse al otro. El blanqueamiento es un paso intermedio, es dejar de ser, eso se conoce en las ciencias sociales como anomia que además significa no saber quién se es.¹⁰

Con respecto al idioma de los Quito Cara, este fue sustituido por el *kechwa* de los incas. Idioma que posteriormente sería aprovechado por los españoles dentro de su estrategia de dominio; en el caso de la vestimenta (de lo que se considera que podría ser así) actualmente solo es utilizada por algunos adultos mayores en las periferias al norte de Quito (en la parroquia de Calderón) y con respecto a las festividades tradicionales algunas se mantienen en varias zonas urbanas y rurales, siendo la *Yumbada de Cotocollao* la más relevante y reconocida por los quiteños. Ricardo Gómez señala que:

Cuando se piensa en indígenas, existe una fuerte tendencia de ver gente con un vestido que podríamos calificar de "tradicional", que hablan una lengua que muchos otros no entienden y que tienen una estrecha relación con el mundo rural, con el mundo campesino. Se piensa que son comunitarios y sobre todo exóticos respecto a la población que habita la ciudad de Quito, en donde es frecuente ver a algunos de ellos mendigando en las calles. El estereotipo dominante los asocia con la ruralidad, pero además los asocia con los valores más bajos de la escala social, recreando elementos de dominación de unos grupos sobre otros. El proceso de "blanqueamiento" al que el pueblo kitukara se refiere como un proceso de pérdida de identidad y de cultura, que no sólo se expresa en la pérdida del vestido, sino en la pérdida de su lengua y

¹⁰ Documento “Contexto del Corazonar ¿en qué situación surge?” s/f. Sin Publicar.

de prácticas de tipo comunitario como la minga, es parte de lo que viven muchos pueblos indígenas de la actualidad en Ecuador (Gómez 2009, 108).

Según la información publicada en la página web de CODENPE el pueblo contaba con territorio, idioma, vestimenta y una población de alrededor de 80.000 habitantes¹¹ (cifra especulativa que sumo a gente indígena y no indígena que vive en las poblaciones rurales, información forjada para cumplir con el requisito poblacional). Este dato fue opacado con información que arrojó el censo poblacional realizado en el año 2010 por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), que señala que las personas que se auto identifican como “Kitu Kara” no superan las 2.399 personas (INEC 2010). Pese a ello, el pueblo QUITU CARA está activo con su cosmología diferente a la cosmovisión kichwa inca, está presente en la ciudad, se resiste a las élites indígenas que se esfuerzan para que el pueblo se incorpore a la matriz ritual etnocéntrica del Tawantinsuyu, ya no les interesa la organización porque saben que solo beneficia a una casta.

Para estas élites kichwas, los Quito Cara están “fuera de lugar” (Hall 2013, 421), no tienen idioma propio, vestimenta, territorio y el *jean* ya es parte de su traje. Según esta perspectiva etnocéntrica, los indígenas quiteños que no cumplen con los requisitos del “ser indígena”, hoy son los “occidentalizados”, “los blanqueados”, “los *mishus*”¹². La caracterización tipo determina quien es o no indígena, desde una visión que discrimina.

Para los miembros de Pisulí, más allá de la tipologización, lo importante es construirse como ser humano, *patela o t’sa chi*, esta categoría implica un mundo de saberes, es un lugar para la persona que se encamina a su encuentro con el “lazo vital”, con el bioverso¹³. El ser humano que trabaja para desanudar las disociaciones que tienen consigo mismo, con la familia, con la sociedad, con el entorno, es consciente de sus relaciones interdimensionales e interculturales. Consciente de hallarse en medio de una sociedad que esta “enferma de civilización”.

Se reconoce a un *patela o t’sá chi* no por que mantenga su vestimenta o domine un idioma tradicional, tampoco porque sea un anciano, o por la cantidad de plumas u objetos que lleve consigo, sino por la coherencia que demuestra entre su pensar, sentir y actuar.

¹¹ La información que tenía publicada en la página web del extinto CODENPE ha sido traspasada a la página web de CONAIE en: <https://conaie.org/2014/07/19/kitu-kara/>

¹² *Mishu* palabra kichwa que significa mestizo, usada despectivamente entre los indígenas. .

¹³ Bioverso es una palabra recreada en Pisulí que significa Bio: Vida dual y verso: todo lo que está alrededor.

1.3. De la organización del pueblo “Kitu Kara” al Centro Intercultural Pisulí

En el 2009, una nueva dirigencia asumió la gestión del Consejo de Gobierno del Pueblo Kitu Kara para el período 2009-2011, como resultado de un esfuerzo de los dirigentes jóvenes del período inmediato anterior, (entre quienes me encontraba). Este esfuerzo consistió, por una parte, en el contacto, organización, acompañamiento a las reivindicaciones y dificultades de comunidades y agrupaciones de diverso tipo, que encontraron una ventana de oportunidad a través de esta entidad para ser escuchados y atendidos en las instancias del gobierno nacional. Por otra parte, se logró elaborar una proyección estratégica, acompañada de la renuncia a la concepción patriarcal y adultocéntrica, de la reflexión y el cuestionamiento a la estructura vertical de la organización, a las prácticas clientelares, al dominio de una casta superior que actuaba al margen y por detrás del Consejo para beneficiarse silenciosamente, que aplicaba la justicia indígena a conveniencia y discrecionalmente.

Como era de esperar, los dirigentes de la casta kichwa, que fundó y había controlado a los Consejos de Gobierno del Pueblo Kitu Kara anteriores, se vio amenazada. Así que, con el apoyo del CODENPE y la ECUARRUNARI, entorpecieron la legalización de la nueva directiva y, al no lograrlo, convocaron a un Congreso, excluyendo a todo miembro que no les fuera afín, ahí resolvieron disolver la organización Pueblo Kitu Kara y crear la “Nación Originaria Kitu Kara de la nacionalidad Kichwa”.¹⁴

Sucedió exactamente como Hall lo expresa:

Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. [...]Lo que hacemos con “los asuntos fuera de lugar” es barrerlos y tirarlos, restaurar el orden, restablecer los asuntos a su normalidad. La retirada de muchas culturas hacia el “cerramiento” contra los intrusos, extranjeros y “otros” es parte del mismo proceso de purificación (Hall 2010, 421).

A través de esa experiencia se pudo ver como algo abstracto, como las categorías de nacionalidad o pueblo indígena se materializaban en un formulario, pero también en los

¹⁴ Este caso fue presentado ante la Secretaría Nacional de Transparencia que pasó a formar parte de un expediente donde habían otros casos aún más graves que terminaron siendo archivados cuando las organizaciones indígenas presionaron al gobierno nacional de entonces que se vio precisado a retroceder en este y otros aspectos. Nombrarse como nación dentro de una nacionalidad es por demás una contradicción, es una definición forzada, muestra la urgencia de kichuanización de un pueblo que tiene sus orígenes en una matriz diferente.

discursos de quienes estaban en el poder, acompañados de prácticas que salieron a la luz en el documento del diagnóstico situacional elaborado por la organización: “concepción patriarcal, adultocéntrica, androcéntrica y cacical, con claros ribetes de control y dominio verticales [...] Mentalidades conservadoras, reaccionarias, clientelares, oportunistas, a-éticas¹⁵[...]” Toda una ideología de reivindicación étnica materializada por los intereses de la casta indígena que desde hace varias décadas persigue consolidar su proyecto *Tawantinsuyano*¹⁶.

La transición del conflicto interno constituyó una fuerte sacudida para quienes veían la posibilidad de generar procesos de transformación, de sanación y de visibilización de una cultura milenaria. En medio de este contexto, nace el Centro Intercultural Pisulí, varios de los miembros que fueron parte del Consejo de Gobierno del Pueblo Kitu Kara decidieron seguir activos y dar continuidad a procesos de sanación individual y colectiva aprovechando que los juntaba las prácticas cosmológicas, y sobre todo los procesos de crecimiento personal. En la tesis de pregrado señalo:

Al compartir nuestras experiencias y, en alguna medida, el entrenamiento que habíamos tenido en nuestro respectivo camino de búsqueda, hallamos por un lado, algunas constantes que podían sernos útiles: la visión¹⁷, la meditación, el estado de conciencia excepcional al que podíamos llegar a través de la danza, la interpretación de los sueños, el ritmo lunar- (Ushiña 2014, 21).

En una entrevista¹⁸ realizada a María Elena, miembro de Pisulí, recordaba las inquietudes que tenían al inicio:

Una de las preguntas que nos planteamos fue: ¿Que tenemos para dar? y no ¿qué queremos para nosotros? Lo que hay para dar es uno mismo, ¿qué es lo que uno tiene?, uno tiene la experiencia de la danza extática, el trabajo de crecimiento personal, de armonización, conocimientos vivenciados, destrezas, es con eso que le dimos la forma y desarrollamos metodología de meditación activa, y con eso desarrollamos el tema de la interpretación de los

¹⁵ Documento: Diagnóstico Situacional del Pueblo Kitu Kara por 5 factores de éxito. Sin publicar.

¹⁶ Mi autodeterminación como quitucara la opté por el año 2000, uno de los dirigentes “históricos” con quien entre otras cosas cursaba un taller de Kichwa, me facilitó la lectura de Reynaga, como algo obligatorio que un indígena debía conocer.

¹⁷ Visión o sueño lúcido.

¹⁸ Por mutuo acuerdo, los nombres reales de los entrevistados han sido ocultados.

sueños. No es que nos inventamos todo. A partir de esos elementos le dimos forma a una nueva cosa, ese algo que es para dar. El mundo que desarrolla vida, crea.¹⁹

La primera acción de Pisulí fue diseñar una metodología de meditación activa y crecimiento personal²⁰. Al inicio hubo una fuerte tensión porque había la sensación de que no se estaba haciendo lo propio, lo “originario”, pues estas prácticas no estaban en el marco de la ritualidad, o el performance. No obstante, los sueños fueron los que direccionaron las actividades a través de la ruta del: soñar – interpretar dentro del contexto - perfilar - decidir - accionar - sanar.

Pisulí como unidad del Pueblo Quito Cara nace de la ruptura con la vieja estructura organizativa. Se diferencia de los pueblos kichwa de matriz inca, dirigido por élites y castas que en las últimas décadas han fortalecido una caracterización étnica tawantinsuyana, matriz que homogeniza y excluye a quien piensa y responde a matrices diferentes.

2. Tipología, convención e invención

Con el levantamiento indígena de 1990, los pueblos y nacionalidades indígenas salieron a la luz. En términos propuestos por Fredrik Barth, se abriría paso a la “persistencia de límites”, que tiene origen

en el aislamiento que implican las características [...] enumeradas: diferencia racial, diferencia cultural, separatismo social, barreras de lenguaje, enemistad organizada o espontánea [...] se nos induce a imaginar a cada grupo desarrollando su forma social y cultural en relativo aislamiento y respondiendo, principalmente, a factores ecológicos locales [...] Según ello, esta historia ha producido un mundo de pueblos separados con sus respectivas culturas y organizados en una sociedad que, legítimamente, puede ser aislada para su descripción como si fuese una isla (Barth 1976, 12).

En el caso ecuatoriano esta “persistencia de límites” es promovida por las élites indígenas y el estado. La actual Constitución ecuatoriana señala en el Art.57 que es deber del estado fortalecer la identidad las tradiciones ancestrales, impulsar el uso de las vestimentas, los

¹⁹ María Elena, miembro de Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017.

²⁰ Al principio llamamos a esta metodología *corazonar*, pero, con el tiempo, decidimos dejar de llamarla de esta manera, debido a que algunas personas que participaron en una o varias ocasiones en las actividades que realizamos. Hoy utilizan el término de manera personal y hacen corazones con enfoques que distorsionan el sentido de la metodología.

símbolos y los emblemas²¹, entre otras. Es una caracterización que responde al “modelo de tipo ideal”, utilizado por la antropología para identificar a una comunidad que “se auto-perpetua biológicamente, comparte valores culturales, [...] cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros” (Barth 1976, 11).

Para el pueblo Quito Cara esta tipología pasó a un segundo plano, su autodeterminación tiene otras referencias. En la práctica de Pisulí el ser indígena radica en el fortalecimiento de las prácticas cosmológicas direccionadas al crecimiento personal, a la construcción de la persona como *Patela*, a su relación con el tiempo natural regido por los ciclos lunares²², al vínculo particular que tienen con el agua y las montañas, a la práctica de los sueños y la danza extática, característica que actualmente son parte de una cosmovisión que se mantiene viva entre sus miembros y la población.

El Pueblo Quito Cara es un pueblo contemporáneo que no registra a decir de Barth (1976) la “naturaleza de continuidad en el tiempo de [las] unidades tipo”. Este autor plantea que la identidad se define en la frontera, en las percepciones, en la interacción que se establece entre los grupos sociales, no se definen por la tipologización cultural, ni por el aislamiento, sino por la manera como el grupo, a través de la “adscripción” y “autoadscripción”, define sus límites y fronteras. La discusión de la identidad es contrastiva, es decir, una cultura se autoidentifica para diferenciarse de otra. En el caso del Pueblo Quito Cara, y de sus unidades que se autodeterminan como parte del pueblo, la autoadscripción responde a dos necesidades específicas: por un lado, permite reivindicar a un pueblo que responde una matriz diferente y, por otro, le da la posibilidad de visibilizar las prácticas inmateriales, características del pueblo. Barth señala:

El hecho de que un grupo conserve su identidad, aunque sus miembros interactúen con otros, nos ofrece normas para determinar la pertenencia al grupo y los medios empleados para indicar afiliación o exclusión. Los grupos étnicos no están basados simple o necesariamente en la ocupación de territorios exclusivos; necesitamos analizar los diferentes medios por los

²¹ Constitución Política del Ecuador, 2008. http://cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_2008.pdf

²² Los pueblos originarios de varias partes del planeta manejan abundante conocimiento en relación a la Luna. En Pisulí hablamos de retomar el tiempo natural regido por la luna, tomando en cuenta que cada ciclo es adecuado para determinado accionar de la persona: emprender proyectos, meditar, recogerse, realizar actividades, etc.

cuales logran conservarse, pues no es sólo mediante un reclutamiento definitivo, sino en virtud de una expresión y una ratificación continuas (Barth 1976, 17).

Pisulí, como unidad del Pueblo Quito Cara ha logrado articularse en función de sus necesidades relacionadas al crecimiento personal. Sus integrantes reconocen su raíz indígena y entienden que los pueblos están cambiando y mutando permanentemente. Según lo señala Barth, la antropología debe dedicarse, “no al perfeccionamiento de una tipología, sino a descubrir los procesos que originan tal agrupamiento” (Barth 1976, 37).

El agrupamiento de Pisulí deviene de un proceso excluyente que dio paso a la conformación de un colectivo empático, que valora su matriz de origen, que acoge e incluye dentro de sus prácticas a indígenas y no indígenas. Actualmente en la Yumbada de Cotocollao el *Mamaco* o *Pingullero*, personaje fundamental de la danza es un joven blanco mestizo que aprendió las tonadas y ahora los acompaña. Pisulí está conformado por Quito Cara y gente de diferente procedencia, es un espacio diverso en el que se comparten saberes, conocimientos. Entonces cuando Wagner plantea que “no existe una cultura sino cuando se la relaciona con otra” (Wagner en Duchesne 2012, s/n) se entiende que construirse como *Patela* (ser humano) no es exclusividad del pueblo.

Roy Wagner señala que cuando un pueblo se “reflexiona” este se “inventa”. En este sentido, parte de la cosmología Quito Cara resulta de una *invención* basada en la reflexión que Pisulí está realizando en relación a las prácticas que se conservan y se mantienen activas en el Pueblo. Además de la invención, propone que hay convenciones que operan desde fuera, recordemos, dice

que en todo grupo humano, constituido por la acción y creación humana, existen dos ámbitos, el de aquellas cosas innatas, dadas, [...]y aquellas que los humanos hacen, producen, en las que se manifiesta la acción como tal, que no son si no se hacen (Wagner en Duchesne 2012, s/n).

Si bien la experiencia Quito Cara difiere del resto debido a sus circunstancias históricas, no obstante, se observa que las representaciones que se imponen como tipología establecida niegan el movimiento y la transformación de los pueblos, sobre todo cuando se entiende que gran parte de la materialidad como en el caso de las vestimentas tradicionales o el idioma son

apropiaciones (en algunos casos impuestas). Quienes están detrás de señalar quién es y quien no es indígena en base a la tipología, niega la coetaneidad de los pueblos. La kichuanización desde el proyecto Tawantinsuyano, impone una cosmovisión que responde a la ideología del vencedor, atiende a intereses políticos e ideológicos de una élite. Sofía Arguello señala que las identidades “están marcadas por órdenes normativos, [...] acompañadas de la emergencia de actores sociales que interpelan dichos órdenes. Estas posturas enmarcan el análisis de estructuras de dominación dentro de las cuales las identidades se fabrican (Arguello 2013,176). Por su parte los historiadores Eric Hobsbawm y Terence Ranger señalan que

inventar tradiciones, [...] es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición. El proceso actual de creación de estos rituales simbólicos complejos no ha sido adecuadamente estudiado por los historiadores. En gran parte continúa siendo oscuro. Se puede decir que se ejemplifica de manera más clara cuando una «tradicción» se inventa deliberadamente y es construida por un único iniciador (Hobsbawm y Ranger 2002, 10).

Pisulí acentúa la reflexión sobre hechos activos que van más allá de la política identitaria, pues ha visto importante pensarse como Quito Cara en un proceso dinámico de relaciones históricas con los otros, desde una estructura donde la forma de vida, la cosmovisión, la construcción organizativa se crea, se inventa en la cotidianeidad y en la contemporaneidad. Wagner menciona que la invención es "un componente positivo y esperado de la vida humana"²³, y que el diálogo es un elemento constitutivo de la producción de conocimiento antropológico. La invención de la cultura se hace desde el sujeto social que se reflexiona.

Pisulí inició la construcción de un relato sobre el pueblo Quito Cara diferente a la historia oficial creada por el Estado y los intereses de las castas y élites indígenas. Para esto se apoyan en las prácticas cosmológicas que están presentes y, sobre todo, en la información surgida bajo la guía de los sueños. La invención, a la que hace referencia Roy Wagner, no se refiere a un relato de escritorio sino a la reflexión sobre sus prácticas cotidianas. Para hacer efectiva su visibilización, en los siguientes capítulos analizaremos dos prácticas – experiencias vividas en primer plano por los miembros de Pisulí- en las que se manifiestan los saberes cosmológicos Quito Cara, no pretenden realizar un tratado etnohistórico ni arqueológico, tampoco pretende

²³ Invencao da cultura en: <http://antropologiadascosas.blogspot.com/2010/08/roy-wagner-e-invencao-da-cultura.html>

determinar si los yumbos son quitu caras o no. Más allá de la pertenencia etnocéntrica el interés de la investigación radica en hacer una valoración humana de las prácticas que tenemos actualmente, es decir, lo que producen en el ser humano, más allá del estudio de la representación y de las políticas identitarias que segmentan.

Capítulo 2

Los sueños en la experiencia del Centro Intercultural Pisulí

1. La antropología del sueño: un breve repaso

La antropología estudia los sueños tomando en cuenta que el fenómeno onírico forma parte de la experiencia cultural de los pueblos. A lo largo de la historia han sido abordados por diferentes ciencias relacionadas a la interacción social y el sistema cognitivo. Hasta encontramos con estudios de la antropología contemporánea donde se plantea que el antropólogo, el etnógrafo, podría utilizar sus sueños como herramienta de acceso al conocimiento sobre la realidad [que estudia] (Tobón 2015, 332).

La experiencia onírica ha servido a las culturas como herramienta importante de comprensión del mundo. Aunque es una característica propia del ser humano, en la actualidad pocas culturas conviven abiertamente con esta práctica. La discusión recae sobre el grado de autonomía y veracidad que los pueblos les otorgan. Discusiones que según Niño Vargas en uno de sus análisis afirma que, a través del sueño, pueden adquirirse conocimientos tan legítimos y valiosos como aquellos que se obtienen a lo largo de la vigilia (Niño 2007, 295).

Algunas sociedades occidentales, han reducido el sueño a un estatus de *insignificant “froth”* (Wax en Stewart 2004, 77), no obstante, en la disputa de sentido los estudios contemporáneos han interrumpido esta mirada reivindicando al “otro” y a este con su manifestación específica de entender el cosmos. La hegemonía occidental mira los sueños como una expresión fantásica del ser humano, sin embargo, la infinidad de trabajos etnográficos han demostrado que los sueños son tan importantes para las personas y la comunidad cuando están en su estado de vigilia.

En el caso de las civilizaciones antiguas del continente americano se conoce que tenían tecnologías avanzadas. Glockner señala que entre los antiguos *nahuas* había hombres especializados en la interpretación de los sueños. Estos sabios, dice, eran llamados *emiquiximati*, que significa “conocedor de los sueños” (Glockner s/f, 14). López Austin (1967) por su parte manifiesta que también eran conocidos como *temiquiximati*, *temicnamictiani* “el intérprete de los sueños” y que para ello tenían libros llamados *temicámatl* (López Austin en Berenson et al. 2006, 1-2) documentos que a la llegada de los españoles habrían sido quemados en las campañas de inquisición.

Respecto a los pueblos andino-amazónicos la práctica onírica es algo común entre la población, sin embargo, actualmente el trabajo como especialistas lo realizan los *yachacs*, *shamanes* o *curanderos*, muchos de los cuales utilizan plantas alucinógenas como la *ayahuasca*, *el agua colla*, entre otros. Pisulí por su parte, resalta la capacidad que tienen todas las personas para soñar y recibir información, la clave en este enfoque reside en los procesos de crecimiento personal. Trabajar sobre si mismos permite recordar, y sobre todo recibir con más claridad los mensajes.

Una vez que el Positivismo entrara en crisis, a principios del siglo XX surge la escuela del relativismo cultural, corriente que descartará la hipótesis del desarrollo por comparación entre sociedades “salvajes y civilizadas”. Este nuevo paradigma antropológico emerge en un momento en que el racismo relacionado con el ortogenetismo justificaba la inferioridad de los otros pueblos catalogándolos como sociedades con incapacidad mental o considerados en la fase de la “niñez de la civilización” incapaces de “distinguir entre el sueño y la realidad” (Rivera 2012, 38).

Estos preceptos serán interrumpidos con los planteamientos de Franz Boas (1964), quien sostiene que cada cultura tiene su propia historia en oposición a la generalización homogénea de las culturas, es decir, ya no se puede hablar de cultura sino de culturas lo cual permite ubicar el uso de los sueños como parte de una cosmovisión particular en cada sociedad.

El estudio antropológico de los sueños estuvo influenciado en un primer momento por la teoría freudiana, al respecto el antropólogo Marco Tobón ubica que hubo discrepancias y enfoques diferentes [...] entre quienes validaban la aceptación de las premisas psicoanalíticas freudianas sobre los sueños y aquellos que esgrimían un encarnizado rechazo (Tobón 2015, 337). La moral, los sueños como expresión de los *deseos reprimidos*, la necesidad de la verificación del sentido del sueño, la vinculación del sueño como herramienta terapéutica individual, hacían de Freud un personaje que negaba la posibilidad de otras formas de entender el sueño. Según él su teoría de los sueños fue “[...] un dominio nuevo conquistado a las creencias populares y a la mística” (Freud 1972, 118), es decir, el psicoanálisis, a través de esta óptica desconoció el carácter social, viéndolos como un tema “exclusivo del soñador, un ser separado y aislado que no suele hacer uso social de sus vivencias oníricas (Wax en Tobón 2015, 338). Michel Perrin al respecto señala:

Los etnólogos que se interesaron en los sueños de las sociedades tradicionales, estuvieron en ocasiones tan profundamente fascinados por el psicoanálisis, [...] Olvidando que la mayoría de las sociedades habían pensado la experiencia del sueño y la habían incluido en su visión del mundo, a veces se limitaron a recoger informaciones superficiales y estereotipadas. Su perspectiva psicologizante enfocó su interés en el contenido de los sueños y las relaciones únicamente entre sueños y soñador (Perrin 1990, 13).

