

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de Maestría de investigación en Historia

El proceso de danza Muyacán y su relación con las intervenciones desarrollistas de los años 70 en
los Andes

Carlos Francisco Salvador Félix

Asesora: Mireya Salgado

Lectores: María Fernanda Troya

Rafael Polo

Quito, febrero 2024

Dedicatoria

A los neo indios, descendientes contemporáneos de las sociedades originarias, a los mestizos de Suramérica que danzan, y creen en el arte, ejercicio para modelar la vida, dando constancia de lo que pasa y sienten las generaciones a través de esta práctica.

PACO SALUDOL
CON MI ASONAL
DE TAUTA SQUEZ
Y ORIGINAL DIA DE
TU DAZZ
CON GNO AHOZ


¡VIVA LEONARDO!

QUITO, 11 DE MARZO DE 2004

Epígrafe

Los antecedentes al origen de la danza ecuatoriana se ubican en un tiempo prehispánico, entre los señoríos étnicos de las fases formativa: Valdivia, Machalilla, Chorrera, Manta, Jama-Coaque, La Tolita, Bahía, Tumaco, Guangala, poblaciones de origen oceánico que vivieron en tiempos de la regionalización o diversificación cultural, entre patrones culturales aceptados en la región andina. Memorias e imaginarios a los que accedemos por hallazgos arqueológicos y su puesta en escena que enriquecen nuestra visión del pasado. Ellos sirven de referentes de danza ritual y ceremonias de este arte, por la actitud solemne, de adoración, sugestión o culto religioso del hombre prehispánico.

De allí que la danza testimonio en el Ecuador ha constituido siempre expresión simbólica del pasado, como raíz de conducta actual. Base para que los grupos ecuatorianos estemos ahondando más en sus interrogaciones para contar con mejores elementos de juicio para el futuro. Sin estas culturas mencionadas, hoy no manejaríamos los conocimientos que tenemos.

De esta manera todo el mundo del pasado ecuatorial andino se comunica con nosotros, por medio de estos objetos de arte que, con su poder simbólico actúan y median en los sujetos sociales contemporáneos. Tal actitud interesa a todos, pues Quito constituyó en todo tiempo uno de los importantes espacios de la cultura continental.

Los ecuatorianos saben que la tradición, la herencia oral, es testimonio sobre el cual se funda la historia escrita. Como cabecera de esa tradición, al norte del país están los otavalos y caranquis, gente industriosa, reconcentrada y señorial. La belleza de la región de las pequeñas lagunas en la cual habitan, es propicia a la ensoñación, al arte, los cultos rituales, la música y también la protesta. Como testimonio de ese Ecuador milenario, llega esta historia reciente, del grupo de etno coreografía Muyuntin Yahuar Canchic. Muyacán.



Índice de contenidos

| | |
|--|-----------|
| Resumen | 14 |
| Agradecimientos | 16 |
| Introducción | 17 |
| Capítulo 1. La Misión andina | 28 |
| 1.1 La Misión andina, el turismo y el folklore en la emergencia del Muyacán danza india. | 28 |
| 1.2 El indigenismo: discursos y trascendencias..... | 29 |
| 1.3 Conexiones e influencias | 31 |
| 1.4 Congreso de Pátzcuaro | 34 |
| 1.5 El Programa Indigenista Andino | 36 |
| 1.6 El discurso y alcances del desarrollo | 41 |
| 1.7 Prácticas artísticas asociadas al folklore, y sujetas al turismo dentro de la Misión Andina. | 49 |
| 1.8 El fantasma del folklore..... | 53 |
| 1.9 Otros pretextos y textos del folklore..... | 56 |
| 1.10 Folklore para la identidad..... | 57 |
| 1.11 La penetración del folklore en Ecuador..... | 60 |
| 1.12 La Misión Andina y las artes | 65 |
| 1.13 El grupo Muyuntin Yahuar Canchic: Muyacán 1971..... | 71 |
| 1.14 El escenario como lienzo | 78 |
| Capítulo 2. Memoria | 88 |
| 2.1 Memoria: La vida del Muyacán a varias voces | 88 |
| 2.2 Construcción de la historia del Muyacán | 89 |
| 2.3 La fotografía: documento para la memoria | 93 |
| 2.4 La memoria danzante..... | 98 |

| | |
|---|------------|
| 2.5 Posición político cultural | 103 |
| 2.6 Las lunas traen cambios..... | 105 |
| 2.7 Otros relatos del recuerdo..... | 115 |
| 2.8 El carácter social de la danza Muyacán..... | 121 |
| Capítulo 3. Desde Ecuador para América | 126 |
| 3.1 Muyacán danza india: desde Ecuador para América..... | 126 |
| 3.2 La gira y su desarrollo | 128 |
| 3.3 Lo indígena para el nacionalismo de izquierda | 130 |
| 3.4 La gira de difusión..... | 135 |
| Capítulo 4. Formación del cuerpo andino para la danza | 176 |
| 4.1 Modificaciones en los modos de ver | 176 |
| 4.2 Propuesta en los años de 1980..... | 177 |
| 4.3 El cuerpo andino en la danza..... | 178 |
| 4.4 Conexiones para la formación del cuerpo | 180 |
| 4.5 Préstamos culturales | 191 |
| 4.6 Departamento de difusión cultural del Banco Central del Ecuador, 1981 | 201 |
| Capítulo 5. La danza en Quito, 1980 | 208 |
| 5.1 Configuración del campo de la danza en Quito, 1980..... | 208 |
| 5.2 Las políticas y discursos culturales | 209 |
| 5.3 Democracia y educación por el arte | 210 |
| 5.4 Centro de formación dancística e investigaciones teatrales, 1983 | 212 |
| 5.5 Danza en la calle, 1987..... | 216 |
| 5.6 Muyacán danza popular contemporánea | 219 |
| 5.7 Docencia en danza..... | 228 |

| | |
|---|------------|
| Capítulo 6. La danza en 1990 | 233 |
| 6.1 El campo del arte de la danza en 1990 | 233 |
| 6.2 Los festivales de danza | 234 |
| 6.3 El encuentro de dos mundos, 1992 | 242 |
| 6.4 Muyacán, danza como arte nativo | 248 |
| 6.5 Máscaras y sombras en la memoria | 254 |
| 6.6 Nuevas rutas y mudanzas | 256 |
| 6.7 Si no buscas, no te equivocas | 260 |
| 6.8 Memorias del pasado danzante | 261 |
| 6.9 Bailar y pensar la danza | 263 |
| 6.10 Difusión de la danza Muyacán | 266 |
| 6.11 Talleres de danza popular | 270 |
| 6.12 Posición económico-política | 273 |
| 6.13 La Casa que Baila, 1997 | 279 |
| 6.14 Habitando la memoria | 283 |
| Capítulo 7. Nuevos lenguajes entre los objetos | 290 |
| 7.1 Los años 2000 | 290 |
| 7.2 Producciones del nuevo siglo | 293 |
| 7.3 El lenguaje de los objetos, entre el cuerpo y el movimiento | 307 |
| 7.4. Reflexiones finales | 316 |
| Referencias | 336 |

Lista de ilustraciones

Fotos

- Foto 1.1 Charo Morales, Carla Terán, Mauricio Muñoz, Saya Males, Rolando Maldonado, Estefanía Ayala, Jesús Conterón, Juan Pablo Ramírez, Paco Salvador, Andrea Arcos, Ulises Yamberla, Daniel Pavón, Sayana Cabascango, Patricio Carrillo, Evelyn Chiriboga, Aracely Beltrán, Anita Córdova. Función por los 52 años TNCCE, Cochasquí. Quito. 2022, Foto Cristián Cepeda27
- Foto 1.1 Personal administrativo y técnico que laboró en la Misión Andina en Imbabura. Año 1971. Fotografía tomada en el Centro Artesanal de Rumipamba. Entre líderes comunarios, al centro constan: Lola Quinche, detrás N.N, junto Gonzalo Rubio Orbe, Rogelio Jaramillo, N.N, Hermelinda Males, Alberto Andrango, a la izqda. Edgar Báez, Amado Ruiz, Paco Salvador, delante José Julio Cevallos, Octavio Flores... Foto Martínez41
- Foto 1.2 El Ñucanchillacta, grupo de mis primeras pruebas. Atrás Patricio Córdova, Rodrigo Dávila, Washington Zarauz, Paco Salvador, Pepe Almeida, Galo Melo; abajo, Irene Rivadeneira +, Fabiola Rubio, Rocío Arias, Yolanda Padilla +, Mirian Jaramillo, Rubí Estévez, Otavalo, septiembre 1970, foto Edwin Rivadeneira47
- Foto 1.3 Muyuntin Yahuar Canchic, Muyacán, 2007, foto TNS83
- Foto 2.1 Humberto Muenala, Lucila Pineda, Alonso Muenala, Segundo Farinango el científico, Hermelinda Males, interpretando sanjuan de fachalinas, en Otavalo, Yamor 1971, foto, E. Rivadeneira.....92
- Foto 2.2 Adelante de izquierda a derecha: Alberto Perugachi, Blanca Maigua, Mercedes Remache, Francisco-Pancho-Lema, Lola Quinche, Paco Salvador, Lucila Pineda, Lola Males, Clara Chiza, Carlos Males, Hermelinda Males, Alberto Pineda, Luz María Chiza, Humberto Muenala, y Clara Vega. julio 1971, foto, E. Rivadeneira.97
- Foto 2.3 De atrás adelante, Lucila Pineda, Blanca Maigua, Lola Quinche, Mercedes Remache, Hermelinda Males, en Romeras de Zuleta, Yamor 71, foto: E. Rivadeneira.99

| | |
|---|-----|
| Foto 2.4 Antonio Maigua Lema -Arado- Alonso Muenala, Humberto Muenala, Alberto Muenala, Segundo Farinango -el científico-, Enrique Males -Mariachi-, músicos que acompañaron a Muyacán en la función de Muyacán en Otavalo Yamor foto: E. Rivadeneira..... | 101 |
| Foto 2.5 De pie: Paco Salvador, Evelin Guerrero, Miguel Azcue, Xenia Cruz, Vilmedis Cobas, Pablo Cornejo, sentados: Javier García, Ámbar Herrera, Isabel Bustos, Marisol Lambert, Taty Valle-Riestra, María Rosalba Pérez, Patricio Andrade, elenco de Carmina Burana 2000, foto TNS | 118 |
| Foto 2.6 Paco Salvador, Yolanda Padilla, 1968, foto. Martínez | 120 |
| Foto 2.7 Francisco Rosero, Gonzalo Morales, Jaime Chávez, Guillermo Chávez. Ángeles de Punyaro 1986, Foto: G. Guaña..... | 124 |
| Foto 3.1 Arriba: Enrique Males, Juan Guzmán, Pedro Proaño, Edgar Hidrobo, Alberto Farinango, Arturo Aguirre, Tarquino Guzmán, Paco Salvador, Fidel Ramírez. Abajo: Blanca Maigua, Martha Albán, Julio de la Torre, Hermelinda Males, Pepe Pineda, Fernando Chiza, Clara Vega. Alberto Pineda, Lola Quinche, Carlos Males, Sara Bucheli, Lima, agosto 1971, foto M. Paladines | 141 |
| Foto 3.2 Laguna del Inca y Hotel Portillo. Chile | 157 |
| Foto 4.1 Paulina Tipán, Teresa Orobán, Patricia Cajas, Jackelin Espinosa, Ágora CCE. 1985, foto Judy de Bustamante..... | 204 |
| Foto 4.2 Diseños para vestuario del grupo, Pepe Rosales Pizarro. | 207 |
| Foto 5.1 Muyacán: el grupo de danza india más prestigioso del país. Su arte interpretado por artistas indígenas de Imbabura ha renovado la danza nacional presentando su danza, con el auspicio de la secretaría de cultura del Banco Central del Ecuador. Jaime Chávez, Paco Salvador, Teresa Orobán, Guillermo Chávez, Patricia Cajas, Jackeline Killakuri Espinosa, Pancho Rosero, Paulina Tipán, Caranqui, Muyacán 1986, Ágora CCE. Quito, foto, Judy de Bustamante. | 220 |
| Foto 5.2 . Detrás: Pancho Rosero, Guillermo Chávez, Gonzalo Morales, Paco Salvador, delante: Teresa Orobán, Patricia Cajas, Paulina Tipán, Jackelin Killakuri Espinosa, Retablo Mestizo 1987, foto: Gitta. Müller. | 228 |
| Foto 5.3 Adriana Luján, estudiante del IND, 1987, foto G. Guaña. | 232 |

| | |
|---|-----|
| Foto 6.1 Fabián Piñán, Carla Terán, Cristina Naranjo, Carlos Daniel Pavón, Yacuyangana 2006, Teatro Bolívar, foto A. Pástor. | 253 |
| Foto 6.2 Jennifer Burbano, Andrea Arcos, Cristina Naranjo, Paola Cabrera, Araceli Beltrán, Jimena Cahuasquí. Ñustas 2006 T. Bolívar. foto A. Pástor. | 265 |
| Foto 6.3 Taller de danza en Loja, agosto 2010, foto Reinaldo Soto. | 272 |
| Foto 6.4 Interior de la Casa que baila, sede del Muyacán en Ibarra desde 1997 | 282 |
| Foto 6.5 Interior de la casa que baila, donde trabaja danza Muyacán, y se realizan los laboratorios de artes Cqb. | 284 |
| Foto 6.6 Sala de usos múltiples: clases, ensayos, difusión. | 285 |
| Foto 6.7 Lizeth Cuasqui, Juan Carlos Chulde, Andrea Arcos, Cristina Naranjo, Yacu Yangana 2006. Quito Foto A. Pástor. | 286 |
| Foto 6.8 Interior del salón de uso múltiple de la casa que baila 2022, Ibarra. Foto E. Ayala. | 287 |
| Foto 6.9 recortes de prensa. | 289 |
| Foto 7.1 Delante: Paola Cabrera, Juan Pablo Ramírez, Gabriela Recalde, detrás: Carla Terán, David Aguilar, Pilar Rueda, Obraje 2009, Foto P. Salvador | 290 |
| Foto 7.2. Carla Terán, Fabián Piñán, Daniel Pavón, Cristina Naranjo, Pablo Carlosama, imagen de San Miguel, Santiago Hurtado, Paola Cabrera, Cristian Mejía, Araceli Beltrán, Rodrigo Herrera. Abajo: Edwin Cajas, Juan Andrés Villagrán, Lizeth Cuasqui, Jennifer Burbano, Juan Carlos Chulde, Pilar Rueda, Andrea Arcos, María Mera, Yacuyangana 2006, Teatro Bolívar, foto A. Pástor. | 295 |
| Foto 7.3 Tiahuanaco, Taky Onkoy, Danza Muyacán, 2007, T. Sucre, foto G. Guaña | 299 |
| Foto 7.4 Carolina Quilca, Anita Córdoba, Lizeth Vera, Carla Terán, detrás Estefanía Ayala, Pamela Andrade, Eliana Yacelga, Pilar Rueda, Tumarina 2015, T. Variedades, foto G. Guaña | 305 |
| Foto 7.5 Juan Pablo Ramírez, Obraje 2009, foto P. Salvador. | 311 |
| Foto 7.6 Pacha, Compañía Nacional de Danza 2013, T. Sucre, foto CND. | 312 |
| Foto 7.7 Pilar Rueda, Carla Terán, Tiahuanaco 2009. Teatro Sucre. foto G. Guaña. | 314 |

| | |
|---|-----|
| Foto 7.8 Sayana Cabascango, Anita Córdoba, Saya Males, Estefanía Ayala, Killacas 2021, Quito, Teatro CCE, foto G. Guaña..... | 316 |
| Foto 7.9 . Carlos Daniel Pabón, Santiago Hurtado, Taky Onkoy 2009, T. Sucre, foto TNS..... | 318 |
| Foto 7.10 Danza Muyacán, 2009 Taky Onkoy. Quito, T. Sucre, foto G. Guaña..... | 321 |
| Foto 7.11 Evelyn Vaca, Ulises Yamberla, Rolando Maldonado, Carla Terán, Mauricio Muñoz, Araceli Beltrán, Charo Morales, Jari-Jari 2022, Quito T. CCE. foto G. Guaña | 323 |

Lista de abreviaturas y siglas

| | |
|------------|---|
| BCE: | Banco Central del Ecuador |
| BAFONA | Ballet Folklorico Nacional, Chile |
| CAB | Convenio Andrés Bello |
| CCE: | Casa de la Cultura Ecuatoriana |
| CND: | Compañía Nacional de Danza |
| DICAP: | Discoteca del Cantar Popular, Chile |
| FAO: | Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación, conocida como en inglés: Food and Agriculture Organization) |
| FAUCE: | Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador |
| FIMED: | Festival Internacional Mujeres en Danza |
| FIDAE | Festival Internacional de Artes Escénicas de Manabí |
| FODERUMA | Fondo de Desarrollo Rural Marginal |
| FONCULTURA | Fondo Nacional de la Cultura, |
| FDI: | Frente de Danza Independiente |
| HIVOS: | Instituto Humanista para la cooperación con los países en desarrollo |
| IADAP | Instituto Andino de Artes Populares |
| IND: | Instituto Nacional de Danza |
| INPC: | Instituto Nacional de Patrimonio Cultural |
| IERAC: | Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización |
| IOA: | Instituto Otavaleño de Antropología |
| MAGAP: | Ministerio de Agricultura Ganadería Acuicultura y Pesca |
| MAE: | Misión Andina del Ecuador |
| MUYACÁN: | Muyuntin Yahuar Canchic = Circulo de sangre somos. |

| | |
|--------|---|
| UCE: | Universidad Central del Ecuador |
| UNAPE: | Unión de Artistas Populares de Ecuador |
| UNP: | Unión Nacional de Periodistas |
| OCEPA: | Organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales |
| ONAE: | Organización Nacional del Espectáculo, Chile |
| ONG: | Organización no gubernamental |
| ONU: | Organización de las Naciones Unidas |
| OIT: | Organización Internacional del Trabajo |
| PIA: | Programa Indigenista Andino |
| VAN: | Vanguardia Artística Nacional |

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Carlos Francisco -Paco- Salvador Félix, autor de la tesis titulada “El proceso de danza Muyacán y su relación con las intervenciones desarrollistas de los años 70 en los andes”. Declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Historia de los Andes concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.

Cedo a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 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, febrero de 2024



Firma

Carlos Francisco -Paco- Salvador Félix

Resumen

Esta investigación busca construir una memoria reflexiva del surgimiento y apogeo del grupo de danza india Muyacán del que soy co fundador y director. El tema del indigenismo, influyó en el surgimiento de los proyectos de desarrollo aplicados a la población indígena de la región andina, para incluirlos en la modernidad. Dentro del desarrollo regional de los países andinos se crea en 1951, el Programa Indigenista Andino PIA, con el objetivo de integrar e incorporar a las poblaciones indígenas a la vida nacional por medio del desarrollo comunitario y el mejoramiento de sus condiciones de vida. Esta memoria está unida al indigenismo, folklore y al camino específico de los proyectos de desarrollo como el de la Misión Andina que se siguieron en la región. Estos hechos fueron parte del contexto y están implicados en el apareamiento del grupo Muyacán danza india, en 1971.

La Misión Andina del Ecuador en Imbabura, genero el desarrollo comunitario y mejoramiento de sus condiciones de vida. En este marco se consolidó el uso del folklore junto al turismo, que sedujeron en sus conceptos y prácticas a las clases medias mestizas en ascenso, que utilizaron el invento moderno de la tradición, sustituyendo a la memoria del mundo andino, para construir identidades. En Imbabura, la danza estuvo presente dentro de estos procesos modernos, donde aparecen como actores los indígenas Otavaleños, Imbayas. En ellos la diferencia cultural originaria, permitió construir una representación corporal de danza como arte nativo en un horizonte de sentidos nuevos. Es allí donde nace esta historia oral testimonial, donde cada persona integrante del grupo ha sido un archivo, una reserva de experiencia y saberes que, como testigos y participantes a varias voces, comparten lo que descubrieron en los años de permanencia en el Muyacán.

Los testimonios aspiran ser exhaustivos en torno a la memoria e historia del grupo de danza Muyacán. Buscan acercarse desde la memoria oral y biográfica a la construcción de un proceso cultural que cuenta del fortalecimiento de las sociedades originarias, ante el discrimin y marginación, así como los cambios en las identidades, útiles para la resistencia ante la globalización.

La memoria oral en su dimensión social, colectiva y pública, es un recurso técnico referente para aplicarlos en la escritura presente y es instrumento de apoyo para profundizar el relato y construir

la historia, sobre una propuesta artística andina en la que modernidad y desarrollo, afectan en el cuerpo y su formación para la danza.

Esta historia-memoria local, a veces personal nos conecta con procesos más amplios y con redes globales relacionadas con la visión y gestión de los discursos sobre el desarrollo aplicados en la sociedad indígena. El principal aporte de la tesis, da cuenta también del hecho artístico, y las diversas formas de acercarse a la memoria danzada andina, que tiene que ver con la configuración del campo de la danza en el país, desde sus actores (valor testimonial), y en particular el debate sobre la danza “india”, la creación de danza etnográfica que se opone tanto al folklore como al ballet, preguntándonos como ella no solo es campo de disputas, sino herramienta de crecimiento, afirmación, así como también de apropiación simbólica compleja que se convierte en testimonio de lo que acontece en las sociedades modernas de ascendencia originaria, contribuyendo a la necesidad de fundar una epistemología que interprete la historia desde nuevas categorías.