Carl Jung por su parte, refutó estas tesis por considerarlas deterministas y alejadas de la característica individual y colectiva específica de los sujetos. Si bien los dos estuvieron en la búsqueda de elaborar un método de análisis e interpretación de los sueños para uso terapéutico, Jung discrepó con Freud en cuanto que para él el sueño no esconde deseos reprimidos, sino “significados profundos”, a través de los cuales se revelan lo que denominará como arquetipos (o prototipos ideales), en otras palabras, según Jung los sueños tienen un fin compensador, orientador y educativo (mirada compartida por Pisulí).

Cada sociedad tiene una manera diferente de hacer uso de los sueños. Recordemos que el sueño es imagen, y por tanto está influenciada por su contexto social y cultural. La geografía, los mitos, las deidades, los códigos, los lugares, la cosmología, son parte de las construcciones culturales y sociales que estarán presentes en lo soñado.

Michel Perrin, en *Antropología y experiencias del sueño*, recoge varios artículos de diferentes autores con el objetivo de “entender las maneras de pensar la experiencia del sueño, y los usos que se hacen del sueño en las sociedades tradicionales” (Perrin 1990, 15). En su texto introductorio afirma que el estudio de los sueños ha evolucionado desde diferentes ángulos. Pone algunas claves para la discusión, entre otras menciona que, para la mayoría de sociedades, los sueños establecen una comunicación entre el *mundo-de-acá* y *el otro-mundo*, o que, en general, imaginan las relaciones entre el sueño y el estado de vigilia. También señala que cada sociedad tiene una manera de concebir los sueños, de conservarlos, y, que, para ello, establece claves que les permite entenderlos, privilegiando unos u otros, aunque no “todos los sueños pueden someterse a [una] simplificación extremada por cuanto hay sueños que no son posibles de interpretar y que, más bien, hay casos que, ante la extremada claridad de éste, no queda más que obedecerlo inmediatamente” (Perrin 1990,10).

Respecto a los soñadores (en el sentido de especialistas) se encuentra que en varias sociedades adquieren una posición especial dentro de sus comunidades, es a ellos que se les asigna una suerte de nombramiento como “chamanes, adivinos, jefes, mediadores, etc.” (Perrin 1990, 11). En Pisulí la acción colectiva que se realiza en torno a los sueños moviliza las voluntades individuales según la habilidad y lo que corresponda hacer a cada quien. No sucede aquello de reconocer como especialistas y dar un tratamiento de privilegio a alguno de los miembros.

Muchas culturas han intentado controlar su uso dependiendo de los intereses o las visiones culturales y morales. Perrin (1990) señala que hay fenómenos de censura, que todo depende de las propiedades específicas atribuidas al “espacio del sueño”. Menciona que existen sociedades donde las experiencias cotidianas se asocian con experiencias oníricas, y estas dictan toda decisión individual, de manera que cada cual debe, consciente o inconscientemente, [crear] una especie de reserva de sueños (Perrin 1990, 13). Para Glockner esto significa que el mundo visible e invisible forma una totalidad, de tal manera que la relación entre la realidad sensible y las llamadas “fuerzas sobrenaturales” es constante (Glockner s/f, 11).

Para el colectivo los sueños están ligados al contexto individual y social, a las experiencias cotidianas, así como a los hechos pasados y futuros. En los sueños, aparecen imágenes cargadas de símbolos que dan cuenta de lo que la persona está captando de sí, pero también de quienes lo rodean. Al desentrañar su significado, contribuyen a orientar lo que la persona o el grupo deben hacer. En sueños en que las imágenes aluden a situaciones que involucran a la colectividad, estos se ensamblan como si se tratase de piezas de un rompecabezas, asociándolas en un contexto en que el colectivo interactúa conjuntamente. A veces, la interpretación queda trunca, específicamente cuando algún miembro ha ignorado o restado importancia a lo que ha soñado y no lo ha compartido en el momento que debía hacerlo.

A decir de Zivkovic (2005) el sueño ha sido observado con resistencia por varias sociedades occidentales, debido a que su uso consciente pondría en crisis sistemas preestablecidos, quebrando la noción lineal de ver el mundo. Con ello se reafirma el postulado planteado por Auge (1998), él sostiene que los sueños, al ser una amenaza para el sistema, la “ficcionalización de la imaginación” contribuye a mantener al ser humano alejado del encuentro con sus sueños, anulando la posibilidad de construir conocimiento por esta vía.

Tobón concuerda con Augé respecto a que la sociedad está atravesando por una avalancha de imágenes, mensajes y hechos producidos por instancias de poder que disputan el control del sentido común de la población. Hay producción y circulación de contenidos que moldean “nuestros miedos, expectativas, ilusiones y sueños, [dejando] al descubierto una intervención política sobre nuestras formas de percibir, imaginar y representar la realidad” (Augé en Tobón 2015, 346). La disputa política zanjada en la contemporaneidad está entre las formas de soñar que nos hablan de nosotros mismos, nuestros desafíos colectivos y vínculos culturales, y las formas de soñar -imágenes, mensajes, hechos y símbolos- que ocupan nuestra actividad cerebral y nuestros contenidos oníricos (Tobón 2015, 346).

Los enfoques actuales alrededor de los sueños amplían las estrategias metodológicas de investigación, permiten ver que los sueños son generadores de conocimiento no solo en las sociedades llamadas “tradicionales”. Todos soñamos. La humanidad sueña.

2. El sueño en el Centro Intercultural Pisulí

En el Pueblo Quito Cara los sueños se entienden desde un marco cultural específico, están relacionados a su geografía, a sus símbolos y a su contexto social. En las familias, sobre todo los adultos mayores, se conservan una simbología básica de sueños, estos tienen significados profundos que generalmente se cumplen, o dan a entender el estado en el que se encuentran las personas. Menciono algunos de ellos:

- 1) Soñar que alguien muere es sinónimo de salud, de vida larga.
- 2) Son recurrentes los sueños de familiares que han muerto, muchas veces traen mensajes.
- 3) Soñar que se cae una muela significa muerte.
- 4) Soñar en una casa vieja o nueva, simboliza el estado de las personas.
- 5) Soñar con agua estancada o cristalina en movimiento refleja el estado emocional.

Los sueños son parte de la actividad mental del ser humano. En la experiencia del colectivo son guías a las cuales se les dedica tiempo para recordarlos, interpretarlos y ajustar las acciones que se deban realizar en el transcurso del día. En las acciones, sobre todo de carácter colectivo, dependerá mucho el estado de la luna. Sus fases determinarán los resultados esperados en la intervención, es decir, en la práctica, la influencia de la luna es adecuada para

determinadas situaciones, es mejor cuando está en menguante y llena, porque corporal y espiritualmente las personas estamos en mejores condiciones.

El sueño es una puerta al conocimiento para la persona y la colectividad. No hay espacio ni tiempo. Los sucesos ocurren libres, sin los límites que impone la razón que se pasa ordenando, jerarquizando, clasificando, tipologizando, juzgando, impidiendo. Ahí se expresa el yo, lo que le importa, necesita, le molesta. Avisa lo que le preocupa. Enseña lo que sabe.

Si bien la humanidad, hoy globalizada, está abandonando esta práctica de interrelación onírica, en varias culturas todavía tiene lugar. De los diálogos realizados para esta tesis observamos que para muchos Quito Cara, el sueño es parte de su hacer cotidiano, pone en movimiento una cosmovisión que se recrea permanentemente. Está activa.

Para Murray L. Wax, varias sociedades toman los sueños como fuentes personales y sociales porque funcionan en interdependencia, es decir, sus dinámicas de convivencia grupal son necesarias para la “supervivencia”. Proporcionan un medio para el contacto [...] aumentando los lazos entre las personas y contribuyendo a una perspectiva sobre el mundo (Stewart 2004, 77).

En Pisulí los sueños tienen una función orientadora y reparadora. Ayudan a ubicar las disociaciones de las personas consigo mismas, con el entorno familiar y social. Según Perrin todas las sociedades conciben un “espacio de los sueños”, con formas y propiedades características con que cada sociedad intenta modificar, desviar o eliminar los actos o hechos, vistos o previstos en sueños (Perrin 1990, 8).

El estado onírico funciona como ocurre con los equipos informáticos, se activa un programa de mantenimiento que recorre todo el software durante el período de descanso. María Elena²⁴ integrante de Pisulí lo explica desde su punto de vista:

Buena parte de los sueños son las imágenes que dispara ese proceso de mantenimiento al pasar revista a cada célula de información guardada. Eso sucede con todas las personas y es una buena parte del trabajo que el cerebro realiza durante las 12 horas o 10 u 8 horas de la noche.

²⁴ En este apartado inicia la interacción dialogal con miembros de Pisulí, con quienes se llegó a un acuerdo de emitir sus nombres reales.

Pero, como ocurre con las computadoras, hay reparaciones que solo puede realizarlas el usuario, así que el sistema de mantenimiento emite alertas que el usuario las recibe a través de los sueños. Te reparas oportunamente si reconoces las alertas, si les prestas atención y haces las correcciones que corresponden, es decir, si haces el trabajo de poner en orden los archivos y los datos, de limpiar y deshacerte de la basura que cargamos absurdamente y que interfiere todo el tiempo. Cuando estás en ese trabajo, el sistema de mantenimiento te proporciona información sobre lo que tienes que ajustar, lo que tienes que comprender y ordenar, etc. Eso es lo que sueñas.

Cuando está hecho el mantenimiento de tu software, hiciste lo que te tocaba, tu propio trabajo personal, empieza el cerebro a recibir y a entregar información, clara y ágilmente, de aquellos asuntos que tienes que atender. En la práctica, todo el tiempo soñamos y estamos conectados recibiendo y emitiendo información, pero no captamos adecuadamente si estamos con información basura en la cabeza, con emociones reprimidas, defectuosas. Hay interferencias permanentes cuando la reparación del software no se está haciendo bien, cuando no se han resuelto las situaciones que no te permiten vivir bien. Pero, cuando limpias las interferencias, empiezas a recibir la información apropiadamente, empiezas a tener el pensamiento más claro, empiezas a entrenarte más adecuadamente.²⁵

Anastasio afirma que las personas:

Debemos entrar en un proceso de evolución, y evolucionar implica un montón de cosas, primero ir soltando descascarando esas cosas que están demás en uno, porque hay costras en nosotros, heridas que hemos sufrido a lo largo de los años, de nuestra historia, sobre este espacio de vida. Nos toca quitarnos para entrar en procesos de transformación²⁶.

Para soltar eso que “esta demás en la persona”, el colectivo considera que es importante trabajar con las emociones basales, es decir, con los miedos, las ausencias, los traumas que se mantienen fijos y están presentes en el comportamiento de las personas. Al atender y sanar estas emociones, se produce un movimiento neuronal que permite acceder a la información guardada en el inconsciente, permitiendo además que los sueños sean más precisos. Para ello los miembros de Pisulí recurren a la meditación activa, a la biodanza²⁷, a las danzas extáticas

²⁵ María Elena, miembro de Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017.

²⁶ Anastasio, miembro de Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017.

²⁷ Biodanza es un sistema de integración humana, renovación orgánica, reeducación afectiva y reaprendizaje de las funciones originarias de vida. www.biodanza.org/es/biodanza/definicion-de-biodanza.

como la Yumbada o la *psicomagia*²⁸, técnicas todas que ayudan a atender los “dolores del alma”²⁹ y a superarlos.

La información que llega a través de los sueños es vital. A decir de María Elena, la consideración de los sueños como parte importante en el estado de vigilia logra que estemos conscientes, alertas, despiertos, observando y comprendiendo lo que nos pasa, conduciéndonos a nosotros mismos, impide vivir en “estado automático”, como *zombies*.

La limpieza se produce al momento de revisar los archivos que están ocultos en el inconsciente. La sanación implica un trabajo interior, de “reinstalación de programas” que se colocaron mal desde cuando anduvimos en el vientre de la madre y que tienen errores por inadecuado mantenimiento, etc. La información de los sueños, emitida a través de imágenes muestra lo que la persona está viviendo en ese momento o que sucedieron en diferente etapa de la vida, dan pautas para que en vigilia y de manera consciente se les ponga atención. Es decir, tanto para las experiencias individuales o colectivas, el sueño emite información a través de imágenes visuales, auditivas, gustativas, kinestésicas que proporcionan indicios sobre qué hacer y cómo hacer.

El colectivo asume que los seres humanos contamos con una antena natural emisora-receptora, ubicada en el centro del cerebro. Entonces, cuando las emociones, la voluntad, el pensamiento están en balance, la capacidad de emisión-recepción es mucho más amplia y la información llega sin distorsiones. El sueño es el resultado de esta capacidad del cerebro que siempre está funcionando. Al igual que Perrin quien considera que el sueño es un “transmisor único” (Perrin 1990, 9), decimos que el sueño es una manera entre otras maneras que tiene el cerebro para recibir y emitir información.

Como vemos, la cosmología Quito Cara en la visión de Pisulí, tiene herramientas encaminadas a la construcción de las personas como *Patelas*, como seres humanos concientes. En este fin, los sueños son claves porque a través de estos se recepta la

²⁸ La *psicomagia* es una técnica desarrollada por Alejandro Jodorowsky que actúa sobre el inconsciente a través del símbolo y la metáfora.

²⁹ Los dolores del alma se refieren aquellos dolores provocados por situaciones que han dejado marcas en las personas y no han sido resueltos.

información oculta en el inconciente individual y colectivo que esta a la espera de ser atendida.

2.1. Conocimiento cosmológico en el hacer del sueño

López Austin sostiene que la cosmovisión se configura en la práctica de las personas, lo que quiere decir que “la base de la cosmovisión no es producto de la especulación, sino de las relaciones prácticas y cotidianas. La cosmovisión se va construyendo a partir de determinada percepción del mundo” (López Austin en Rivera 2012, 26).

Alrededor de las prácticas cosmológicas, mucho antes de la constitución de Pisulí, se fue construyendo una línea de pensamiento que alimenta una manera particular de ver la vida. Siendo miembros del Consejo de Gobierno del pueblo “Kitu Kara” se desarrolló una técnica de meditación activa (el Corazonar) en la que intervienen la danza y los sueños. Uno de los textos publicados por la organización recoge las reflexiones de las personas que participaron en esta metodología, este documento plantea tareas para este tiempo:

Ha llegado el tiempo de poner intención para disolver a una fuerza que está entre nosotros desde hace miles de años. Es contraria a la vida, levanta muros que separan el cuerpo en partes, la persona de los demás y el grupo de los otros grupos. Se deja ver en el contrario y cuando observamos lo que está lejos. Pero, no hay que olvidar, también está en nosotros. Acoraza, entorpece, confunde, ciega, enclaustra, deforma, afea, corrompe, enfurece, engríe, empobrece, enferma, desesperanza, daña y mata.

Para vencerla, tenemos que re-encontrar el lazo que nos une a la vida desde nuestro centro porque las trabas al impulso de la vida nos hacen presa fácil de esa fuerza. Si lo logramos, podremos vivir sin sometimientos, ejerciendo el verdadero respeto al otro, siendo conscientes, siendo runas de verdad -sin razas, sin nacionalidades, sin banderas, sin importancias y preocupaciones egoístas, sin poderes ilusorios y sin dogmas-.³⁰

Los sueños son canalizados con el propósito de sanar y cuando los interpretamos, este espacio se convierte en un lugar de aprendizaje, de diálogo, de reflexión generada por la información que traen las imágenes oníricas.

³⁰ Producción colectiva, Folleto IV Corazonar Kitu Kara, 2012

Mariana Rivera dice que “la cosmovisión forma parte del ámbito religioso y se revela en diversas prácticas, desde las cotidianas pertenecientes al mundo profano, hasta las rituales y sagradas de la esfera onírica” (Rivera 2012, 26). Pisulí es direccionado por los sueños, realiza actividades que muchos pueblos consideran sagrados y que son parte de un modo de vivir, una manera de establecer una interacción respetuosa con los otros humanos o de otra especie, sin pretensiones de convertirse en institución alguna.

Muchas personas dicen que no recuerdan lo que sueñan; en unos casos porque se están reprimiendo, engañando, simulando que todo está bien. Otras los recuerdan, incluso los comentan; pero no les dan importancia porque dejan el mundo onírico fuera de su realidad. A otras les produce un bloqueo ocasionado por el temor que ocurre con las personas que tienen sentidos con un rango de percepción más amplio –extrasensorial-, entonces creen que padecen algún trastorno mental.

Amelia, miembro de la agrupación, relata:

Algún rato, tuve un sueño, el sueño fue igualito lo que sucedió en el Itchimbía³¹, y eso a mí me asusta. Cuando soñé, no me asusté. No me asusta lo que sucede en el sueño. [...] Es que yo no quiero saber qué es lo que va a suceder mañana, no quiero. A mí me asusta eso. Todavía no sé manejar, porque de pronto no tengo la lectura para eso, porque de pronto puedo dejar pasar y resulte que era algo que podía modificar.³²

Para Amelia, soñar es habitual, forma parte de su cotidianidad; pero, tenía miedo de lo que le decían sus sueños premonitorios:

A mí me daba un terror eso, solo del miedo no veía. Los sueños mismos me daban miedo y lo que hacía era como mi mecanismo de defensa, de bloqueo. Soñaba, lo contaba y me olvidaba, y ya. Y más aún cuando en el sueño pasó lo del temblor³³ que hubo en el Catequilla, en Pomasqui porque soñé y (el temblor) fue exactamente ahí, o sea, la loma por donde hoy pasa la carretera, la parte de Guayllabamba, esa loma fue. Nosotros (el colectivo) estuvimos allá fuimos después del sueño. A mí eso me daba miedo. Ahora no; pero, pasa por asumir. Yo no

³¹ Itchimbía es un cerro ubicado en medio de la ciudad de Quito. Los antiguos quitu caras tenían allí un observatorio astronómico. Es decir, era un lugar de enlace y encuentro con las estrellas.

³² Amelia, Evaluación del Corazonar Quitu Cara, diciembre 2012.

³³ Sucedió en agosto del 2014 cuando un sismo de 5.1 se produjo en el sector de Collas en Pomasqui, al norte de Quito.

logro ubicar, interpretar, no logro darle el significado al sueño. Supongo que eso será el siguiente paso. A mí ya no me da miedo (ahora), más bien cuando dejo de soñar me preocupo, yo creo que es porque no estoy conectada, y porque no estoy conectando.

Ahora la preocupación es esa, cuando no estoy soñando, porque yo sé que sueño, yo siento que he soñado, pero no recuerdo, es porque mis antenas no están funcionando.³⁴

La percepción de Amelia ha ido mejorando con su trabajo de crecimiento personal. Para ella, “los seres humanos no cambiamos, porque nos adaptamos inconscientemente. Solo cambias cuando haces conciencia, cuando tú haces conciencia, el cambio adquiere sentido y no vas a volver allá (al estado anterior)”³⁵.

En Pisulí se afirma que “si no hay equilibrio, no hay sueño”, entendiendo que la falta de armonía en la persona dificulta su capacidad de recepción-emisión. La armonía está relacionada con desanudar los conflictos interiores, disolver las cargas emocionales asociadas a las ideas fijas que se tiene. Según Sol Hernández, el no acordarse de los sueños es porque hay una censura, no hay dialogo entre el consciente y el inconsciente³⁶.

Una vez que se inicia un proceso de crecimiento personal, los sueños son determinantes individual y colectivamente. En el caso de Anastasio, los sueños siempre tuvieron importancia en su familia. En una primera entrevista recordó que sus padres todas las mañanas comentaban sus sueños para organizar el día a día. Es parte de su cosmovisión como ahora lo es para el colectivo. Al respecto dice:

Hay sueños que son solo para mí, sueños que me dicen que es lo que tengo que hacer, sueños en los que me dicen que tenga cuidado, o sea que me alertan, sueños que me dan tarea, o sueños que me ayudan a comprender cosas que no comprendo, es información.³⁷

El enfoque del colectivo Qitu Cara sobre lo onírico difiere de otras culturas pues considera muy importantes el crecimiento personal y la estabilidad emocional. No se adhiere sin más.

³⁴ Amelia, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, (archivo) diciembre 2015.

³⁵ Amelia, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, (archivo) diciembre 2015.

³⁶ Sol Hernández. <https://solahimsa.org/los-suenos-el-lenguaje-del-inconsciente/>

³⁷ Anastasio, miembro de Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

Se observa. Se analiza, se compara. La cosmovisión se configura en la práctica, en las acciones de sanación individual y colectiva guiadas por la información onírica.

Mariana Rivera afirma en su estudio sobre los soñadores o *tiemperos* de San Pedro de Nexapa, que “lo que ocurre en la realidad de los sueños tiene un estrecho vínculo con la realidad de la vigilia, manteniendo una continuidad entre uno y otro” (Rivera 2012, 47). Señala que para ellos, la comunicación onírica se establece entre “los vivos con el mundo espiritual”, sin la cual “los seres en la tierra carecerían de conocimiento y poco podrían hacer sobre las vicisitudes futuras a las que la vida los somete” (Rivera 2012, 50).

Pisulí concibe el espacio de los sueños como una fuente de información que ayuda a la convivencia en el estado de vigilia. A decir de Michel Perrin, usamos el tiempo y el espacio en nuestro sueño como fuente de metáforas. “Conectamos momentos y lugares que no están ligados inmediatamente entre sí por la secuencialidad del estado de vigilia. [...] Los conectamos dentro de la inteligencia de nuestra cultura” (Perrin 1990, 39).

Jung nos ayuda a encontrar el sentido a lo que Pisulí llama “la fuente” de donde proviene la información onírica. Según sus estudios, el inconsciente se manifiesta en las imágenes que aparecen en los sueños. Con respecto al inconsciente personal dice que está compuesto por contenidos que han llegado a ser inconscientes porque perdieron su intensidad, porque han desaparecido en el “olvido”, o porque han sido reprimidos; mientras que el inconsciente colectivo, está compuesto por todos aquellos contenidos psíquicos de un grupo, de una sociedad, de un pueblo, de la humanidad. En este sentido las disposiciones psíquicas que son producto de la herencia humana van más allá de las personas, culturas y grupos étnicos (Jung en Vargas 1984, 358).

2.2. Sueños y sueños

Según De Waal soñar es relativamente frecuente y no todos los sueños se consideran divinos. Hace referencia a una clasificación hecha por los *griegos* entre sueños significativos y no significativos, los significativos habrían sido clasificados en tres tipos: el sueño simbólico, que no puede comprenderse sin interpretación; el *horama* o puesta en obra de un acontecimiento futuro; y el *Chrematismos* o revelación por un padre, por un sacerdote o por un dios, de lo que sucederá o no (De Wall 1975, 269).

Martha Iliá Nájera C., en su resumen del libro de Mercedes de Garza “Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas”, dice:

Para los antiguos mesoamericanos había dos tipos de sueños: los vanos o falsos, llamados por los nahuas actuales “ligeros”, y los sueños verdaderos. El sueño vano es identificado por la autora con los que se dan en la fase NREM; mientras que el de la fase REM es el sueño verdadero, que corresponde al externamiento del alma y, por lo tanto, constituye una experiencia chamánica o una revelación. Los sueños chamánicos, agrega, son programados o lúcidos, inducidos por patrones de conducta determinados; por un lado, consisten en una comunicación con dioses y seres sobrenaturales, porque es cuando el chamán recibe la sabiduría; por otro, son premoniciones del futuro o viajes a lo ya ocurrido. Por ello, concluye que pasado, presente y futuro son simultáneos, es lo que llama la visión sintética de la temporalidad.³⁸

En Pisulí se clasifica los sueños en relación al alcance contextual que tiene el sueño, en personales y colectivos; por su propósito, en premonitorios, explicativos, orientadores, descriptivos, etc.; por su temática, en eróticos, volitivos, emocionales; por su lenguaje simbólico, en fáciles o de difícil interpretación, dependiendo de los recursos que haya que poner en acción para hacerlo.

2.3. ¿Cómo interpretamos?

Cuando el colectivo realiza la interpretación de los sueños, la atención del grupo se enfoca en los recuerdos de lo soñado. Si acaso, no se encontrase una interpretación satisfactoria, la atención se enfoca en búsqueda de explicaciones en el sueño lúcido, entrando despiertos en el inconsciente grupal que corresponda sin apelar a ninguna parafernalia ritualista, ni alucinógeno de ningún tipo. Es así, que la percepción y la concentración de la atención son destrezas que se desarrollan con la práctica.

Una vez interpretado el sueño, se perfila la tarea que surge de ella, procurando que ésta sea una acción sinérgica, es decir, que se resuelvan todas las dificultades que revela el examen contextualizado del sueño en una sola intervención, que sea una acción nueva para no caer en

³⁸ Martha Iliá Nájera C. 2014. Reseña: *Mercedes de la Garza, Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas / Fondo de Cultura Económica, 2012.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742014000100010

la repetición, la ritualización y el hábito; y, procurando que la ejecución suceda en concordancia con el ritmo del tiempo natural que marca la luna a los organismos vivos.

Eliade, citado por De Waal, sostiene que el ritual “es primordialmente, una repetida promulgación de los prototipos sagrados, la repetición de las acciones de seres divinos o de antepasados míticos. El ritual recuerda estos acontecimientos pasados, conservando y transmitido los fundamentos de la sociedad” (Eliade en De Waal 1975, 233). Es el caso de los *tiemperos* de San Pedro Nexapa “su performatividad ritual es una forma de materializar el sueño, es decir, llevar a cabo en acción lo que se soñó. Es donde se lleva a lo concreto aquellos mandatos requeridos por los espíritus como una evidencia de lo real” (Rivera 2015, 45).

Los sueños “nos dicen qué nos pasa, qué debemos reparar, cómo debemos hacerlo y, al reparar, nos ayudamos a sanar, a equilibrar, a suavizar”³⁹; pero, a diferencia de la experiencia de los *tiemperos de San Pedro de Nexapa* y de la descripción de Eliade, hay una performatividad, pero esta no se asemeja a un rito o ritual que generalmente repite formas, más bien es imprevisible, se hace lo que “toque hacer”. Es una acción que resulta de la interpretación de los sueños, del análisis de contexto, de la percepción sensitiva, el crecimiento individual y el nivel de equilibrio del grupo, es decir, es una acción sentida, que pone en movimiento la voluntad. Se realiza lo que nace o surge en el momento.

La interpretación de los sueños requiere de concentración, lo que llamamos un “estar aquí y ahora”, es decir, desconectados de la avalancha de pensamientos que distraen la atención. Barbara Tedlock dice que “Cuando los soñadores deciden, por cualquier motivo, compartir una experiencia de ensueño, eligen un momento y un lugar adecuados, un público específico y un contexto social, una modalidad (visual o auditiva) y una forma de discurso o de actuación” (Tedlock 1991, s/n).

Carmina al respecto señala:

Quando cada uno sueña y nos sentamos a conversar, a interpretar los sueños, y estamos cohesionados, la interpretación adquiere una dimensión diferente y hasta las preguntas que se

³⁹ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, abril 2017

formulan son más ajustadas a la realidad, porque pasa por el grado de cohesión que alcanzamos como colectivo, si eso no se produce, la actividad se realiza pero algo está fuera de sitio...⁴⁰

La lectura de los sueños requiere de conocimientos sobre el significado de los arquetipos y del lenguaje simbólico. Generalmente la información que se receipta es relevante para la sociedad. La tarea para Pisulí es dotar de sentido a los sueños, ubicarlos o relacionarlos en el contexto para luego trabajar sobre ellos.

Cada sueño se conserva hasta el momento del encuentro porque, a veces, los sueños que se ponen sobre la mesa son piezas de un rompecabezas que se va armando conforme llega la información. Al respecto Perrin dice “así son los sueños paralelos o los sueños complementarios en los cuales dos personas separadas tienen el mismo sueño, o una sueña una parte, cuando la otra soñó la otra parte (Perrin 1990, 11).

Al interpretar los sueños hay el riesgo de hacerlo desde prejuicios o sin la información suficiente, por ello se considera el estado emocional del soñante, el contexto en el que se manifiesta y la complejidad de los símbolos que a veces requieren acudir a más de una fuente. Además, se presta atención al código cultural del soñante ya que “el contenido de los sueños y su interpretación, traducen a menudo la posición cultural y social de los soñadores” (Perrin 1990, 11).

Cualquiera que sueñe tiene algo de capacidad shamánica para interpretar los sueños, para comunicarse con el mundo espiritual y para influir en eventos futuros (Perrin 1992, 145). En Pisulí remarcamos que todas las personas tienen la capacidad de recibir información, no es exclusiva de seres excepcionales; únicamente que, para guiarse en los sueños, requiere que las personas atiendan las disociaciones que distorsionan su percepción.

3. Etnografía: La Matanza de la Quebrada Colorada: de los sueños, a la interpretación y la acción

En este apartado presento una etnografía que describe la práctica y el uso de los sueños como un elemento importante de la cosmología del pueblo Quito Cara. La experiencia tiene que ver

⁴⁰ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, abril 2017

con cuatro sueños premonitorios recibidos por algunos miembros de Pisulí en el 2013, estos anunciaban una catástrofe telúrica en la zona norte de Quito, la interpretación y posterior intervención de estos sueños nos condujeron a un fragmento doloroso de la historia del pueblo.

3.1. Rápida descripción del hecho histórico

La Quebrada Colorada está ubicada en el sector norte de la ciudad de Quito, entre las parroquias de Calderón y Pomasqui, al borde occidental de pueblo de San Juan de Calderón (lugar de donde proviene mi familia paterna) junto al el cerro conocido como el *Pacpo*. Sitio donde, con el paso de los incas, se habría producido un hecho triste para los Quito Cara.

Según la historia oficial, en el siglo XV ahí se produjo una matanza, cuando vencido Rumiñahui por los españoles este general del ejército inca mató a cuatro mil cabezas de familias originarias de Quito en retaliación por haber colaborado aquellos con los españoles. Udo Oberem describe el hecho de la siguiente manera:

Con la captura y muerte de Atahualpa en Cajamarca. Uno de sus generales, Rumiñahui, intentó defender la zona norte del imperio, el actual Ecuador, contra el adelantado Benalcázar que avanzaba desde el sur, pero sin que el éxito le acompañase. De nada le sirvió la valentía de sus tropas, compuesta por soldados procedentes de diferentes etnias o mitimaes. Rumiñahui tuvo que comprobar que contaba con poco apoyo en el país; en efecto, los grupos autóctonos o se ponían del lado de los españoles o por lo menos se mantenían neutrales. La primera actitud fue la que adoptaron los cañaris, que querían vengarse de los seguidores de Atahualpa, apoyando, por lo tanto a Benalcázar. Otros lo hacían por librarse del yugo inca [...] También los habitantes de Quito tendían a unirse a los españoles, por lo que Rumiñahui destruyó la ciudad. Otros grupos, que pronto mostraron cierta inclinación a someterse a los españoles, tuvieron que pagar caro el intento. Ese fue el caso de “pillaxos, zámbrisas y collaguasos”. Cuatro mil fueron muertos por el general inca en una quebrada, junto a San Antonio de Pomasqui (Oberem 1980, 168).



Figura 2.1. Fotografía de la Parroquia de Pomasquí al fondo la quebrada Colorada. Fotografía tomada por Mauricio Ushiña (2016)

3.2. Los sueños del 2013

Varios sueños que se convirtieron en enlaces que nos llevaron a ubicar el lugar al que hace referencia la historia, para ello recurrí a la memoria y el recuerdo de sueños que los miembros del colectivo tuvieron años anteriores:

- 1) Amelia sueña una cantera ubicada en una loma. Ve a tres hombres trabajando en la cantera. Viene un ruido fuerte. Tiembla la tierra. Caen piedras y mucha tierra. Las piedras golpean a esos tres hombres de la cantera. Esas personas fallecen. Hay mucho polvo.
- 2) Amelia sueña que está en el pueblo de *Yaruquí*⁴¹. Suena una alarma. Muchas personas se concentran en un punto, y cuando están juntos, empiezan a volar en el cielo unas *gárgolas*⁴². Ella ve que se va cayendo la tierra. Se cae un monte del lado oriental, por el sector de Guayllabamba. Una polvareda gigante. La gente empieza a bajar por la quebrada. Ella ve que esa gente logra salir por el otro lado, a la meseta de Tumbaco⁴³. Toda la gente escapa al ver que va desapareciendo el suelo.
- 3) Rosa sueña cómo se hunde el Centro Comercial El Condado, ubicado al norte de Quito, y los edificios que hay alrededor.

⁴¹ Parroquia rural ubicada al nororiente de Quito, a pie del cerro *Cuturco*.

⁴² Gárgola: figura grotesca, humana o animal, común en los desagües de aguas de lluvia en las iglesias.

⁴³ Parroquia nororiental de Quito.

4) Anastasio sueña que está cogiendo preñadillas⁴⁴ en un pequeño ojo de agua en el Pichincha. Luego, se ve recostado en una ladera, debajo de una mata. De repente, todo se mueve. La ladera se inclina como si se pusiera de pie. Caen piedras, como si la montaña se le viniera encima. Desaparece el ojo de agua. A Anastasio, no le pasa nada.

3.3. La interpretación

Los sueños fueron reconocidos sin dificultad, la claridad de las imágenes mostraba que la ciudad de Quito iba a sufrir un terremoto, afectándose la zona oriental y norte, donde, efectivamente, hay una falla geológica que cruza los valles de Quito y llega a la Mitad del Mundo.

Con esta información se decidió recorrer la zona norte para reconocer los sitios que aparecían en los sueños. Se identificaron varios puntos que Amelia vio en su sueño. No se logró dar con la cantera donde vio morir a tres personas. Pero, no pasó nada. Transcurrieron los meses. Pareció que el terremoto no iba a suceder, pese a que hubo noticias frecuentes sobre sismos.

El 12 de agosto de 2014, a las 14:57, hora de Quito, se produjo un terremoto de 5.1 de magnitud en la escala de Richter, con intensidad VI de la escala de Mercalli. Murieron tres trabajadores aplastados que estaban en una cantera de piedra en la Mitad del Mundo. Muere un niño aplastado porque le cae un peso encima. Se caen y dañan varias casas. Se daña el puente sobre el río Guayllabamba, se destruye varios tramos de la vía Quito-Guayllabamba y se afecta la vía que se estaba construyendo entre la ciudad y el Aeropuerto Mariscal Sucre.

Comprendimos que se nos había advertido lo que iba a ocurrir, más un año y medio antes. Pero, nos percatamos que no ocurrió todo lo que se había soñado y, como se estaban dando réplicas fuertes, asumimos que podía ocurrir. Decidimos preguntar qué ocasionaba los terremotos.

Mediante un sueño lúcido (estado entre despierto y dormido), vimos muchos rostros, escuchamos llanto de niños, de mujeres, gritos, golpes, violencia de todo tipo, en que sentimos mucho sufrimiento, abandono, soledad, venganza, odio, envidia, confusión,

⁴⁴ Preñadillas son peces que fueron endémicos de la Hoya de Quito. Vivían en los ojos de agua que abundaban. Prácticamente han desaparecido.

comprendimos que la Tierra, como organismo vivo que es, se sacude cuando toda esa carga se le hace insoportable.

Cuando preguntamos qué podíamos hacer, vimos lugares que reconocimos en que, luego supimos, ocurrían muertes violentas frecuentemente e, investigando un poco más, supimos que como en el caso de la Quebrada Colorada se habían dado batallas sangrientas y de extrema crueldad en el pasado. Oímos aromas de plantas que conocemos y entendimos que debíamos ir a esos sitios para calmar su pesar con esos aromas a tanta gente a la que los vivos han olvidado. Comprendimos también que aquello que no está sanado pulsa entre los vivos generando distorsiones en lo que pensamos, sentimos y hacemos.

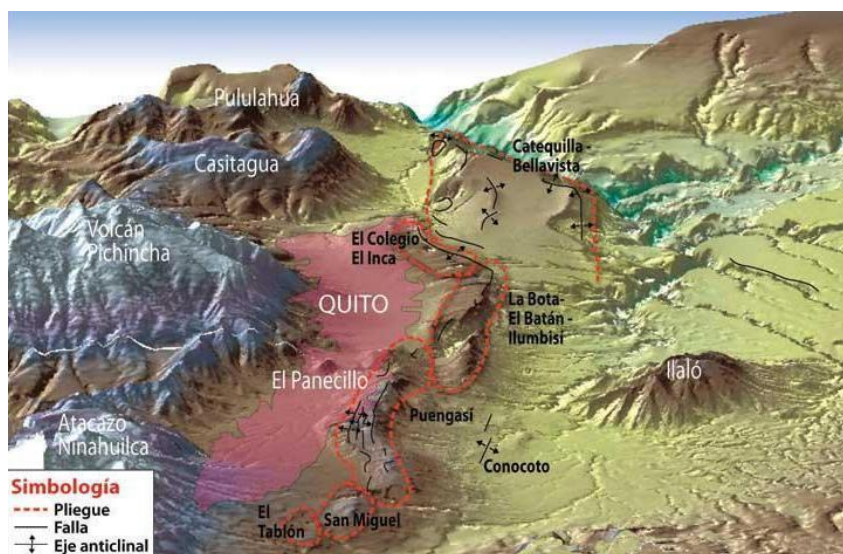
Nos alistamos. Observamos la luna, definimos el día, la ruta, ubicamos los sitios –*Rayorumi*⁴⁵, *Lomacucho* y la *Quebrada Colorada*-; pero, como no sabíamos a qué parte de la Quebrada Colorada debíamos ir, decidimos recorrer el curso de la quebrada, por el lado occidental, desde el Condado, la Avenida Córdova Galarza en dirección norte y retornar por el lado oriental de la quebrada recorriendo la vía San Antonio de Pichincha-San Juan de Calderón en dirección sur.

3.4. La visita al lugar de los sueños

Conforme a lo que planificamos, recorrimos la ruta trazada en un vehículo propio pensando en acortar los tiempos. Los lugares por donde estábamos eran lugares que conocí en mi infancia. Yo iba mostrando los sitios por donde caminé desde niño, nombrando a mis parientes cuando pasábamos cerca de sus casas.

⁴⁵ Los nombres reales han sido cambiados.

Figura 2.2. Ubicación de la falla geológica de Quito.



Fuente: Planeta Azul, <https://jfblueplanet.blogspot.com/2013/08/riesgo-sismico-de-ecuador.html>

Estuvimos en *Rayorumi*, donde nos dimos cuenta que había montículos artificiales, semejantes a los que se hallan en toda la zona norte del Ecuador, tanto de la Sierra como de la Costa, en medio de los sembríos, indicio claro de que el sitio fue asentamiento de un pueblo originario. Ahí, tuvimos un sueño lúcido. Vimos a mujeres vestidas con trajes antiguos que miraban lo que hacíamos, que se pusieron un poco curiosas cuando ofrendamos el agua y algunas de las flores que traíamos.

Luego, subimos a la fortaleza inca de *Lomacucho*.

Entrada la tarde, tomamos una vía que nos condujo cerca de la quebrada colorada, a cierta altura, estaba bloqueada. Allí nos detuvimos. Caminamos un poco tratando de encontrar la manera de sortear ese bloqueo. A pocos pasos, encontramos una cantera de piedra y arena que estaba clausurada. Amelia reconoció el sitio que había soñado y que no pudimos hallar antes. Se trataba de la cantera donde murieron las tres personas en el terremoto pasado. Como en los lugares anteriores, dejamos agua y flores.

Continuamos la marcha en el vehículo, atentos a lo que pudiéramos percibir. Incluso, nos bajamos del vehículo y caminos internándonos por una quebrada sobre la cual se alzaba un paredón muy empinado. Pero, allí no percibimos nada.

Avanzamos por la carretera rumbo al sur oriente, en dirección a San Juan de Calderón. Subimos la cuesta dejando atrás la Quebrada Colorada y entramos al pueblo de mi familia paterna. Para mi sorpresa, Carmina y Amelia me pidieron que las guie porque estaba en tierra de mis antepasados. Movido por la intuición, fui preguntando mentalmente a dónde dirigirme, en qué dirección girar, la respuesta surgía dentro de mí. Así llegamos a una planicie donde había maíz en crecimiento. Era el sembrío de mi padre y de sus hermanos en los terrenos que les heredaron mis abuelos.

Luego viré a la izquierda, tomando un sendero de tierra, que, aunque algo distante, recorre paralelo a la Quebrada Colorada. En un nuevo cruce de calles, decidí coger por un camino angosto, donde había grandes maizales a ambos lados del sendero en tierras que pertenecen a varios herederos de una de las familias más pudientes de apellido Shugulí. Algunos de los varones de esa familia están casados con mis tías paternas.

El final de ese camino nos condujo a las laderas de la *Quebrada Colorada*.



Figura 2.3. Quebrada Colorada.
Fotografía tomada por Mauricio Ushiña (2016)

En una reunión posterior, Carmina contó lo que vio en el sueño lúcido mientras estuvimos ahí:

Dije aquí fue (refiriéndose a la Quebrada Colorada). Cuando vamos entrando, reconocí el sitio. Una planicie. Llegamos al borde de la quebrada. Me resuena el sitio, lo que me pasa cuando me brillan las cosas. Ubico dónde es, dónde fue el punto, dónde fueron masacrados, la

encerrona y la masacre. La intuición nos ayudó a encontrar el lugar, primero bordeamos la quebrada en tres puntos, y luego para sorpresa de ti (refiriéndose a mi) fuimos a dar al pueblo de tus ancestros.⁴⁶

En el sitio Amelia y yo, parados al borde de la ladera, colocamos el agua y las flores y dijimos lo que sentíamos en ese momento, que deseábamos que descansen en paz. El lugar estaba fuerte. Sentía una sensación extraña en la piel. Un fuerte viento que vino del lado de la Quebrada azotó nuestros cuerpos. Estábamos en el punto que relata la historia.

Carmina tuvo un sueño lúcido en el lugar:

Es ahí. Veo las gentes, amontonadas. Cuentan lo que están pasando, el dolor que soportaron con la muerte. Comentan sobre las personas que estuvieron de lado de los incas.

Yo estaba en medio de toda esa gente. Estaba en la hondonada junto al borde de la quebrada.

Alrededor del terreno, en ambos lados, estaban escondidos los soldados de Rumiñahui. La gente estaba en el lugar, había una fogata donde estaban haciendo la comida, asando los animales, cocinando las cosas: La gente estaba sentada en todo el sitio, estaban conversando. Era una reunión grande. Iban llegando, iban llegando. Así empezó la imagen, yo me doy cuenta que va llegando gente. De repente se llena, había montón de gente reunida sentada conversando, hasta sentí el olor de los choclos, lo que estaban asando y, de repente, el rato que miro a los bordes de la montaña, miro unas cabezas escondiéndose en la loma. Los dejaron entrar y después se fueron acercando y los rodearon. El rato que yo estaba parada acá y ustedes regresaban, en ese momento, estos estaban atacándoles y empujándoles hacia la quebrada. Era una matanza con una crueldad, con un odio, con una venganza. Los botaron hacia dentro. Eso es lo que yo vi. Había mujeres, había niños, había jóvenes. El grueso eran los jefes de grupo, eran cabezas de clan o de familia. Estos otros eran soldados (incas) estaban con las alpargatas, las macanas. Ellos iban a matarles. Era una emboscada para eliminarlos por venganza. (Acorralados) No podían hacer nada porque estaban desarmados.⁴⁷

⁴⁶ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, abril 2017

⁴⁷ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, abril 2017

Hasta la fecha, no han sucedido las tragedias de los sueños premonitorios de Rosa y de Anastasio. Sin embargo, cuando volvimos a encontrarnos luego de varias semanas, Carmina comentó lo siguiente:

Hay una parte que no logramos hacer allá. Había muchos llantos en el sitio. Pasé más de quince días escuchando y viendo imágenes de montón de gente adolorida, que puede tener que ver con eso (la masacre); pero, también derivada de eso, lo que siguen haciendo en esa zona. O sea, siguen matando niños, siguen maltratando niños, siguen destruyendo vidas de gentes. O sea, lograr salir anímicamente de ese sitio fue difícil para mí...más de tres semanas.

Al principio no entendíamos porque no fue Anastasio a esa zona; pero, luego comprendimos que eras tú (se refiere a mí) quien debía estar en esta historia, porque involucra a tus antepasados (quitu cara) y a ti en este tiempo.⁴⁸

El encuentro de la Quebrada Colorada resonó con mi familia. Carmina nombró algunos apellidos conocidos, de quienes habían sido aliados de los incas, con quienes habían preparado la emboscada y de mis ancestros que habían sido víctimas de aquel suceso. Inmediatamente después de este hecho, los asocié con situaciones concretas que vivimos en este tiempo. Al comentarle a mi padre sobre la investigación y lo que habíamos encontrado, me dijo: “Desde que me acuerdo siempre habido la rivalidad entre esas familias. Nunca se han llevado. Aun así, hasta la tercera generación se hicieron parejas”⁴⁹.

Carmina nos dijo que su parte fue detectar el lugar que marcó a mi familia. La tarea para mí es sanar y ayudar a sanar a mi familia. Era necesario reconocer a quienes murieron en esas laderas de la Quebrada Colorada, que estaban olvidados, invisibilizados, sin justicia. No estamos hablando de un pequeño grupo, sino de familias enteras que necesitan de nuestro entendimiento, de nuestra promesa de recordarles y de recordar lo que les pasó hasta cuando se les haga justicia.

Comprendimos que la muerte es un paso a otro espacio de existencia; pero, en muchos casos, las personas se quedan atascadas porque han muerto de manera violenta, están atados con fuertes vínculos emocionales a las cosas, a alguna persona, o, porque no tienen idea en donde se encuentran ni saben qué hacer.

⁴⁸ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista grupal con el autor, abril 2017

⁴⁹ Ángel Ushiña, habitante Quitu Cara (mi padre), conversación con el autor, abril 2017

Comprendí que, sin recuerdos, en este presente, estamos traicionándoles, enamorados de la reconstitución del Tawantinsuyu, bailando raymis, celebrando sus ritos, aprendiendo kichwa, queriendo hacer como ellos hacen, cuando los incas los mataron cruelmente. Y llore.

3.5. El uso del sueño como herramienta de construcción de otro relato de la historia

El sueño es parte del ser humano, está ligado a una cosmovisión, a una manera de interpretarlo, de vivirlo, en este caso rompe además con el relato de la historia de los vencedores. En la Quebrada Colorada, los vencidos se dejan ver y escuchar desde otro plano de existencia, dicen su relato que no coincide con la historia que aprendimos.

El sueño lúcido mostró el dolor de quienes fueron asesinados en aquella Quebrada hace varios siglos. Ellos demandaban ser escuchados. Pidiendo justicia. Pero, también pidiendo que sus descendientes rectifiquen, porque, en este presente, sin darse cuenta han estado seducidos por el proyecto de los descendientes de sus victimarios quienes promueven un proyecto de dominio ideológico, cultural y político, mientras la versión de los vencidos está reducida a anécdotas y leyendas olvidadas.

Según Jung, el inconsciente colectivo es la memoria que las personas tenemos incorporada. Una vez que se hace conciencia de la información que está en ella, nos hace actuar. Entonces, Pisulí entró en esa memoria a través de los sueños, obtuvo información de esa fuente y actuó guiado por ella.

El sueño nos da la posibilidad de percibir hechos que sucedieron o podrían suceder, conocer fragmentos de la historia que no podíamos leer en textos de historia. Según Augé, esto que Pisulí puede afirmar por experiencia propia, es una posición contraria que amenaza al orden social dominante en tanto cuestiona el relato que le dota de unidad y de sentido:

Los debates sobre la naturaleza de los sueños [...] revelan desde el comienzo su carácter literalmente polémico. Los conflictos de que los sueños son objeto, son conflictos de interpretación y no incumben solamente a los individuos, Jacques Le Goff, en lo imaginario medieval, hace notar que los sueños interesan al historiador como fenómeno colectivo, que se sitúan dentro de los marcos sociales y culturales de una sociedad y que el siglo XVII hasta hubo “epidemias de sueños”. Esta dimensión colectiva puede llegar a ser contestataria y por eso inquietar a las autoridades. Aun después del gran movimiento de liberación de los sueños,

posterior al primer milenio, la presencia del diablo, y detrás de esta presencia, la de la protesta y la de la herejía, siempre resultaron sospechosas, especialmente cuando los sueños parecían constituirse en un “contrasistema cultural” y la protesta onírica parecía contribuir a la constitución de la herejía (Augé 1998, 88).