Agradecimientos

A Mireya Salgado por su interés y asistencia en el proceso de construcción, y correcciones útiles durante el desarrollo de esta historia, a María Fernanda Troya, por la agudeza de comentarios, reflexiones y sugerencias en torno al lado artístico del hilo conductor de danza. Por otro lado, a Mercedes Prieto por su criterio en orientar escribir la historia y memoria del Muyacán, saber cuál fue el proceso histórico del surgimiento de la gente indígena y mestiza para entender lo que es valioso o estimable, que fue parte del asunto del grupo de danza, porque se desconoce esa parte del campo artístico en Imbabura, del cambio cultural que reflejó este hecho en el desarrollo y modernidad aplicados con la misión andina entre la sociedad quichua ecuatoriana.

Gracias a los organizadores y asistentes al seminario: “Lo que hace la historia oral diferente, en la práctica etnográfica”, realizado en el claustro de Flacso, entre el 22 de noviembre al 3 de diciembre del 2019, taller diseñado por Mireya Salgado, en el departamento de antropología, historia y humanidades de Flacso, beneficiado por el profesor Alessandro Portelli estudioso de la historia oral y conferencista invitado, quien transmitió su perspectiva de análisis y experiencia de trabajo de gran utilidad en esta actividad académica, con la participación de Eduardo Kingman, profesor de la asignatura, gratitud a Rafael Polo, por la guía de lecturas, y apreciaciones reflexivas para esta obra.

A Zoila Mendoza por su ayuda en facilitar sus publicaciones, y a las personas que han compartido conmigo sus historias. Gratitud a quienes de diversas maneras estuvieron juntos, siendo parte de mi vida y mi escuela en los años de investigación, aprendizaje, y entrenamiento para aprender a bailar, A los integrantes de ayer y hoy del Muyacán, a los alumnos de los laboratorios de artes de La Casa que baila ‘Cqb’, maestras del Instituto Nacional de Danza, al Conservatorio de Danza Frederick Ashton, Universidad de las Artes y grupos de danza etno contemporánea de Ecuador. Reconocimiento a la militancia artística de Isabel Bustos y Antonio Gades. Gratitud a Guillermo Bustos, Cristian León, Alicia Ortega, María Fernanda Cartagena, Eduardo Kingman, que, en diversas etapas de los estudios me orientaron, creyeron en este propósito de reflexionar sobre la danza imbabureña y nacional. Una mención especial a mi casa generosa, gracias sus afectos, les debo absolutamente todo.

Introducción

El proceso de Danza Muyacán y su relación en las intervenciones desarrollistas de los años 70 en los Andes.

Durante los años 70, y pasar de las décadas siguientes los Andes ecuatorianos fueron escenario de la puesta en práctica de distintas iniciativas desarrollistas, promovidas por instituciones como la OIT, FAO, UNESCO, para intervenir, entre acuerdos estatales, aplicando proyectos propios hacia el progreso social y económico de la población indígena que progresaron entre 1970 y 1990 (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 61-122). Con anterioridad, en los años 50, y durante las décadas sucesivas a través de proyectos como el de la Misión Andina del Ecuador 1956, se proponían generar otros rumbos para la población andina, secularmente condenada a la pobreza y la exclusión. La participación de antropólogos, etnohistoriadores, artistas y sociólogos especializados en los pueblos indígenas de los Andes, despertó una serie de debates en torno a lo indígena y a cuestiones sobre identidad y cultura en el contexto de la modernización y la modernidad.

Diversos discursos y prácticas emergieron al calor de estos debates. Como promotor cultural de la Misión Andina en el Centro Artesanal de Rumipamba en Ibarra, fui partícipe atento de estas discusiones y propuestas. Este fue el contexto en el que se inscribe la concepción y emergencia del ingreso disruptivo¹ del grupo de danza Muyacán, del que fui precursor.

Esta investigación testimonial busca construir una historia en base a la memoria oral, sobre la relación entre el proceso de creación y consolidación del grupo Muyacán y los debates, reflexiones y propuestas escondidas en el folklore e identidad que circularon al amparo de los proyectos desarrollistas de aquellas décadas, específicamente, en la Misión Andina.

¹ Innovación, que produce una ruptura en el desarrollo de la actividad de un sector para propiciar una renovación radical, el Muyacán ha contribuido a la creación de un pensamiento alternativo acerca del desarrollo de la danza indígena como arte nativo en la región.

Pregunta central

¿Cuál es la relación entre los proyectos desarrollistas de fuerte componente cultural aplicados en los Andes, cómo fue la Misión Andina, afiliados a conceptos y prácticas dominantes como el folklore, con la iniciativa de la danza indígena Muyacán, como proceso de construcción identitaria que buscaba trabajar la presencia social de los indios a través de expresiones artísticas?

Objetivo general A través de la construcción de la memoria de danza Muyacán, identificar las formas en las que proyectos del desarrollismo como la Misión Andina y los discursos y prácticas relacionados con el folklore y la nación, impactan en las concepciones y prácticas de identidad indígena en los años setenta hasta inicios del presente siglo XXI. Este constituye el corpus principal, aunque no exclusivo, sobre el cual se despliega esta historia, ya que me he dedicado a explorar con reflexiones la danza Muyacán, en oposición al ballet y folklore, entre conceptos y axiología andinos para la creación de danza etnográfica como arte nativo, siendo otro hilo conductor de la presente historia reciente.

Objetivos específicos

1. Construir desde la memoria y el marco del poder los inicios de la formación del grupo Muyacán, a partir de las voces de sus miembros para conocer el impacto que tuvieron los procesos de formación identitarios entre las distintas generaciones de sus integrantes.
2. Aportar a través de diarios, fuentes directas, archivos personales, fotografías y programas de mano, en la reconstrucción de la historia del grupo Muyacán, vinculados a los procesos políticos nacionales y regionales, en el que confluyen las prácticas desarrollistas en paralelo a la concepción de la danza india, en torno a la disputa entre la cultura de la danza clásica, pasando por el debate sobre el folklore, y demandas de la naciente industria del turismo y la etnodanza o danza “india” Muyacán. Detrás de lo cual -está también, la disputa política por la identidad y la memoria de los pueblos de los andes, - además de un forcejeo a nivel del campo del arte; donde el cuerpo andino y su formación para la representación escénica es construido en base a nexos regionales, los giros; perdurabilidades, y deslizamientos de los núcleos temáticos coreográficos y la interacción de epistemologías y axiologías andinos, y superar así el eurocentrismo neocolonial predominante del ballet folklórico.

3. Entender la emergencia y consolidación del Muyacán en diálogo y disputa con el campo del arte como parte del aparato del desarrollo, que estimuló el proceso de creación de obras de danza, desde 1971 del pasado siglo veinte, hasta el año 2022 del nuevo siglo, donde se evidencia que se han ido modificando y transformando las búsquedas, las estéticas y obviamente las posturas políticas a la par que también se transforma el contexto y el campo mismo de la danza en el país.

Contexto

El proyecto de la Misión Andina se inscribe en un periodo en el que aún era dominante en la región el indigenismo, movimiento político, social y cultural conectado entre los países de población indígena. “Se materializó desde la primera parte del siglo XX dentro de importantes implicaciones que influyeron en un tipo de arte, que floreció durante el mismo período en México, Perú, Bolivia y Ecuador entre heterogéneas variantes” (Baud 2003, 64)

La experiencia del primer congreso para la formación del Instituto Indigenista² Interamericano influido por este contexto, fue celebrado en Pátzcuaro, (México) 1940, creándose la ideología indigenista que “tuvo presencia y alcances políticos en la región que proclamó ideas para la transformación y mejora de la vida de los indígenas, hasta la defensa de su cultura, como el mantenimiento o revitalización de sus costumbres e instituciones” (O. González 2011, 137).

Se generaron proyectos para el desarrollo conectado que se implementaron en la población indígena, y se eligió el área andina como laboratorio de experimentación para aplicarlos.

Se creó el Programa Indigenista Andino PIA, 1951, con políticas de atención a las mujeres andinas, en Bolivia 1953, Perú 1954 y Ecuador 1956. Tenían como meta la integración o incorporación de las poblaciones indígenas a la vida nacional por medio del desarrollo comunitario, contribuyendo al mejoramiento de sus condiciones de vida. “Este lenguaje se

² Fueron pioneros los escritores indigenistas de la región andina, quienes revelaron la situación de los indios ante el mundo, los problemas de explotación, discriminación y pobreza, como las aspiraciones, frente a la tierra, la educación, la salud, y la incorporación como ciudadanos a sus naciones. Se destacaron, los bolivianos Alcides Arguedas, Franz Tamayo, los peruanos Manuel González Prada, Clorinda Mattos de Turner, José Carlos Mariátegui, Ciro Alegría, José María Arguedas y los ecuatorianos Pío Jaramillo Alvarado y Víctor Gabriel Garcés, los que generaron narrativas literarias y discursos políticos para ayudar a reivindicar su cultura y poder.

engrana con la idea de Misión que privilegió Ecuador, con el tiempo se expandió como manera de nombrar al PIA en las diversas naciones” (Prieto 2017, 13-14). Así, esta historia se acerca desde la memoria oral y biográfica a la construcción de un proceso cultural y presenta con claridad informaciones, y está estructurada en torno a siete capítulos.

Capítulo I. Relata el proceso de gestación del grupo en el contexto del Programa Indigenista Andino (conocido como Misión Andina) y discute el término folklore, usado para el turismo, presentes en el acontecimiento del Muyacán danza india. Sirve de marco la Misión Andina de Ecuador MAE, para reconocer las interrelaciones sociales nacidas en la región andina, que orientaron la construcción “de políticas de estado frente a la población indígena, lo que permitió crear un imaginario funcional al proyecto modernizador”.

Capítulo II. La vida del Muyacán a varias voces, se articula en torno a una historia de memorias del pasado colectivo de los participantes sobre lo que fue el grupo y su legado no solo en términos artísticos sino sociales. Cuenta con el auxilio del experto en memoria oral Alessandro Portelli, ante el peligro ‘de manipular el pasado donde hay hechos honrados y corruptos’. El trabajo académico incorpora la voz etnográfica de los ex integrantes y la mía de vínculo personal, entre el pasado y el presente para entender cómo influye en las vidas individuales y colectivas el ejercicio de la danza.

Capítulo III. Muyacán danza india: desde Ecuador para América. Aborda la primera gira que realizó el grupo por Ecuador y Sudamérica entre junio y septiembre de 1972, que terminó con el inicio de disturbios anteriores al golpe de estado en Chile. Se ha recurrido al diario de la gira, de Manuel Paladines, junto a otras voces que están relacionados directamente con la documentación recopilada, durante el periplo de la gira.

Capítulo IV. A partir de esta sección y en los capítulos siguientes, se articulan nexos de corte más sociológico, de vida personal, estudios universitarios, trabajo en Cochasqui, instalación del Muyacán en Quito de 1984 a 1997; y docencia en el Instituto nacional de danza, que influyeron en la continuidad del grupo. Señalo la formación del cuerpo para la danza andina, con testimonios orales de sus cultores. El auge en el panorama escénico de la danza moderna y contemporánea en Quito, además de situar orígenes y actividades de grupos de danza independientes.

Capítulo V. Se construye en torno a un estudio sobre el campo de la danza en el país desde los años 1980s. Condiciones de ideación, procesos de asimilación y bricolaje para la formación del cuerpo andino, ante la teoría de los valores morales andinos; y las relaciones entre las esferas política e intelectual. La proliferación de grupos de música, danza, teatro, pintura, literatura, galerías de arte, circulación y consumo del trabajo artístico; en relación con los gobiernos, las instituciones y las políticas culturales, donde los sectores indígenas y populares fuimos actores culturales.

Capítulo VI. Relata reflexiones sobre teorías y construcción de danza después de El Levantamiento Indígena de 1990, enfoques de re existencia frente a los 500 años del encuentro de dos mundos. El inicio de los festivales de danza en los que intervenían grupos, coreógrafos y bailarines jóvenes. La participación en el encuentro de ‘Las culturas del Águila y el Cóndor’, en Canadá 1992, y el giro en danza Muyacán, que forjó los estudios de las ideas de espiritualidad/religiosidad y ritualidad andina; al incursionar en la etnocoreografía. La difusión del trabajo del grupo, y la re instalación del Muyacán en la casa que baila de Ibarra en 1997.

Capitulo VII. Cuenta el contexto social y político al finalizar el siglo, la crisis social, económica y política global. Los nuevos debates sobre el trabajo del grupo desde la etnodanza contemporánea en lazo con exploraciones de nuevos lenguajes a partir del año 2000, y una síntesis de las producciones coreográficas realizadas por el Muyacán en el nuevo siglo, junto a reflexiones finales sobre esta historia, pensando la especificidad de la danza como un nuevo arte nativo andino dentro de las sociedades futuras y la cultura latinoamericana.

Estrategia metodológica

La historia global servirá como marco de interpretación para construir la memoria de la experiencia del grupo de danza Muyacán en el contexto de la llegada de discursos e intervenciones ligadas al aparato del desarrollo sobre lo andino: (Prieto 2011, 2017, V. Breton 2001, Palenzuela 2008, Tuaza-Castro 2011, de la Torre y Salgado-Gómez 2008), permiten ir más allá de una visión local y aislada de estos hechos, para insertarlos en una red de actividades conectadas en múltiples espacios geográficos del mundo.

A través del caso del surgimiento de Muyacán danza india, acercarnos de manera crítica al folklore en el giro global, (Mendoza 2006, Estensoro 1992, Sevilla 1990, Agudo 1991, Cánepa

2004). Ellos generan entradas a la memoria individual y colectiva, para confrontarlos desde la práctica, con aportes de trabajos de: Kingman y Muratorio (2014), Ricoeur (1999), Portelli (2005, 2019), Halbwach (2011), quienes nos acercan desde el presente a los múltiples sentidos de la identidad y memoria, entrecruzándose distintas significaciones, conexiones y dimensiones de la experiencia, dando como resultado un trabajo que plantea un debate continuo en torno a la identidad y la memoria.

La noción de subalternidad y la cuestión identitaria en relación con la historia social, será relevante para entender el caso del Muyacán, frente a su inserción en el universo de la danza en el Ecuador. Los autores (Lewin, Stavenhagen, Fals Borda, Kemmis 1990, Said 1993, Kurapel 1999, Bhabha 2002, Spivak 2003, Rivera-Cusicanqui 2010, Escobar 2012), permiten enjuiciar y debatir como desde la presencia y las modulaciones de la idea de danza india debe ser repensado este ejercicio: “sobre el sustento de la arquitectura corporal indo-mestiza, la historia social y gnoseología/epistemología andina, nacidas de la necesidad de liberar el cuerpo, al margen de las estructuras establecidas por el ballet y el folklore” (Salvador Fèlix 2006, 61), y admiten reflexionar con visiones diferentes en tiempo y condiciones, sobre las historias conectadas, siendo útiles para la escritura de una historia global como una forma moderna de comprender y analizar la historia en articulación entre lo micro y lo macro de los hechos de la vida social y el arte.

Estas aperturas teórico metodológicas de historizar el trabajo del grupo Muyacán, permiten organizar otros escenarios de “pensar el mundo”, (D. Ribeiro³,1970), que lo concebía como un conjunto conformado por grandes bloques culturales, uno de las cuales sería el continente Abya Yala, siendo su estatus civilizacional materia de debate (Kozel 2018, 146). Accederé a préstamos culturales donde cruzaré conceptos y metodologías provenientes del giro de las ciencias sociales y las humanidades, sus relaciones con el poder, la tradición y la construcción de identidades.

³ Darcy Ribeiro 1922-1997, brasileño, antropólogo, sociólogo y escritor, su labor intelectual orientada a lo que él mismo definió como Antropología de la civilización. De sus obras las más importantes son: Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos. El proceso civilizatorio, todas aparecidas en la década de 1970, de la obra: La civilización emergente, se reconoce la clasificación de los pueblos: pueblos trasplantados, pueblos testimonio, pueblos nuevos y pueblos emergentes.

Considerando que “la historia de toda cultura es la historia del préstamo cultural” (Said 2008, 13), acogiendo la reflexión del historiador Michel De Certeau interesado por la epistemología, la escritura de la historia y la noción de verdad en busca de las maneras de observar, percibir y contar la vida ordinaria desde dentro, quien manifiesta que “cuando una teoría se encuentra en un estado poco desarrollado se recurre a los préstamos de otras teorías para explicar ciertos fenómenos de esa disciplina” (De Certeau 2000, 1979, 64), opinión que nos permite plantear teorías alternativas para la danza amerindígena, acordes a la nota andina muy humana de ser auténticos y conscientes de quitar angustias a la vida.

...cuya consciencia de sí misma proviene del ejercicio consciente de la experiencia de uno mismo, como se reconoce en la corporalidad que encuentra en la conformación del yo contemporáneo un vínculo primordial con el cuerpo del cual resulta la noción de subjetividad. A esta noción le es intrínseca la experiencia, ‘la consciencia como razón sensible’ (Maffesoli 1996), citado en (Gómez 2004, 63).

Así, la corporalidad indígena viene a constituir una de las variables definitivas de la subjetividad andina contemporánea, distantes del ballet y del folklore colonialista noratlántico. Propongo una historia oral del grupo Muyacán, que no se enfoca solamente en el aspecto formal y cronológico de su trayectoria, sino que toma en cuenta los marcos políticos, sociales y culturales de la época, los cuales mediaron en lo estético artístico y afectaron el campo de la danza. La delimitación de trayectoria del Muyacán abarca cinco décadas 1971-2021; geográficamente nos referimos a Imbabura, lugar donde surge el grupo, Quito donde nos instalamos desde 1984-1997, y si bien nuestra actividad se irradia al resto del Ecuador, esta se mantiene en el presente siglo XXI, desde el laboratorio de artes de la casa que baila el Muyacán en Ibarra de 1997, hasta hoy.

De inicio la estructura para ordenar y jerarquizar las informaciones y datos presentados, como los argumentos, circulan en torno a un eje argumentativo claro, siendo el eje central que parten y se relacionaron con los proyectos desarrollistas que aspiró y mantuvo la MAE, para las comunidades. Abarca también los iniciales desafíos e impugnaciones que se mantenía ante las imposiciones culturales de la modernidad capitalista, que giraban en torno a la disputa entre la cultura de la danza clásica-ballet, pasando por el debate sobre el folklore, y la etnodanza o danza “india”, entendida ésta como un proceso de búsqueda incesante, visible en la trayectoria y el trabajo del grupo Muyacán, más que como un punto de partida, y algo dado de por sí desde el inicio, detrás de lo cual está también -obviamente- la disputa política por la identidad y la

memoria de los pueblos de los andes, a nivel del campo del arte, que puede advenir en “otro tipo” de danza, que sirve también como otro hilo conductor, que ofrece varias aristas de interés al campo escénico presentes dentro de esta historia reciente.

En el desarrollo, se presta atención a la complementariedad y articulación entre ciencia y arte comprendida en la noción de obra abierta⁴ que plantea Umberto Eco, referida a la pluralidad de significados de la obra de arte, como una categoría crítica, un modelo para indicar, una dirección (Eco 1984, 198), que se relaciona con el principio de complementariedad que afecta también a formas de las artes, apusofía y cosmovisión de la región andina, que no delimitan las relaciones entre el artista, naturaleza y sociedad como una nueva mecánica de la producción escénica.

Esta articulación entre ciencia y arte me lleva a tener en cuenta que “el arte es, en relación con la ciencia, un conocimiento en sí mismo esencial pero ilegible sin ella” (De Certeau 2000, 1979, 79), demostrando cómo la historia conectada “...entendida en el sentido de una historia social, así como cultural de las situaciones de contacto entre sociedades distantes, puede devenir en una historia simétrica, capaz de darle más voz a la polifonía del conjunto de los actores preocupados en el tema” (Bertrand 2015, 22), a que sea competente de provocar la ruptura de los convencionalismos en la recepción de la obra de arte.

Las fotografías incluidas, a partir de los inicios del Muyacán, contienen diferentes semblantes, e indicios que entrelazan la época que está habitada por el sedimento de las visualidades que componen su espacio plástico, y sirvieron de detonantes en las noches de la memoria danzante (2019), como metodología para revivir y desarrollar enlaces de momentos histórico culturales del grupo susceptibles de ser intervenidas. Las fotos así, contienen características estéticas que manifestaron en su obra los fotógrafos: Edwin Rivadeneira, Hugo Cifuentes, Gonzalo Guaña, Alfredo Pástor, que vivenciaron la transformación grupal y del fenómeno del desarrollo en poblaciones de la región de Otavalo, entre las fotografías de Judy de Bustamante, Gitta Müller, y otros aficionados, cuyas prácticas artísticas mantuvieron una estrecha conexión con las

⁴ El semiólogo italiano Umberto Eco, habla de una obra abierta: para resaltar que ésta nunca concluye, su trabajo alude como: “el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende” (Eco 1984, 345).

propuestas culturales etnográficas testimoniales, que exigían el proceso de la construcción del desarrollo.