Pisulí sigue una ruta para superar las disociaciones personales y colectivas: sueño-interpretación-contextualización-acción y de encuentro. El sueño como elemento de la cosmología es un espacio de conocimiento a través del cual se receiptó – en este caso- información clave para la visibilización de uno de los acontecimientos más dolorosos registrados por cronistas en ese entonces. Situación que estaba –y está- pendiente de resolver.

Capítulo 3

La danza extática y los sueños en la Yumbada de Cotocollao

1. El contexto

En la época preinca los yumbos eran gente que habitaba en las estribaciones occidentales y orientales de la sierra centro norte de Ecuador. Hay información que dice que traían y llevaban productos de la Costa, la Sierra y la Amazonía, así mantenían relaciones interculturales. Con el paso del tiempo se fueron quedando en Quito hasta fusionarse como pueblo Quito Cara. A decir de Salomon y Erickson:

Cieza mismo concedió que el salvajismo de los Yumbos no se debía a su pobreza, sino al goce de “mucho regalo” de la naturaleza que los hicieron ricos y temerarios. En verdad, los serranos de todos los grupos étnicos, a pesar de lo que dijeran acerca de los Yumbos, en la práctica apreciaban sobremanera el acceso a los productos Yumbos. Cuando los señores de la población aborígen no-incaica de Quito fueron entrevistados en 1559, dijeron que sus súbditos habían confiado siempre en los Yumbos para el abastecimiento de sal, ají y algodón, siendo todos éstos productos de primera necesidad (Salomon y Erickson 1984, 58).

Los yumbos según describe la etnohistoria habría combatido férreamente a los Incas. Están asociados a los Cara como los Quito a los Cayapa, los dos relacionados a una matriz Chibcha y más antiguamente a la cultura Maya como se menciona en el primer capítulo. Según manifiesta Anastasio en relación a la danza de la Yumbada señala:

La etnohistoria registra, entre muchos otros pueblos originarios, a los Quito-Caras, población pre-inca, asentada en el noroccidente de Pichincha, en los cantones Quito, Pedro Vicente Maldonado, Pedro Moncayo y Rumiñahui. Este Pueblo celebraba una danza ritual denominado La Yumbada que se supone surgió entre el 800 y 1534 D.C. Esta danza se celebraba en la luna llena de mayo-junio, coincidiendo con la celebración católica del Corpus Christi, es decir, 60 días después del domingo de resurrección. Se reconocía a los y las danzantes como Yumbos y Yumbas⁵⁰

La Yumbada es una danza que se mantiene en varias partes de la ciudad sobre todo en las parroquias urbanas del Distrito Metropolitano de Quito, siendo la *Yumbada de Cotocollao* una

⁵⁰ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

de las más representativas. De las investigaciones que hemos realizado en Pisulí, ubicamos que se danza desde mayo, cuando aparece la cabeza de la Constelación Serpiente en el firmamento hasta cuando su cola desaparece.

A decir de Salomon:

La historia [...] muestra en todo siglo huellas de la presencia de yumbos como personajes a la vez exóticos, y cotidianos; se hicieron presentes en los mercados quiteños y en pueblos vecinos a dónde venían para trocar productos, pero hicieron gala de su “otredad” al practicar el shamanismo (Salomon 1997, 12).

La yumbada de Cotocollao o la “Danza de las montañas”⁵¹ es una danza extática que se ha mantenido por generaciones. En un primer momento era poco conocida y, solamente se sabía que al finalizar la fiesta los indígenas terminaban borrachos en el parque. El alcohol dominaba, además eran dependientes del párroco de la iglesia, sin embargo, con el pasar del tiempo se han producido cambios, Anastasio al respecto señala:

Los Yumbos de Cotocollao danzamos a plena luz desde hace cincuenta años atrás. Pero, teníamos que asistir y escuchar misa a San Sebastián. Bailábamos con la bendición del señor cura. Cuando terminaba la misa, teníamos que acompañar la procesión.

Ahora, [...] ya renegamos de eso, nosotros ponemos la pambamesa y nos vamos a hacer nuestro baile. El cura celebra misa, mientras nosotros estamos en la plaza celebrando nuestra propia ceremonia –la matanza o “cuchijapi” (la captura del cerdo) y “cuchiwañuchi” (la muerte del cerdo).

[...] el cura saca la misa a la plaza y una funcionaria de la anterior administración (Municipal) le dio (al cura) parlantes como si fuera un concierto de rock, mientras que nosotros tuvimos que pelear para que nos respeten. Esto pasó hace tres años atrás. Los Yumbos dimos pelea a las autoridades municipales en los precabildos, en los cabildos, y también fuimos a hablar con el administrador de La Delicia. La plaza de Cotocollao es el lugar en que siempre hemos bailado, la iglesia de Cotocollao es viejísima, la construyeron en el tiempo de la conquista, señal de que ahí estábamos. Le volvieron parque a nuestra plaza, le pusieron plantitas,

⁵¹ Nombre impulsado por Pedro Morales (+) descendiente de familia Yumbo. Este personaje fue uno de los gestores de revitalización de la Yumbada de Cotocollao.

jardineras, una pileta y todo lo demás, nos dejaron un espacio chiquito para bailar, pero les obligamos a que nos devuelvan la plaza, nuestra plaza no es como los otros parques de la ciudad, es de piedra y hasta tiene el hueco en el centro, es un parque a la antigua que (los otros) han de pensar que es feo. Las autoridades decían que no querían que se vuelva mercado, les dijimos que tienen recursos para cuidar que eso no pase. Fue una pelea dura. Le hicieron más grande al espacio [...] ⁵²

La invisibilidad de su fuerza cosmológica ha sido auspiciada por la iglesia y el estado a través de sus instituciones y gobiernos locales, reforzando la fiesta desde la representación folclórica sin entender su dimensión sanadora, en “la lógica de la cultura como mercancía, es decir, [...] la Yumbada (como) un atractivo turístico” ⁵³. Esta invisibilidad ha sido promovida desde hace algunas décadas por quienes impulsan la ideología Tawantinsuyana, que a la fuerza tratan que la fiesta coincida con los raymis kichwa. Según comenta Kathleen Fine, el (ex)Alcalde de Quito Paco Moncayo, al iniciar uno de los libros auspiciados por el Municipio para investigar la cultura del área Metropolitana de Quito, habían definido políticas de recuperación histórica y cultural de la ciudad, para eso habrían planteado varias ramas de recuperación:

Una para rescatar y reconstruir los edificios y otros monumentos hispano-coloniales [...]; otra que busca la recuperación de la historia incaica de la ciudad por medio de la arqueología y etnohistoria (Espinosa Apolo 2002-2003); y otra que quiere rescatar la "memoria colectiva" de las comunidades quiteñas (e.g., Espinosa Apolo 200Sa, 200Sb). Sería interesante investigar si estas políticas se apoyan una a otra o si generan conflictos a nivel, no solamente de gestión municipal, sino de colaboración local (por ejemplo, sería importante conocer si una insistencia en la hegemonía quichua-incaica sirve para la reinterpretación de las demás historias) (Fine 2006, 62).

2. Conocimiento cosmológico en la Yumbada: La danza extática y otros elementos en esta práctica

En mi observación realizada desde hace diez años, veo que no existe una reflexión profunda sobre lo que implica la danza extática, esta dimensión continua invisibilizada en los mismos danzantes y hacia afuera, no obstante, y como en todo proceso, esto requiere de tiempo.

⁵² Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

⁵³ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

Los yumbos reconocen elementos de su cosmología, según Walter Guachamín (yumbo) manifiesta “que la Yumbada es para hermanar, para limpiar el corazón no solo nuestro sino también de quienes nos rodean, (para) fortalecernos espiritualmente, y ser parte de esta cosmovisión como seres danzantes [...]”.⁵⁴ Una situación particular de la yumbada es el “hermanamiento” que realizan con las montañas. Cada yumbo baila con el espíritu de los cerros y volcanes. En una entrevista realizada a Don Pedro Morales (+) antiguo gobernador, señala:

El momento que yo tomo el nombre (del cerro) parece que el poder y la fuerza de cada montaña de cada cerro (viene), eso solo uno siente el momento que ya está listo para actuar con las montañas, o ponerse en contacto, hermanarse mismo con las montañas.⁵⁵

La Yumbada como muchas danzas tradicionales permite a sus integrantes entrar en estados profundos de conciencia, al respecto Fericgla señala: “Esta forma de consciencia extraordinaria ha sido, y es, vivida por el ser humano como máxima manifestación de la unión con su divinidad o con el mundo animista culturalmente definido” (Fericgla 1998, 7). Al ser estados en los que según varias culturas permiten la conexión divina, esta práctica ha sido interrumpida por las creencias judeo-cristianas que han hecho de alguna manera que muchos danzantes tengan miedo y no se permitan entrar en esos estados profundos de conciencia. Anastasio señala:

La iglesia católica censuró esta danza y persiguió a los Yumbos a través de los siglos. Pero, (la) danza y sus gestores sobrevivieron, aunque atrapada y sometida a los códigos permitidos por el puritanismo católico. Por ejemplo, ya no podían bailar las mujeres, se omitieron todas las representaciones “ofensivas a Dios” de “pensamiento, palabra y obra”, en un juego de aceptación y rechazo, que depende del permiso que se dan los Yumbos para vencer los límites impuestos y auto impuestos⁵⁶

Para comprender la dimensión de esta práctica recurro a la visión de trance extático desarrollado por Fericgla, según menciona este estado es “una salida del ego fuera de sus

⁵⁴ Panizo, Alex, Humberto Padilla. 2016. “Yumbada de Cotocollao – Quema de Chamiza 2016”, video 0:10:10. <https://www.youtube.com/watch?v=O-rmyGOuyCE>

⁵⁵ Tomado de Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC, 2013, video 0:1:26, <https://www.youtube.com/watch?v=26DXkje1hkQ>

⁵⁶ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas” (Fericgla 1986, 6) y añade:

Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta —entendida como “capacidad para conocer”— hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental. (Fericgla 1998, 6)

Para entrar en este “arrobamiento o éxtasis” el danzante requiere de una preparación “consciente de purificación sobre sí mismo, ejerciendo la voluntad de contemplar” (Dagnino 2017, 172). Como señalamos anteriormente el miedo generado por el encuentro a lo desconocido limita esta posibilidad, muchos de los danzantes continúan atrapados en los preceptos judeo-cristianos, no obstante, desde los yumbos miembros del colectivo Pisulí, han tomado posición frente a la iglesia, se ha iniciado un proceso de preparación previa, realizando ayunos, poniendo atención a los sueños y visitando vertientes en las montañas.

La yumbada actualmente es parte de las prácticas cosmológicas Quito Cara, constituye un espacio de conocimiento, que, como dijimos anteriormente, fue invisibilizado entre otras cosas porque el estado ha dado prioridad a la materialidad de las culturas mientras que lo inmaterial intangible, es decir, lo que trasciende y transforma ha sido relegado.

Ananda Dagnino señala que “el éxtasis indica la acción de llevar hacia afuera, mover, desplazar, apartar, modificar una o una serie de cosas, y luego [...] alejarse, renunciar o evitar (Dagnino 2017, 170), es decir, la danza extática consiste en dejarse ir al vacío, perderse o como dice alguno de los yumbos “entrar en vuelo”⁵⁷. En varias ocasiones escuche a varios yumbos del colectivo decir que “han estado conectados”, que después de tres días de danza “el cuerpo se ha vuelto ligero” o “que han sentido como si su cuerpo estuviera danzando en el aire” e incluso relatos en los que describen que a través del estado de trance reciben información. Anastasio narra uno de esos momentos:

Después de pasar la noche de la recogida sin dormir y bailando, se está adolorido, cansado; pero, al ponerse el nombre, el cerro le da a uno la fuerza que se necesita. Yo he hecho la experiencia de hacer preguntas y uno se pega unos vuelos —por ejemplo, una vez que bailé con

⁵⁷ “Entrar en vuelo” es un modismo que significa estar conectado o en un nivel de vibración energética inusual.

el Casitagua, le pregunté si me iba a dejar encontrar su puerta diciéndole “Quiero encontrar tu puerta”, entonces sentí que volaba, se me venían las cosas como película, imágenes de muchas personas llevando guiones con muchos colores (objeto triangular en donde van pecados muñequitos, estampitas, espejos, soles, lunas, como si fuera un collage, es el estandarte que va delante de la fiesta guiando para donde va toda la gente), de Roselas (danzantes de San Pedro, vestidos vistosos, con cintas de colores, con ponchos llenos de espejos, de lentejuelas), de campos sembrados de cebolla blanca.⁵⁸

Estas son expresiones de lo que se considera uno de los efectos extáticos, son nociones del vacío al que se refiere Dagnino:

El misticismo es la primera respuesta ante la paradoja occidental del vacío. La cultura occidental ha tenido históricamente un miedo pavoroso al vacío. El principio medieval de vacío ha negado ancestralmente el lugar del espacio desocupado, el hueco, el vacío de contenido y la ausencia de materia. El pensamiento místico responde ante el pavor al vacío con la posibilidad de vaciarnos interiormente, despojándonos de viejos paradigmas, pensamientos, recuerdos, prejuicios, preocupaciones. Es allí que se hace paso la plenitud y entra la divinidad, así sea mediante ráfagas de presencia (Dagnino 2017, 190).

La Yumbada guarda saberes que se han transmitido de generación en generación y que requieren ser revalorizados, visibilizados. Son conocimientos que hacen parte de la caracterización cosmológica que se mantiene dentro del pueblo.

El caso de esta danza es sui generis ya que de un momento de invisibilización sistemática promovida por la iglesia y el estado, paso a un momento de gran difusión y atención mediática, aumentaron las investigaciones académicas en diferentes áreas de las ciencias sociales. Si bien fue una estrategia de visibilización dirigida por un grupo de danzantes para devolver la autoestima a la comunidad, sin embargo, el Estado a través de los gobiernos locales los ha incorporado en su agenda cultural como una expresión folclórica sin entender el carácter trascendental de sanación, de restauración corporal y espiritual que encierra. La yumbada, tiene su espacio-tiempo específicos, los días de la fiesta están interrelacionadas con constelaciones específicas, con el ritmo lunar y solar, con los sueños de sus guías y de su comunidad, desplazarla de su pulsar natural atrofia su sentido.

⁵⁸ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

Según relata Anastasio:

Están presentes símbolos muy fuertes: el Sol que fecunda la Tierra en un espacio y tiempo precisos –la plaza y tres días de atardecer a atardecer-, el frenesí del encuentro placentero que dura tres días y culmina con el semen del sol –la chicha- que los Yumbos lanzan a todos. Está el juego de la vida y la muerte, el viaje en la muerte y el retorno a la vida, el pene erecto como símbolo de la vida. Está el llamado a la lluvia a través de los ritmos de la danza que imitan el sonido y el ritmo de la lluvia. Está la cacería, indicio de que los Kitus eran cazadores.

Es la conexión colectiva e individual con el inconsciente vital. Los Yumbos bailan con los cerros y obtienen su fuerza de ellos, entran en trance, vuelan, visionan, se dejan ir, se abandonan a las sensaciones. Pero, dado el condicionamiento del puritanismo, judeo cristiano, los danzantes vivencian la ceremonia en la dualidad: El impulso sexual, que despierta y aviva la danza, se realiza en los encuentros de los Yumbos que regresan a casa “motivados” pero también choca con la negativa de las mujeres presas en los límites puritanos y explota en peleas e incidentes (de violación) que “nadie entiende” y que se culpan al alcohol para no desentrañar sus motivos.

Antes yo no veía bien el tema del “pene” y lo que hacía el Mono en la matanza y era por el enredo mental que yo tenía en la cabeza. Pero, la gente disfruta con eso, es en el fondo darse permiso un ratito.

La capacidad de fecundar la vida (limpiar, dar prosperidad) que tienen los Yumbos inspira respeto de todos –“son depositarios de conocimientos ancestrales”; pero, especialmente despierta el deseo de las mujeres que acompañan a los danzantes día tras día, a la espera de un encuentro sexual que las lleve a los umbrales del placer más intenso y, a aquellas infértiles, les vuelva fecundables. Esto sucede en secreto, apenas notorio en las risas, las miradas, la devoción en los cuidados que dispensan a los Yumbos y las escapadas que “nadie nota”.⁵⁹

Si bien la estructura o forma de la yumbada ha sido transmitido generacionalmente, los estados “de éxtasis, arrobamiento o unión mística, [...] no puede ser transferido ni enseñado a otros (Dagnino 2017, 173). Para que el danzante logre alcanzar el nivel extático se requiere de un trabajo interior consciente, a decir de Eliade “no se puede considerar a un extático cualquiera como chamán; este es el especialista de un trance durante el cual su alma se cree

⁵⁹ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno” (Eliade 1951, 6). La preparación de la persona es importante sin lo cual tanto el sueño como la danza extática se quedan en la forma, en el rito.

La Yumbada tiene esta trascendencia, sin embargo, no puedo en esta investigación afirmar que todos los danzantes son conscientes del carácter trascendental de la danza, pero sí del grupo que es parte del colectivo Pisulí. Sin embargo, cada uno vive una experiencia sacra independientemente de la concepción que tengan, de hecho, pueden alcanzar diferentes niveles de vibración provocados por los movimientos que realizan, según Dagnino “la palabra éxtasis puede referirse a un sinnúmero de situaciones (...)” como el caso de “los danzantes de Konya, quienes experimentan el trance provocado por la forma circular de su danza (Dagnino 2017, 189). Es decir, los movimientos en sí mismos provocan determinados estados en cada uno de los danzantes. Según Fericgla

El trance extático se caracteriza por una aparente disminución de la percepción y de la sensibilidad corporal dirigida al mundo exógeno, y por una merma de la movilidad corporal. Además, también puede afirmarse que se trata de una capacidad biológicamente dada ya que no existe una sola sociedad que, en mayor o menor grado, y bajo el epígrafe cultural que sea, no conozca tales estados extáticos y no disponga de algún tipo de aprendizaje regulado como camino para cultivar esta capacidad innata [...] (Fericgla 1998, 8).

En esta misma línea menciona que:

Hay pueblos que buscan el éxtasis de forma apolínea, bailando formal y ordenadamente con un perfecto control corporal [...]; en otros casos se trata de un baile dionisiaco en el cual la finalidad es justamente perder el control de los movimientos automáticos del cuerpo (como en diversos ritos afrocaribeños y afrobrasileños); y aun en otros casos el sujeto extático halla su experiencia en el fondo de una solitaria y silenciosa cueva, sin mover ni un solo músculo durante largas horas (Fericgla 1998, 12).

Dentro de los elementos que ayudan a provocar el trance extático está la música, en el caso de la yumbada es interpretada por el *Mamacu*, este es el músico tradicional que toca con un tambor y un pequeño instrumento de viento llamado *pingullo* varios tonos (al momento se conservan alrededor de 17 ritmos). Dagnino dice que “el impacto de la vibración va a definirse también por medio de la melodía y el ritmo (Dagnino 2017, 184), y sobre todo, por

la experiencia interna que evocan”. Al respecto Zoila Mendoza señala que: “La combinación de la incesante repetición de la corta melodía y de los fuertes golpes del bombo ha hecho que algunos autores hayan descrito la experiencia de escuchar esta música como “hipnótica” (Mendoza 2016, 62).

La danza extática está relacionada directamente con la danza chamánica, en muchas culturas como describe Eliade en su libro *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, gran parte de las danzas son ejecutadas en diferentes rituales y con diversos fines, la mayoría de ellas acompañada de tambores, flautas, y cantos. Al respecto menciona:

El trance, como entre los chamanes siberianos, se realiza al danzar al compás de la melodía mágica del kobuz. La danza [...] reproduce el viaje extático del chamán al cielo. Es decir, que la música mágica, como el simbolismo del tambor y del indumento chamánicos, y como la misma danza del chamán, son otros tantos medios para emprender el viaje extático (Eliade 1951, 85).

Dermnrgem en su tesis doctoral *Trance, devoción y silencio en la danza Odissi de la India* señala que la danza extática tiene diferentes nombres en varios pueblos. Así como la Yumbada es la denominación como la conocemos en el Pueblo Quito Cara, en otros lugares tienen diferentes nombres, al respecto Dagnino señala:

Desde la mirada sufí explica que la danza extática evoca a aquel que no porta jamás el nombre profano que se traduce como danza, que puede variar de acuerdo a técnicas, países y asociaciones piadosas: sama (audición, atracción, alegría intensa), haira y tahayour (estupefacción), touba (arrepentimiento, retorno a Dios), zahda (ascenso, fervor, salida del mundo), khamra (estado de ebriedad), imara (plenitud); [...] Todos estos términos implican desapego, éxtasis, unión con una realidad suprema (Dermnrgem en Dagnino 2017, 229).

Lo extático en la Yumbada se manifiesta cuando las personas dejan de ser quienes son en la cotidianeidad para convertirse en yumbos, en *Yachaj*⁶⁰ –curanderos- y para recibir a la montaña con la que tiene relación, empatía o conexión. Quien danza es el espíritu, la fuerza del cerro que durante tres días bailará en el cuerpo del yumbo. La montaña es un ser que tiene agencia, se fusiona con el danzante que pone la intención de hacerlo y que se da permiso para

⁶⁰ La práctica como yachac es vista al final de la matanza. Son pocos los que limpian a las personas que piden. Generalmente la limpia es a niños. Lo hacen con huevo, tabaco y trago.

ello. Para esto es importante que el danzante sienta que la montaña a la cual ha convocado esté dispuesta y acepte la invitación. Es necesario que la persona y el cerro vibren en la misma frecuencia, es decir, que sus energías sintonicen, “se hermanen”. Una buena jornada es cuando se ha bailado con fuerza, cuando los danzantes sienten, después de tres días, que sus cuerpos parecen volar. Con las danzas movilizan la energía de los lugares y por donde van, sanan a la comunidad y se sanan a sí mismos.

La característica particular de los miembros de Pisulí que participan de la Yumbada, ven estas prácticas como espacios que les permiten sanar y reconfigurarse a través de los movimientos específicos, donde no solo moviliza el cuerpo sino también los puntos de energía, sobre todo la energía sexual, que ponen a la persona en equilibrio. Cuando el yumbo se conecta, eleva su energía, en ese estado puede tener viajes a través de sueños lucidos. Su cuerpo se convierte en un receptor de sensaciones y de emociones que le proporcionan información corporal y espiritual.

Una de las técnicas que me ayudó (y nos ayudó a los miembros del Pisulí) a comprender el conocimiento que encierra la yumbada desde el enfoque de trascendencia es la *Biodanza*, técnica que varios miembros Quito Cara practicamos desde hace algún tiempo. Uno de los miembros de Pisulí que es yumbo, realizó el proceso de formación en biodanza, para él, este método consiste en

buscar poner la vida en el centro, por eso es bio-danza. Desde una posición crítica a la sociedad actual, que la ve como “enferma de civilización que alimenta la muerte”, la biodanza propone ponerle vida a la vida impulsando la vitalidad, la afectividad, la sexualidad, la creatividad y a la trascendencia. A través del movimiento, la música y el grupo, restablece la conexión con el inconsciente vital, reorganiza la información en el nivel celular, restituye los enlaces disociados y reprograma en el nivel del inconsciente colectivo. Este método no hurga en la parte enferma, en lo que está dañado; potencia lo que está sano⁶¹.

Al igual que la biodanza, la *yumbada* también se complementa con la música, el movimiento y el encuentro grupal, tres elementos característicos que comparten las dos experiencias. Las combinaciones de estos elementos permiten que

⁶¹ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

la persona puede entrar en trance dependiendo del estado en que se encuentre. El trance es el estado en el cual es posible reestructurarnos, superar las disociaciones, porque se genera un estado de emoción que hace que el hipotálamo reconozca este estado y diga “así tenías que funcionar” y le ordene al cerebro reorganizar la información a nivel celular en aquella parte que está dañada.⁶²

Entre los *yumbos* hay diferentes interpretaciones sobre el significado de la danza y diversas formas de asumirla. Algunos dicen que solo bailan por tradición y en honor a *San Sebastián* (su patrono), o como una costumbre heredada de generaciones anteriores, otros, tratan de incorporar a la *yumbada* en la trama de las fiestas kichwas, lo cual despierta preocupación y alarma por la manera en cómo se pretende sacar de contexto a una de las prácticas cosmológicas más antiguas que ha conservado el pueblo Quito Cara.