Las fotografías adjuntas buscan expresar gráficamente el núcleo de mis reflexiones sobre la danza india; dieron pie a extraer información de las imágenes que no están usadas para ilustrar momentos de sus acciones, sino como referentes en el proceso de construcción de esta historia reciente, admitiendo que “toda imagen contiene una importante concentración de significaciones” (D. Huberman, 2014). Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia: sentido, como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción), y sentido como significaciones. Por tanto, resulta que la imagen es continente y contenido de la memoria; en algunos casos, es conformadora de la memoria; en otros momentos, la memoria está plagada de ellas y nuestros recuerdos se conforman a través de imágenes (Didi-Huberman 2014, 13). Se trata entonces de una variable,

“...que une lo disperso y lo discontinuo y, por tanto, viabiliza la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos, ya que las imágenes acompañan nuestros recuerdos” (Niedermaier 2015, 33).

Por su importancia, el material fotográfico empleado, me obliga considerar al historiador de arte y filósofo francés Didi Huberman, quien considera, ‘En lo que vemos, lo que nos mira’ (2010), que la mirada y la imagen no se reducen a la percepción visible; señala que el sujeto es capaz de percibir la imagen como algo paradójico e ineluctable. Paradójico porque “el acto de ver, ...se despliega al abrirse en dos” (Didi-Huberman 2014, 13) pues cree, en un primer momento, se percibe la imagen como un cuerpo por tocar, es decir, como una presencia material, pero, en un segundo, la percibe como una huella o vestigio que presenta al sujeto lo no visible de la imagen, algo que en sentido estricto vendría a ser el síntoma.

En los proyectos de políticas de la memoria, se considera que recordar y olvidar, son acciones de los seres sociales, realizadas dentro de procesos en los que confluyen diversos aspectos cognitivos y subjetivos; por esto “la fotografía, es una muestra de la indexabilidad, y una prueba de verificación para reconstruir memorias” (Leòn 2010, 43), de esta manera, la memoria se ha activado ante las imágenes para relatar el pasado y para proyectar en el presente diversas aspiraciones. Yo he operado en el montaje y la organización del relato, considerando que el uso social de la fotografía es una forma particular de apropiarse de las imágenes, donde cada actor da

un uso diferenciado de acuerdo a sus necesidades: sociales, culturales, proyectos de identidad, que revelan los conflictos entre los actores, que diferencia su utilidad. De allí que las imágenes, “...no deben su eficacia a la única transmisión de saberes -visibles, legibles o invisibles-, sino que, al contrario, su eficacia actúa constantemente en el lazo, incluso en el embrollo de saberes transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados” (Didi-Hubermam 2007, 27).

Lo que nos exigió reflexionar en la dialéctica ‘tiempo-imagen’ que plantea este autor, como necesaria para ser una verdadera crítica, capaz de mostrar, hacer evidentes conexiones secretas, e imaginar posibles estructuras más profundas, y jugar con lo más explícito para ver lo implícito.

En síntesis, ante las fotografías mantuvimos una postura abierta, para comprender que el pasado cercano⁵ no está cerrado; queda abierto, y “al recordarlo desde el presente con el fin de reconstruir un futuro, es expresado de manera subjetiva e intersubjetiva, por las personas que la han vivido” (Aprea 2015, 197). Así, las imágenes dieron pie a la activación de la memoria de los actores bailarines. De esta forma no están usadas solamente para ilustrar momentos de sus acciones, sino para integrarlas como datos relevantes en el proceso de construcción de esta historia, siendo una versión de las potencialidades y límites al emplear la combinación de la historia oral con un trabajo interpretativo del álbum⁶ de registro visual de la historia del grupo.

La noción de campo artístico del sociólogo Pierre Bourdieu (1973, 1978), ha sido tomada en cuenta, al ser un concepto que involucra a toda la producción de una obra, en este caso del arte escénico: danza, teatro, en los que juegan actores, danzantes, artistas, escuelas de danza, coreógrafos, maestros, docentes, historiadores, festivales, críticos, bailarines, fotógrafos, músicos, vestuaristas, teatros, revistas especializadas, todo el conjunto de elementos que intervienen en la producción artística; generando estrategias o cartas para jugar en una constante lucha “artística” y

⁵ “Pasado cercano, es la apreciación de los propios actores vivos, quienes reconocen como historia reciente determinados procesos enmarcados en un lapso temporal que no siempre, y no necesariamente, guardan una relación de contigüidad progresiva con el presente, pero que en definitiva para esos actores adquieren algún sentido en relación con el tiempo actual y eso es lo que justifica el vínculo establecido” (Visakovsky 2006, 17).

⁶ “El álbum de archivo es importante, es otra gran forma para llegar al pasado, la cantidad de imágenes se controlan y preservan por la ansiedad ante aquello que se puede perder, es el arconte quien cataloga preserva, y cuida, ya que contiene los fragmentos en los que se juntan, rezemantizan y proponen otros sentidos” (Wood 2014, 17). La memoria visual del grupo como sitio documental de hechos de vida del grupo Muyacán, sirven para convalidar la palabra del testimonio oral, con la experiencia, construido como testimonio de conservación.

bella por los criterios y las instituciones académicas acreditados para esa función, -aunque cabe resaltar que hoy en día los límites entre disciplinas cada vez son más difusos-, posibilitando cruces entre distintos campos. También he recurrido al concepto de capital cultural y social del mismo autor (1978-1987), para determinar qué tipo de factores influyeron para que los artistas surgiéramos y lográramos reconocimiento dentro de la escena artística del periodo estudiado.

La experiencia formativa temprana en artes plásticas y danza (1964), junto a la práctica de más de 56 años en este campo me ha permitido explorar el movimiento y el cuerpo desde la etnografía, vinculándola con la docencia de técnicas aplicadas a la danza, la comunicación social y la etnografía como herramientas para formación, y expresión del arte del movimiento, como signo de cambio, que fue útil para la transformación de las personas y roles dentro de la estructura social (Foster 2001, 175-207).

Danza Muyacán, se fundó entre un campo de enunciación subalterno, un arte alternativo, independiente, de re existencia en el que desarrollamos un concepto de mestizaje artístico, permitiendo crear a partir de las diferencias, entre elementos propios de la sociedad, los contextos de familia y la comunidad rica en herencia histórico-antropológica, más las experiencias en las que se difunde el trabajo. Esta forma de expresarnos, sirvió para romper barreras impuestas a la condición de artistas indios discriminados, marginados (Salvador Fèlix 2006, 60).



Foto 0.1Charo Morales, Carla Terán, Mauricio Muñoz, Saya Males, Rolando Maldonado, Estefanía Ayala, Jesús Conterón, Juan Pablo Ramírez, Paco Salvador, Andrea Arcos, Ulises Yamberla, Daniel Pavón, Sayana Cabascango, Patricio Carrillo, Evelyn Chiriboga, Aracely Beltrán, Anita Córdova. Función por los 52 años TNCCE, Cochasquí. Quito. 2022, Foto Cristián Cepeda.

Capítulo 1. La Misión andina

1.1 La Misión andina, el turismo y el folklore en la emergencia del Muyacán danza india.

Considerar el indigenismo en el tema de la memoria del grupo Muyacán, sirve de entrada o marco para reconocer cómo se desarrollaron ciertos acontecimientos para las interrelaciones sociales nacidas en la región andina, que de manera conectada influyeron en mi formación: junto a conocimientos artísticos, antropológicos, adquiridos que mediaron en mi sensibilidad para iniciar y mantener este trabajo de arte andino.

Los antecedentes de estas iniciativas fueron denunciados por el indigenismo con formas de expresión artística y pensamiento, que orientaron la construcción “de políticas de estado frente a la población indígena, lo que permitió la construcción de un imaginario funcional al proyecto modernizador” (León 2010, 42). El indigenismo se constituyó como un movimiento cultural heterogéneo que inicialmente se expresó en la novela, luego en los campos de la música, las artes pictóricas y visuales generando una serie de discursos sobre los indios.

Antropólogos, etnohistoriadores y sociólogos especializados en pueblos indígenas de los Andes, en el contexto de la modernización y la modernidad, plantearon inquietudes que despertaron una serie de debates en torno a lo indígena, y a cuestiones sobre identidad y cultura. Estas ideas alcanzaron presencia en la región andina con la creación del Congreso de Pátzcuaro 1940, que planteó “la integración del indio a la sociedad nacional con todo su bagaje cultural, suministrándole instrumentos de la civilización necesarios para su articulación dentro de una sociedad moderna” (América Indígena 1967, 562).

Estas consideraciones fueron observadas por los estados al construir políticas y proyectos de desarrollo, aplicados en las sociedades indígenas que progresaron entre 1970 y 1990 (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 61-122). Con anterioridad, en los años 50, era importante exaltar a nivel de la representación de la imagen las producciones literarias, pictóricas y musicales sobre lo amerindígena, y raramente se involucraba la política estatal. Los enfoques indigenistas generalmente sí lo hacían, con lo cual continuaban la tradición de cosificar a los indígenas como objetos de la atención oficial. Las expresiones artísticas como parte de la cultura se habían constituido en una categoría residual, exótica, dentro de los programas de asistencia para el

desarrollo; ni créditos, ni financiamientos, ni proyectos que tomara lo artístico indígena en cuenta.

Se requería de la orientación de antropólogos o de artistas a que pudieran incorporar estas expresiones, en los proyectos de desarrollo. El Ecuador se vincula plenamente a este modelo en los años setenta, recordando que: “es con la presidencia de Galo Plaza (1948-1952), cuando se vislumbra la necesidad de construir un estado desarrollista y se sientan las bases para hacerlo” (M. Salgado 2008, 124-145). A partir de entonces y hasta hoy se revisan las causas y los efectos del paradigma del desarrollo. Es un tema propio de América Latina, por su importancia hoy lo encontramos como campo de estudio en todo el mundo y en varias disciplinas especialmente en antropología e historia (O. González 2011, 135).

En el centro de formación artesanal de Rumipamba en Ibarra, se originó la promoción cultural, donde inicié mi vida laboral (1970). Ernesto Velásquez Baquerizo, Jaime Yumiseba, Eduardo Borja Illescas directivos de la Misión Andina en Quito, y Carlos Rogelio Jaramillo coordinador en Ibarra, aceptaron la creación de El Proyecto de Desarrollo Cultural porque constataron que la región contiene urbes, población originaria rica, donde el arte: música, danza, artesanías, y paisaje natural son capitales simbólicos y recursos para generar el desarrollo económico y social a promocionar por el turismo. Diversos discursos y prácticas emergieron al calor de estos debates. Allí como promotor cultural de la Misión, fui partícipe atento de estas discusiones y propuestas, aplicados en la región. Estos hechos de manera conectada influyeron en mi formación entre conocimientos artísticos, antropológicos que mediaron en mi sensibilidad e ideología para la irrupción del grupo Muyacán. En este centro realicé capacitación artística en diseño, impulso a la producción, y comercialización de artesanías, encaminados al progreso que se deseaba, y traía el desarrollo de la modernidad, generando además motivación e interés para hacer danza, con jóvenes indígenas en las comunidades de los cantones de Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui e Ibarra.

1.2 El indigenismo: discursos y trascendencias

El interés del indigenismo fue poner el problema indio en el debate, incorporarlos a la modernización y generar identidades nacionales, con sus prácticas y saberes, permitiendo con su cuerpo y su voz, volverse sujetos de las formas de representación política del estado, y de las

formas simbólicas de la nación. El discurso indigenista, nació de inquietudes de pensadores de México, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, generando un movimiento que, desde las primeras décadas del siglo XX, se manifestó con escritos y discursos producidos por miembros educados de las élites de mestizos, blancos o hijos de extranjeros, que hablaron de ellos, luego por ellos, desde la mirada ilustrada, sobre la situación de la población indígena originaria, captando el espíritu indianista, expresados con lenguaje y estéticas sumidos en el docto paternalismo romántico de la época (Giraud y Lewis 2012, 3-11). Muchos indigenistas, buscaron “conjugar el deseo moderno de igualdad y bien común, con un profundo miedo social al diferente, racializados en la figura del indio” (Prieto 2017, 31), denunciando las trágicas y penosas situaciones sociales de la población indígena, aspirando integrarlos a la nación y a la modernidad, como

...parte de un proyecto general, de construcción de un imaginario ilustrado, que articulaba de forma ambivalente, el discurso reivindicativo de la modernidad, con legados coloniales y prácticas racistas, dentro de un complejo entramado de relaciones de representación, etnicidad y poder, que giran en torno a la imagen del subalterno (Leòn 2010, 30).

Se materializó desde la primera parte del siglo XX, en las artes plásticas, música, literatura y cine, floreció durante el mismo período, en México, Perú, Bolivia y Ecuador suscitando heterogéneas variantes en sus expresiones (Baud 2003, 64). El indigenismo, fue un movimiento y soporte teórico y material convirtiéndose, en uno de los tantos campos posibles que han generado, experiencias artísticas, investigaciones, debates, controversias, prácticas decisivas entre los actores culturales. Esta corriente se extendió en la región andina, y promovió una comprensión distinta del indígena; no libre de la deformación, que significa mirar al indio con un ojo cultural externo característica que fue común a la fotografía, la música, la pintura o la literatura indigenistas (Chiriboga y Caparrini 1994, 19). Los discursos indigenistas reconocían la marginación social y económica de estas poblaciones, consideraban que:

“...una mejor atención a la educación, a la propiedad de la tierra, el reconocimiento social y participación en la vida política, debían ser aplicados en los países de población indígena, para poner fin a las prácticas de exclusión, a las que fueron sometidos los indígenas desde la colonia, por la opresión del blanco y del mestizo”. (Mariàtegui 2010, 143).

El esfuerzo del indigenismo, se basó en dos elementos básicos: “la búsqueda de una identidad nacional propia, y una condenación moral de la posición miserable de los indígenas” (Baud 2003,

70). Propuesta seria y capaz de vencer obstáculos, que, en discursos ilustrados, jugaron un importante papel en los procesos de modernización en América Latina, su tarea fundamental fue, la de abogar por la incorporación de la población indígena al seno del estado-nación, de ahí su papel modernizador (Leòn 2010, 36).

1.3 Conexiones e influencias

La Revolución mexicana de 1910, y la Revolución Bolchevique en 1917, influyeron en la región andina como problema social ante la situación indígena y las minorías étnicas asociándolo a los problemas entre la tierra, la educación, la lengua, la autodeterminación. Otra influencia fue la Tercera Internacional, que consideró la importancia de las llamadas naciones indígenas de América. En el Congreso Comunista celebrado en Buenos Aires en 1927, se propuso organizar, por ejemplo, la República Quechua-Aymara en Bolivia o la República Negra de Cuba (E. Pineda 2017, 14).

En los años 40, México era el centro cultural de las vanguardias artísticas, la pintura mural, el surrealismo y el cine moderno, influyen de forma decisiva. La importancia de estos sucesos de valor social y político, influyeron en el ideario de la región, unieron poblaciones, permitiendo comprender los acontecimientos del sur, en las décadas siguientes. Tomó actualidad el tema de lo indígena, que recorrió el continente, poliniza sensibilidades e ideas en los interesados, para generar obras, hechos y epistemologías que dieron rumbos nuevos para la organización de la población indígena de las naciones del sur. A pesar de que el relato indigenista articula de forma ambivalente legados coloniales y valores modernizadores, bien puede ser leído como una continuación moderna e ilustrada, de los patrones coloniales de dominación. La narrativa indigenista no fue capaz de poner en discusión, las formas de supremacía, impuestos, sino que, por el contrario, las consolida al mantener sus presupuestos fundamentales (Leòn 2010, 44).

Reconocidas las situaciones de feudalismo y desigualdad de las sociedades originarias, se dieron definiciones diferentes para entender la pobreza y marginalidad de los indígenas, siendo el punto común la preocupación dirigida a concebir un proyecto civilizatorio de asimilación, (integración) de los indígenas, más la asistencia de las élites, y promoción de ideales europeizantes, en vista de mejorar las condiciones de los indígenas (Giraud y Lewis 2012, 27).

La ideología liberal subyacente, excluyó la posibilidad de tratar problemas estructurales. Surgió una aproximación y actitud paternalista de las élites hacia los pueblos indígenas. En vez de reconocer el valor de las culturas indígenas, su fuerza y su diversidad. “Las élites miraban a los pueblos indígenas como disruptores de la unidad nacional, y como obstáculos al desarrollo económico del país” (Rivera Cusicanqui 2010, 27).

La literatura indigenista⁷, y el debate que inauguró, obedeció a las necesidades concretas de la situación, en el que quedó sumida la población indígena después de la colonia. La degradación social y económica que tuvo lugar en los países andinos, se manifestó en el modo en que los intelectuales, concibieron las relaciones entre los indios, los blancos y los mestizos. Allí es donde se inician los debates sobre las razas. Los letrados se apropiaron de categorías occidentales, de observación de la realidad que legitimaron su superioridad social, y el consiguiente derecho indiscutible a gozar de privilegios, y de ejercer la autoridad (Irurozqui 2017, 144), desde las ciudades letradas, concebidas como centro hegemónico del poder y del saber, de ahí que, el crítico indígena Armando Muyulema sostenga que:

...el empleo de las prácticas y saberes que sirvieron para la dominación colonial, fueron reproducidos al interior del proyecto modernizador de el indigenismo, y como movimiento cultural, cae en las trampas de la modernización, ya que El indigenismo comparte un imaginario, marcado por la herencia colonial y las polaridades sociales, con las que está invita a pensar la realidad (Muyulema 2001, 281).

En Ecuador, como antecedente y ejemplo de este proceder, encontramos estas prácticas en otro lugar y tiempo, con los protectores de indios del siglo XVIII, y en los tinterillos del siglo XIX y XX, donde emplearon la manera de hablar por los indios, sin ser indios, para defensa y redención indígena, o en alegatos jurídicos de la modernidad. Este recurso esconde dos apariencias de

⁷ Para los intelectuales letrados, alineados ideológicamente entre la cultura ilustrada proveniente de Europa, el indio era considerado como un ser sin cultura ni capacidades de defenderse por sí mismo. Por esta razón, era presa de la violencia y explotación de los poderes tradicionales. De ahí que, el letrado se autoimponga la tarea de redimirlo e incorporarlo a la sociedad como única manera de alcanzarla civilización y el progreso. Por esta razón, José Antonio Figueroa critica fuertemente este tipo de narrativas y sostiene que “la contribución principal del indigenismo sería la de promover la voz de los expertos, junto a la acción de los poderes tradicionales en una acción redentora que, en rigor, distanció a los indígenas de lo público” (Figueroa, 2000, 294), en (Leòn 2010, 41).

herencia colonial. Por un lado, la imagen de un indio pasivo desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa. Por otro, el semblante magnánimo del intelectual mestizo, condescendiente hacia los inferiores étnicos; de ahí que, para referirse a estas narrativas de defensa de los indios, el autor Andrés Guerrero, usa acertadamente una ‘imagen ventrílocua’, (A. Guerrero 1994, 198), término fundado por él, para llamar la manera de hablar por los indios.

Lo cito por ser un ejemplo de esa forma de paternalismo asimilacionista, empleado para integrar a los indios al desarrollo. En el pasado reciente, este recurso fue empleado por políticos y diputados liberales y conservadores en la oratoria política como estrategia demagógica (Prieto 2004, 241).

De allí que, se considere el movimiento indigenista como una construcción de círculos intelectuales; y su discurso con preocupaciones sociales desde una concepción civilizadora o nacionalista, planteaba salidas ante las situaciones que vivían los indios. En este discurso tutor, se afirma una imagen decimonónica esencialista y rígida que, no termina de desaparecer, al no favorecer ni cambiar la condición de la sociedad indígena que continúa relegada. Pasarán décadas para que sus protagonistas inauguren otra historia.

Así el indigenismo constituyó un eslabón, porque fue un discurso ilustrado, que jugó un importante papel en los procesos de modernización en América Latina. Pero en la región, se empezó a cuestionar esta posición ciertamente cómoda y a veces oportunista del arte y la literatura indigenistas. Hay que recordar que, a mediados de los años 60, la creciente influencia de las perspectivas radicales de las ciencias sociales era manifiesta. El marxismo había logrado una presencia constante en las ciencias sociales de Latinoamérica, con la influencia de la Revolución Cubana y de los procesos de Liberación Nacional de muchos pueblos africanos, se comprendió que la cultura de los pueblos oprimidos y excluidos, no necesita de interlocutores o portavoces prestados de otras culturas para expresarse. Se comprendió que pueden y deben ser ellos mismos sus voceros. Se descubrió tardíamente que éstos existieron siempre, pero que estaban subsumidos en su propio entorno y que era necesario saltar los muros de la exclusión racial, cultural y espacial, de la invisibilidad, para mostrarse y mostrar al mundo, recién, como esos pueblos eran realmente.

Los pueblos originarios de América latina, comenzaron a hablar, a pensarse a sí mismos, a través de sus sociólogos, antropólogos e historiadores, y a exigir que quienes de ahora en adelante los representen, demuestren una adscripción vital a su cultura, a sus lenguajes, a su vida, a su lucha; una asimilación integral a sus estructuras, pues solo así pueden comunicar lo que a esos pueblos les conviene e interesa (Ruales 2006).