En cada etapa de la *yumbada* se realizan diferentes pasos o movimientos, todos elevan la vibración del danzante, son movimientos relacionados con la energía sexual, pero también movimientos que de forma imperceptible para el común, amarran energéticamente la plaza. Se sabe que cuando está “bien tejida” la danza es porque se ha tenido la fuerza suficiente para hacerlo. Al respecto Anastasio hace la descripción del “*chimbapura*”, danza que tiene ese propósito:

Los Yumbos nos colocamos primero en una bomba, con los que estemos, cubriendo el parque, luego en dos filas paralelas dejando en medio un callejón. Dos Yumbos se ponen en los extremos del callejón. Un Yumbo le grita retando al otro ¿Vas a poder bailar?, ¿Puedes?, ¿vales o no vales? El otro le contesta “sí puedo, sí valgo”, y le pregunta “¿somos hermanos o no somos hermanos? El primero le responde “sí somos hermanos, pero parece que no vas a poder bailar”. Físicamente el primero avanza hacia el segundo y con gesto de desprecio se da la vuelta y se regresa a su puesto. Luego, ambos compiten, quien salta más alto, quien golpea la chonta más duro, quien aguanta mejor ese golpe. Al golpear las chontas se siente si el otro tiene fuerza o no y, si no, uno le dice “no vales” y se regresa al puesto, repitiendo la acción varias veces. En ese juego de fuerzas, esos yumbos tejen (la energía), avanzan por el callejón al encuentro del otro, saltan y golpean sus chontas, tras el golpe regresan al puesto,” haciendo nudo”. La *chimbapura* termina cuando se logra una buena “amarrada”,

⁶² Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

cuando ambos han alcanzado la fuerza adecuada para sostener el impacto y para golpear con fuerza. Si esto no ocurre, pasan otros Yumbos al callejón hasta lograrlo.⁶³

Anastasio explica que los giros que realizan cuando bailan producen alineación energética en la columna. Para explicar de mejor manera retomo un sueño que comenté en el capítulo anterior, él cuenta que hace algún tiempo soñó a su abuela que le decía que debe “poner color en su espalda”, al principio, dice, “no había comprendido qué me quería decir”, así que, en un inicio, se colocó hilos de colores en su trenza; pero, luego de un tiempo, cuando profundizó sus conocimientos de biodanza, entendió que lo que su abuela le estuvo diciendo era que debía alinear los centros de energía. Al respecto Carmina menciona:

Alinearse es ponerse en sintonía, como la radio para que escuches bien hay que poner bien el dial y acomodar bien la antena. La danza de los yumbos permite entrar en éxtasis, es cuando no entra en tu cabeza ninguna idea. A través de la danza se moviliza la energía sexual, una sensación intensa de placer sin acto sexual de penetración.

El yumbo entra en otro mundo, está con la energía suficiente, energía de vida. La energía sexual es energía de vida. Su cuerpo se enfoca mejor, capta mejor y emite mejor. Es un estado que no necesita intermediación para estar en la fuente porque estas vibrando en la misma frecuencia. No importa la danza, lo que importa es lo que sucede con los movimientos de la danza.⁶⁴

3. Los sueños y la concepción de la muerte-sueño en la Yumbada

En la experiencia de los yumbos, hay sueños particulares que ayudan a los yumbos en el baile. Anastasio menciona que antes los yumbos hablaban de sus sueños, hoy ya menos, al respecto señala:

No se quien de los yumbos viejos me comentó pero ellos decían que cuando voz vas a bailar de yumbo (o quieres bailar de yumbo), osea el yumbo que tu vas a poder bailar le vas a soñar. Pero puedes bailar de cualquier personaje cuando sueñas con el mono. Puedes soñar con la yumba, con el auca, o sea que es soñar con la montaña. Soñar con el auca es un tipo de montaña, soñar con la yumba es otro tipo de montaña. Eso suelen decir. Soñar con la yumba tiene que ver con prosperidad, o lo que va a sucer va a ser grande (para bien o para mal). Se le

⁶³ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

⁶⁴ Carmina, miembro de Pisulí, entrevista con el autor, abril 2017

considera un ser que hace justicia. Es de mucha fuerza. Actualmente los yumbos ya no hablan de los sueños.

Dejando un lado el tema de la danza, la mayor parte de viejos todavía hablan de sus sueños. En la casa siempre se habla y siempre se toman decisiones en función de lo que sueñas.⁶⁵

La *Yumbada* escenifica uno de los momentos más intensos de la danza, -la ceremonia de “la matanza”- es la fecundación del Sol, con la acción humana, a la tierra, ocurre cuando la constelación de la serpiente aparece en el cielo. Escenifica la vida del cazador en la montaña tropical, conforme a cómo conciben que es aquella, es decir, agua, piedras, plantas, árboles, animales seres que tienen inteligencia, sentimientos y voluntad. También escenifica la muerte simbólica de un yumbo que, convertido en saíno es casado hasta que luego de negociaciones lo vuelve a la vida. La muerte está considerada como parte de la vida. Como señala Mariana Rivera:

La concepción del mundo se fundamenta en la idea de vida y muerte como una dualidad necesaria para comprender todo lo que nos rodea. Esa continuidad entre la vida y la muerte forma parte de la misma realidad, y lo que enlaza ambos mundos es una especie de puente (...) pues finalmente tanto vivos como muertos pertenecen al mismo universo, pero ubicados en diferentes niveles, y gracias a esa comunicación que se da en lo onírico es que se unen ambos mundos (Rivera 2012, 49).

Para ampliar la visión respecto a la muerte del yumbo, cito a Le Guen que habla de la experiencia de los mayas Yucatecos y su concepción de la “muerte sueño”:

Se dice, entre los mayas de la Península, que durante el sueño el alma se aleja del cuerpo. Tras la muerte nunca regresa. Entre estos dos estados: sueño y muerte, los movimientos del alma crean varios tipos de estados. Por ejemplo, *kimil wèenel* se traduce literalmente como “muerte sueño” y significa “dormir muy profundamente”. De la misma forma, *kim-en /kim-il*, significa también “muerte”, pero también puede hacer referencia al estado de una persona que se ha desmayado.

Ambos estados son muy peligrosos por el hecho de que el alma no está en el cuerpo de la persona. Durante estas experiencias en que el alma se aleja del cuerpo físico, puede llegar a

⁶⁵ Anastasio, Yumbo de Cotocollao y miembro de Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2018.

otros lugares, a veces hasta el Paraíso. Es así, dicen los informantes de Kopchén, como se sabe lo que les ocurre a las demás almas cuando mueren “definitivamente” (Le Guen 2008, 85).

Este conocimiento de los mayas es próximo e ilustra con claridad la manera como se comprende la muerte. La preocupación de los familiares de quien hace las veces de saíno es real, aunque no se tenga registro de casos en los que algún yumbo no haya regresado, es decir, que haya muerto realmente.

4. Descripción de la danza

Como toda fiesta en donde han estado los españoles, está atravesada por la incidencia católica, así que hay *priostes*, que la organizan y, con ello legitiman un rol preeminente y adquieren prestigio social. El *yumbo mayor*, recoge, uno a uno, a los *yumbos* de sus casas durante toda la noche del viernes y madrugada del sábado. Los danzantes prestan su cuerpo para que lo ocupe la montaña, las plantas y los animales tutelares. Según señala Anastasio

Cada Yumbo se pone un nombre y a partir de ese momento bailan con el Pichincha, Illinizas, Casitagua, Condorcocha, Imbabura, Cotopaxi, etc. El Yumbo tiene la necesidad de conectarse con una energía para que le sostenga el baile. Cuando se baila con los cerros, se obtiene su fuerza, se alcanza la claridad y la elocuencia.

En otra ocasión, los viejos no quisieron que baile con el Itchimbía, dijeron que no habían bailado con ella nunca. Pero, bailé. Había bailado tan duro que sentía que me desmayaba. Entonces le pedí a la Itchimbía “hazme parar duro, sostenme” y me sostuvo. Cuando bailo con el Itchimbía me da poder, siento que tengo fuerza, pero no es una fuerza para que la vean, no puedo hacer ningún desplante porque entonces se me va, es una fuerza para mí, que me da seguridad.

Los Yumbos sienten y tienen mucho respeto a los cerros.

Yo le veo al Pichincha con mucho respeto. No me he atrevido a bailar con él. Pero le veo que me cuida las espaldas. Alguna vez quise bailar con el Imbabura; pero decidí que no, me parecía que es muy fuerte para mí y pensé que me iba a embelesar con él, que me iba a crecer. No me he atrevido a bailar con el Cotopaxi, pero, porque hace algún tiempo ahí me encontré con mi abuela. He bailado sin problemas con el Pululahua.⁶⁶

⁶⁶ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

Fanny Morales gobernadora de los Yumbos de Cotocollao al respecto señala:

En mi caso yo ya no soy Fanny Morales, yo ya soy la Elenita Tungurahua, entonces yo ya bailo... una vez que yo me pongo la vestimenta, el traje y cojo mi chonta entonces yo pido las energías no solamente a mi montaña sino al Ruco (Pichincha) que está más cerca, que ha estado siempre con nosotros, es como pedirles permiso a ellas [...] Para que vengan a mí, que dancen conmigo, entonces es darles ese movimiento. Yo sé que ellas no pueden moverse, pero aquí está este cuerpo, aquí está esta masa que puede moverse, les permito que entren donde mí para poder curar, para poder hermanarnos, para poder decir que ellas existen. Así como son fuertes nosotros también somos fuertes como humanos⁶⁷

El domingo, antes del amanecer, los *yumbos* se encaminan a la plaza central de Cotocollao. De pie, esperan que el sol despunte en el horizonte para entrar danzando, haciendo *culebrilla*. Los *yumbos* danzan allí varias horas, tomando un descanso mientras la misa de Corpus Christi se celebra en la Iglesia que está en la misma plaza. Pasado el mediodía, brindan la comida que traen a los presentes sobre manteles que tienden en el suelo, luego hacen las entradas, que son regalos que ofrecen a los sacerdotes de la fiesta.

Entrada la tarde, comienza la *matanza*. Es el momento más intenso de la *yumbada*.

Dos *yumbos* son el centro de la *ceremonia*. Uno es el *cazador* y otro es un *saíno* (cerdo salvaje). Antes, esos dos discuten mientras caminan, sobre quien es el más fuerte y es *cazador* quien demuestra más fortaleza y le sopla trago en los ojos a su contrincante. Los otros *yumbos* instalan la “*cancha*”⁶⁸, hacen una fila, se colocan de dos en dos, de espaldas entre sí, cada quien en un *tambo* (sitio fijo), donde, al paso del *cazador*, son árboles que impiden que éste avance, agitando sus lanzas como si fueran ramas. El *saíno* escapa, se esconde del *cazador* entre los *árboles*. El *mono* también interrumpe su paso cada tanto. Los *árboles* no se mueven de sus *tambos* hasta cuando el *cazador*, *venciendo los obstáculos*, alcanza al *saíno* con su *chonta* y *lo mata* y éste cae al suelo difunto; entonces *persiguen* y *buscan* al *cazador* que escapa a algún lugar cercano a la plaza y se esconde, hasta capturarlo y traerlo prisionero de vuelta a la *cancha*.

⁶⁷ Programa *Día a Día*, Yumbada 2016, Video 0:6:57, <https://www.youtube.com/watch?v=NPTVn4FuLFU>

⁶⁸ La *cancha* es el lugar donde se desarrollará la *matanza*.

Simultáneamente, los *monos* tapan al *difunto* con una sábana, en la cual amarran una *tuza* (el centro del fruto del maíz) que acomodan sobre los genitales del *saíno*, como si fuese un pene erecto. Los *monos* van y vienen, *cantan*, *lloran* y *juegan* con el *pene*, como si estuvieran masturbando o teniendo una relación sexual con él, esforzándose en mantenerlo erecto, como representación de proteger la vida. Anastasio relata su experiencia como *saíno*:

El Guiador, el Mono y el Mamaco se ponen de acuerdo sobre quiénes “van a jugar” la Matanza. Se fijan cómo estás parado, cómo has bailado y sienten quién está listo.

Cuando me eligieron vinieron donde mí, prendieron un cigarrillo y fumamos compartiendo el tabaco, conversando, inicialmente, de cualquier cosa. Así supe que era un potencial elegido. Fueron donde otro, así mismo conversaron y prendieron un tabaco. Luego regresaron donde mí, y me dieron a tomar una copa de trago, así supe que fui elegido –es la amistad-. Cuando decidieron que yo iba a morir, me hicieron caminar recorriendo las casas de los Yumbos y, es impresionante, tomamos una botella de trago en esa vuelta; pero, no me emborraché, estaba completamente lúcido. Me acomodé la ropa. Se acercó mi mujer, me preguntó si estaba bien y tenía los ojos llenos de lágrimas.

Al que va a morir le llaman “la puerca”, al que va a matar le dicen Yumbo (cazador). La matanza está compuesta de dos momentos: “cuchijapi” (la captura de la puerca), “cuchiguañuchi” (la muerte de la puerca).

Nos dan a los dos una botella de trago, un Mono se hace mi amigo, al menos tres de cuatro Monos se hacen mis amigos, se va uno solo con el que me va a matar. Los Yumbos tienen la obligación de protegerme, así como los Monos.

“La puerca” se abraza con el Yumbo que le va a matar. Luego, se invoca cantando a los cerros dando la vuelta alrededor de la plaza haciendo círculo. “La puerca” tiene que estar atento para aprovechar el mínimo descuido del Yumbo porque no debe dejarse matar. Cuando se distrae, “la puerca” se burla del otro, se esconde y aparece sorpresivamente para soplarle trago con choclo masticado en los ojos. El otro va preguntando ¿no le han visto pasar por aquí a una puerca mañosa? Y los Yumbos que están en sus casas tratan de despistarle, “sí pasó, hace dos días, hace una semana” Si me encuentra tiene que ser suficientemente hábil para chontearme porque los Yumbos tienen la obligación de entorpecerle el trayecto con sus chontas. Los Monos tienen que entorpecerle para que no encuentre a “la puerca”, “le meten los rabos”, le cargan, le jalan. Él les mata.

Ambos son responsables de vigilar que los Yumbos estén presentes, que no “se vuelen”. Para eso, les soplan trago en la cara. Los Yumbos, (a su vez,) vigilan que los espectadores estén también presentes.

Cuando logra chontearle (golpearle con la chonta), “la puerca” queda tendido en el suelo - “Uno está echado ahí haciéndose el muerto escuchando, pero, uno escucha todo, todo, y también ve todo”- y el cazador se escapa. Pero, los demás Yumbos salen corriendo en su busca porque tienen la obligación de capturarlo. Lo traen para que haga revivir al que mató. Para lograr que regrese, negocian –“ven con nosotros, te vamos a regalar monitos”, “te vamos a regalar yumbitas,” le ofrecen plata, y también le hacen reflexionar para que acepte que mató y acepte revivirlo - “¿qué te pasa?, somos hermanos”-. El Yumbo trata de escapar y solo acepta que va a probar, viendo si es posible, no asegura (que le revivirá). Los otros Yumbos presionan para que le revivan rápido.

Hay tensión a pesar de que todos saben que es un juego, el muerto tiene que ser revivido rápido.

Los Monos lloran la muerte de “la puerca”. Ellos mismos le cubren (al “muerto”) con un paño blanco y le ponen un pene erecto con un choclo que puede ser el mismo que estuvo masticando para escupir al Yumbo. Los Monos lloran sobre ese pene. Se montan encima como si estuvieran teniendo un acto sexual, como si se estuvieran masturbando con ese choclo. Lloran y lloran.

El cazador regresa, (los yumbos tranzan con el cazador. Le piden que le devuelva la vida al saíno y ofrecen darle algo a cambio. Cuando la oferta convence al cazador) éste se acerca al difunto pide trago y sopla a su chonta, y para ver si es posible revivirlo le empuja con la chonta “el pene” que tiene que estar bien erecto. Los Monos tienen que estar “pilas” manteniendo bien parado “el pene”, que no debe caerse.

Si ve que está “bien parado”, el Yumbo lanza la chonta por “los cuatro lados” sobre el cuerpo y un Mono le recibe en el otro lado poniendo atención porque no puede dejarle caer a la chonta –“es mala señal si se cae”, “no está bien”- Si se cae hay que repetir hasta que el Mono coja bien⁶⁹

En el relato que realiza Salomon menciona que los yumbos le preguntan al saíno que ha vuelto a la vida: “Hermano ¿de dónde vienes?, ¿Qué has visto? ¿Qué nos traes?” entre otras

⁶⁹ Anastasio, miembro de la Yumbada y Pisulí, entrevista con el autor, marzo 2017

preguntas ¿a quién visitó?, ¿qué te dijeron? El saíno respondía públicamente y en voz alta, o bien, sólo a los oídos de los hermanos (Salomon 1981, 469).

Al final del ritual realizan la danza del curiquingue y luego cantan unas coplas para despedirse. En algunas ocasiones, he visto que las personas se acercan a los *yumbos* a pedirles que les curen y ellos les limpian con un huevo, les barren con ramos de plantas curativas todo el cuerpo, y les soplan trago. Terminado esto, los *yumbos* salen de la plaza bailando en dirección a la casa de los *priostes* que han pasado la fiesta.

5. Los personajes

Les acompañan el *yumbo mate*, el *yumbo llucho*, la *yumba*. El *yumbo mate* se cubre con un traje del que cuelgan calabazas mate secas,⁷⁰ se cubre la cara con una máscara de malla de alambre, lleva una peluca trenzada y una *hinch*a o corona de plumas de aves de la selva en la cabeza. El *yumbo llucho* tiene pantalones apretados, camisa de colores vivos y en su pecho lleva cruzado un gran collar hecho con semillas silvestres. La *yumba* utiliza falda y camisa de colores fosforescentes. Los tres tienen *chontas*, lanzas de madera de chonta.⁷¹ Otros personajes importantes son el *Mamacu o Pingullero* y el *Mono*, que cuida a los *yumbos* durante la fiesta.

⁷⁰ La calabaza mate se la conoce como calabaza del peregrino, es el fruto de un arbusto de la familia de las cucurbitáceas. Su nombre científico es *Lagenaria siceraria*. Dicho fruto tierno es comestible. Seco, se utiliza para hacer utensilios de uso doméstico.

⁷¹ La chonta es una palmera, de la familia de las arecáceas. Su nombre científico es *Bactris gasipaes*. Es una palmera comestible, maderable, muy liviana y dura.

Capítulo 4

La producción de la etnoficción: metodología y experiencia

1. “Yumbos danzantes de la vida”

La tesis presenta dos prácticas cosmológicas que se realizan al interior del pueblo Quito Cara y en la que participamos los miembros del Centro Intercultural Pisulí: La interpretación de los sueños y la danza extática de los yumbos. Dos etnografías particulares de gran riqueza audiovisual. De entre las dos decidí realizar una etnoficción sobre la ceremonia de la *matanza yumba*, para ello tomé varias consideraciones entre otras, los bajos costos de producción que implicaba, mi relación de años con los danzantes.

La producción del film tiene como propósito reflexionar colectivamente el carácter trascendental cosmológico de esta danza. Está dirigida al público en general y a la comunidad yumba de Quito en la posibilidad de que se miren y reflexionen sobre la profundidad cosmológica de la danza.

La película refleja mi punto de vista, el argumento que planteo responde a las inquietudes relacionadas a la falta de reflexión sobre los elementos cosmovisionales que encierra lo extático en la danza y el sueño lúcido, para ello me he apoyado en la experiencia acumulada producto de más de diez años de observación participante, en las entrevistas realizadas a varios yumbos (la mayoría del Colectivo Pisulí), en los aportes realizados en el visionaje con varios sectores de la ciudad y en la revisión del abundante registro audiovisual que encontré en *YouTube*.

La etnoficción es un recorte de la fiesta, presenta una curva dramática implícita en la ceremonia de la *matanza*, apoyada por escenas que refuerzan la descripción cosmológica: visita del yumbo a la montaña y el desplazamiento a otro espacio temporal a través del sueño lucido del yumbo “muerto”. En este apartado describiré como fue realizada la etnoficción acompañada de fotogramas tomados de la película.

2. Descripción - guion de la película

La etnoficción inicia con la escena onírica de un hombre que se adentra en la quebrada al encuentro con su monte, mientras esto sucede en las montañas, en la plaza central de Cotocollao el *mamacu o pingullero* llama a los danzantes con su música. Paralelamente el

hombre retorna de las profundidades de la quebrada vestido de yumbo *mate*, llama con un silbo al espíritu de la montaña para que lo acompañe durante los días que dura la fiesta. En la plaza se ha iniciado la danza, el yumbo se fusiona al grupo. Ahí se dará paso a la parte más intensa de la yumbada, *la matanza*, ceremonia que se realiza el último día de la fiesta, representación de la continuidad que hay entre la vida y la muerte. Dos yumbos son los protagonistas, uno se convierte en cazador y el otro en saíno (cerdo de monte), el resto de yumbos trazan una cancha y se colocan en fila para convertirse en árboles. Una vez que lo alcanza con la chonta el saíno muere simbólicamente e inmediatamente viaja a otro espacio-tiempo lugar donde recibirá información. El cazador huye. Los monos de manera pública simularan tener relaciones sexuales con él y manipularan un objeto que aparenta el pene erecto del difunto. Atrapado el cazador, este debe revivir al saíno, pero antes los yumbos deberán negociar con él y ofrecerle algo considerable para que lo haga. Puestos de acuerdo, el cazador realizará un acto que le ayudará a revivir al difunto. Revivido se establecerá un cruce de palabras entre los personajes principales. Es momento de contar donde estuvo y que mensajes recibió en su viaje. Al final hay cantos de despedida.

3. Propuesta estética y/o estilo

La película está fuera una narrativa clásica. El inicio parte con un texto que presenta el contexto de la danza. Con esa información la película presentará dos secuencias, la primera que expone la relación de los yumbos con la montaña y la segunda recurre a la historia de la matanza (para ello se utiliza la propia dramaturgia que está implícita en esta ceremonia). No se utiliza iluminación artificial. La mayor parte de la película está realizada con cámara en mano (salvo las tomas de paisajes y montañas) no es una cámara invasiva, es parte del grupo. Para las escenas del sueño se utiliza un color verdoso intenso y va acompañada de una voz en off de los mensajes que una mujer da al yumbo. El sonido del pingullo acompaña a toda la película. El estilo que presento tiene como objetivo que los yumbos observen lo que está detrás del relato que cuenta la propia danza, del conocimiento cosmológico que no ha sido debatido.

4. Storyboard

Antes de elaborar el *storyboard* revise reportajes y registros audiovisuales publicados en redes sociales y archivos fílmicos. La mayor parte son producciones caseras sin editar o reportajes y documentales con un enfoque tradicionalista y desde una lectura que intenta relacionarla con

la cultura kichwa. El trabajo etnográfico previo fue muy importante, esto facilitó la profundización de esta temática.