1.4 Congreso de Pátzcuaro

El Primer Congreso Indigenista Interamericano 1940, fue constituido por personas de perspectivas políticas diversas sobre la cuestión indígena, y lo pensaron como una plataforma para la discusión de problemáticas indígenas del continente. En este congreso participaron casi todos los estados americanos⁸ (menos Canadá, Haití y Paraguay), con delegaciones que procedían de variadas experiencias y visiones. Originalmente debió reunirse en Bolivia, pero se realizó en Pátzcuaro, Michoacán, México, entre el 14 y 24 de abril de 1940. El congreso aprobó recomendaciones, así como una declaración de principios⁹ que fue adoptada como política oficial, de los gobiernos de los países firmantes (E. Pineda 2017, 14).

⁸ Hubo 55 delegaciones oficiales, 71 delegados independientes y 47 representantes de algunos grupos indígenas de diversos países. Varios asistentes tuvieron posteriormente un importante papel en la vida pública de sus respectivos países. Colombia: César Uribe Piedrahita. Chile: Venancio Coñuepán Huenchual, de ascendencia mapuche. Bolivia: Antonio Díaz Villamil. Brasil: Edgar Roquette Pinto. Ecuador: Pío Jaramillo Alvarado y Víctor Gabriel Garcés. Estados Unidos: el antropólogo John Collier. México: país organizador. Moisés Sáenz Garza, uno de los promotores de la reunión y Vicente Lombardo Toledano, secretario de la Confederación de Trabajadores de México. Panamá: Rubén Pérez Cantule, de la etnia Cuna. Perú: José Ángel Escalante, alcalde de Cuzco, Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra, historiador y antropólogo, investigador del Perú prehispánico y uno de los protagonistas de la corriente indigenista; José Uriel García, pensador significativo de la corriente indigenista; José María Arguedas, escritor y antropólogo. También asistieron representantes de los pueblos Apache, Tewa, Hopi y Pueblo, de Estados Unidos, así como varios grupos indígenas mexicanos, notablemente Tarascos o Purépechas habitantes de Michoacán. Estuvieron presentes algunos embajadores y funcionarios de sus respectivos países, acreditados en México (O. González 2011, 137).

⁹ El Congreso aprobó una "Declaración solemne de principios", entre otras cláusulas, establecía:

Primero: Que el problema de los pueblos indígenas de América es de interés público. De carácter continental y relacionado con los propósitos afirmados de solidaridad entre todos los pueblos y gobiernos del mundo. Segundo: Que no son aconsejables los procedimientos legislativos y prácticas que tengan origen en conceptos de diferencias raciales y con tendencias desfavorables para los pueblos indígenas. El principio básico en este sentido es la igualdad de derechos y de oportunidades para todos los grupos de la población americana. Tercero: Todas las medidas o disposiciones que se dicten para garantizar los derechos y proteger cuanto sea necesario a los grupos indígenas, deben ser sobre el respeto a los valores de su personalidad histórica y cultural y con el fin de elevar su situación económica y la asimilación y el aprovechamiento de los recursos de la técnica moderna y de la cultura universal. El

Este esfuerzo, se concibió como movimiento político social y cultural conectado, que se materializó desde 1942 del siglo pasado, “generando transiciones y avances para integrar a los sectores indígenas a la modernidad e influyeron en la relación de los estados” (Giraud y Lewis 2012, 7). Como futuro proclamaban, que “las ideas de la transformación y mejora de la vida de los indígenas hasta la defensa del mantenimiento o revitalización de sus costumbres e instituciones” (O. González 2011, 137). Estas aspiraciones, años más tarde se reflejaron en los proyectos de desarrollo que se aplicaron en la población indígena andina del continente. Desde el punto de vista de los actores del indigenismo, el congreso significó un ‘logro’, ya que sentó las bases de una política indigenista a nivel continental, abrió un espacio interamericano de discusión, y bajo su ámbito se creó el Instituto Indigenista Interamericano¹⁰ (1942), así como diversos institutos indigenistas en toda América Latina, que fueron heterogéneos en cuanto a visiones e intereses, su implementación tuvo diversos alcances en el contexto de los diversos estados americanos. La ideología indigenista no tuvo la misma presencia y alcances políticos que tuvo en Perú o Bolivia, y que alcanzó México. Sin embargo, Ecuador, fue uno de los primeros en apoyar las propuestas del Congreso de Pátzcuaro. En 1942 se creó el Instituto Indigenista de Ecuador, sin apoyo del gobierno. Este tuvo debilidades organizacionales debido a la incapacidad de sus líderes liberales, en presentar críticas radicales sobre las realidades indígenas. La debilidad del movimiento indigenista, no creó el espacio político para que crezcan los movimientos indígenas de base, que hagan presión por justicia económica y social (Giraud y Lewis 2012, 8). Otavalo fue siempre una fuente originaria de procesos étnico-sociales y políticos importantes. No hay que olvidarse que fue en esta ciudad, y probablemente en Loja con Pío Jaramillo Alvarado¹¹ (1884-1968), donde amanecen los primeros brotes de indigenismo, y con la novela “Plata y Bronce” de Fernando Chávez Reyes (1902-1999), publicado en Quito (Imprenta Nacional 1927), y posteriormente con los estudios y ensayos de Aníbal Buitrón (1914-2001), Enrique Garcés

Congreso estableció la conmemoración del Día del Aborigen Americano, cada 19 de abril (Organización de Estados Americanos 1940). Consultado el 14 de junio de 2019. (OEA 1940, 18).

¹⁰ El Instituto Indigenista Interamericano existió como tal hasta su desaparición en la década del 2000 (E. Pineda 2017, 12).

¹¹ Entre otras, su mejor obra fue “El Indio ecuatoriano; contribución al estudio de la sociología nacional” (1922).

(1906-1976), y Gonzalo Rubio Orbe (1909-1994). Sin embargo, su pensamiento era desde la ‘otredad’ del indio; para su época, este movimiento indigenista no dejó de cumplir un papel importante en el cambio de sensibilidad política, social, cultural y económica no solo de esta ciudad, sino de todo el Ecuador. Ellos lograron mostrar por primera vez en la vitrina de la cultura nacional al pueblo indio, sacándolo de la invisibilidad social hacia el escenario de la historia, la literatura y la política. Aunque con una visión patriarcal, occidental y absolutamente externa, pusieron sobre el tapete de la cultura la ‘cuestión indígena’ que tuvo en Otavalo (Imbabura), un importante desarrollo,

“...especialmente en el sector intelectual y artístico; pues sus escritores, pintores, músicos, bailarines, por primera vez, se empeñan para hacer del pueblo indio un protagonista, revaloración externa que fue fundamental para la valorización interna que llegó a partir de los años setentas” (F. Ruales 2006).

En adelante, se reconoce que la creación del Instituto Indigenista Interamericano, sentó precedentes para “establecer una red importante de lazos y experiencias entre los diferentes actores indigenistas de la región, formando una red conectada, como un campo profesional interamericano de indigenistas” (O. González 2011, 137).

Para concluir se puede afirmar, que El indigenismo surgió en pleno contexto de la proclamación de las repúblicas nacionales y la instauración de los proyectos modernizadores de América Latina. “Buscó sacar al indígena del régimen de explotación servil, y sujeción política gamonalista en el que se encontraba inmerso, para conducirlo hacia un régimen de explotación capitalista, y a una política de la administración de la vida civil” (León 2010, 45).

1.5 El Programa Indigenista Andino

En el marco de la situación histórica del indio americano de la primera mitad del siglo veinte, apareció el PIA, (Programa Indigenista Andino) y su rol político fue significativo. El apogeo del indigenismo tuvo su auge hasta la primera mitad del siglo XX en México y Perú, los dos casos, son los ejemplos más prominentes de este movimiento. Estos antecedentes, dieron pie a numerosas entradas críticas para analizar los proyectos de desarrollo, sus aportes y límites, en el

área andina y las poblaciones indígenas estudiadas (V. Bretón 2001, Palenzuela 2008, Tuaza Castro 2008, Escobar 1997).

En numerosos estudios que aparecen desde la década de los noventa, se reconocen las preocupaciones por integrar a los indios a la nación, en términos económicos y culturales, se extendieron hacia la orientación de políticas públicas, en proyectos nacionales marcados por la meta de la modernización. La eficacia y fines registrados en la conciencia blanco-mestiza se tradujeron en proyectos que fueron aplicados en las sociedades indígenas de la región, a través de instituciones internacionales. Relacionados con los discursos indigenistas de Pátzcuaro, se formó en 1951, el Programa Indigenista Andino (PIA). Este se implementó en Bolivia en 1953, en Perú en 1954 y en Ecuador en 1956, como una variante específica del aparato del desarrollo para los países andinos. Tenía como meta la integración e incorporación de las poblaciones indígenas a la vida nacional por medio del desarrollo comunitario y el mejoramiento de sus condiciones de vida.

Estos objetivos se engranan con la idea de Misión que tomó como nombre el PIA en Ecuador. Con el tiempo este término se expandió como manera de nombrar al PIA en las diversas naciones (Prieto 2017, 13-14).

Estos antecedentes, dieron pie a numerosas entradas para analizar los proyectos de desarrollo para el área andina y las poblaciones indígenas, donde “las iniciativas regionales, de intervención para el desarrollo se concretaron, en acuerdos gubernamentales y estatales” (Prieto 2017, 114), y construyeron un camino hacia el progreso social y económico de la población indígena, reconociendo que provocaron ideas para el adelanto que se extendieron hacia el campo de la orientación de políticas públicas en proyectos nacionales, permitiendo dar paso a la modernidad que genera el desarrollo¹².

¹² Es necesario agregar que, estas preocupaciones en reacción al indigenismo generaron el contexto para el apareamiento de la Misión Andina. Otro fue el de la posguerra, y las teorías de la modernización, que circularon al final de la segunda guerra mundial en la década de los 40, y recordar, por ejemplo: la constitución de la Organización de las Naciones Unidas ONU, en 1945, que aspira “mantener la paz y la seguridad en el mundo, promover amistad entre las naciones, mejorar el nivel de vida y defender los derechos humanos” (Organización de las Naciones Unidas 2011, 5).

En el inicio, el capital humano de la Misión en Ecuador para la agencia y el asesoramiento, estuvo formado por especialistas de diversas disciplinas, adscripción laboral, y orígenes¹³.

Tuvo una inclinación humanista: abogados, educadores, antropólogos, profesionales en su mayoría de América Latina, indigenistas de la región con diversas especialidades integraron su núcleo, quienes orientaron la planificación operativa con los gobiernos de cada país en sus determinadas coyunturas históricas.

Consolidada la organización, se consiguieron recursos del programa de Naciones Unidas, con financiamiento y asistencia técnica de las agencias internacionales como la OIT, FAO y UNESCO¹⁴. Estas iniciativas globalizadas para intervenir, entre acuerdos estatales, siguieron un camino propio y latinoamericano hacia el progreso social y económico de la población indígena, permitiendo incorporarlas en la modernidad con intervenciones en los campos de educación, sanidad, agricultura, vivienda, artes manuales, y capacitación cooperativista, y mejoramiento de las condiciones de trabajo, por consiguiente su aplicación en las sociedades indias dieron inicio, a modificaciones en las tradiciones y relaciones comunitarias.

Desde su inicio en 1953 se estableció y ejecutó en Quito, se mantuvo como programa autónomo. En 1954 la OIT apoyó un taller de experimentación textil en Quito que capacitó a tejedores otavaleños, salasacas y natabuelas. En 1956, se abrió la base de operaciones en Riobamba, para

¹³ Ernest Beaglehole, antropólogo neozelandés como jefe, el médico Juan José Alcocer de México, en representación de la OMS, David Belloch del Reino Unido, funcionario de la OIT, el agrónomo suizo Carl Fritze, por la FAO, el abogado Enrique Sánchez de Lozada de Bolivia, y el antropólogo Oscar Núñez del Prado de Perú en representación de las NN UU. También componían la misión, el educador Gonzalo Rubio Orbe de Ecuador, como funcionario de la Unesco, Daniel Litoswsky de EE.UU. como funcionario de NNUU. En el área administrativa; Gloria Penichet de México como secretaria. Respectivamente. Entre los asesores de la Misión destacan el antropólogo Aníbal Buitrón, de Ecuador por la Organización de Estados Americanos OEA, como especialista en la organización de comunidades, el economista Mexicano Edmundo Flores y Carlos Monge, de Perú, médico especialista en biología (Prieto 2017, 8). Cinco ecuatorianos prestaban sus servicios como expertos de la UNESCO, en Paris, cuatro eran otavaleños: Gustavo Alfredo Jácome, Gonzalo Rubio Orbe, Ligdano Chávez y Aníbal Buitrón. El otro ecuatoriano era Gonzalo Abad Grijalva de Chone, Manabí (Rivadeneira 2006, 56).

¹⁴ Organismo especializado de las Naciones Unidas. Se fundó el 16 de noviembre de 1945 con el objetivo de “contribuir a la conservación de la paz y la seguridad en el mundo estrechando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, la colaboración entre las naciones con el fin de asegurar el respeto universal de la justicia, de la ley, de los derechos humanos y de las libertades” (Organización de las Naciones Unidas 2011, 5).

atender a la población indígena de Chimborazo. El segundo momento, a finales de 1958, se empieza a trabajar en seis zonas: Imbabura (Ibarra), Tungurahua (Ambato), y Chimborazo (Riobamba), Cañar (Cañar), Azuay (Cuenca), y Loja (Saraguro) (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 72). A mediados de la década del 60 dio énfasis al mejoramiento el hogar, los servicios de extensión agrícola y la organización de grupos comunitarios clubes 4 F¹⁵ difundidos por la FAO. El tercer momento, culminó cuando los restos de la MAE a finales de 1973, fueron absorbidos por diversos ministerios, Agricultura, Salud y Bienestar Social (Prieto 2017, 117-118).

El personal que trabajó en la misión, en su mayoría profesionales blanco/mestizos, eran los portadores del cambio y transformación. Los equipos de campo¹⁶ se conformaron: por una trabajadora social, un educador fundamental, un agrónomo y los auxiliares comunarios respectivos. El de salud y saneamiento: por un médico, un odontólogo una enfermera u obstetra, un inspector de saneamiento, y las auxiliares de enfermería. Por último, estaban los centros de formación artesanal, con autonomía técnica y administrativa. Este fue el tipo de personal de campo que trabajaron desde 1960 hasta 1973.

La misión contaba con dos promotores artesanales, provenientes del mundo rural que trabajaban, uno en Guaslán -Riobamba-, otro en Rumipamba -Ibarra-. A partir del año 70, contaron conmigo, como promotor cultural. En coordinación con las trabajadoras sociales¹⁷, junto a miembros del Cuerpo de Paz, fuimos generando la creación de grupos artesanales, en Ilumán, Peguche,

¹⁵ Las 'F' representaban: Felicidad, Fe, Fortaleza y Fecundidad, respectivamente (Prieto 2017, 19).

¹⁶ Éramos conscientes de trabajar bajo el axioma del servicio social de “ayudar a otros a ayudarse a sí mismos”, entre los trabajadores de campo de la Misión y las comunidades, la noción de respeto jugó un rol preponderante. Al establecer “relaciones amistosas”, esta se convirtió en la bisagra entre el amor al prójimo y el derecho. Todo ello -y de manera especial, la vocación- conforma la noción de mística, que hace referencia al desarrollo de empatía hacia el trabajo social y comunitario, dedicado a los más necesitados. El ingrediente que generó el compromiso emocional con la labor, fue la mística inculcada por la Misión a sus trabajadores de campo, para llevar a cabo una labor humanitaria, sin ánimos de lucro: “Un espíritu de servicio a los más desfavorecidos” (Juan León, entrevista, 2011).

¹⁷ Las trabajadoras sociales fueron Martha Hermosa, Gladys Poso, Lida Figueroa y Mariana Cortéz de Steed, en enfermería: Laura Orquera, y Pía Benavides, jefes, Lola Quinche y Hermelinda Males -entre otras-, auxiliares de enfermería de la MAE en las comunidades de los cantones de Otavalo e Ibarra, Carmen y Thomas Croppi del Cuerpo de Paz.

Carabuela, Cotacachi, Quiroga, Santo Domingo, Andrade Marín, San Antonio, La Esperanza, y la Magdalena. Se dictaron talleres de diseño, usos de materiales, procesos de corte y confección, organizamos y promovimos cooperativas para la producción y comercialización de artesanías, objetivo de este proyecto.

Nuestros empeños eran dirigidos a favorecer la exportación, de los productos manufacturados en cuero, bordados, tejidos en lana, sombreros y prendas de vestir, conocidas como artesanías, se abrieron almacenes de acopio, ventas y exportación en Otavalo e Ibarra como: Artesanías del Norte y Artesanías La Esperanza, los cuales fueron construidos en función del objetivo del paradigma desarrollista: el mercado. Se estimularon las formas de trabajo colectivo y la refuncionalización de la reciprocidad andina entre artesanos, para dinamizar la producción desde el punto de vista de solidaridad y cooperación intercomunales que, al estar articulados en conexiones globales y regionales, insertas en el estado través de instituciones conectadas como OCEPA¹⁸, favorecieron la exportación. Sin embargo, los límites de estos proyectos son parte de la historia contemporánea del Ecuador (M. Salgado 2008, 131).

¹⁸ La organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales (OCEPA), entidad adscrita al Ministerio de Industrias y Comercio, tiene por objeto mejorar los sistemas de expendio y promover la venta de los artículos elaborados por la Artesanía, en la realidad son almacenes de exportación, ya que los visitantes extranjeros, que pagan en moneda extranjera, constituyen la mayor parte de los compradores. Sirve como medio para evaluar nuevos productos artesanales, determinando el grado de aceptación o de rechazo que experimentan en el mercado. El Programa nació de la solicitud hecha a OCEPA por numerosos clientes del exterior, para despachar artesanías por correo sobre catálogo, y del deseo de los turistas por obtener artesanías que no pueden llevar consigo. El almacén de Quito se inauguró el 1° de junio de 1967, el de Guayaquil, el 9 de octubre de 1967. (Pico Mantilla 1968, 85-89).



Foto 0.1 Personal administrativo y técnico que laboró en la Misión Andina en Imbabura. Año 1971. Fotografía tomada en el Centro Artesanal de Rumipamba. Entre líderes comunarios, al centro constan: Lola Quinche, detrás N.N, junto Gonzalo Rubio Orbe, Rogelio Jaramillo, N.N, Hermelinda Males, Alberto Andrango, a la izqda. Edgar Báez, Amado Ruiz, Paco Salvador, delante José Julio Cevallos, Octavio Flores... Foto Martínez

1.6 El discurso y alcances del desarrollo

En esos marcos, se consolidaron las políticas del desarrollo¹⁹: para organizar modelos de progreso y perfeccionamiento humano, que solucionen los problemas relacionados al mismo, mientras los trabajadores de la Misión en las diversas provincias buscaron desde distintos ámbitos, romper con formas de discriminación, que sobre todo se manifestaban desde el mundo urbano y que atravesaban la vida cotidiana de estas poblaciones (Prieto 2017, 63-64).

¹⁹ Desde los ámbitos académicos, ha sido un tema que ha generado aportaciones, críticas y reflexiones en progresión al ser una idea abierta, polisémica y polémica, tal discusión no es imposible, la trascendencia que el desarrollo tiene en la actualidad, vemos como esta discusión se hace cada vez más necesaria (Palenzuela 2011, 23).

El Desarrollismo fue, y es, la corriente política, económica, cultural y social dominante en América Latina durante el siglo XX y lo que vamos del XXI. Visto desde la óptica que definamos, con diversos nombres, incluso desde posiciones políticas disímiles como Izquierda (Comunismo, Socialismo, Liberalismo Radical, Progresismo, Nacionalismo ultra, entre otras opciones); Derecha (Liberalismo Plutocrático, Teoría Social de la Iglesia, Alianza Para el Progreso, Neoliberalismo, Nacionalismo moderado, entre otras corrientes (Mauricio Galindo Castro 2015, 68).

El paradigma del desarrollo²⁰ nace en la posguerra, ante el descubrimiento de la pobreza masiva en Asia, África y América. “Se trató de un discurso, que se disfraza con principios morales como el de la solidaridad, y se sustenta en la acción de expertos quienes, a través de la planificación se convierten en los portadores del cambio” (M. Salgado 2008, 122).

La Revolución Cubana de 1959, había despertado una ola rebelde en el continente, atravesado por la pobreza y la desigualdad, generando una conexión ideológica con la revuelta, sucesos que dieron inicio a enfrentamientos de carácter político, científico, social y militar entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, conocidos como la Guerra Fría²¹. Estos desafíos marcarían el desarrollo social y político de esta década a nivel mundial. Estados Unidos emprendió una campaña de modernización de las relaciones sociales en Latinoamérica. Como parte de sus políticas continentales de seguridad, creó La Alianza para el Progreso²², fue el primer plan estratégico con pretensiones de liderazgo continental implementado por los Estados Unidos, en el momento en que Cuba se declaró socialista, América Latina inició un ciclo de luchas de liberación nacional. En la década del 60²³, John Kennedy hace un llamado:

²⁰ Como paradigma, entendemos un aparato de formas, instituciones y saberes especializados que establece relaciones jerárquicas y un sistema de poder (M. Salgado 2008, 121).