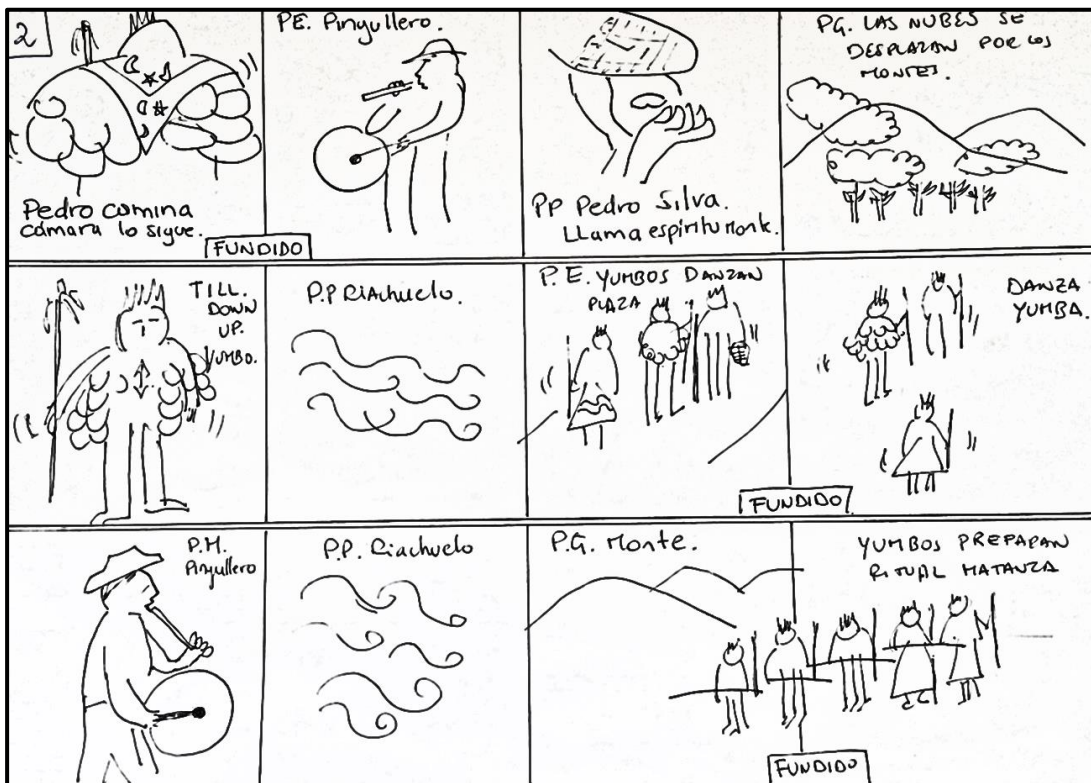
El Storyboard presenta la historia de la película, es un guion gráfico que contiene la descripción de planos y ángulos de cámara, herramienta fílmica que facilitó el rodaje y la edición.

Figura 4.1. Storyboard de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.

<p>1</p> <p>Catzo Producciones</p>	<p>Flacso Ecuador</p>	<p>Presenta</p>	<p>Yumbos danzantes de la vida</p> 
 <p>P.E. AEBAL SE mueve con el viento</p>	<p>texto introductorio</p>	 <p>PPP. Pedro</p>	<p>Subjetiva. Pedro Baja para la quebrada.</p> 
 <p>Pedro Pg a PA. BAJA y SE Mete ala quebrada.</p>	<p>Agua</p> 	<p>DANZANTE MATE BAILA EN PLAZA. P.A.</p> 	 <p>Pedro sale de la quebrada con traje Yumbo</p>

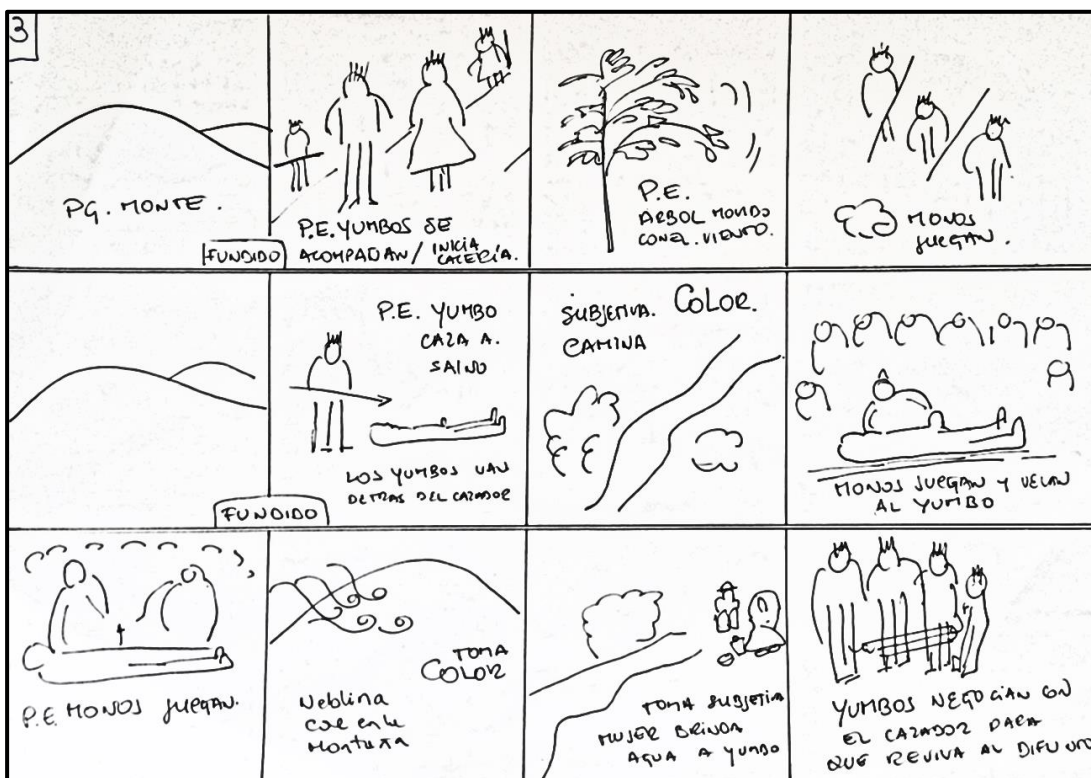
Fuente: Gráfico elaborado por Mauricio Ushiña, abril de 2016.

Figura 4.2. Storyboard de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.



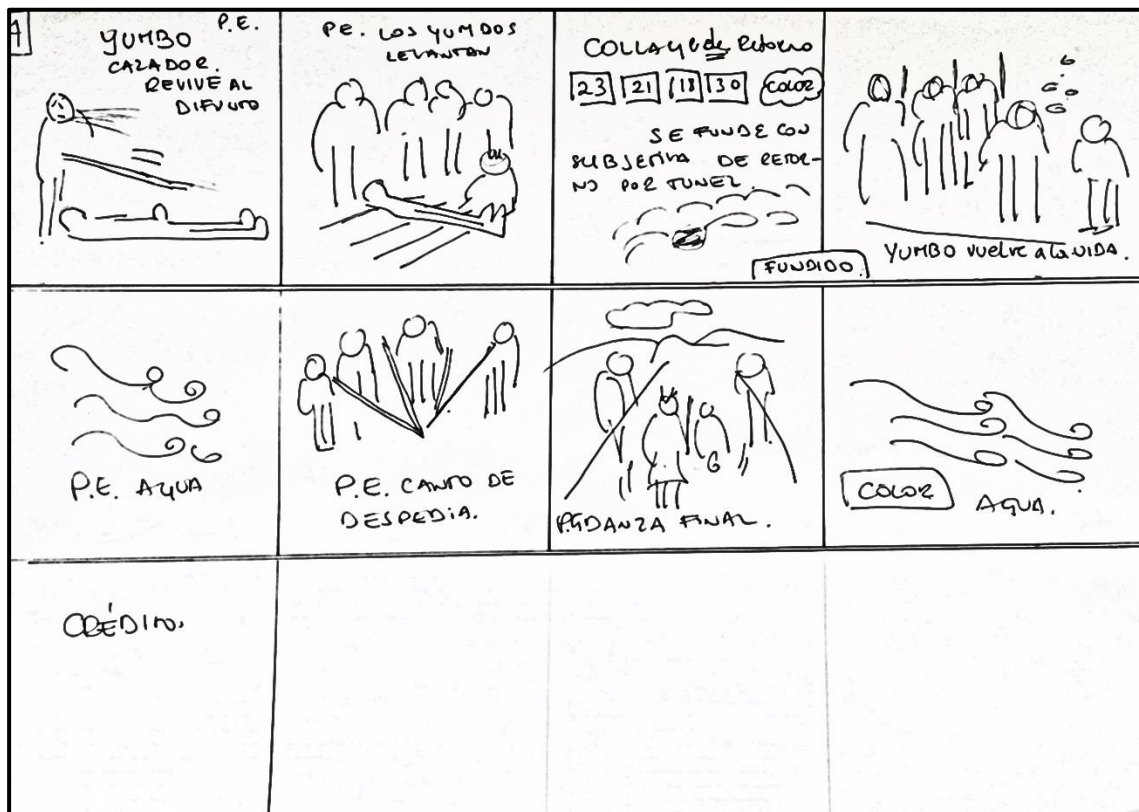
Fuente: Gráfico elaborado por Mauricio Ushiña, abril de 2016.

Figura 4.3. Storyboard de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.



Fuente: Gráfico elaborado por Mauricio Ushiña, abril de 2016.

Figura 4.4. Storyboard de la etnoficción “Yumbos danzantes de la vida”.



Fuente: Gráfico elaborado por Mauricio Ushiña, abril de 2016.

5. La post-producción

Una vez que toda la información de la grabación se transfirió al disco duro, procedí a revisar cada una de las tomas y seleccionar las mejores imágenes –pautaje– acordes al guion. Para la edición tuve que aprender herramientas básicas de los programas *Final Cut Pro* y *Abope Premier*, pero también recurrí a varios compañeros que hacen cine comunitario y me dieron “una mano”: Amanda Trujillo y Armando López (Minga Social) con quienes trabajé la corrección de color, Arsenio Cadena me ayudó con el sonido y Rocío Gómez en algunos momentos en la edición. Para la musicalización de los sueños me puse en contacto con un grupo indígena guatemalteco Maya “Aj”, que trabaja sonidos con instrumentos prehispánicos, con ellos entablamos diálogos y coincidimos que nuestros pueblos están ligados por las constantes visitas que realizaban nuestros antepasados. Autorizaron el uso de uno de sus temas.

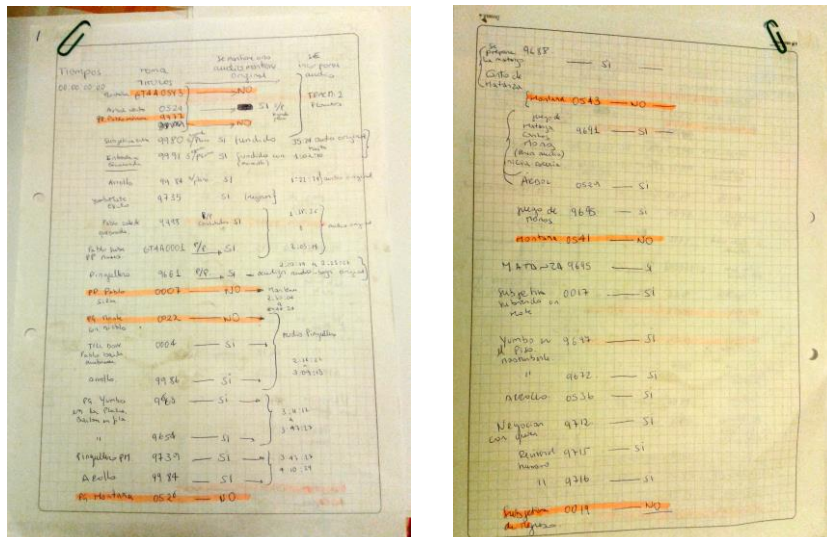


Figura 4.5. Hojas de pautaje.
Fotografías Mauricio Ushiña, junio de 2016)

En el montaje utilicé herramientas que me permitieron realizar fundidos y efectos como la cámara lenta en la parte de los sueños, esto para generar la sensación de estar en otro espacio tiempo. Seleccione las imágenes asegurando la continuidad y siguiendo el relato de lo que sucede en la matanza. Según Nichols a esto lo denomina “montaje probatorio”.

6. Visionaje

Para pulir y afinar detalles de la película realicé varias visualizaciones en dos parroquias urbanas y una rural. El público era diverso, diferentes edades, estudiantes, académicos, moradores, danzantes, yumbos. La película recibió comentarios y sugerencias que fueron incorporadas, entre otras:

- 1) Generar puntos de conexión visuales o poéticas que empujen a generar una nueva idea.
- 2) Cambiar el tono, la música, con la que inicia la película, cuando el yumbo viaja y retorna del otro lado, porque corresponde a una danza de guerra azteca.
- 3) Insertar un texto al final o al inicio con más información sobre la yumbada.
- 4) Incorporar una escena del mundo onírico al que se traslada el yumbo que ha “muerto”.
- 5) Poner la película a color ya que la versión inicial estuvo en blanco y negro, con el criterio de que los colores de los trajes yumbos emiten información y eso se estaba perdiendo.

- 6) Sacar el texto de inicio debido a que esta muy largo. La propuesta fue realizar tomas de montañas y locución de voz en off.

7. La ceremonia de la *Matanza yumba* hecha etnoficción: el relato de la hechura

El rodaje de la película requirió del apoyo de los yumbos que hacen parte del colectivo Pisulí. Para el rodaje de las escenas ficcionales recibí la ayuda de una de las familias yumbas de la parte alta de la parroquia de Cotocollao y de mi familia en las escenas del sueño. El resto de la filmación se grabó los días de la fiesta. Es importante señalar que la relación de los yumbos con la cámara no tuvo inconvenientes, esto se debe a que aparentemente ya están acostumbrados a la presencia de gran cantidad de fotógrafos, documentalistas, reporteros y estudiantes que asisten a la fiesta cada año.

La película contiene dos puestas en escena de la fiesta. La primera parte presenta una secuencia onírica donde el personaje va al encuentro de “su montaña” a recibir el traje en la quebrada. En la experiencia de algunos danzantes el sueño indica el tipo de yumbo que la persona va a representar: *yumbo Mate*, *yumba*, *yumbo llucho o mono*.

Los yumbos están asociados a la selva de la zona noroccidental del Quito. Decidí realizar esta secuencia porque me permite hacer visible la relación que los yumbos tienen con la montaña, es una escena mágica onírica, que busca materializar “lo intangible y lo aparentemente invisible” (Rivera 2012, 88).

El rodaje se realizó en la parroquia de Calacalí, al noroccidente de Quito junto una puerta de entrada a la zona yumba, lugar de origen de mi familia materna, sitio donde mi abuela me llevaba cuando niño. Con Pedro (Yumbo de la zona del sector el Condado) nos pusimos de acuerdo sobre el sentido de la escena. Al ser un hecho significativo de su cosmovisión no fue una actuación estrictamente porque conjuntamente comprendíamos que las montañas, las quebradas, tienen su dimensión sacra. Pedro sentía mucho respeto en el lugar, al igual que todos quienes estuvimos allí.

Al respecto Rouch afirma

que dicha interacción (en la etnoficción) es la forma más honesta de llegar a los personajes, respetando y comprendiendo las decisiones que ellos toman frente a los personajes que

deciden interpretar, haciendo que de esta manera se representen a sí mismos, haciéndonos partícipes de sus fantasías, sus miedos, sus sueños, sus relatos, proyecciones, situaciones... (Rouch en Rivera 2012, 55-56).

A la filmación fuimos con la esposa de Pedro y su pequeño niño, ella nos ayudó grabando el audio, para eso fue necesario una explicación básica del funcionamiento del equipo (*Tascam*). Al tratarse de una escena onírica, solicité a Pedro que utilizara la máscara como recurso ficcional, pero también para que los yumbos se reconozcan en la representación. En estas tomas el yumbo se interna en la quebrada donde nace un riachuelo. Cada sitio es simbólicamente representativo para los yumbos, no son lugares escogidos al azar precisamente porque cada lugar tiene agencia, están cargados de emotividad.

Tanto las vertientes como los ojos de agua son muy importantes para la iniciación del danzante, muchas veces son lugares que se han soñado. Esta es una práctica común en los yumbos que son parte del Centro intercultural Pisulí. La locación corresponde a los conocidos *culuncos* que son senderos por donde transitaban antiguamente.

El film no contiene diálogos, se apoya del texto colocado al inicio, solo se escucha una pequeña narración en *off* de la chica (mi hija) que ofrece agua al yumbo en la primera escena del sueño y otra voz en *off* colocada en la toma subjetiva de retorno del yumbo a la “vida”.

Un riachuelo aparecerá varias veces en la película como recurso simbólico que visibiliza la relación de los yumbos con el agua, respondiendo a la matriz que rige, junto a la luna, al pueblo Quito Cara. El objetivo es recordar que la danza yumba es una danza del agua y que el yumbo mate es la expresión de esa relación (el sonido de su vestimenta hace referencia a este elemento). El agua une, está en todo, el agua establece la comunicación en todos los sentidos, significa movimiento, fluidez.

El yumbo llama con su silbo al “espíritu de la montaña” que lo acompañará durante los tres días que dura la fiesta. Este silbido es muy importante por ser el medio de comunicación con las montañas. Lo hace de forma natural, una característica importante para los yumbos es utilizar elementos silvestres no intervenidos por el hombre. El sonido lo realizan con su mano en forma de *ocarina* natural (instrumento precolombino), al soplar produce un tono repetitivo que llama. Las nubes en movimiento sobre uno de los cerros generaron la sensación de

atender al llamado. Fue oportuno empatar estas imágenes para describir esta relación cósmica. La toma de las nubes es una de las pocas imágenes realizadas con trípode. Aquí tuve un problema porque al mirar en el visor de la cámara la imagen estaba enfocada, pero en la sala de edición se veía fuera de foco. De todas maneras, en la película es imperceptible. Era una toma necesaria y difícil de volverla a repetir.

Las imágenes de las montañas se grabaron en diferentes días. Entre los lugares filmados están el cerro *Casitagua* muy emblemático para los yumbos de la zona. Así como *la Marca*, *el Sincholagua* y una toma aérea del *Imbabura* que aparece al inicio. Las tomas de los cerros son recurrentes sobre todo en el momento de la matanza, el recurso del montaje de imagen sobre imagen (yumbos-montaña) es un recurso fílmico que me ayudó a describir la relación.

En la cosmología Quito Cara, cada montaña tiene una personalidad. El yumbo no pide la compañía de cualquier montaña, debe existir afinidad, generalmente se dan encuentros previos sea a través del sueño o de experiencias de acogimiento en el propio lugar. En la relación se entabla una comunicación profunda que se siente al momento del baile, esta afirmación la hago porque he participado como danzante *ruco* en la zona del valle de los Chillos, mi baile fue con montaña del *Ilaló*.

Según señala Salomon en su artículo: *La yumbada: un drama ritual quichua en Quito* ⁷².

En una ceremonia previa, llevada a cabo antes del amanecer, han abandonado sus identidades cotidianas y sus nombres cristianos para aceptar sus nombres de baile. Estos generalmente son nombres de los volcanes, o cerros menores de la montaña, que los favorecen y son sus “madres” (urcu mama). Cada yumbo o yumba es un poderoso shamán (Yachaj, samiyuj), a quien su “madre montaña” ha confiado la capacidad de matar y curar mágicamente, de entender las voces de plantas y animales, y de transformarse en cualquier forma de vida que sea indomable (Salomon 1992, 460).

En toda la película predominan tres tonos de la música que interpreta el pingullero o *Mamaco*, músico tradicional de la zona, sus ritmos permiten al danzante entrar en estados de éxtasis. Su música guía toda la trama. Actualmente el *Mamaco* es un joven blanco mestizo que participa

⁷² La discrepancia por el título en el que menciona que es un “drama quichua” esta argumentado en varias partes de este documento.

con un rol protagónico en la danza, lo cual demuestra que hay apertura a la relación intercultural.

En la yumbada hay varios movimientos extáticos, acompañados de tonadas diferentes, que elevan el nivel vibratorio de los danzantes, entre otros la culebrilla, espiral, la danza *chimbapura* (danza para entretejer), esta última es una demostración de fuerza de los Yumbos en la cual se “amarra”, “haciendo nudo” para iniciar la toma de plaza. Para visualizar esta expresión escogí dos tomas donde pude observar lo hacían con mucha intensidad.

La secuencia fílmica de la *matanza* se grabó en la plaza de Cotocollao el día de la fiesta, esta vez sin personajes que actuaran ante la cámara. Fueron dos días de grabación. El día sábado realice tomas de una parte de la fiesta donde los yumbos reciben los primeros rayos del sol, conocida como el anti *albazo*. Ahí realicé varias tomas de la danza del *amarre*, que posteriormente me sirvieron en la edición para marcar la secuencia.

El domingo –último día de la fiesta- llegue temprano acompañado de un grupo de compañeros de FLACSO, ellos me ayudaron a registrar el audio. Antes que iniciara la fiesta nos reunimos para explicarles cómo se desarrolla la fiesta y los desplazamientos que suelen tener los danzantes, no obstante, fue difícil coordinar y grabar sincronizadamente. Las dificultades se dieron por la cantidad de personas que asistieron. Afortunadamente los audios que registró la cámara estuvieron óptimos. A decir de Nichols:

El equipo de rodaje [...] debe ejercer un alto grado de autocontrol, aprender cómo debe cohabitar un espacio del que ellos mismo también se ausentan. La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones. Esto requiere un elevado nivel de control [...] (Nichols 2011, 43).

En el rodaje del cine etnográfico surgieron varias inquietudes, entre otras ¿cómo grabar sin causar interferencias? ¿Cuándo grabar y cuando no? ¿Qué se puede grabar y que no? Estos temas atraviesan el tema de lo ético. En mi caso considero que hubo factores a mi favor que ayudaron a que la cámara pudiera estar en los lugares adecuados para la grabación, entre otros, tener una relación empática y saber a profundidad lo que sucede en la yumbada, esto

permitió anticiparme a las acciones, de esa manera pude desplazarme fácilmente y situarme en lugares claves para realizar las tomas sin causar interferencias.

Un factor externo que hace pensar que los danzantes ya están acostumbrados a las cámaras, es la masiva presencia de periodistas y estudiantes universitarios que cada año asisten a la yumbada (situación que debería ser analizada para determinar si la presencia abrumadora de camarógrafos genera o no interferencias). A decir de su actual gobernadora de los Yumbos de Cotocollao, Fanny Morales, hace algunas décadas habría sido imposible esta proximidad.

Manifiesta:

Antes no se visibilizaban, no se hacían conocer porque eran muy celosos, yo me acuerdo que mi abuelo no permitía charlar con un blanco como les decían, porque no son como nosotros – decía-, son *mishos*, no son naturales como nosotros. No permitían que entren hablar con un integrante de la danza, no permitían la fotografía”⁷³

Tanto el cazador como el Saíno representan a sus cerros, para reforzar este conocimiento realicé la fusión de imágenes de algunas montañas con los danzantes, Juan Pallo - yumbo mate-, manifiesta: “nosotros somos compactados con los cerros, cada yumbo tiene su cerro, tiene una referencia”⁷⁴. El montaje me permitió transmitir esta relación.

La muerte del Yumbo constituye un punto de giro. La escena se dio justo donde me encontraba ubicado. La distancia con los personajes es básica, el saíno-yumbo que yace en el suelo está protegido por los monos no permiten que nadie se acerque. Si bien los monos realizan un cántico triste, estos no dejan de jugar y hacer reír al público que mira expectante.

Toda la comunidad observa el acto simbólico de masturbación del pene erecto, la tarea que tienen los monos es mantenerla en ese estado, metafóricamente significa proteger la vida en su máxima expresión. Más allá del juego simbólico de los monos, es una representación de la conexión que hay entre la vida y la muerte. De la cantidad de videos que están disponibles en el *YouTube*, note que este acto no se lo muestra posiblemente por autocensura.

⁷³ Programa de televisión “día a día” Tema: “YUMBADA 2016” Entrevista a Fanny Morales, Cabecilla de la yumbada de Cotocollao 1:07-1:20. www.youtube.com/watch?v=NPTVn4FuLFU

⁷⁴ Panizo, Alex, Humberto Padilla. 2016. “Yumbada de Cotocollao – Quema de Chamiza 2016”, video 0:5:03.<https://www.youtube.com/watch?v=O-rmyGOuyCE>

La ficción permite recrear el desplazamiento onírico, para esto busque un lugar con abundantes plantas silvestres. El yumbo se traslada por este lugar a otro plano de existencia a través del sueño lúcido, según varios yumbos no saben si esta práctica onírica está vigente o no. El montaje en edición ayuda a plasmar la idea del viaje en el sueño. La escena fue realizada en un páramo en las faldas del cerro Sincholagua, que colinda con el volcán Pululahua al noroccidente de Quito, el lugar en el que se gravó corresponde al sitio donde soñé a mi abuela materna hace algunos años.

Para la representación del sueño realicé un plano secuencia, toma subjetiva la cámara se convierte en los ojos del yumbo. En el camino aparece una joven que le brindará agua. Todo este recorrido está acompañado de música del grupo maya “Aj” de Guatemala, la utilización de la música con instrumentos precolombinos se acopló fácilmente a las imágenes.

Una vez que los yumbos hacen una buena oferta al cazador, este procede apoyado de su *chonta* a soplar trago al saíno, lo hace hasta que siente que está listo. La toma la realice desde una buena distancia para no interrumpir la dinámica del juego y desde un ángulo contrapicado.

Cuando revive el saíno los yumbos colocan sus chontas debajo del cuerpo y levantan al saíno. Inmediatamente, silban ahuecando sus manos sobre sus labios. El yumbo *saíno* regresa de ese plano de existencia por un *culunco* en forma de túnel. Mientras regresa recibirá mensajes de una voz adulta.

Hay alegría. El cazador y el saíno se abrazan. El yumbo en este espacio de realidad agradecen por haberlo revivido. Para esta escena me acerqué lo más que pude para escuchar algún relato. Sofía me ayudó con la asistencia de sonido, hizo lo mismo con boom del audio. Al final no hubo información. Quizá porque se lo maneja en reserva, aunque varios de los yumbos dicen que ya no se ha escuchado que se comente sobre mensajes o relatos de su tránsito en “otro espacio”. A decir de Augé:

En este contexto, el soñante o el visionario es parecido a un viajero a quien se le pide que cuente sus aventuras. Solo que todo el mundo sabe de dónde llega el narrador, ha viajado al más allá y que se ha encontrado con muertos aparentemente ansiosos de conservar un contacto con el mundo de los vivos (Augé 1998, 85).

La película es un cortometraje que presenta los momentos más importantes de la ceremonia de la matanza. El recorte de la fiesta, el uso de la cámara subjetiva, la decisión de filmar cámara en mano a la altura de los personajes, los ángulos utilizados fueron estrategias fílmicas que me permitieron, desde mi subjetividad, representar esta cosmología Quito Cara.

8. Relato visual

8.1. Secuencia 1: El encuentro con la montaña

8.1.1. Fotogramas



Figura 4.6. Yumbo encuentra su lugar en la montaña.
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.7. Pedro tiene un encuentro onírico donde recibe de la montaña su traje de yumbo mate.
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.8. El agua aparece varias veces reafirmando la matriz del agua Quito Cara. Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).

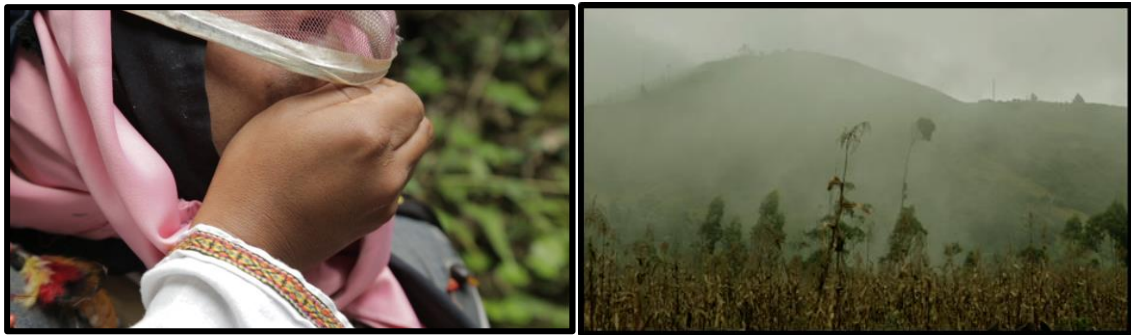


Figura 4.9. El Yumbo llama a la montaña con un soplo. Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.10. Fusión de la montaña con los yumbos, cada danzante representa a un cerro. Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).

8.2. Secuencia 2: La ceremonia de la matanza

8.2.1 Fotogramas



Figura 4.11. Los tonos del pingullero contribuyen a que los yumbos entre en éxtasis. Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.12. Los danzantes realizan movimientos para elevar su nivel de vibración. Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.13. El yumbo saíno es cazado. Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.14. El Saíno muerto viaja a otro espacio tiempo.
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.15. Los monos deben mantener un pene erecto, representación de la vida.
Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.16. Durante el sueño lucido, el saíno visita lugares en los que recibe mensajes.
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.17. El saíno encuentra a una mujer que le ofrece agua para su regreso.
Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.18. Los Yumbos negocian con el cazador para que reviva al saíno.
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.19. El *Culunco*, camino antiguo de los yumbos. De regreso a la vida.
Fotograma de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).



Figura 4.20. El saíno regreso a la vida, contará el viaje donde estuvo
Fotogramas de la película “Yumbos danzantes de la vida” (2016).

9. ¿Porque decidí realizar esta etnoficción?

La etnografía como escritura tiene géneros, unos son más descriptivos como realistas, otros menos. La etnoficción es una forma narrativa. No es menos registro o menos documental, es un estilo que se construye a través de recursos ficcionales. Al ser un formato que conjuga lo etnográfico con lo ficcional se convierte en un documento dinámico que permite llegar a más audiencia. La película abre la puerta para que sus protagonistas se miren y a su vez reflexionen sobre los planteamientos que se proyectan. Estratégicamente se convierte en una herramienta de difusión y visibilización de una problemática, es decir, en este caso el film pone en relieve una parte de la cosmología Quitu Cara, conocimientos que están vigentes en la danza más antigua y representativa de este pueblo: la yumbada de Cotocollao.

Utilicé el recurso de la etnoficción como herramienta metodológica y como formato de la antropología visual que escapa a los formatos tradicionales y academicistas. La imagen se convierte en una potente herramienta de comunicación y difusión del conocimiento que generan los pueblos, en este terreno a los antropólogos visuales se nos presenta el reto de ser más creativos a la hora de producir contenidos.

Jean Rouch refiriéndose a una disyuntiva que tenía de publicar un libro sobre la película: “*Moi, un noir*”, “Yo, un negro” dice: “...si un día llegaba a publicarse, sólo interesaría a unos cuantos especialistas”⁷⁵. Para este antropólogo visual la ventaja de la película sobre el libro es que ésta puede mostrarse al pueblo investigado y éstos, a su vez, podrán reflexionar sobre lo que ven, o sea: verse a sí mismos desde cierta distancia⁷⁶. Amplia este criterio mencionando

⁷⁵ Revisado en agosto 2018. <http://omnibus-dubitantum.blogspot.com/2017/02/moi-un-noir-cine-etnografico-o.html>

⁷⁶ Jean Rouch, Entrevista realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda. <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART37.htm>

que “lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual”⁷⁷ y añade

En la primera usted toma un profesional de una prestigiosa universidad y lo envía a un lugar remoto, donde la gente no usa el lenguaje escrito. Por el solo hecho de tratarse de una investigación, los pobladores se sienten incómodos y su rutina se trastorna. Cuando el informe está completo, los antropólogos vuelven a su Universidad, escriben sus informes y posiblemente obtienen distinciones. ¿Cuál es el resultado para aquellos que fueron investigados? Ninguno; la irrupción del antropólogo no les arroja beneficios. La gente no lee el informe. Con una cámara se puede obtener un resultado más fructífero. La película puede mostrarse a la gente, que puede así discutirla y tener acceso a lo que les ha sucedido. Por malo que el filme sea les permitirá reflexionar sobre sí, y les dará una oportunidad de verse desde cierta distancia. Tal distorsión cambia todo. En el primer ejemplo dado, sólo puede haber alguna recompensa para el investigador y para la ciencia en abstracto. En el segundo, se puede obtener todo aquello y también beneficios para la gente.⁷⁸

La antropología visual enfoca su investigación en lo social y cultural apoyado por las tecnologías audiovisuales. La imagen se convierte en dato de una cultura, como técnica de investigación (Ardévol 1998, 218) y como herramienta de visibilización. Pero también como elemento clave en la construcción de una representación. El *qué decimos y cómo lo decimos* es fundamental a la hora de producir un documental o una etnoficción.

¿Cómo visibilizar las prácticas cosmológicas Quito Cara a través de la imagen? La etnoficción es un formato flexible que permite abordar una temática de manera controlada y en este caso me permitió visibilizar de la invisibilidad cosmológica que está presente en la yumbada. ¿Cómo recrear un sueño donde el yumbo recibe su traje en la quebrada y luego llama con el soplido al espíritu del monte para que lo acompañe los días de la danza? Esto solo se logra con la recreación ficcionalizada de este acto. En la ceremonia de la *matanza*, las montañas se fusionan con ellos, hay una tarea mimética para enunciar al espectador que el yumbo y la montaña son uno mismo. Luego vendrá el acto de la muerte del *saíno*, el realiza un viaje a otro plano de existencia en donde recibirá mensajes que traerá de vuelta. Es la

⁷⁷ Jean Rouch, Entrevista realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda. <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART37.htm>

⁷⁸ Jean Rouch, Entrevista realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda. <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART37.htm>

magia del montaje, y la “actuación” del yumbo que colaboró en la película lo que permitió materializar esta cosmología. Viendo a distancia y desde un ojo autocrítico, en el film no se logró visibilizar los efectos de la danza extática, tema que me pone ante el reto de retomar más adelante.

La película es de autor y ciertamente colaborativa en un bajo porcentaje. Decidí hacerlo de esa manera porque responde a un punto de vista que engloba varios elementos discutidos en este documento. De ahí que el film y la tesis son complementarios y necesarios para entender el problema de la invisibilización del pueblo Quitu Cara y sus prácticas cosmológicas que están vigentes.

La puesta en escena, el montaje y el recorte secuencial del ritual, hacen de esta una película de etnoficción, sin embargo, siguiendo la caracterización que hace Bill Nichols, el film tiene proximidad con algunos modos de documental. Por un lado, es participativa - interactiva tomando en cuenta que el antropólogo visual o el cineasta,

interactúa con sus sujetos, más que observarlos de manera no intrusiva. Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación. Lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto. Este modo conjuga la formulación «Les hablo de ellos a ustedes», en algo que a menudo es más cercano a «Hablo con ellos para nosotros (yo y ustedes)», en tanto las interacciones del cineasta nos dan una ventana distintiva que da hacia una parte concreta de nuestro mundo (Nichols 2013, 2017).

Por otro lado, tiene las características del “modo expresivo” en tanto que la “libre combinación de lo real y lo imaginado es un rasgo común” (Nichols 2013, 230). Al ser parte de mi autoetnografía, esto hace que la película tenga la característica de este modo de documental, pues

las intensidades emocionales y la subjetividad social, acentuadas en el documental expresivo, son a menudo las de los no representados o mal representados, de mujeres y minorías étnicas, homosexuales y lesbianas. El documental expresivo puede actuar como correctivo para las películas en que «Hablamos de ellos con nosotros». En lugar de eso, proclaman: «Les hablamos de nosotros mismos a ustedes» o «Hablo de mí mismo con ustedes». El documental

expresivo comparte un reequilibrio y la tendencia correctiva con la autoetnografía (Nichols 2013, 233).

Yumbos danzantes de la vida al igual que película, *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch

utiliza su propia narración como hilo argumental de las imágenes y, en este sentido, su estilo de representación se acerca mucho al modelo exposicional o interpretativo. El cine sirve para contar historias; historias basadas en un trabajo de campo en profundidad de la religión estudiada y representada en el film mediante las técnicas narrativas propias del medio (Ardévol 1994, 94).

10. Sobre la antropología visual y la etnoficción

Ardévol manifiesta que la antropología visual sigue debatiéndose entre la dualidad del cine como instrumento y como objeto de conocimiento, como registro de datos sobre una cultura o como análisis de datos de una cultura (Ardévol 1998, 224).

Yumbos danzantes de la vida es una película que muestra una práctica de conocimiento mantenida por los descendientes Quitu Cara; la selección de las imágenes, los textos, los ángulos de cámara, la dirección de actores y la ubicación de locaciones, el escogimiento de las imágenes en la posproducción, la sonorización, entre otras, son estrategias que utiliza el realizador para construir su relato, esto da forma a un conocimiento que se entreteje con la información recogida en campo. En este caso al tratarse de una investigación autoetnográfica que traza como objetivo la visibilización de prácticas cosmológicas hacen de esta etnoficción un objeto de conocimiento y se convierte además en un ejercicio de la antropología visual que ha dispuesto de una cámara y de todo el proceso de realización fílmica para dar a conocer una realidad que está vigente.

Mariana Rivera (2012) se pregunta sobre el papel de la antropología visual y manifiesta

que, si bien es una rama relativamente nueva y que innova a la par del desarrollo de la tecnología audiovisual, plantea por esta razón la necesaria transformación en las metodologías de investigación para que se adecuen a los beneficios que la tecnología puede poner a su favor. Esto significa que mientras estos recursos se desarrollen y ocupen el papel tan importante que en la actualidad tiene una cámara fotográfica o de video para nuestra vida cotidiana, implica también que la mente y la creatividad del antropólogo, para valerse de estos recursos y

aprovecharlos al máximo, debe desarrollarse yendo más allá de los límites de las técnicas etnográficas que la antropología clásica propone (Rivera 2012, 52).

La incorporación de técnicas audiovisuales en la investigación antropológica ha dado un giro metodológico, ha permitido que el conocimiento que antes se quedaba en la frontera de la academia libresca, sea socializado y compartido desde diferentes estilos, desde diferentes modos de realización documental como el clasificado por Bill Nichols (2013): expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo, al que añadiría la etnoficción, este último promovido por Jean Rouch.

La antropología visual presenta dos estilos remarcados en la filmación etnográfica, vistos como modos de representación o “movimientos cinematográficos”: el primero es el *cine directo* –impulsado por Richard Leacock, colaborador de Robert Flaherty- (Ardévol 1995, 225) que propone captar la realidad social sin intervenir, limitada a registrar como una “mosca en la pared” y el segundo, desarrollado por Jean Rouch, conocido por su cine verdad o *cinema verité*, un cine participativo. Dos metodologías y estilos diferentes de filmación etnográfica, caracterizados el uno por la observación y el otro por la participación (Ardévol 1995, 229). En el caso del *cinema verité* la cámara adquiere protagonismo, se convierte en

la catalizadora de la acción y la inclusión de la subjetividad del director en el film. La cámara debe ser una cámara viviente o una cámara participante. El *cinema verité* es una cierta forma de provocación: «no filmamos la vida como es, sino cómo la provocamos» (Eaton 1979: 54). Esta visión del cine lleva a Jean Rouch a anclarse firmemente en la ficción, a contar historias, al relato etnográfico, a la etnografía-ficción que serán muchas de sus producciones cinematográficas como *Jaguar*. Esta obra supone la ruptura de Rouch con el realismo descriptivo del cine documental y con el modelo expositivo, para experimentar con la construcción de lo que llamará una ficción etnográfica.

El *cinema verité* se centra en el reconocimiento de la interacción entre realizador y sujeto filmado, acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos (Ardévol 1998, 230- 231).

Según Brigard en la historia del cine etnográfico hay indicios de que algunas de las producciones contribuyeron a una verdadera renovación cultural. Recalca que permite ver, de una forma nueva y con toda su riqueza, el gran abanico de formas de comportamiento humano

a todos aquellos que de otro modo no podrían tener acceso a ello (De Brigard 1985, 33).

Yumbos danzantes de la vida, es una etnoficción que muestra una parte de la fiesta que una de las comunidades urbanas Quito Cara realiza cada año. El guion, la realización y la postproducción son parte de las herramientas que el antropólogo visual utiliza para producir la película, para “construir realidades” (Rivera 2012), en este sentido a decir de Mariana Rivera:

El cineasta y el antropólogo comparten más de lo que se imaginan. Tanto el primero como el segundo buscan representar y construir el mundo de realidades según la percepción de los protagonistas. Tanto la etnografía como la ficción tienen el mismo principio y tienen los mismos límites: la imaginación (Rivera 2012, 66).

Jean Rouch es uno de los primeros antropólogos en utilizar la cámara de manera diferente, hace un quiebre con las formas tradicionales de hacer cine etnográfico y a través de la ficción convirtió, sin perder de vista el conocimiento antropológico, el “dato audiovisual en una narración etnográfica” (Ardévol 1998, 232). Rouch hace una comparación entre la metodología que utiliza el antropólogo y el tratamiento que se realiza desde la película etnográfica ficcional para evidenciar que los dos son creaciones subjetivas. Por el lado del antropólogo este registra la información obtenida en campo, datos extraídos de la realidad que interpreta, es decir no son datos fieles de aquella situación registrada, son “construcciones que [...] utiliza para su trabajo”. En el caso del cineasta, este “elabora sus imágenes, provoca respuestas, obtiene unos datos con los que construirá su discurso filmico” (Ardévol 1998, 232-233). La subjetividad está presente, no hay cabida a posiciones objetivistas, y por tanto la ficción tienen el mismo valor etnográfico.

Con respecto a la producción del documental clásico, Rouch rompe con aquella linealidad descriptiva, según Rosa Elena Gaspar:

En tanto que los antropólogos han utilizado frecuentemente la novela y los escritos de ficción para narrar sus experiencias, la mayoría de los cineastas etnólogos se han conformado simplemente con películas descriptivas y “realistas”. Rouch en cambio, desarrolla el género de “ficción etnográfica”. En su trabajo antropológico y como cineasta Jean Rouch le da una vuelta de ciento ochenta grados a estas tendencias: él utilizó ampliamente la ficción para comunicar sus registros antropológicos, sin dejar de utilizar las técnicas del surrealismo y de la interpretación de los sueños [...] (Gaspar 2006, 98).

Ficcionalizar uno de los momentos más intensos de la yumbada me permitió visualizar el conocimiento cosmológico “invisible” importante para los danzantes, la comunidad yumba y el pueblo Quito Cara. Los medios audiovisuales en este caso son importantes porque permiten ver situaciones que requieren –por su profundidad cosmológica- ser reflexionadas por la comunidad.

Es importante señalar que la película no es completamente una ficción, la investigación etnográfica está presente en todo el proceso de producción del film, sin embargo, la etnoficción como herramienta de investigación permite, a través de estrategias empáticas, que se logre obtener de manera no invasiva el conocimiento particular de un pueblo que necesita ser revalorizado. A criterio de Grau Rebollo:

Rouch postuló la etno-ficción como estrategia idónea para acceder a las verdades. Que pudiese llegarse a la verdad a partir de la ficción parecía poco menos que un contrasentido, pero un examen detallado de su trayectoria intelectual y profesional demuestra que no sólo es posible, sino que, desde una concepción de la etnografía y la antropología como la suya, es tal vez la forma menos invasiva de conseguirlo (Grau en Rivera 2012, 66).

Este film está dirigido al público en general, sin embargo, para quien no conoce el detalle de esta danza deber regresar a este documento, aquí “el film es utilizado de una forma que recuerda el reporte escrito, pues provee una secuencia de distintos niveles de información que incluyen datos contextuales [...]” (Gallardo 2002, 13).

11. Sobre la autoridad etnográfica

Para iniciar la reflexión es importante partir de dos interrogantes: ¿Desde dónde se habla? ¿Desde qué lugar de enunciación se enmarca el tema estudiado? Históricamente la antropología y la etnografía han sido los medios privilegiados de la investigación, durante el cual los antropólogos hablan acerca o sobre determinada cultura. Sin embargo, con el tiempo y a partir de la crisis de la representación en la década de los 70 y 80, cambia la lectura sobre el “otro” y se da un giro para hablar “con el otro” o “desde el otro”, considerando el “estar ahí” como una estrategia que valida la producción del conocimiento.

En este punto, los nuevos enfoques que se debaten en la academia mencionan que los trabajos etnográficos, en los formatos que se hayan abordado, son producciones subjetivas por más

participativas o colaborativas que se planteen, es decir, hablar desde el otro o con el otro tampoco es señal de objetividad en la construcción de la representación que se realiza a través del documento escrito o audiovisual. Clifford citado por Mariana Rivera señala que

la etnografía es ampliamente subjetiva, los textos bajo los que describe e interpreta corresponden a los parámetros del etnógrafo y su grupo de investigadores que le rodean, quienes crean categorías para clasificar el conocimiento. Esta forma de entender el mundo y explicarlo corresponde a marcos preestablecidos por la condición histórica y social del representante-descriptor-traductor-etnógrafo y las nociones de verdad y autoridad con las que se establece que un texto es válido o no. Se justificaba la escritura etnográfica con el “estar ahí”, como si el hecho de haber presenciado un evento fuera a dotar de objetividad el mundo descrito (Clifford en Rivera 2102, 77).

Al ser Quitu Cara y miembro del colectivo Pisulí, la subjetividad desde donde se presenta mi trabajo es producto de un miramiento y de una vivencia colectiva. Los sentires, el análisis, los cuestionamientos, la mirada sobre el Pueblo Quitu Cara y lo que significa la danza extática y la experiencia colectiva de los sueños están recogidos en la tesis y el audiovisual. Tiene una carga subjetiva. Detrás de la etnoficción hay un proceso anterior (descrito en los anteriores capítulos) que me hacen ser sujeto y antropólogo de la misma investigación, por eso en la introducción describo a este trabajo como una construcción autoetnográfica.

Ardévol menciona que el cine etnográfico es un campo interdisciplinar que va más allá de la orientación antropológica de la película (cine o video), señala que es el proceso lo que interesa, lo que a la hora de producir se establece entre el antropólogo, el sujeto filmado y la audiencia, conocer cuál es el papel de la imagen y de qué manera se está representando la cultura (Ardévol 1998, 220) es clave para esta investigación antropológica.

El proceso de elaboración del film inició en una clase de técnicas audiovisuales de la maestría. La construcción del relato no tuvo dificultad por cuanto mi yo sujeto de investigación-investigador es un rol que vengo asumiendo desde hace varios años. El film realizado es parte de una antropología compartida, responden a un interés común entre los miembros del colectivo Pisulí y varios danzantes de la yumbada de Cotocollao, en este sentido el relato responde a una construcción colaborativa.

La autoetnografía y la etnoficción están construidas desde el ser “parte de”, es un ejercicio abordado desde las inquietudes y necesidades del antropólogo que pertenece al pueblo y conoce las prácticas etnografiadas.

La antropología contemporánea abre las puertas a nuevas formas de hacer etnografía, evidenciando la perspectiva subjetiva que tiene el narrador-antropólogo que explica una realidad, haciéndolo notorio y jamás negando su participación y presencia (Rivera 2012). María Paz Periano al respecto señala que

Hacer antropología del otro es en realidad hacer antropología de uno mismo. En este sentido hay algo de cierto, al hablar el antropólogo sobre los sujetos que estudia, no hace sino tomar una postura y hablar desde un lugar dado por su cultura, historia y experiencia, lo cual es perfectamente válido e inevitable. Sin embargo, el investigador también hace un esfuerzo por ponerse en el lugar del otro, al describirlo, al estudiarlo, entenderlo y traducir sus acciones al lenguaje de su universo. Así que hacer antropología es asumir las categorías de los otros para poder hablar sobre ellos, y por consecuencia y quizá sin darse cuenta, al hacer esto, el antropólogo se descubre a sí mismo (Periano en Rivera 2012, 95).

Esta visión de hacer antropología se complementa más cuando se trata de una autoetnografía en la que el sujeto de la investigación es el propio antropólogo, es una voz de autor que apela con mayor conciencia de la política y la ética de la representación (MacDougal 1995, 402). Representación que plantea ir más allá del mero registro descriptivo tradicionalista.

Jean Rouch ha propuesto construir las películas desde una visión participativa, colaborativa y aunque su estrategia de construcción etnográfica no busca apropiarse de la voz del otro, la subjetividad está presente en la creación del relato, es decir, lo que se narra está influenciado por su experiencia, sus conocimientos y por el interés y los objetivos que se plantea. Es el caso de *Yumbos danzantes de la vida* que, plantea la visibilización de las prácticas del pueblo Quito Cara, por un lado, tiene un carácter colaborativo-dialogal, y por otro, tanto por la realización del guion como por la estética propuesta responde a mi manera particular de narrar y a mi propia experiencia en el espacio de la danza y los sueños.

Abonando a esta discusión MacDougal plantea que el film es un objeto y como tal da paso a múltiples interpretaciones. La etnoficción realizada es una producción que responde a la

relación directa del antropólogo con la realidad investigada, y aun así lo que para mí representa el sueño o la danza extática, para los yumbos puede ser diferente. Los “marcos de referencia” pueden ser distintos, aunque seamos parte del mismo pueblo, entonces cabe la pregunta que MacDougal se plantea “¿Y, es el filme, en algún sentido el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tienen el rango del discurso, y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él? (MacDougal 1995, 405).