²¹ Acontecimientos determinantes fueron la Guerra de Vietnam (1955 y 1975) con la intervención de los Estados Unidos entre 1964 y 1958, que suscitó interrogantes de diversa índole que influyeron en el desarrollo cultural de occidente. Reforzaron estos cuestionamientos los asesinatos de personajes políticos, íconos de los movimientos sociales. En 1963 asesinaron a John F. Kennedy, presidente de EEUU., quien, un año antes, firmó el Tratado de Convivencia Pacífica con la Unión Soviética. En 1965 asesinaron a Malcolm X; y, en 1968, a Martin Luther King Jr., activistas de los derechos de los afrodescendientes en los Estados Unidos. En Bolivia, en 1967 fue tomado prisionero y asesinado el Che Guevara, promotor de la Revolución Cubana. En 1961, es asesinado, Patrice Lumumba, líder de la independencia del Congo; y, en 1962 es encarcelado Nelson Mandela, activista de los derechos civiles en Sudáfrica. A nivel mundial se dieron una serie de movimientos sociales que pusieron sobre la mesa cuestiones sociales y políticas no discutidas hasta entonces y dieron fe de la necesidad de cambio en las estructuras establecidas. La Primavera de Praga (1968) y el Mayo Francés (1968), surgieron con demandas de democratización e igualdad social, en América la matanza de Tlatelolco en México (1968) fue la respuesta represora del estado a los movimientos sociales de este país. El espíritu de violencia caracterizó a esta década.

²² Lo presentó John F. Kennedy, el 13 de marzo de 1961, como política exterior estadounidense, promulgando con este discurso un Nuevo Mundo. Se ofrecieron promesas de progreso y crecimiento económico, donde prevalecerá la abundancia y el progreso, para que los países latinoamericanos no siguieran el ejemplo cubano

²³ Estados Unidos emprendió una campaña de modernización de las relaciones sociales en Latinoamérica. Como parte de sus políticas continentales de seguridad, creó La Alianza para el Progreso fue el primer plan estratégico con

“...a todos los pueblos del hemisferio para que nos unamos en una Alianza para el Progreso, en un vasto esfuerzo de cooperación, sin paralelo en su magnitud y en la nobleza de sus propósitos, a fin de satisfacer las necesidades fundamentales de techo, trabajo y tierra, salud y escuelas.”
(Progreso 1961, 4).

Los proyectos de la alianza para el progreso, se vincularon con las formas asistenciales de planificación²⁴ y de cooperación que ejecutaba la UNESCO en los siguientes términos:

“Conseguir una cooperación internacional para resolver los problemas internacionales de carácter económico, social, cultural o humanitario, y para promover o estimular el respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales para todos sin distinción de raza, sexo, lengua o religión” (Organización de las Naciones Unidas 2011, 5)

Esta condición internacional, también coincidió con los procesos internos que mantenía la Misión Andina en Ecuador. El reforzamiento de la MAE, con la creación del Instituto de Reforma Agraria y Colonización (1964) IERAC²⁵, que operaban en las mismas provincias y localidades,

pretensiones de liderazgo continental implementado por los Estados Unidos, en el momento en que Cuba se declaró socialista.

²⁴ La planificación estaba asociada directamente con los proyectos de desarrollo, la cual ha servido, como mecanismo de dominación, y legitimización de los mismos, mediante la aplicación del conocimiento científico y técnico en el ámbito público y privado. Para Escobar citado en Bretón aquella, “encarna la creencia que el cambio social puede ser manipulado y dirigido, producido a voluntad. Así la idea de que los países pobres podrían moverse más o menos fácilmente, a lo largo del camino del progreso, mediante la planificación ha sido siempre tenida como una verdad indudable, una creencia axiomática, que no necesita demostración, por expertos del desarrollo de diferentes layas” en (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 216).

²⁵ En 1964, la Junta Militar de Gobierno dicta la primera Ley de Reforma Agraria y Colonización. Impuso como objetivo la incorporación masiva del campesinado al proceso de desarrollo económico y social del país y la transformación de la estructura de tenencia de la tierra. Inició un proceso de cambio gradual y ordenado de la estructura agraria en sus aspectos económico, cultural, social y político, por medio de operaciones planificadas de afectación y redistribución de la tierra, así como de los recursos de crédito, educación y tecnología, y uso de los recursos territoriales, promoviendo niveles elevados de productividad, incremento de la producción, del empleo agrícola, y el mejoramiento de las condiciones de vida de la población campesina. La primera fue la Ley de Reforma Agraria y Colonización de 1964; la Segunda reforma con la Ley de Reforma Agraria y Colonización en 1973; la Tercera reforma es la Ley de Fomento y Desarrollo Agropecuario de 1979; y, Cuarta Reforma Agraria contiene dos leyes: Ley de Desarrollo Agrario de 1994 y la Ley de Modernización y Desarrollo de Fomento Agropecuario (Jordán 2003, 287).

permitieron afianzar las demandas sociales para desarrollar la modernización, la abolición de los sistemas serviles y la distribución de la tierra, para fines productivos. Con estas instituciones, se llevó a cabo la primera reforma agraria de Ecuador en 1964, en la que la organización y capacitación cooperativista favoreció a las comunidades compraran tierras de las haciendas. En adelante, los proyectos del estado desarrollista de los años 70s, consolidaron las bases del desarrollo comunitario, apoyados con los primeros recursos del petróleo.

El declive de la Misión, que perdió importancia como eje ejecutor de las políticas de integración y desarrollo, coincidió el golpe militar de 1972. La dictadura consideraba que se “debía acelerar el desarrollo de los sectores rurales” (Prieto 1986, 123). Según ex funcionarios de la MAE, el nuevo gobierno del General Rodríguez Lara²⁶ (Pujilí 1924), no solo la considero ineficiente, la acusó de comunista. A pesar de estos conflictos, la Misión Andina atendía a 269 comunidades y beneficiaba a 176 mil personas. La Misión Andina, realizó actividades hasta finalizar el año de 1973, cuando fue diluida en varios ministerios. El campo de desarrollo comunitario, pasó a ser un departamento del Ministerio de Agricultura, adjuntó a las políticas de desarrollo rural integral; trabajo social al Ministerio de Bienestar Social, y área médica al Ministerio de Salud (Prieto 2017, 123). Como señala Bretón:

El caso de la Misión Andina, fue quizás la intervención más prolongada y controvertida de todas, inspirada en el paradigma del desarrollo indígena comunitario, que vieron la luz en los países caracterizados por la presencia de importantes contingentes de población indígena a partir de los años cincuenta (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 65).

La Misión Andina, impulsó la organización social y la educación. El asesoramiento en la creación y fortalecimiento de organizaciones campesinas en cooperativismo, desarrollo del mercado e impulso a las artesanías, a través de cursos de formación de líderes, y con programas

²⁶ Instauró su gobierno militar, desde el 15 de febrero de 1972 hasta el 11 de enero de 1976, y estableció un gobierno que se autodenominó arbitraria y unilateralmente Nacionalista y Revolucionario, denominación discutida por la historia en lo posterior, y cuyo objetivo era controlar e invertir los cuantiosos ingresos producidos por la exportación de petróleo que se comenzaron a percibir a comienzos de la década de los setenta. Apoyó la segunda fase del IERAC que repartió las tierras de las haciendas a los indios, y el INHERI para dotar de agua de riego para el agro, fortaleció el Banco Nacional de Fomento, construyó la represa de Paute, y dotó de asfalto a las principales carreteras que sirvieron de eje de la vialidad ecuatoriana actual, y pagó a Inglaterra las deudas por la independencia.

integrados de comercialización. Esto supuso el inicio de cambios, en las relaciones comunitarias e identitarias de los miembros de las comunidades andinas (Tuaza Castro 2011, 87).

La educación en las zonas rurales, la MAE., desempeñó un papel importante. El programa operó a través de acuerdos con el ministerio y la dirección provincial de educación y sus organismos seccionales, para la construcción de escuelas y dotación de profesores, siendo los ejes articuladores, base del desarrollo de la comunidad y de cambios socioculturales entre los miembros de las comunidades.

La formación de profesores, buscaba capacitar a maestros indígenas especializados, quienes debían procurar la integración económica, social y cultural de los y las indígenas respetando sus valores intrínsecos (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 104-105). Llegó a Imbabura Julián Juez, experto en educación a la Escuela Normal de San Pablo del lago. Allí emprendió la capacitación y formación de profesoras comunales indígenas para garantizar la educación, y lo conformó para ser parte de una Red Asociada a la UNESCO. Bajo el patrocinio de ese organismo mundial “El Normal”, llegó a ser el principal centro educativo y el único en la formación de profesoras superiores en el país, y su alumnado era seleccionado en cada una de las provincias. Durante su permanencia desde 1958 hasta 1964, la infraestructura creció casi en el triple de lo que existía anteriormente (Rivadeneira 2006, 55).

Durante el tiempo de trabajo en la misión impartí clases de expresión corporal y baile a los profesores/as y niños, en las escuelas indígenas mixtas de las comunidades de las parroquias de Ilumán, Miguel Egas (Peguche), Rumipamba (La Esperanza), Angochahua y Zuleta. En el Normal de San Pablo en 1973, para acercar a las estudiantes a la danza indígena como recurso didáctico en la educación. A pedido de sus directivos trabajé entre las estudiantes una coreografía, *Nina y Huatalqui*, sobre un guion del otavaleño de adopción Álvaro San Félix, que se presentó en el primer festival de danza de los Normales realizado este año, en el Coliseo Julio César Hidalgo en Quito.

Transcurridos más de 60 años, de la Misión Andina, me pregunto, si ¿Fue el concepto de desarrollo comunitario en el ámbito de la población indígena y campesina, entendido en todas sus dimensiones y complejidad? ¿Se consideró a la Misión Andina como una política o un conjunto de intervenciones emergidas desde principios de equidad, igualdad y solidaridad?, o ¿Fue la cooperación para el desarrollo, tal y como muchos esgrimen, una política complementaria a los

intereses comerciales y económicos de los países más desarrollados? Algunos reconocen que el proyecto de la Misión Andina,

“...en el paradigma del desarrollo no fue un proceso unilineal, impuesto verticalmente desde los países industrializados, sino una búsqueda de cambios, que también nació desde dentro, donde hubo interlocutores dispuestos a arriesgar para lograr cambios estructurales que benefician a la población indígena en su conjunto”. (M. Salgado 2008, 122).

Desde mi experiencia participativa, considero que, el desarrollismo que generó la Misión, tuvo impactos diversos en los países indígenas de la región, y en las provincias ecuatorianas donde actuó. En mi provincia por ejemplo sirvió, para estimular la producción artesanal y la comercialización de sus productos en el mercado internacional, orientó en la organización de cooperativas que se crearon, para la adquisición de tierras, y para generar desarrollo agrícola-pecuario. También advirtieron que “la educación por el arte”, para resolver situaciones prácticas para el desarrollo humano, era una manera de cambiar la vida a través de prácticas culturales.

Por estas razones me apoyaron en la implementación de espacios creativos admitiendo a la danza como herramienta de transformación, donde se dispone de la mente para preparar el cuerpo, y se trabaja en la construcción de memoria emocional, percepción, y el adiestramiento personal que son útiles para cambios subjetivos de identidad, de superación social y cultural. La Misión Andina valoró mi compromiso personal con el arte de la danza, y el trabajo artístico que inicié en la provincia con el conjunto Ñucanchillacta (1967-1970). Fue en el Yamor 70 en Otavalo, donde surgió la idea y proposición que manifesté a los directivos²⁷ de la MAE, para trabajar y organizar en Imbabura el perfeccionamiento artesanal e impulso de la danza.

El protagonismo que modeló el proyecto de desarrollo la Misión Andina, despertó muchas expectativas. Sus proyectos tuvieron “la plasticidad y adaptabilidad necesarias, para atender los requisitos del complejo diálogo social, orientado al cambio y al desarrollo de la población indígena” (Prieto 2008, 158). Las lecturas críticas, que, después de los años noventa, se han

²⁷ El director nacional Ernesto Velásquez Baquerizo, Jaime Yumiseba, Eduardo Borja Illescas; funcionarios de la institución en Quito y Rogelio Jaramillo, coordinador de MAE en Ibarra, asistieron como jurados en la elección de la Sara Ñusta 1970, Adela Maigua Males.

producido sobre El Indigenismo, y El desarrollo, han permitido esclarecer los aportes y los límites de estos discursos y prácticas en relación a la condición social y cultural, de las sociedades indígenas en los Andes.



Foto 0.2El Ñucanchillacta, grupo de mis primeras pruebas. Atrás Patricio Córdova, Rodrigo Dávila, Washington Zarauz, Paco Salvador, Pepe Almeida, Galo Melo; abajo, Irene Rivadeneira +, Fabiola Rubio, Rocío Arias, Yolanda Padilla +, Miriam Jaramillo, Rubí Estévez, Otavalo, septiembre 1970, foto Edwin Rivadeneira

Meses más tarde surgió la creación del *Muyuntin Yahuar Canchic* (1971), donde los indígenas fueron actores culturales, para desarrollar la danza como arte indígena. Muyacán fue el primer grupo de danza escénica indígena de la región y el país. Los primeros integrantes figuran en la fotografía del logotipo del grupo, a quienes se agregaron estudiantes indígenas Imbayas, con el fin de posicionar a la juventud indígena como actores culturales de danza.

En la década de 1970, en Imbabura, los adolescentes indios o mestizos buscábamos nuevos caminos, y experiencias de vida en la educación, los sonidos, nuevas sensaciones. Por primera vez, la danza se dirigía directamente a ellos: el *Muyuntin Yahuar Canchic*, Muyacán constituyó un hecho de evolución social reconocido en los años siguientes, que se mantiene en la actualidad, con nuevos protagonistas.

Las motivaciones y acciones generados desde mi gestión, proyectaron el interés para la superación que el arte promueve, y tuvieron repercusiones positivas en la generación de esta época y las décadas siguientes; muestra de ello, fue que los integrantes adquirieron educación

profesional superior en diversas ciencias sociales: antropología, docencia, leyes, medicina, agronomía y veterinaria, o dedicación al desarrollo de las artesanías y artes nativas: música, danza, o emprendimientos artesanales, viajes de comercio y difusión musical.

El Trabajo y el tiempo dieron respuestas para ir descubriendo nuevos conocimientos y prácticas para el desarrollo de la música y danza imbabureña de raíz originaria. El proceso de MAE llegó a su fin en 1973, al ser adscrita al Ministerio de Agricultura. Años más tarde se iniciarán nuevos proyectos de desarrollo rural integral como: Foderuma (1978), Incae (1982), y Prodepine (1995), con el apoyo de las mismas instituciones internacionales y del estado.

En conclusión, el trabajo en la Misión fue la aplicación de una gama combinatoria a distintos niveles del progreso, y todas estas variaciones estuvieron ordenadas dentro de una economía de poder y dominación, "...los resultados no siempre daban cuenta del mejoramiento de las poblaciones indígenas, los casos fueron múltiples y existen ejemplos en todos los países de la región andina" (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 74).

Su impronta después de 60 años, marcaron los límites de la enunciación del paradigma del desarrollo, reconociendo que la introducción de El Desarrollo fue paralela a la penetración de la cultura foránea²⁸, como "modelo cultural por excelencia a través de la imposición disfrazada de progreso y civilización, permitió la consolidación del poder dominante y el desplazamiento de la cultura autóctona, sutil y previamente desarticulada" (E. Pineda 2017, 9).

Transcurridos 60 años, considero que la MAE en Imbabura, fue una de las últimas empresas colonizadoras con programas revolucionarios, para cambiar las mentalidades y los procesos identitarios durante la modernidad del siglo veinte, a través del discurso del progreso. La experiencia sirvió a muchas familias quichuas y mestizas, a organizar el futuro de las nuevas generaciones, adquiriendo propiedades, negocios, casas, pero la libertad seguía estando limitada por el discurso dominador, sin embargo, no ayudó a superar las profundas desigualdades sociales, aún era escasa la institucionalidad democrática, se mantenían niveles de analfabetismo, la

²⁸ Sectas religiosas mediante distintos dispositivos de dominación y control, entre los que podemos mencionar: prohibiciones de prácticas y ejercicios de la cultura autóctona manifestadas en expresiones en fiestas, priestazgos, celebraciones, donde la música, bailes, cantos, comidas, bebidas, religión, rituales y vestimenta, entre otras, fueron abolidos o transformados.

discriminación racial y marginalidad que viene de décadas atrás continúa; así se constata que “Las formas de dominación que se iniciaron entre el desarrollo se erigieron como patrón global de poder capitalista” (Mignolo 1999), lo que el peruano Aníbal Quijano²⁹ (2000), apodó como colonialidad del poder³⁰.

1.7 Prácticas artísticas asociadas al folklore, y sujetas al turismo dentro de la Misión Andina

En este marco se generaron y aplicaron prácticas desarrollistas que al mismo tiempo, atrajeron la atención del público internacional a la tradición cultural local, iniciando uno de los renglones importantes de la explotación del siglo veinte, el turismo (Prieto 2008, 158), que apuntaban a incorporar a la población indígena, y sus prácticas artísticas en la emergente industria del turismo. Desde los años 50s y 60s el turismo³¹, aprovechó y utilizó los bienes culturales como las artesanías y fiestas comunales, “...que, por sus características, ofrecían ventajas para asimilarlas al desarrollo económico sujetándose al turismo³², al folklore, y el mercado” (Prieto 2008, 158).

²⁹ Aníbal Quijano Obregón. (Áncash 1930, Lima 2018). Sociólogo y teórico político peruano. En 2010 fundó la cátedra “América Latina y la Colonialidad del Poder”, en la Universidad Ricardo Palma, en Lima.

³⁰ Según el sociólogo Gonzalo Portocarrero “La colonialidad del poder es el fundamento oculto de la organización social moderna... una concepción nueva y emancipatoria que tiene una raíz antigua en la opresión e invisibilización de lo tradicional” La noción de colonialidad del poder fue el término dispuesto por A. Quijano (1930-2018), para caracterizar un patrón de dominación global propio del sistema-mundo moderno/capitalista originado con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI.

³¹ La llegada al territorio americano del turismo estuvo definida por intereses económicos, como también las posteriores relaciones implantadas por los expertos internacionales (invasores) con respecto a los pueblos originarios... El turismo para alcanzar el progreso previamente obtenido por Europa; respondió al inicio desconociendo una cosmovisión específica del mundo, donde se privilegian la naturaleza, la comunidad, el consumo para la vida, -no para la explotación-, y la búsqueda de la trascendencia espiritual del individuo (E. Pineda 2017).

³² La emergencia del turismo, así como sus ambiguos efectos en el desarrollo territorial y humano, provoca a pensar los sentidos que adquieren estos desplazamientos globales, las disputas derivadas de la actividad, la aparición de nuevas formas de exclusión social y económica entre otros (Bonilla, Espacios en disputa. Prólogo 2011, 7).

en donde se presentarán atracciones ideadas de manera inauténtica, donde el turista esa especie de peregrinos contemporáneos, buscan la autenticidad en otros tiempos y otros lugares disfrutando ingenuamente de 'seudo-eventos' y despreciando el mundo 'real' de afuera (Urry 2015, 67).

De esta manera, la penetración, la desarticulación de la cultura autóctona y la introducción de la cultura foránea, se introdujeron para fortalecerse y mantenerse en el entramado sociocultural mediante la puesta en práctica de programas, a través de los diferentes agentes socializadores y elementos constitutivos de la organización social (E. Pineda 2017, 9). En esa línea podemos considerar los primeros festivales masivos de música y danza organizados por la Unión Nacional de Periodistas (UNP), desde 1961 hasta el año de 1964. Podemos ubicarlos como la primera muestra pública del 'rescate' de la cultura indígena en relación al 'turismo', que proclamaba el régimen nacionalista de la época, y como muestra de modernidad y desarrollo. La bailarina Patricia Aulestia dice que, para preparar el Festival de Danza y Tradición, en 1964:

...busque apoyo en las siguientes instituciones: Federación de Indios ecuatorianos, Casas de la Cultura de los diferentes núcleos, Universidad Central, Ministerios: de Defensa, de Previsión Social y Obras Públicas, la Misión Andina, los Consejos Municipales, las Comandancias Generales del Ejército y de la Policía, el Colegio Militar, la Residencia Universitaria, así como el Instituto ecuatoriano de Antropología y Geografía...El Comité de fiestas de Quito, presentó los primeros días de diciembre de ese mismo año, cinco festivales en los que intervinieron alrededor de 400 indígenas, grupos de proyección folclórica y conjuntos que fueron invitados a participar en la efemérides de la ciudad capital (P. Aulestia 2004, 34).

Esta creación fue, el resultado de una compleja interacción de miembros de los sectores rurales y urbanos altos, medios y bajos, con las comunidades de las provincias de donde procedían los conjuntos. La mayoría de los participantes en esos eventos (traídos con el apoyo de la Misión Andina), eran grupos incautos de indígenas de las comunidades, que se veían inducidos a exhibirse con lo más típico que tenía cada comunidad, junto a artistas aficionados que provenían de sectores urbanos, ansiosos de ser observados por la gente de la capital.

Con la aprobación y el estímulo de tantas instituciones y autoridades del estado, a nivel urbano y rural, terminaron aceptando y fomentando la existencia del espacio festivo, y sus reglas de juego, donde autoridades, instituciones, comunidades, intelectuales y artistas participantes de las fiestas se convertirán en lugares de tensiones y conflictos. La pretendida superioridad blanca para la producción del capital turístico en estos años, se fundamentó en la visibilización racial, en

algunos casos abiertamente apropiada y usurpada (en los primeros ballets folklóricos, y agencias de turismo), por aquellos autodefinidos como racialmente “hegemónicos”, para los observadores:

...fue una manera de absorber las fiestas como una institución más al proyecto de desarrollo andino que podía cambiarse, -como de hecho se hizo- que permitieron que parte importante de sus formas y contenidos se cambiaran como una dramática ilustración de la complicidad entre modernidad y tradición (J. C. Estenssoro 1992, 180).

De esta manera se inició una cultura de la fiesta acorde a la modernidad capitalista que imponía el turismo, empezaron a tramar la creación de bambalinas de manera artificial, en torno a lo que MacCannell llama la ‘autenticidad escenificada’ (1973). Los espacios turísticos se construyeron con elementos andinos, montubios, afros y amazónicos: “donde los participantes debían acatar las disposiciones del poder oficial a fin de lograr una representación coherente con la sociedad y tal como era pensada desde el poder prevaleciendo la identidad cultural de los grandes grupos sociales” (J. C. Estenssoro 1992, 182).

La modernidad urbana en estos años fue creciente, se amplió acogiendo la migración que engordó el mestizaje, más no contribuyó a la invisibilización de las desigualdades, y a las formas de discriminación; fueron parte del progreso y avance moderno que contribuyó a neutralizar las acciones emancipatorias de los grupos oprimidos, permitió en su expansión afirmar el mantenimiento de la dominación, hasta establecerse como fuerza líder en el imaginario por medio de la prensa y la T V., recién estrenada en Ecuador, que desde el inicio³³ eran manejadas a través de círculos conservadores dueños de estos medios.

Durante el período 1950-1970, en los países de la región andina, se iniciaron los concursos de música, festivales folklóricos, “con aficionados a la práctica de este tipo de arte emergente, donde la mayoría de participantes en esos eventos eran grupos y artistas que provenían de sectores

³³ La señal llegó a los hogares ecuatorianos por iniciativa del judío-alemán José Rosenbaum -quien había escapado junto con su familia de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial- y su esposa, la manabita Linda Zambrano, quienes tras asistir a una feria de novedades en Hanóver (Alemania) en 1959 decidieron adquirir los equipos para instalar en el país la primera televisión ecuatoriana. Las Transmisiones previas iniciaron en 1960. En Guayaquil. La primera señal de Televisión Ecuatoriana fue el Canal 4 en 1964 (Quito), el segundo fue Ecuavisa, el 1 de marzo de 1967, y el tercero, Telecentro, ahora TC Televisión, el 30 de mayo de 1969. Les siguieron Teleamazonas, el 22 de febrero de 1974; Gama visión, 18 de abril de 1977, y Canal Uno (antes CRE Televisión y Sí TV), el 6 de noviembre de 1992. (El Universo 2019).

populares no formalmente educados” (Mendoza 2006-2009, 8), en el sentido de que apenas estaban empezando a ser conocidos o que no tenían ningún entrenamiento formal en la música, o la danza que practicaban, “haciéndolas objeto de mercantilización comercial y turística, objetivo del desarrollo moderno en el mundo andino” (J. C. Estenssoro 1992, 180).

En Perú la introducción del término folklore fue temprana, desde 1920, empezó a asignarse con este nombre al pasado tradicional de la sociedad incaica, asociando las músicas, danzas, bailes, vestuarios y parafernalias. La palabra generó de manera arbitraria un tipo de ‘arte’ conocido como “folclórico”³⁴. Se convirtió en un genérico para aludir a temas relacionados con la tradición, que expresaban las obsesiones de las supervivencias del pasado, las antigüedades o las celebraciones, sirvió para relacionar acontecimientos míticos, rituales agrarios y protocolos sociales andinos que guardaban vestigios infinitesimales prehispánicos, como a sus sobrevivencias post coloniales y señalarlos en el calendario festivo del Perú contemporáneo. (Mendoza 2006-2009, 9).

Desde entonces la fiesta popular fue inscrita en la modernidad con elementos culturales diversos, generó prácticas sujetas a las disposiciones y regulaciones estéticas definidas desde los conceptos hegemónicos nor atlánticos del ballet y el folklore³⁵ y aplicados arbitrariamente en discursos urbanos provinciales para llamar a las danzas tradicionales, amerindígenas. Estas prácticas se inscriben en la búsqueda de generar una representación coherente de la sociedad, que instrumentalizan las diferencias culturales a través de la construcción de estereotipos (J. C. Estenssoro 1992, 182).

³⁴ Los académicos revisaron esta visión con una definición más elástica que enfatiza el surgimiento y la agencia del folklore al señalar el uso de tradiciones expresivas o comunicación artística por cualquiera que interactúe en grupos (Bronner 2013).

³⁵ La historia del ballet y el folklor tal como la conocemos es considerando que fue relatada y definida por determinados personajes, en determinados momentos históricos; esta historia subjetivada pasaría a monopolizar y dominar la historia oficial de la danza, ahí quedaron establecidos, seleccionados y en mayor medida excluidos, aquellos episodios socioculturales que no se adecuaron o favorecieron los intereses de la ideología dominante.

1.8 El fantasma del folklore

El término folklore³⁶ es invento del bibliotecario inglés, Williams J. Thoms. En 1846, propone este vocablo para referirse a las antigüedades populares heredadas de los pueblos del imperio británico, y empezó dando formalidad a una corriente de estudios de tradición oral.

La palabra y el concepto surgieron paralelamente a finales del siglo XIX, en el apogeo del colonialismo³⁷ inglés, como una expresión de la racionalidad científica que se propuso clasificar, inventariar, coleccionar y mantener la diversidad natural, social y cultural de la tradición, aplicándose como parte del proyecto de expansión y civilización moderno.

Los europeos del XIX,...fueron desarrollando una doble estrategia que apuntalaba su orgullo etnocéntrico: de un lado, cultivaron aquella etnología colonial que, tras sus datos exóticos, les permitía contemplar a los “primitivos de afuera” con una cierta mirada de superioridad; por otra parte, reinventaron el folklore para volver a encontrarse, en un gesto que sustituía al desdén por la nostalgia, con la cultura de los campesinos en su papel de “primitivos de adentro”, o salvajes de la ‘puerta de al lado’ (J.Clifford 1991, 10).

En la Europa colonialista del siglo XIX, el término fue empleado “...para describir a la cultura de las colonias subordinadas y a los productos culturales populares y a toda una corriente de estudios sobre los saberes de tradición” (Cortázar 1975, 77). Ciertas escuelas antropológicas positivistas en sus orígenes y en fases de colonialismo la incluyeron en su estudio en todos los

³⁶ El término proviene de dos voces inglesas: folk = pueblo, lore = saber, definición que no determina el ámbito de competencia del pueblo y del saber, o de la palabra alemana Volkskunde, de volk = colectividad, Kunde = conocimiento, o Volklehre volk = colectividad, lehre = saber. Desde los estudios realizados por Martín Barbero “lo popular” surge de tres voces: Folk, Volk, y People. Las dos primeras son el punto de partida de la nueva teoría del folklore y volkskun people está ligado al sentido político del populismo. Volkskunde capta la relación de superposición de dos niveles en la configuración de la sociedad, uno exterior formado por la diversidad y la dispersión y la in autenticidad, como resultado de los cambios históricos. La otra interior: formada por la estabilidad y la unidad orgánica de la etnia o raza. Según los positivistas, Folk, significa la presencia acosante y ambigua de la tradición en la modernidad, mientras que Volk significa la matriz telúrica de la unidad nacional “perdida” y por lograr (Barbero 1988, 37).

³⁷ Es el sistema social y económico por el cual un estado extranjero domina y explota una colonia. Por medio de la fuerza militar el país invadido no puede oponerse y el colonizador, invasor o conquistador impone el control militar, político, económico, social y cultural, mediante la designación de personas originarias del país conquistador. La colonización supone la usurpación y apropiación de la tierra, y con ella, de su riqueza y recursos; el sometimiento de la población. El colonialismo también es la doctrina que legitima la dominación política, cultural y económica de un territorio o de una nación por el gobierno de un estado extranjero.

continentes. En varios países y círculos académicos consideran al concepto arrogante y dudoso científicamente, para referirse a las antigüedades populares, porque sustituyó a la etnología, disciplina de la antropología que estudia a los pueblos, permitiendo incorporar las distintas manifestaciones culturales del planeta, y concentrarlos en el esquema de la civilización occidental.

El fuerte acento colonialista del contenido de su lenguaje, se contrapone a los fundamentos o principios del pensamiento y cultura andina de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad. Debemos considerar que la alteridad andina, ha revelado el rostro eurocéntrico y colonialista de la palabra folklore, y cuestiona la manía clasificatoria del folklore, que reduce la riqueza de la vida, con unos cuantos conceptos, y lleva a una domesticación forzosa a la tradición o fosilización de muchos temas andinos que, no se pueden clasificar, ya “que no encajan en los moldes conceptuales de accidente, ni en los parámetros preconcebidos del folklore, ya que la cosmovisión, cosmo conciencia y cosmo vivencia, son propias y diferentes a la heredad de la racionalidad helénica de occidente” (Estermann 1998, 16).

La danza y música de Abya Yala, asume por su misma condición de marginalizada, otros nichos de la razón. “La filosofía andina³⁸ parte de la convicción de que cada separación de espacios, ámbitos, esferas deriva en un deterioro grave de la integralidad cósmica, al separar la naturaleza del mundo humano” (Estermann 1998, 17). Así, el folklore sigue siendo objeto de debate ya que parte de una comprensión simplista de las culturas subalternas, inscrito en la discriminación y especificación de los rasgos expresivos diversos que hay en ellas.

El folklore, nomina al saber popular y las prácticas culturales de los pueblos de manera imprecisa. Hay una oscuridad producida por la indeterminación en el uso de la propia palabra, y

³⁸ Al menospreciar la filosofía andina, reduciéndola a una cosmovisión animista, el pensamiento eurocéntrico ha pretendido hacer consentir una supuesta inferioridad y primitivismo de los pobladores andinos. Quienes así pensaron no hicieron esfuerzo por entender que el ayllu (comunidad andina) era, en lo fundamental, una unidad social y económica con nexos familiares comunes, en la que sus miembros se encausaban al buen vivir o sana y armónica convivencia.

es claro que cualquier aspecto concebible de las culturas subalternas puede verse, entre otras cosas, como síntoma de un clima mental o una situación intelectual de la pobreza.

Por estas consideraciones, el término colonialista folklore es indeterminado, se refiere a las costumbres, a la permanencia de la tradición, a lo anónimo, a las formas de transmisión sin profundizar en estos procesos. Su uso es peyorativo, injusto en las danzas y bailes de las culturas originarias.

Los interesados conservadores de la tradición, con este término se sirven para definir a las manifestaciones y saberes de culturas subalternas llamadas aborígenes, salvajes, nativas, pintorescas, raras, de origen incierto, ajustadas a la ignorancia, pobreza y declarada incivilización, por lo tanto, no cultura (N. G. Canclini 1982, 60).

La llegada del folklore dentro del modelo expansionista colonial que se apropia y explota territorios, sus recursos, la memoria y expresiones, fue otra manera moderna para la dominación cultural europea en América. De manera lisonjera los más media en la comunicación de los años 60s y 70s, -y hasta hoy- la emplean para llamar a las formas de música y danza de grupos sociales indígenas y afro; y más que apoyar la riqueza que poseen sus expresiones, banalizan los valores de la danza y de las sociedades subalternas, “los argumentos en fragmentos de prensa por momentos, revelan lo limitado del periodismo cultural de la época, lo "provinciano" de sus críticas y lo ideológico de sus valoraciones” (M. F. Troya 2022), mientras que:

“...para la ‘élite’ o sociedad hegemónica y educada todo lo folklórico se percibe y refleja de alguna manera con un sentido ambivalente para negar las diferencias sociales de “los de abajo” o marcar las distinciones sociales entre las diversas clases” (Sevilla 1990, 33)

Este hecho pone en evidencia cómo la historia, al igual que la ciencia, y el arte estarían significativamente influenciados por criterios de clase, utilizado como instrumento de deslegitimación de todo orden social ajeno al erigido como hegemónico. Con esto el folklore emanado del período colonial moderno, se encontraría estrechamente vinculado a una configuración de relaciones de poder, como productor y reproductor de una ideología e intereses de clase que implica la exclusión de la plural historia indígena originaria, de otros grupos sociales y sus descendientes. La cultura popular a pesar de la insistencia de los interesados e instituciones, no puede estar contenida en el discurso y las prácticas del folklore.

1.9 Otros pretextos y textos del folklore

La visión eurocentrista contenida en el concepto del folklore, se extendió en México, Argentina, Guatemala, Colombia, Bolivia, Brasil, Perú, Cuba, Chile, Ecuador, etc. El concepto sedujo y la palabra dominó entre indigenistas, que estaban obsesionados por el pasado y la tradición ante la modernización que venía acompañada de manera inevitable por la atrofia de las tradiciones, por una pérdida de racionalidad y por un fenómeno de entropía, social³⁹ de las experiencias de vida estables y duraderas.

Desde allí, la palabra ‘moderna’ folklore fue adoptada por ejemplo después del Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro (1940), asociándose a las memorias del pasado con el fin de mantener y salvaguardar la tradición. Al término le fueron incorporadas las manifestaciones y prácticas de arte de las sociedades testimonio⁴⁰, nativas originarias con la finalidad de rescatar, codificar sus expresiones, privilegiar y ejercer autoridad sobre ellos, dando lugar a la invención de tradiciones⁴¹. En la literatura antropológica Hobsbawm y Rangers (1983), expresan que:

...el concepto de tradición debe ser entendido como un fenómeno de continuidad, pero también como una tendencia hacia la invención, claramente diferenciada de los conceptos de “costumbre” y “tradición” que permiten ver que, en la intención de utilizar y de adaptar, se llevan a la práctica tradiciones que se antojan

³⁹ La entropía social, es el grado de desorden que tiene un sistema. Doctrina del ocaso y degeneración social inevitable. Se puede aplicar este concepto a una estructura social o gubernamental para referirnos a su nivel de desorden. Es un concepto de la física para describir procesos termodinámicos que llevan al desorden, éstos pueden ser reversibles o irreversibles (Ciudadano 2010).

⁴⁰ Son los sobrevivientes de los antepasados indios. Generaciones actuales de sociedades originarias Son el testimonio de las culturas precolombinas.

⁴¹ La invención de tradiciones como lo explica Hobsbawm y Rangers en un sentido amplio, incluye tanto tradiciones normalmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como una serie de prácticas regidas por unas normas aceptadas, explícita o tácitamente, que tratan de inculcar a partir de su reiteración determinados valores y normas de comportamiento, lo que implica un vínculo con el pasado. La peculiaridad de las tradiciones inventadas es que la continuidad con ese pasado en su mayor parte es ficticia. Las tradiciones que pretenden ser antiguas, a menudo tienen orígenes muy recientes y son en ocasiones inventadas (E. y. Hobsbawm 2001, 21).

inventadas, por el hecho de reconocerse en su acción un profundo sentido de manipulación, así las “tradiciones” que aparecen o proclaman ser antiguas, con frecuencia tienen un origen reciente y algunas veces son inventadas (E. y. Hobsbawm 2001, 8).

1.10 Folklore para la identidad

Como resultado del creciente interés en la tradición, asociada hasta convertirla en ‘arte folklórico’⁴², y sitio de expresión cultural, hoy se reconoce en la academia que la danza ayudó en la formación y construcción de las identidades regionales peruanas, confirmándose las conexiones entre danza, identidad y nacionalismo, admitiendo en la capacidad de bailar, formas para iluminar las formaciones sociales, que de otro modo podrían permanecer invisibles; por ejemplo, la antropóloga peruana⁴³ Zoila (Mendoza 2006-2009), demuestra cómo en los andes peruanos, es la danza en los rituales mestizos los que dan forma a la sociedad.

A través de ella, se manifiesta un poder para significar, admitiendo que, de ninguna manera la danza es periférica a la política comunitaria en esta nación, reconociendo que la danza da forma, y cuestiona las identidades étnicas/raciales y de clase. Complicadas nociones sobre las múltiples relaciones, que se dan entre identidades y clases, donde se reconocen las estructuras, el género y se hacen visibles, tangibles a través de las actuaciones de comparsas (grupos de baile enmascarados).

Era notorio que, desde la década de 1960, existían jerarquías culturales mucho más marcadas que hoy en día, donde el mundo de las expresiones de la cultura popular no tenía el mismo estatus de las grandes formas del arte (ópera, música sinfónica, etc.). Estas expresiones fueron valoradas, además, desde una mirada citadina de las autoridades, la élite económica, o de los dueños de las haciendas o la clase del magisterio que tuvieron acogida en los años 60s, para ser difundidas en

⁴² Como campo de actividad creativa en los países de América Latina, es comúnmente conocido como “arte folclórico”, o simplemente folklore, desde principios del siglo XX (Mendoza 2006-2009, 1).

⁴³ Sus investigaciones se centran en aspectos históricos y contemporáneos de las fiestas, danzas y música andinas. Es profesora principal en el departamento de Estudios Nativos Americanos en la universidad de California.

los periódicos y la radio, dentro del proceso creciente de las innovaciones que generaron los mass medias.

“...la danza folklórica o tradicional, aparecía valorada sólo como una expresión de los otros, expresión de identidad de los indios en sus comunidades, o de campesinos en los valles interiores de las provincias del país, en muchos casos difundida por pintoresca” (Mendoza 2006-2009, 7).

Según (Mendoza 2006-2009), el impacto que generó el término folklore entre las élites latinoamericanas, y la manera en la que se extiende hacia los discursos neo indigenistas modificaron las prácticas festivas en el Perú, destacándose la manera en la que la relación entre folklore y tradición, fundan el sentido de su salvaguarda, generando una obsesión por la conservación de prácticas culturales que acabaron siendo cosificadas, reguladas y normadas, dentro de cánones inamovibles, como recurso para mantener su autenticidad y pureza en las formas de ejecución e interpretación, en relación con el pasado incaico y con la identidad nacional peruana. Desde entonces los usos y abusos en la interpretación de lo folklórico, devaluaron el término y dieron pie generando disputas locales y regionales que, a su vez, “forjaron forcejeos que en la actualidad tienen implicaciones y consecuencias ideológicas, políticas y académicas” (Mendoza 2006-2009, 1).

Me pregunto ¿Estas prácticas sirvieron para influir sobre las formas de percepción sobre el pasado y construir una comunidad participativa en la construcción de otros relatos posibles? o ¿fueron intentos para cuestionar cómo se están configurando actualmente las identidades individuales y colectivas en relación con el pasado y la gestión de la memoria, ante la tradición en sus distintos ámbitos de acción, ya sean estos sociales, políticos (memoria histórica) o personales? Como lo ha planteado en sus investigaciones Mendoza (2005), el surgimiento de estas experiencias mantenidas por medio de revivales anuales, “instauraron la creación de rasgos para identidades locales, regionales y de la nación, que aportaron a la identidad peruana”, y sirvieron de pauta a países vecinos de América Latina.

Este es el caso, por ejemplo, las fiestas anuales fijas del Inty Raymi que se celebran anualmente en Cusco. Estas experiencias muestran el papel de estos revivales “en la formación de la identidad regional, las identidades étnico-raciales y las propuestas de identidad nacional y continental que los cusqueños materializaron durante la primea mitad del siglo XX” (Mendoza

2006-2009, 1). En cuanto a la utilización de las expresiones folklóricas por gobiernos nacionalistas, hago referencia a lo que ha definido Eric Hobsbawm:

“...el estudio de las ciencias relacionadas con el pasado cultural de un pueblo fue utilizada para crear un imaginario de comunidad nacional que posee un pasado común, considerando lo que supuestamente une a una nación y lo que la diferencia de las otras” (E. Hobsbawm 2012, 278).

El historiador peruano Juan Carlos Estenssoro (1964), muestra cómo en el siglo XX se incorporaron las fiestas andinas al calendario turístico nacional, lo que constituyó una manera de absorberlas al proyecto de desarrollo y nación moderna, lo que a su vez generó una serie de transformaciones que “sujetan y atraviesan las celebraciones festivas en los Andes peruanos, donde las relaciones establecidas con cambios y prácticas hegemónicas propias de la modernidad se mantienen” (J. C. Estenssoro 1992, 180). Experiencias similares sucedieron en varios países, un ejemplo en Imbabura confirma las transformaciones:

Hombres y mujeres de los nuestros se acercaron para figurar y hacerles el juego a los alcaldes de turno, y darles nuestra fiesta de sanjuan, para que celebren ellos, para hacerle turística a Ibarra decían. Como que sólo haciendo pequeños bailes en honor a las fiestas de sanjuan los políticos están con los indios. Como si la dignidad se recuperara porque ellos bailan lo nuestro, ja jajay... Desde hace años ellos son ahora los organizadores, y para que sirvió para hacerles propaganda que están con el pueblo, y para dividirnos entre los imbayas de Ibarra, con los años ha cobrado más fuerza, ahora participa Ibarra entera, porque es gente novelera, y ya se prestaron a la política, y ahí les cambiaron. Los más jóvenes bailan san juan solo con mestizos, y corren por las calles... ya no se abren las casas, solo la noche del 23 se abren para recibir a la familia y los parientes que eran atendidos a la hora que lleguen cómo era antes, habrá durado esa costumbre hasta los años 80 ¿sería?, ya después todo cambio. (Entrevista, Lucila Maigua Maldonado, Ibarra, 21 de junio de 2001).