Como hemos visto la subjetividad se apropia del relato sea producto de una creación colaborativa, participativa o dialogal. La historia en este sentido es de quien la escribe, no obstante, considero que la importancia del producto radica más en su valor útil, en este sentido los filmes –como señala MacDougal- importan a sus protagonistas cuando tienen implicaciones prácticas o simbólicas para ellos.

12. Un primer acercamiento al público

La película participó en el *II y III Festival de cine etnográfico Ecuador* organizado por estudiantes de Antropología visual de FLACSO con el apoyo de cuatro Gobiernos parroquiales rurales y organizaciones barriales de Quito. Fue exhibida en la sala de cine de FLACSO cine y en diferentes escenarios de la comunidad, espacios en los que se propició la reflexión.



Figura 4.21. Cartel de presentación en el II Festival de cine etnográfico Ecuador. Fotografía Mauricio Ushiña. (2016)

Paralelamente al Festival realicé una exposición fotográfica denominada “*COETANEOS: Yumbos quitu Cara se toman la ciudad*”, el objetivo crear una antesala para que el público, antes de ver el film, conozca la existencia de un pueblo que se mantiene con sus danzas sacras en medio de la urbe. Fue una pequeña muestra sobre el registro de una intervención-performance denominada: “Toma de Quito” realizada en plazas y parques de la capital organizada por un grupo de danzantes de la zona alta de Cotacollao, miembros del Taller cultural Kinde. La exposición contó con textos informativos sobre el pueblo Quitu cara y su matriz lunar y del agua.



Figura 4.22. Muestra fotográfica: COETANEOS. Yumbos se toman Quito.
Fotografías de Mauricio Ushiña. (2017)

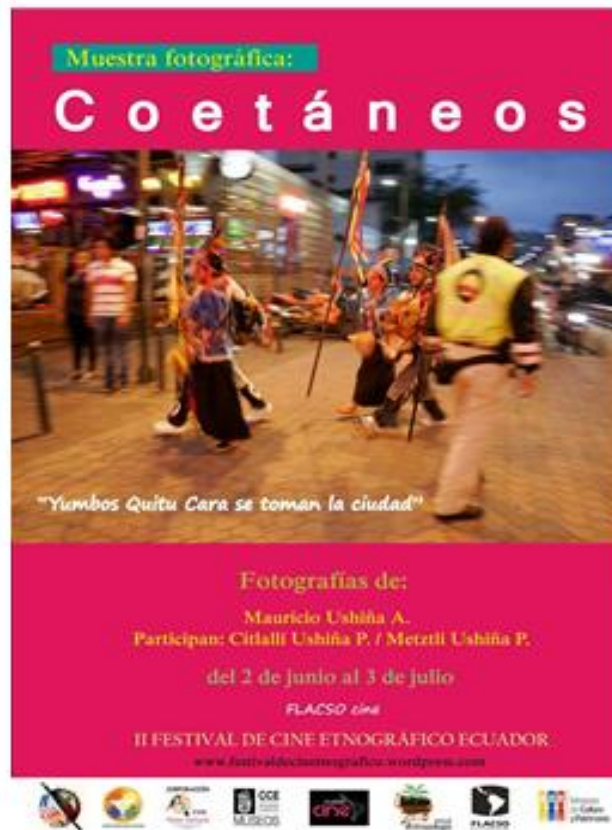


Figura 4.23. Muestra de fotografía: COETANEOS.
Fotografía Mauricio Ushiña A. (2017)

Conclusiones

Gracias a esta autoetnografía y a la producción audiovisual pude profundizar en la comprensión de los sueños y la danza extática, pero además he logrado poner posición con respecto a la invisibilización de la que ha sido objeto el Pueblo Quito Cara y sus prácticas cosmológicas. Fue un reto personal, porque muchas de las cosas no son como creí que eran por muchas cuestiones más que todavía condicionan mi manera de percibir los hechos. Así que también me conocí mejor y sé que tengo por delante nuevos pasos que debo dar en el plano del crecimiento personal.

Describir etnográficamente estas dos prácticas para mostrar su potencial cosmológico, ha sido otro reto muy gratificante, sobre todo hacerlo fuera de la caracterización etnocéntrica. Por ahora, cumplo con la tarea académica.

Pude conocer la discusión sobre los sueños que hay en el campo de la antropología y varias reflexiones sobre y que significa la danza extática. Desde hace varios años, las técnicas etnográficas son parte de mi práctica cotidiana; sin embargo, ahora, las comprendo mejor gracias a la información sobre estas herramientas que no tuve antes al alcance.

Para esta tesis, junté datos, participé en reuniones, realicé entrevistas a miembros del Centro Intercultural Pisulí, revisé varios archivos, grabaciones, folletos, documentos de la organización del Pueblo Quito Cara y evoqué recuerdos de acontecimientos pasados ligados a esa organización. También organicé las ideas del contexto previo a la creación del Centro intercultural Pisulí y las ideas referidas al hacer de este espacio.

Al presentar información sobre el pueblo Quito Cara pude mostrar una realidad que se vive al interior de las organizaciones indígenas de la cual no se habla. Hay castas superiores que excluyen a quienes no se subordinan a sus términos, no comparten su proyecto político de reconstitución del Tawantinsuyu y cuestionan, por ejemplo, la pretendida kichuanización de la yumbada una de las danzas más representativas de un pueblo originario que se resistió a los incas.

Al sistematizar las prácticas relacionadas con los sueños a través de una etnografía me di cuenta que los sueños premonitorios y los sueños lúcidos son la punta de un ovillo que,

siguiéndolo como pista, posibilita encontrar una información diferente a la historia oficial que la entregan gentes de un “pasado remoto, que, están en otra dimensión espacio temporal” a nosotros, sus descendientes que nos vemos avocados a comprender qué somos en este tiempo, cuánto hemos perdido el rumbo y qué tenemos que corregir. De la misma manera realicé un análisis de lo que significa la danza extática de los yumbos a través de la cual pude profundizar más sobre el potencial cosmológico y sanador que esta danza contiene.

El relato responde a mi relación con la yumbada de más de diez años, de la mano de los aportes de uno de los yumbos que es parte de Pisulí. Con sus explicaciones sobre biodanza, con su experiencia como yumbo pude comprender con más detalle lo que es una danza extática, cómo se moviliza la energía sexual al danzar, cómo se alcanza el estado de éxtasis, cómo el danzante entra en estado de sueño lúcido que le guía al sanar.

Los miembros de Pisulí, desde una cosmovisión “actuante, cotidiana, que se hace”, estamos volviendo a visibilizar dos prácticas Quito Cara, prácticas que han sido invisibilizadas por el estado y las élites indígenas de la mano de una caracterización etnocéntrica que desconoce la particularidad de un pueblo indígena urbano que conserva prácticas que están ligadas a su cosmovisión. El trabajo que viene desarrollando este colectivo es un continuo reinventarse y configurarse coetáneamente, en medio del entrecruzamiento cotidiano de aprendizajes y saberes, así que no hay hábitos, rituales, ni creencias ni consideramos que las experiencias que tenemos sean extraordinarias.

Hacer la película *Yumbos, danzantes de la vida*, me ayudó a profundizar sobre la danza extática y el sueño lúcido que se produce en la ceremonia de la *matanza*, pero también a comprender más sobre el papel de la etnoficción como una apuesta metodológica de investigación en el campo de la antropología visual.

Apelé a la etnoficción para mostrar la cosmología que encierra la *yumbada*. Antes del rodaje, conversé con algunos yumbos sobre sus sueños aunque, según dicen, “antes eran tomados más en cuenta que ahora”⁷⁹ como si la interpretación de los sueños estuviera dejando de ser una herramienta.

⁷⁹ Conversación con Pedro, marzo 2018.

La técnica audiovisual posibilita visibilizar las prácticas cosmológicas tanto como vencer los límites de la oralidad de los pueblos. Pero, la experiencia con la cámara en campo evidencia lo importante que es generar empatía con quienes están al otro lado de la lente, expresar con sinceridad los objetivos que se buscan y actuar con ética. Pude colocarme con la cámara en lugares precisos y en momentos adecuados, sin traspasar los límites, gracias a que conozco a fondo cómo se desarrolla la danza y lo que implica.

Pude salir del texto académico para expresar mi punto de vista, mi mirada, mi aproximación subjetiva y compartida con algunos miembros del colectivo Pisulí que hacen parte de la yumbada.

El producto final, es el resultado de un proceso de selección del material audiovisual grabado en campo. El storyboard ayudó a hilar el argumento; pero, en la fase de posproducción, tuve que reflexionar mucho para determinar la mejor manera de mostrar la práctica cosmológica de la danza extática, pensando en cumplir con el objetivo antropológico que me había propuesto: visibilizar las prácticas cosmológicas de pueblo Quito Cara, revalorizadas por el colectivo Pisulí.

Junto a los miembros que hacen Pisulí, he querido dejar constancia del papel de estas prácticas: El sueño, se interpreta dentro de un contexto, orienta, repara y ayuda a superar las disociaciones de las personas consigo mismas, con sus entornos familiares y sociales. La danza extática yumba, sana, repara, moviliza la energía vital para entrar en contacto con lo sagrado.

El proceso de la tesis sirvió para ver que los Quito Cara de hoy no reflejan una política identitaria colectiva, sin embargo, su caracterización cosmológica está activa, lo hacen sanando, en su cosmología todos sanan, todos pueden ser sus propios sanadores, todos pueden alcanzar la categoría de *Patela*, ser humano.

La categoría de sanación está implícita en sus prácticas, es parte de una política del ser. Si bien dentro del contexto del Pueblo Quito Cara se describen hechos dolorosos, estos no son para revivirlos, pero sí para reconocerlos y sanarlos. Esta autoetnografía y la etnoficción son un relato –una interpretación cultural– de mi propia experiencia y de la experiencia de los miembros de Pisulí relacionada con el proceso de visibilización del pueblo y de las prácticas

milenarias que siguen vigentes en la cotidianidad de la gente. En el caso de los *yumbos*, el siguiente paso es difundir el audiovisual como puntal de la reflexión sobre la profundidad cosmológica de esta práctica.

Lista de referencias

Ardévol, Elisenda. 1998. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. n° 2. <http://rdtp.revistas.csic.es>. España.

_____. 1994. “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona Bellaterra.

Arguello, Sofía. 2013. “El proceso de politización de la sexualidad: identificaciones y marcos de sentido”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 75, núm. 2, abril-junio, 2013, pp. 173- 200 Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México. <http://www.redalyc.org/pdf/321/32126205002.pdf>.

Augé, Marc. 1998. *La Guerra de los sueños*. Ejercicios de etno-ficción. Barcelona: Gedisa.

Barth, Fredrik. 1976. *Los Grupos étnicos sus fronteras: La organización social de las diferencias culturales*. Fondo de Cultura económica. México.

Berenzon, Shoshana, Liz Islas, Anahí García y Emily Ito. 2006. “Los sueños en la práctica curativa de los médicos tradicionales totonacos”. *Gazeta de Antropología* 22, artículo 09. <http://hdl.handle.net/10481/7096>

Boas, Franz. 1964 [1911]. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Boll, Vincent, Mario Conejo, Ximena Costales, Alfredo Lozano, Luis Fernando Tocagón y Celestino Wisum. 1997. *De lo comunitario a lo urbano*. En *Identidad Indígena en las ciudades*. Quito: Fundación Hanns Seidel.

- Blanco, Mercedes. 2012. “¿Autobiografía o autoetnografía?”. *Desacatos, revista de antropología social*, núm., 38. Centro de investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México. 169-178
<http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/278/158>
- Bourdieu, Pierre. 1985. “¿Qué significa hablar?”. Madrid: Ediciones Akal.
Edición en PDF.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cachago, Enma, Manuel Gómez, Javier Herrera, Mauricio Ushiña. 2012. IV Corazonar Kitu Kara. Yata Pajtá del Itchimbía, Luna Creciente del 26 de julio al 2 de agosto del 2012. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- Carlosama, Miguel. 2016. *Reflexiones Socio-Políticas y Culturales sobre la Interculturalidad en el Ecuador. Medios de comunicación e Interculturalidad: tendencias y visiones*. Cuadernos del CORDICOM. Edición en PDF.
- Costales, Alfredo y Costales, Dolores. 1999. *Etnografía, Lingüística e Historia Antigua de los Caras o Yumbos Colorados*. Quito: H. Consejo Provincial de Pichincha.
- Costales, Alfredo y Peñaherrera, Piedad. 1982. *El Quishihuar o el Árbol de Dios*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares-IADAP. 1982. 195 p. Edición en PDF.
- Consejo de Gobierno del Pueblo Kitu Kara. 2009. “Proyección Estratégica Pueblo Kitu Kara 2009-2012”. Sin publicar.
- _____. 2009. Documento: “Diagnóstico Situacional del Pueblo Kitu Kara por 5 factores de éxito”. Sin publicar
- Dagnino, Uma. 2017. “Trance, devoción y silencio en la danza Odissi de la india”. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.
Universidad Rey Juan Carlos. Edición en PDF.

- De Brigard. 1995. "Historia del cine etnográfico". a E. Ardévol i L. Pérez, Tolón (ed.)
 Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Granada, Diputación Provincial
 de Granada; 35-73. Edición en PDF.
- Diezcansaco, Alfredo. 1981. *Prólogo a Historia del Reino de Quito*, de Juan de
 Velasco, IX- XLVIII. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- De Waall, Annemarie. 1975. *Introducción a la Antropología religiosa*. Editorial Verbo
 Divino. Navarra.
- Durkheim, Emile. 1982. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal
 Editor.
- Duchesne, Juan. 2012. "El pensamiento 'coyote' de Roy Wagner". *80 grados*,
prensasinprisa. 17 de febrero de 2012. <http://www.80grados.net/el-pensamiento-coyote-de-roy-wagner-2/>
- Eliade, Mircea. 1951. "El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis". Edición en
 PDF.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Other*. New
 York: Columbia University Press. Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo*.
 Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fericgla, Josep. 1998. *La relación entre la música y el trance extático*. Publicado en
 Música Oral del Sur, nº 3. Centro de Documentación Musical de Andalucía,
 Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada. Edición en PDF.
- Fine, Kathleen. 2006. Más allá del folklore: la yumbada de Cotacollao como vitrina
 para los discursos de la identidad, de la intervención estatal, y del poder local en los
 Andes urbanos ecuatorianos. Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión.
 Ponencias escogidas del III Encuentro de la Sección de Estudios Ecuatorianos LASA.
 William F. Waters y Michael T. Hamerly, compiladores. Ediciones Abya Yala. Quito

- Freud, Sigmund. 1972. *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gallardo, Francisco. 2002. Antropología visual y documentalismo antropológico: historia y compromisos.
http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/otras-publicaciones/una-retrospectiva-del-documental-y-la-antropologia-en-chile/una-retrospectiva-02.pdf
- Gaspar, Rosa. 2006. “Jean Rouch: El cine directo y la Antropología visual”. *Revista de la Universidad de México*. No. 32. <http://es.scribd.com/document/44649585/Jean-Rouch-El-cine-directo-y-la-Antropologia-Visual-Rosa-Elena-Gaspar-de-Alba>.
- Gómez, Álvaro. 2008. “Indígenas Urbanos en Quito: el proceso de etnogénesis del Pueblo Kitukara”. En *Identidades, etnicidad y racismo en América Latina*. García Fernando, comp. Colección FLACSO 50 años. FLACSO Ecuador. Edición en PDF.
- _____. 2009. “Pueblos originarios, comunas, migrantes y procesos de etnogénesis del Distrito Metropolitano de Quito: Nuevas representaciones sobre indígenas urbanos en América Latina”. Tesis presentada para la obtención del grado de Maestría. Quito: FLACSO, sede Ecuador.
- Guerrero, Joaquín. 2014. “El Valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa”. *AZARBE. Revista internacional de trabajo social y bienestar*. N.3. Universidad de Murcia. 237-242.
<http://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691/161851>
- Glockner, Julio. S/f. “Los sueños”. Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Puebla. Edición en PDF.
<http://www.elementos.buap.mx/num16/pdf/10.pdf>
- Hall, Stuart. 2010. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en estudios culturales*. Quito: Envió editores. Edición en PDF.

- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. 2002. *La invención de la tradición*. Crítica Barcelona. Barcelona. Edición en PDF.
- Holm, Olaf y Crespo Hernán. 1981. *El período de Integración. Historia del Ecuador*. Vol.2. Salvat Editores. Barcelona.
- INEC, Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. 2010. Encuesta poblacional. Nacionalidad o pueblo indígena al que pertenece.
[http://redata.inec.gob.ec/cgi-bin/RpWebEngine.exe/PortalAction?
&MODE=MAIN&BASE=CPV2010&MAIN=WebServerMain.inl](http://redata.inec.gob.ec/cgi-bin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPV2010&MAIN=WebServerMain.inl)
- Jung, Carl. 1954. *Energética psíquica y esencia del sueño*. Editorial Paidós. Buenos. Edición en PDF.
- Le Guen, Olivier. 2008. “Ubèel Pixan: el camino de las almas. Ancestros familiares y colectivos entre los Mayas Yucatecos”. *Scielo*. Península vol. III, núm. 1
[http://www.academia.edu/5644530/UB%20EL_PIXAN_EL_CAMINO_DE_LA
S_ALMAS._ANCESTROS_FAMILIARES_Y_COLECTIVOS_ENTRE_LOS_MAY
AS_YUCATECOS](http://www.academia.edu/5644530/UB%20EL_PIXAN_EL_CAMINO_DE_LAS_ALMAS._ANCESTROS_FAMILIARES_Y_COLECTIVOS_ENTRE_LOS_MAYAS_YUCATECOS)
- Macdougall, David. 1995. “¿De quién es la historia?” a E. Ardévol i L. Pérez, Tolón (ed.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Diputación Provincial de Granada; 401-422. Edición en PDF.
- Mendizábal, Tannia. 2012. *Manifiesto al rayar el amanecer cósmico*. Cuadernillo. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mendoza, Zoila. 1996. “La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit’i”. *scielo*. Rev. de Inv. Educ., La paz, v. 9, n. 1, p. 51-72.
[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-
40432016000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-40432016000100004&lng=es&nrm=iso)

- Morales y Eloy, Juan. 1942. ECUADOR Atlas Histórico-Geográfico. QUITO: Los Orígenes, el Reino, La Audiencia y Presidencia, La Republica. Ministerio de Relaciones Exteriores. Italia: Instituto Geográfico a de Agostini de Novara.
- Munévar, María; Pérez, Andrés; Guzmán, Eugenia. 1995. “Los sueños: su estudio científico desde una perspectiva interdisciplinaria”. *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 27, núm. 1, pp. 41-58. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Bogotá, Colombia. <http://www.redalyc.org/pdf/805/80527103.pdf>
- Nájera, Iliá Martha C. 2014. “Reseña: Mercedes de la Garza, Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas”. *Scielo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas / Fondo de Cultura Económica, 2012. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742014000100010
- Nichols, Bill. 2011. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Edición en PDF.
- _____. 2013. *Introducción al documental*. Universidad Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. Colección Miradas en la Oscuridad. México. Edición en PDF.
- Niño Vargas, Juan. 2007. “Sueño, realidad y conocimiento: noción del sueño y fenomenología del soñar entre los ette del norte de Colombia”. *Antípoda* N.5 julio-diciembre. Acceso 2 de abril 2017. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/antipoda5.2007.13>
- Oberem, Udo. 1980. *Los incas en el Ecuador*. Historia del Ecuador. Salvat. Volumen 2. Barcelona.
- Ortiz, Andrés. 1982. “Jung y la antropología”. Conferencia en el Colegio de Doctores y Licenciados de Bilbao. Instituto Aragonés de Antropología. Extracto https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/1.13_Jung_y_la.pdf

- Orobitg, Gemma. 2004. “Los sueños como fuente para el estudio de las sociedades amerindias”. Primer Congreso Internacional Catalunya-América. Barcelona: ICCC.
www.academia.edu/10627037/Los_sueños_como_fuente_para_el_estudio_de_las_sociedades_amerindias_2004_In_Ventura_Montserrat_and_Pique_Raquel_ed_Fuentes_y_Documentos_de_Investigación._Primer_Congreso_Internacional_Catalunya-América._Barcelona_ICCC
- Pérez, Aquiles. 1960. *QUITUS Y CARAS*. Revista Llacta. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- Perrin, Michel. 1990. *Antropología y experiencias del sueño*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Recuero, Antonio. 2004. “Los modelos antropológicos de Carl Jung y de Carl Rogers. Una comparación en la perspectiva de la integración”. *Miscelánea Comillas*.
www.academia.edu/16673326/Los_modelos_antropológicos_de_Carl_Jung_y_de_Carl_Rogers._Una_comparación_en_la_perspectiva_de_la_integración.
- Rivera, Mariana. 2012. *Filmar lo invisible. Sueños, ficción y etnografía de los tiempos en México*. Tesis para obtener el título de maestría en antropología visual. Flacso-Ecuador. Quito.
- Salomon, Frank. 2011. *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas: la economía política de los señoríos norandinos*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- ___ 1981. *La “Yumbada” un drama ritual quichua en Quito*. En *Ciudades de los Andes, visión histórica y contemporánea*. Compilación de Eduardo Kigman Garcés. 457-480. Quito: Ciudad.
- ___ 1997. *Los Yumbos, Niguas y T’sátchila o “Colorados” durante la colonia española: Etnohistoria del Noroccidente de Pichincha*, Ecuador. 1997. Ediciones Abya-Yala. Quito.

- Salomon, Frank y Clark Erickson. 1984. *Tulipe, un recinto sagrado en la montaña ecuatoriana*. Antropología Ecuatoriana. Publicación de la sección académica de Antropología y Arqueología de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Nos. 2,3. Edit. Casa de la Cultura Ecuatorina. Quito.
- Salvador, Jorge. 1980. *La resistencia del reino de Quito contra la expansión incaica*. Historia del Ecuador. Salvat. Volumen 2. Barcelona.
- Sarabino, Zoila .2007. “El proceso de constitución de las élites indígenas en la ciudad de Otavalo”. Tesis para obtener el título de magíster en Antropología Social con mención en Estudios Étnicos. Facultad Latinoamérica de Ciencias Sociales FLACSO sede Ecuador programa de Antropología Social.
- Solórzano, María Soledad. 2008. Estudio estadístico de la Necrópolis La Florida (Quito-Ecuador): cuantificación y análisis multivariante de las sepulturas y el material cerámico. Disertación Doctoral. Universidad de Granada Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Prehistoria y Arqueología.
https://www.researchgate.net/publication/46590736_Estudio_estadistico_de_la_Necropolis_La_Florida_Quito.Ecuador_cuantificacion_y_analisis_multivariante_de_las_sepulturas_y_el_material_ceramico
- Stewart, Charles. 2004. “Introduction: Dreaming as an Object of Anthropological Analysis”. *Dreaming the Educational Publishing Foundation*. Vol. 14, No. 2–3, 75–82. DOI: 10.1037/1053-0797.14.2–3.75
- Strathern, Marilyn. 2014. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Coordenação editorial Florencia Ferrari. COSACNAIFY. Edición en PDF.
- Tedlock, Bárbara. 1991. “La Nueva Antropología del Sueño Soñando”. *Dreaming*. Vol. 1, No. 2. <https://www.asdreams.org/journal/articles/1-2tedlock1991.htm>
- Tobón, Marco. 2015. “Los sueños como instrumentos etnográficos”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 10 Número 3. Madrid.
<http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1003/100303.pdf>

Ushiña, Mauricio. 2014. “El Corazonar Kitu Kara, un método sinérgico de comunicación intercultural y meditación activa”. Tesis de licenciatura. Facultad de comunicación Social. Universidad Central del Ecuador.

Vargas, Noemí. 2013. “Los sueños y las almas para el hombre andino”. *Revista de Estudios Cotidianos*. Número 3, Año 1.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5118347.pdf>

Velasco, Juan (1844). *Historia del Reino de Quito*. Tomo1. Quito. PDF

Villarías, Juan. 1998. El sistema económico del Imperio Inca. Historia crítica de una controversia. Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas centro de estudios Históricos. Departamento de Historia de América.

Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify. Edición en PDF.

Zivkovic, Marko. 2006. “Sueños dentro-fuera: algunos usos del sueño en la teoría social y la investigación etnográfica”. *En Revista de Antropología Social*. No.15. Madrid: Universidad Complutense.