...no requieren de ningún tipo de organizadores ni auspiciantes, es una fiesta anual y ancestral de comunidades propia del mes de junio, simplemente llega la fecha y toda la población se alista para celebrarla. No requiere de ningún tipo de montaje ni auspicio de ningún político o transnacional, porque es una fiesta espiritual, porque simplemente no está prefabricada con el propósito de atraer al turista, si no, de reafirmar su identidad cultural y fundamentalmente su espiritualidad.

Promoverla para el turismo implicaría folklorizarlas, atentar en contra de su verdadero sentido y valor. (Entrevista, Ariruma Kowi, Quito, 15 de junio de 2006).

De esta manera se inició una cultura de la fiesta popular inscrita en la modernidad con elementos culturales diversos, donde los participantes deben acatar las disposiciones y regulaciones estéticas definidas, desde los discursos hegemónicos de los gobiernos municipales de turno, “estas prácticas se inscriben en la búsqueda de generar una representación coherente de la sociedad, que instrumentaliza las diferencias culturales a través de la construcción de estereotipos” (J. C. Estenssoro 1992, 182). Este doble juego está presente en las fiestas urbanas y sigue vigente hasta la actualidad, con el empleo de los mass medias, que encaminaron al desarrollo y a la modernidad a los indígenas, vinculando a grupos definidos institucionalmente y a individuos mestizos de los capitales interesados en consolidar el turismo y el folklore.

1.11 La penetración del folklore en Ecuador

Paralelamente a los proyectos de desarrollo que apuntaban a incorporar a la población indígena a la modernización, se dio auge en el Ecuador al campo del folklore⁴⁴. El impulso institucional que generó la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se inició asimismo dentro de esta corriente y como parte del mismo contexto, Benjamín Carrión Mora (1897-1979), cuando fue presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, incorporó académicamente al Ecuador en el panorama del folklore (Salvador Fèlix 2006, 18). Consideraba al país como potencia cultural, reflexionaba que “lo que hace grande a una nación no es su territorio, sino su riqueza cultural, a lo que llamaba, la riqueza de la nación pequeña” (Carrión 1957).

⁴⁴ El “Instituto Ecuatoriano de Folklore”, en la CCE, se organiza en 1960, había realizado dos Mesas Redondas sobre asuntos Folkloricos; la primera, del 16 al 17 de nov. de 1960; la segunda, del 23 al 25 de mayo de 1963. Dichas Mesas, si bien cuentan con el aporte técnico del Instituto, han sido iniciativa del Grupo América. Los resultados de las Mesas Redondas sobre Folklore fueron editadas por la revista Humanitas de la Universidad Central del Ecuador en octubre de 1964 y agosto del mismo año. Las indicadas Mesas se han caracterizado como reuniones Bienales para discutir acerca del movimiento de la Ciencia Popular del Ecuador y trazar los derroteros en los años subsiguientes. Instituto ecuatoriano del folklore. (Casa de la Cultura Ecuatoriana 1965).

Para dar mayor seriedad y peso intelectual al movimiento, invitó en 1962 a Paulo de Carvalho Neto⁴⁵, a realizar investigaciones y trabajos editoriales relativos al tema. La novelaría que llevó a conocerlo e interesarse fue moda en Quito; se organizan en un equipo de trabajo formado por una élite mestiza y letrada: pintores, poetas, intelectuales y profesores urbanos de provincias⁴⁶ que participaron en cursos de formación y capacitación para la compilación de datos e informes sobre la memoria y cultura popular, que reposaban en libros y archivos de bibliotecas del país, así como información documentada sobre fiestas y tradiciones populares, elaboradas en el campo pasaron a ser imágenes para la composición del ser nacional, en que estuvo empeñada la casa desde su fundación (1940), buscando la definición de la identidad nacional (Polo (2002), para ‘rescatar’ el pasado y puntualizar lo que es la ecuatorianidad.

“...el acto de rehacer la nación y su historia “recordando” las esencias olvidadas cobra sentido, pues es “en el rescate de esas esencias olvidadas, (en) donde se produce el quiebre, y se abre la posibilidad de realizar una sistematización explícita del nuevo mundo simbólico: la nación mestiza” (Polo 2002, 42).

Este proyecto culminó con la publicación de “La Antología del Folklore Ecuatoriano”, y el Diccionario Folklórico Ecuatoriano 1964, donde ordenaron lo registrado desde tiempo antiguo, por cronistas, viajeros, expedicionarios de la ilustración y literatos locales que narraron costumbres y tradiciones de las sociedades indígenas, mestizas rurales y urbanas del Ecuador.

⁴⁵ Fue designado en enero de 1960 como Agregado Cultural de la embajada de Brasil en Quito, con la misión de organizar el Centro de Estudios Brasileiros. A partir de 1963 colaboró con Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Tuvo como colaboradores a Olga Fish, Leonardo y Elvia de Tejada, Oswaldo Viteri, Jaime Andrade, Raúl López Díaz, entre otros. Con este grupo fundó y fue director de la Revista del Folklore Ecuatoriano, editada por la CCE. Sus obras fueron: Folklore y Educación, Diccionario del Folklore ecuatoriano, Antología del Folklore Ecuatoriano, Arte Popular del Ecuador (cuatro tomos), Estudios de folklore (tres tomos, editorial Universitaria), Geografía del Folklore Ecuatoriano (1967).

⁴⁶ En Cuenca se sumaron Galo Ramírez Salcedo, Manuel Landívar, Eulalia Veintimilla, grupo del cual surgió el Instituto del Folklore Azuayo y una revista homónima. (cifraclub 1990). El otavaleño Plutarco Cisneros, asistió a los cursos de Carvalho Neto en 1965, luego dictó un cursillo sobre “Conceptos de Folklore” en el antiguo local del centro textil, atrás del municipio, asistieron Maruja Ruales, Margarita Borja, Carlos Alzamora, Vicente Larrea, Jorge Barahona, Alfonso Cabascango, Guillermo Castro, César Pavón, Alfonso Cisneros, de Quito se juntaron Efrén Andrade, Marcelo Valdospinos, Edwin Rivadeneira, y fueron los fundadores del IOA, el 17 de agosto de 1966 (Rivadeneira 2006, 65).

Los acervos recopilados por el grupo de neo indigenistas, que acompañaron a Carvalho Neto, expresan la apropiación y disciplinamiento de los saberes y conocimientos, como otro de los mecanismos en los que se manifiesta la colonialidad del poder, y puede pensarse como hito fundacional por el interés del mercado y explotación de la información y sus conexiones para adjuntarlos como insumos de costumbres y tradición del pueblo. Entre los artistas que trabajaron en este proyecto estuvieron Oswaldo Guayasamín, Jaime Andrade, y muchos colaboradores.⁴⁷

Se puede considerar esta acción como un hecho político, que implicó un ejercicio de poder, de dominación simbólica expresado en la elaboración de un relato de la historia nacional. En ese entramado, considera el autor Polo (2002), se situaron los objetos de saber legítimos a ser legitimados, y se impuso al intelectual una labor de legalización en la elaboración de la historia nacional. Con este sentido se utiliza el concepto y palabra folkore, que se institucionaliza en la CCE, dentro de una sección académica con alto énfasis de prestigio social, para describir lo popular entre fuentes arraigadas ya en la estética y saberes cultos de la élite.

En este recuerdo-recuperación de la esencia ecuatoriana, la rebeldía aparece como otro de sus caracteres mayores, solo que la rebeldía con la que se escribe la historia de la nación aparece como un atributo más de los blanco-mestizos. Benjamín Carrión, según Polo (2002), no nombra ninguno de los levantamientos indígenas. El indígena en la versión de nación de Carrión es una ausencia, pues la exaltación del mestizaje desconoce a los indígenas como una cultura que termina “diluida” en el mestizaje.

La CCE cayó en la modernización, y refleja la degradación cultural atribuidas por Darcy Ribeiro al proceso civilizatorio de América Latina, que recayeron, sin embargo, sobre la zona creativa, estos provechos fueron ‘estimados’ como nuevas formas de neo colonización cultural, manteniendo la imaginación heterogénea, el conformismo respecto a las circunstancias sociales, y como dice Martha Traba⁴⁸ los artistas e intelectuales en estos años, fueron entusiastas en la

⁴⁷ Jorge Enrique Adoum, Ivolina Rosa Carvalho, Julia Besante, Leonardo Tejada, Luce de Guayasamín, Napoleón Cisneros, Elvia Chávez de Tejada, Olga Fisch, Oswaldo Viteri, Oswaldo Muñoz, Rolf Blomberg, Raúl López-Díaz, Hugo Galarza, Cristina Seidlitz, entre otros.

⁴⁸ Marta Traba (1930- 1983) fue una escritora, profesora y crítica de arte (argentino-colombiana), reconocida como figura influyente de la crítica plástica latinoamericana, consideraba que el arte latinoamericano es un estilo que encuentra inspiración en su cultura, sociedad, política, tradiciones nativas, religiones y paisaje. Manifiestas en

exaltación de un pintoresquismo superficial. Apreciación que diagnostica el ambiente en que se desarrollaron los primeros grupos escénicos.

A fachadas aparentemente dinámicas y progresistas de la modernización refleja, correspondieron artistas y escritores también de fachada, dispuestos a seguir el juego de ilusionismo desplegado por las minorías gobernantes, mientras que la tergiversación política, la pérdida de vitalidad creadora, la confusión acerca de la naturaleza y posibilidades de la obra artística, engrosan la degradación cultural (Traba 2009, 63)

Estos acontecimientos, para muchos de avanzada, permitieron reflexionar sobre la permanente resistencia indígena, con su innumerable lista de rebeliones por todo el país, desde el siglo XVIII que, a lo largo de su historia ha mantenido distintas formas de resistencia subterránea o simbólica, que les han permitido preservar un conjunto de elementos culturales como son lengua, vestido, formas de organización, conocimientos, símbolos, formas de comunicación, etcétera, recordándonos también que la historia de Ecuador ha demostrado que no se puede someter al ‘diferente’, ya que éste va a resistir hasta que encuentre un espacio dentro de la sociedad.

No se trata de incorporar a las culturas indígenas a la cultura occidental, se trata, más bien, de construir una cultura de la pluralidad, un espacio donde se admitan los valores y convivan las diferencias. Los movimientos rebeldes no se engendran por azar. Históricamente se han engendrado por hambre de justicia, por olvido o por hastío de ser “los otros”. (Zonana 2000, 98).

Dato curioso es que, en 1939 llega de Europa oriental a Quito Olga Fish⁴⁹, quien, dio inicio al ‘estudio’ e interés del folklore en el país. Reconoció el potencial de la gente y del arte popular

figuraciones y simbología proveniente de mitologías precolombinas, afroamericanas, amerindias, en iconografías religiosas y místicas, con representaciones de carácter onírico y metafórico que muchas veces fueron tildadas de surrealismo. Para Marta Traba era impensable la crítica de arte aislada del contexto económico, político y social del continente. Una relectura de la obra de Marta Traba y la vigencia de su pensamiento, de cuatro ejes fundamentales de su teoría: la estética del deterioro, la cultura de la resistencia, las dinámicas de centro-periferia y las categorías de áreas abiertas y áreas cerradas. Son una serie de reflexiones teóricas respecto a la creación artística en América Latina.

⁴⁹ Olga Fisch (1901-1990), es figura relevante y una de las reformadoras del arte popular en el Ecuador. Ella, junto a otros extranjeros como Rolf Blomberg, Jan Schreuder, Lloyd Wulf, Karl Kohn, Luce Deperon, etc., se vinculó con el medio artístico local en el Quito de los años 40 y 50, y fueron ellos quienes empezaron a valorar positivamente lo que podríamos llamar arte y cultura popular (Entrevista personal con Margara y Gogo Anhalzer, en La Galería, en Quito, marzo de 1985).

ecuatoriano. Se inició como coleccionista de artesanías, es ahí donde nace la idea de abrir una tienda en 1945, a la que llama folklore convirtiéndose en el primer negocio de artesanías del país, parada obligatoria de turistas para comprar piezas, y observar sus colecciones. Según Margara Anhalzer⁵⁰, quien administra la tienda: el museo, es “un afán de rescatar la autoestima de los ecuatorianos mediante la concienciación con respecto a nuestros valores: el Ecuador ha sido tierra de creadores desde hace 3000 años”.

Es interesante tener en cuenta, y revisar que las iniciativas de danza popular escolar anteriores a los años sesenta fueron iniciadas y propagadas por el magisterio como principio cívico de valor nacional, donde las primeras maestras normalistas⁵¹ de los colegios de Quito, iniciaron las prácticas de danza como alumnas de Raymond Maugé Thoniel⁵², en instituciones educativas

⁵⁰ La colección ha sido recogida por la familia Anhalzer-Valdiviezo durante los últimos 35 años. Muchos de los diseños de las piezas precolombinas sirvieron de inspiración a las creaciones de alfombras de la diseñadora Olga Fisch. Un claro ejemplo de las formas de desarrollo y modernidad “Folklore Olga Fisch”, es una parada obligatoria para todos los viajeros amantes del arte ecuatoriano y el arte andino, cuentan con 5 tiendas entre Quito, Guayaquil y Galápagos, donde podrán encontrar el mejor arte creado por los artesanos indígenas del Ecuador (Fish 2015).

⁵¹ Fuimos las primeras maestras normalistas las que empezamos a enseñar estos bailes, porque muchas de nosotras veníamos, de pueblos de pequeñas ciudades de provincias y aprendimos viendo a los indios, a los montubios y negros, claro que nos gustaba, un ejemplo son los bailes de la Costa y de la Sierra, que para las fiestas cívicas hacíamos en los colegios (Noboa 2005).

⁵² La llegada de Raymond Maugé Thoniel, en 1929, da inicio a la historia del ballet clásico en el Ecuador. Fue inmigrante francés, diplomado como Maestro de danza en el teatro de La Ópera de París. Se ubicó en Quito hasta 1935 donde realizó sus primeras actividades...En diciembre de 1932, realizó una velada artística en el Teatro Nacional Sucre, en ella participó con danzas de carácter, fragmentos del ballet “Coppelia” y danzas populares del Ecuador: sanjuanitos, aires Típicos como el “Alza que te han visto” Maugé describió estas interpretaciones como: “Danza criolla en la que los bailarines muestran el espíritu tenso, martirizado por el fuego de la pujanza latina y la impulsividad criolla, y que se traduce en pasos ágiles y el vértigo de la galantería del mestizo serrano, sincera, cordial... Maugé recogió estas impresiones de la única velada que él registró, no se caracterizó por tomar elementos de nuestras danzas populares, debido a su interés por divulgar el ballet clásico europeo. (S. A. Mariño 1994, 133-134).

Además de divulgar las danzas folklóricas populares europeas, imprimió en el ballet clásico el estilo romántico, que correspondía a las orientaciones valorativas de la aristocracia serrana, que levantaba sus fantasías con un notorio romanticismo copiado de Europa. La necesidad de incorporar al género masculino a la práctica del ballet no pudo realizarse por los prejuicios sociales y la ignorancia. El 25 de agosto de 1950 murió Raymond Maugé. Su práctica profesional nos revela que aprender ballet fue un lujo de la gente de esta época que tenía recursos y quería diferenciarse socialmente.

como el Colegio 24 de Mayo, Instituto Nacional Manuela Cañizares y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, iniciándose el interés por estos temas como ‘creaciones para dotar pertenencia e identidad nacional’.

1.12 La Misión Andina y las artes

La década de los sesenta fue un periodo social y políticamente inestable en Ecuador, la llegada al poder de la primera Junta Militar de Gobierno⁵³ (1963-1966), un gobierno de facto quienes instauraron un nuevo orden político. Los propósitos desarrollistas de la Misión Andina, coincidían con la sensibilidad pro indigenista de escritores, músicos y artistas plásticos del Ecuador, esto confluye también con el nacionalismo político y cultural de estos años para fomentar el turismo cultural⁵⁴, con el que proponían desarrollar una parte de la sociedad de los runas, y con ello incorporarlos a la modernidad. En los proyectos de desarrollo rural comunitario de la Misión, las expresiones artísticas música y danza no estaban dentro del campo de su gestión, lo que permitió que sus expresiones se conserven durante años, entre los comuneros. Les interesaba solo fortalecer las artesanías asociadas a la comercialización objetivo del turismo, continuando con los proyectos de desarrollo rural con las instituciones creadas para este fin.

La Misión Andina del Ecuador, y las 7 coordinadoras provinciales, fueron colaboradoras en los eventos desfiles y programas para visibilizar la riqueza ‘folklórica’ de la población indígena, con sus músicas y bailes de tradición donde sus cultores genuinos de las comunidades eran solicitadas para ocasiones especiales, como los festivales que organizó en Quito la Unión Nacional de Periodistas, UNP desde 1961, hasta 1964 (S. A. Mariño 1994, 67).

⁵³ Sus integrantes fueron: contralmirante Ramón Castro Jijón, general Marcos Gándara Enríquez, general Luis Cabrera Sevilla y coronel Guillermo Freile Posso. Asumieron el poder luego del golpe de estado militar, al presidente Carlos Julio Arosemena Monroy.

⁵⁴ Hacia fines de los años 50, en el marco de políticas modernizantes del gobierno de Galo Plaza, se propone el turismo internacional como un instrumento para el desarrollo del país y se establece una oficina adscrita a Presidencia llamada Misión Cultural Indígena, presidida por Rosa Lema Cotacachi, de Peguche orientado a publicitar el país especialmente a la zona de Otavalo, en el mercado norteamericano (Prieto 2008, 168).

En Otavalo, por iniciativa del Instituto Indigenista Ecuatoriano núcleo de Imbabura, presidido por Víctor Alejandro Jaramillo, motivó a la MAE, junto a los supervisores zonales de educación rural, profesoras de las escuelas comunitarias y principales pobladores indígenas de las comunidades de la parroquia Miguel Egas, Peguche, colaborar en la realización de una ‘entrada de Atahualpa’ en esta ciudad por el Día del Indio en América, en agosto y luego en septiembre en el primer festejo oficial del Yamor 67.

En Imbabura la Misión supo reconocer la potencialidad de la provincia, por su riqueza étnica, el paisaje, las costumbres y prácticas indígenas. El éxito de las re inventadas fiestas del Yamor en Otavalo (1949,1953, y oficialmente en 1967), llevaron a la conclusión de que solo el turismo, podía impulsar a la provincia hacia un porvenir mejor, de ahí: La fiesta más alegre en la ciudad más amable del país (Rivadeneira 2006, 43). Con apoyo de la MAE de Imbabura el comité de las fiestas del Yamor 68, instauró un desfile Folklorico que lo llamaron *Tandanajushpa Ripashunchi* (vamos todos juntos, y se mantuvo hasta 1972), en el que participaban diversos grupos indígenas de música y danza de las comunidades cercanas a la ciudad. Un ex empleado de la Misión lo recuerda así:

Se trataba de un desfile o pasacalle que se realizaba el día sábado promocionando la feria semanal y la elección de la Sara Ñusta en el mes de septiembre, que llamaba la atención de los numerosos turistas apreciando, los Aruchicos, Pendoneros, Sanjuaneros, Entradas de Ramas, Abagós, Danzantes de Cumbas conde, y Corazas de San Rafael de la laguna con sus grupos de música, bandas, camaretas y voladores, eran la mejor atracción los Corazas, esa parroquia es el lugar natal del coordinador de la misión en Ibarra, Carlos Rogelio Jaramillo, quien colaboraba en las convocatorias con los tenientes políticos, los presidentes de los cabildos de las comunidades, y los funcionarios de la misión para el transporte de los participantes. Las hermanas de don Jaramillo alquilaban la ropa de los Corazas y les vestían. Ellos eran de allí. (Entrevista, Juan Pavón, agrónomo ex empleado de la MAE. Ibarra, 6 de junio de 2019).

Para la Misión Andina, mostrar lo que bailan en las comunidades implicaba visibilizar a los indígenas en el contexto de la nación, vinculándolos con la industria naciente del turismo, desde entonces fue recurso institucional para alcanzar notoriedad. Los comuneros que demostraban sus prácticas y saberes musicales bailados sentían orgullo de ser identificados por sus comunidades de adscripción y lucirse ante quienes los miraban; las salidas y desempeños los completaba, remarcando un membrete de pertenencia, prestigio social de lucir lo que es y hay en su tierra, de ahí que,

“...mientras más se expandía el estado y el desarrollo desde el punto de vista institucional, más control se ejercía sobre el cuerpo político y social, más parecía lo indígena ser el sustento y la fuente de identidad nacional, por su poder simbólico” (J. C. Estenssoro 1992, 180).

Así, se constata que los usos de la danza asociada al folklore son parte de un proceso, en el que convergen diversos intereses en juego, e ilustran algunas de las maneras de apropiación de la cultura indígena, que arrancan de “un pasado colonial desde el cual se originan, contemporáneamente, subjetividades poscoloniales, que arbitran tensiones históricas, producto del colonialismo” (Leòn 2010, 42). Esto nos lleva a recordar lo que Quijano (2007), ha denominado “la colonialidad del ser, el saber, y el poder”.

Para completar las referencias al uso en torno a la danza que se inició en la misión andina en la década del 60, continúan en vigencia todas estas preguntas ¿En qué forma son apropiadas, utilizadas y reinterpretadas las tradiciones en Ecuador? ¿Cuáles fueron las perspectivas culturales desde las que surgen las prácticas folklóricas en danza?, ¿Cuáles son los conflictos que se generan cuando operan sobre la base de la representación de la diferencia? ¿Cuáles son los posicionamientos políticos y éticos que surgen desde los lugares en los que se ubican los sujetos de estas prácticas?

La memoria histórica-social indígena y los runas de la región andina, dotaron inspiración y motivación para la proliferación de grupos de aficionados a los bailes folklóricos, en todas las ciudades de Latinoamérica, ‘que propusieron con fuerza que era la identidad mestiza de las ciudades’ (Mendoza 2006-2009, 2). Este proyecto identitario que surge de una cultura hegemónica amante de la tradición⁵⁵, se exagera en los neo indigenistas⁵⁶ cuyos discursos sobre

⁵⁵ Los grupos hegemónicos imponen el colonialismo del folklore, que acabó “justificándose como el guardián de la tradición, en lugar de su modernización” (P. y. Cooper 2016, 305), por ello se le ha considerado opuesto a la modernidad, a la ciencia y a la racionalidad, indicando que, a los tiempos de la historia como el pasado, se le dio usos políticos que se acomodaron al concepto y la naturaleza de los hechos folklóricos.

⁵⁶ El neoindigenismo basado en la creación de una institucionalidad especializada en los asuntos indígenas y por otro, la subordinación de las organizaciones indígenas a los discursos dominantes en el campo social del desarrollo. Ambos aspectos tienen además como elemento común la incorporación activa de la participación directa de representantes indígenas en su gestión. Se trata por lo tanto de un neoindigenismo agenciado por los propios

una supuesta identidad unívoca, plantearon incluir al indio por un lado y, por otro, lograr su blanqueamiento y asimilación. En síntesis, el término folklore muestra la heterogeneidad del debate y deja ver que no es un concepto unitario ni estable, sino que como estructura discursiva que es, está en negociación viva, siendo repensada y redefinida constantemente

La presencia étnica imbabureña constituyó la primera temática de la danza ecuatoriana. Se crearon dos grupos de ballets folklóricos en el país,⁵⁷ de Marcelo Ordoñez (1936), y Patricia Aulestia (1943), cada uno de ellos creados y surgidos de la cultura letrada, dentro del concepto de consenso⁵⁸ de Rancière, y las formas que “...daban prioridad al nombre, a los expertos, al arbitraje y la negociación entre partenaires sociales de diferentes tipos de comunidades” (Rancière 2010, 69).

Los animaba y es idea principal desde entonces el rescate de un pasado indígena, en él se advierte un racismo cordial diferenciador subyacente, así como también un interés manifiesto por fortalecer dos ideas centrales: la identidad nacional, y la cultura nacional. El apareamiento del ballet folklórico⁵⁹, fue parte de una corriente del panamericanismo criollo que, desde la segunda

representantes indios y sus organizaciones, que se despliega -como lo ha calificado Díaz Polanco (2009)-, con un carácter etnofágico (F. L. Maldonado 2010, 66).

⁵⁷ Para entender los lugares desde donde se enuncian sus prácticas danzadas, me refiero a dos ballets folklóricos, que inician normalizando el blanqueamiento, ya que emplearon el canon occidental para organizar lecturas sobre la danza indígena. El primer grupo fue de Marcelo Ordoñez que el 8 de diciembre de 1963, lo funda y dirige en Quito, con el apoyo y consenso del primer Centro Ecuatoriano Norte Americano, el Conjunto Folklórico del CENA, formado por un grupo mixto de jóvenes que trabajan diariamente bajo el auspicio de este centro, un año después que llegan los primeros voluntarios del Cuerpo de Paz al Ecuador, luego dependerá del Municipio de Quito, y amenizará el turismo que promocionaba el hotel Quito.

El segundo grupo fue el que creó en 1964, Patricia Aulestia, una bailarina clásica quiteña formada en la escuela chilena, a su retorno en el Ecuador con el auspicio y consenso de CETURIS, para llevar un repertorio de danzas costumbristas a eventos internacionales de turismo (Solórzano y Rivadeneira 1991, 35). En 1967 crea el Ballet Nacional Ecuatoriano de Patricia Aulestia, vigente hasta 1970. Ellos son las figuras fundantes de una suerte de historia danzada de los ballets folklóricos que se requería tener como país.

⁵⁸ El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido entre dos partes

⁵⁹ El ballet folklórico, desde su nominación, insiste en no comprender el problema que tiene al estar presentes sólidos elementos que revelaban formas y contradicciones. El asunto no es meramente formal, sino que implica lograr un mínimo necesario de precisión en cuanto a las áreas de incumbencia o referencia de cada vocablo. Los términos no solo tienen áreas de incidencia distintos, y matices o enfoques diferentes, tienen amplitudes muy variadas e historias y cronologías propias.

mitad de los años 60s del siglo XX, por un lado, deseaba embarcarse en la modernidad europea del mercado de la memoria, el turismo y al mismo tiempo, incluir un pasado indígena heroico y digno dentro del discurso nacionalista de la complicidad.

Frente a esta concepción mantuve una postura crítica que miraba a la cultura danzada como un campo de disputa de lo simbólico en el proceso de construcción de sentidos, contra el discrimin.

A partir de aquel momento la danza en sí mismo, se convirtió en un instrumento de distinción, a partir de las reglas de juego que los directores-coreógrafos incorporaron en sus coreografías, para construir un lenguaje hegemónico útil para el turismo. La difusión era auspiciada por la empresa privada y el estado. Estas prácticas sirvieron para influir en las provincias donde se presentaban, en una época que se ejercía diversas formas de racismo, discrimin y marginación a los sectores sociales indígenas. A través de estos grupos se crearon unos lineamientos estéticos, que definen al artista y a la danza en un plano trascendente pero distantes de la comprensión del uso social de la danza, como una construcción cultural reivindicativa. Estos hechos, definieron mi posicionamiento frente a la vida y al arte. Generando caminos para instaurar otros rumbos para la danza de cuño indígena.

“Al institucionalizarse la danza tradicional con el membrete de ballet folklórico, aquella deja de ser tradicional, porque el sentido de la proximidad entre significante y significados referidos a las prácticas simbólicas que en el mundo andino rural y en el urbano son distintas” (Agudo 1991).

No olvidemos que, cada país tiene museos, ballets turísticos, donde se mantienen como folklore sus culturas que son huellas ficticias, que se constituyen en:

...modelos a seguir por su marketing de popularidad y éxito, y de cuya influencia no han escapado los grupos de proyección análoga más reciente; ya que en este tipo de trabajos se evidencian de manera fiel los rasgos antes descritos: cuyo fin único es la acción difusiva y comercial que va en detrimento de las sociedades originarias, nativas y su cultura (Agudo 1991, 53).

En el ballet folklórico se ha empaquetado la danza y los saberes indígenas como souvenir turístico, sumidos en interesantes cosmovisiones vernáculas entre exultante pachamamismo verbal, empecinados como una drag queen folklórica, en el que se

muestran sujetos siempre alegres, sin problemas. En los shows de exhibición se perciben que: “a todos los personajes escénicos les pasa lo mismo, y a todos no les pasa nada. La sonrisa congelada es ideal de carta postal exportable. Se constituyen así, en estereotipo, un modelo replicable por la validación y valoración de los medios” (Delgado 2016, 23).

Por la cercanía a los primeros ballets y grupos que surgieron imitando los bailes indígenas, pude constatar maneras, conductas de aprovechamiento y formas de discrimen y marginación hacia los indios, de quienes procedían las músicas, los vestuarios con los que los que se bailaba. No se buscaba ir más allá de esos recursos, no les interesaba analizar el rol que deben cumplir las artes o la danza en el fortalecimiento social y cultural de las comunidades indígenas de la nación.

Desde allí, desde aquellas impresiones, se impulsó el interés personal de construir un enfoque teórico práctico para desarmar la misma idea de la folklorización como motor de pensamiento, para ello utilizo la danza india, para darle fuerza a una posición ensayística y a una postura crítica sobre la danza nacional. La resolución me exigía, que debía organizar los saberes y generar nuevas comprensiones. Proponer un arte con cabida para el disenso del que también habla Rancièrè, es decir en desacuerdo, preparado a impugnar, o revelar los conflictos a nivel político, económico y social en los que estaban implicadas las artes escénicas. Esta reflexión me acompañó en la década de los años 70s, ante el aparecimiento de los conjuntos y grupos folklóricos en las provincias ecuatorianas, como manera simple de comprender el folklore y el turismo.

En el trabajo de campo, al interior de la MAE., usé la educación por el arte como herramienta de construcción de una conciencia emancipadora, que generen procesos de autoestima cultural, colectiva y personal dentro de la sociedad testimonial indígena Imbaya y mestiza imbabureña. Así empezamos a estudiar la memoria de lo andino imbabureño⁶⁰, en sus formas de organización

⁶⁰ En Imbabura desde la naturaleza es concebida como un *locus memoriae*, en el paisaje existen memoriales simples y sitios de peregrinación: montañas tutelares, lagos sagrados, pueblitos entre cerros, tolas, huacas, cuevas, poggios de abluciones, ojos de agua, y geografías habitadas de ancestros: Socapamba, Imbaya, Angochahua, Cotacachi, Urcuquí, Cahuasquí, Otavalo, Sarance, Atuntaquí, Coangue, Salinas, Pimampiro, son lugares de memorias y espacio de llamadores de almas para conmemorar. Son panteones del recuerdo, santuarios, y lugares de celebración como Cochaskuí, Caranquí y Yahuarcocha.

familiar y expresiones artísticas; es decir buscando otras lecturas y sentidos ‘otros’, aprendiendo más de los problemas que se nos presentaban, donde reconocemos que:

“...la vida en una sociedad no-industrial y en las colectividades no encajonadas al consumo, no se divide en un ámbito donde las prácticas de trabajo común y las artísticas, junto a sus pasiones no tengan un sitio legítimo, y otro en que sí; ya que el ejercicio artístico es un campo donde el todo, se funde con pasión y valores” (C. Walsh 2002, 57).

Desde que me acuerdo, el trabajo de don Paco en el centro artesanal de la misión de Rumipamba fue importante porque empezó el interés para apreciar el arte popular, con las artesanías imbabureñas y la promoción cultural con la danza de los indios, desde ahí no ha parado, y ha sido una buena influencia que despertó interés con estos trabajos en los jóvenes y algunos para ser futuros artistas. (Entrevista, Gloria López, artesana del bordado de la cooperativa la Esperanza, La Esperanza, 13 de octubre de 2019).

1.13 El grupo *Muyuntin Yahuar Canchic*: *Muyacán* 1971

El grupo de danza india *Muyacán*, se presentó como una forma de participación de jóvenes indios imbayas en la vida artística, un modelo reflexivo que planteará a contracorrientes de las opiniones más comunes el papel asignado a la cultura en los discursos del desarrollo y la modernidad, reposicionando una nueva lectura.

Fue una voluntad de los guambras de ese tiempo, ir a bailar, era una prueba para superarnos nosotros mismos, y que valoren lo que es ser indios. No creían que los indígenas también podíamos hacer todo lo que hemos hecho, y desempeñarnos en tantas actividades... en ese tiempo la gente de Ibarra era racista, en el colegio nos discriminaban por ser indios, pero era igual con los cholitos campesinos, los chagritas y negros, nosotros mismos quisimos y buscamos este reto, y por eso nos comprometimos entre todos, y con las compañeras que estaban atrás, atrás, juntos teníamos que salir adelante. (Entrevista, Antonio Males Males, Quito, 6 de diciembre de 2007).

En junio de ese año, bailando en un gran círculo de danzantes por las fiestas de San Juan a las faldas del tayta Imbabura, escuché la frase en lengua quichua, *Muyuntin Yahuar Canchic*, que traducida al español dice Círculo de Sangre Somos, que expresa la unión social colectiva de los

participantes. En tal ocasión nació el nombre para el grupo, la expresión comunitaria dio significación a la danza a crear, y de ella surgen las siglas para el acrónimo⁶¹ Muyacán.

A Paco se le ha atribuido ser el primero en utilizar la expresión *Muyuntin Yahuar Canchic* para describir la danza que difundió; su uso también lo reconoce, provienen de la voz colectiva patrocinante de los bailes de san Juan: la comunidad, el grupo de danzantes, que sirvió para las siglas *Muyacán*, nombre del grupo, quien lo impulsó a difundir ese estilo de baile original que identifica a la danza imbabureña. (Entrevista, Dimitri Madrid Muñoz, Quito, 14 de febrero de 2001).

Este hecho permitió acogernos en el signo de la forma primordial del baile indio Imbabureño: el círculo⁶², con todo el simbolismo que de él se derivan; donde se establece y consolida el sentimiento de unidad de la comunidad, en el grupo. “El círculo expresa el concepto de la ley cíclica de la vida, de la muerte que renace, de la cual los pueblos antiguos de Abya Yala, creen que la serpiente es el emblema” (Estermann 1998, 25). El Muyacán, hechó raíces sobre la realidad de los modelos sociales de organización quichua. Se consideró lo que en el mundo andino se concibe como grupo⁶³, una forma ajustada a una idea comunitaria, en que participan todos, para el funcionamiento de hechos agrarios y sociales. Ser parte de un grupo en la comunidad tiene una diferencia, al definir las relaciones entre los participantes, donde se cultivan

⁶¹ El acrónimo es una sigla que se forma por la fusión de elementos de dos o más términos, pero que se lee en forma de palabra. Los acrónimos, en muchos casos, se convierten en palabras plenas, que se pueden usar, bien como nombres propios, donde se mantiene la mayúscula inicial de la palabra que forman: Unesco, Unicef, Muyacán.

⁶² Entre los saberes locales de tradición en la región Imbaya consideran que el círculo protege, da calor, en círculo se baila, come, se entierra a los muertos (Bonilla, 1990). El círculo es un símbolo de eternidad e infinitud, es probable que derive su significación de los grandes astros que dominan en nuestro universo el sol, la luna, en el círculo está en la interacción dentro y fuera, para crecer y defenderse.

⁶³ La referencia a la palabra grupo amerita una reflexión en torno a esta voz, que aparece como categoría, como motor de este proceso. “En las sociedades indígenas esta palabra tiene un uso antiguo, relacionado al trabajo y a las convivencias comunales” (J. Murra, 1975). Las sociedades indígenas, y en este caso las Imbabureñas son ajustadas a una representación grupal, colectiva; por ello el papel del grupo, la tropa, el partido, es un hecho importante y se manifiesta en los descendientes de las sociedades originarias hasta hoy.

una cultura de la amistad (Bourriaud 2008, 3), que en las prácticas danzadas de Imbabura cambia el carácter de las formas coreográficas.

En las comunidades de Imbabura, a los ‘partidos’ de baile de sanjuán, y los ‘grupos’ que participan marcan la interrelación de fuerzas entre las personas, reflejando los modos de pensar andino, por ello el papel del grupo era importante, siempre todo el peso de la danza recaía en mujeres y hombres en grupo como afirmación de ser una sociedad comunitaria. (Entrevista, Antonio Males Males, Quito, 6 de diciembre de 2007).

Esta parte de memoria oral corresponde a las formas de bailes comunales, que junto a otros testimonios documentados son utilizados por los indígenas de Imbabura como signos de pertenencia étnica. Su originalidad las constatamos en muchas, expresiones de arte: música, pintura, literatura, danza, diseño textil, constituidos como una muestra de sistemas de organización, representaciones que se mantienen en estas prácticas, y se manifiestan como huellas en sus trabajos, evocando el pasado, y “en actuaciones lo incorporan performativamente” (Van Alphen 2009).

“Todavía quedan los vientos en las quebradas, todavía los espíritus bordean lomas y chaquiñanes, plañendo música con violines y pingullos, bajando la misma calle están, levantando polvo y piedras a la iglesia van, a la plaza van. Ahora que vuelvo los encontré ahí”.. (Entrevista, Gustavo Cáceres, Otavalo, 21 de abril de 1990).

Estos antecedentes permitieron en adelante pensarnos sobre nuestra naturaleza como individuos y la relación entre el mundo urbano y rural para fortalecernos mutuamente emancipándonos y ser actores para participar en el cambio. Teníamos el propósito de hacer cultura desde nuestras casas, añadiendo todo lo que pensamos y sentimos por ser una generación nueva.

Mi papá repetía un consejo de mi abuelo, que nosotros tenemos que hacer algo más para que seamos mejores. Era como el Paco que nos decía que cada generación aporta para que la suya sea mejor, aprender otro lenguaje para comunicarnos con otras gentes nos hará mejores, para eso elegimos hacer la danza, porque es una herramienta para la formación personal, y adquirir otras experiencias de desarrollo para la vida moderna. (Entrevista, Hermelinda Males Morales, Ibarra, 23 de junio de 1974).

Nos autoformamos para ensayar alternativas de participación colectiva en la danza. Ligados al trabajo de la danza como arte, conformamos una familia desde la cual podíamos generar nuevas actitudes y prácticas para involucrarnos en el estudio y recreación de la danza.

El papel de las mujeres indias fue relevante en el inicio, empezamos a organizar una célula de trabajo, entre Dolores -Lola- Quinche Potosí, Hermelinda Males Morales y yo Paco, para convocar a los jóvenes imbayas e iniciar una experiencia de transformación personal, que, por medio de la danza, nos permita ser sujetos activos, en la vida social comunitaria urbana y rural, sin temor a ser reconocidos como quichuas descendientes, o vinculados a nuestra herencia originaria. La danza servía como un medio y forma de rehabilitación personal y afirmación de esfuerzos políticos de organización en los movimientos indígenas, como *Ecuadorunari*⁶⁴, que se constituye el año siguiente, en junio de 1972.

Tuvimos que sujetarnos para lograr hacer el grupo, las condiciones se dieron poco a poco, y a pesar de que nuestros papás no nos dejaban al principio, después vieron que valía la pena; nos ayudamos entre nosotros a organizarnos, unos trabajábamos, los demás eran estudiantes, pensamos en donde nos reuniremos para los repasos, y a quienes vamos a invitarles, a que quieran ser del grupo, les dimos la información a los guambas de las comunidades, cada uno tenía que hacer lo suyo, el Paco hablaba con los papás y así ¿cuáles serán, querrán venir, o que nos dirán?, teníamos que esperar las respuestas. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra 23 de octubre de 1997).

Para iniciar el proceso de cambio requeríamos no solo analizarnos nosotros mismos y los otros grupos, observando particularmente los mecanismos mediante los cuales los grupos sociales dominantes, mantenían el discrimen hacia los indios. Ante las nuevas situaciones se presentaron alientos de promotores quienes trabajaban en procesos de educación, desarrollo comunitario, organización social, recibimos consejos y pistas de ayuda:

⁶⁴ Ecuadorunari, en quichua: *Ecuador Runacunapac Riccharimui*, “Movimiento de los Indígenas del Ecuador”, también llamado Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Quichua del Ecuador. Inicio su lucha en la década de los 50-60. Se constituyó formalmente en la comunidad de Tepeyac, provincia de Chimborazo en junio de 1972. Participaron en este encuentro más de 250 delegados a nivel nacional de los pueblos testimoniales representados: Natabuela, Otavalos, Caranqui, Cayambi, Quitu Cara, Panzaleo, Salasaca, Chibuleo, Puruhá, Guaranga, Cañari y Saraguro. Es la organización central de los pueblos indígenas quichua hablantes de la sierra ecuatoriana. En noviembre de 1986, la Ecuadorunari participó en la formación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), hito en la consolidación del movimiento indígena en el Ecuador y en el contexto americano general. Actualmente, la Ecuadorunari está imbricada en el seno de la CONAIE y agrupa a las etnias, pueblos y nacionalidades indígenas más numerosas del Ecuador, por lo que su peso es decisivo en el seno del movimiento. (Ecuadorunari 2019).

“La acumulación de conocimientos, debe convertirse en un instrumento para el cambio, el cual, mediante el despertar y desarrollo de una conciencia crítica creadora, permite a los que no tienen poder, a los oprimidos, a los pisoteados, a los colonizados, primero cuestionar, luego subvertir, y por último modificar los sistemas existentes de dominación, explotación y opresión” (Lewin Kurt 1990, 54).

Desde las vacaciones escolares en julio de 1971, iniciamos la formación diaria en danza para desarrollar la creatividad y la imaginación de los integrantes, con un proceso de enseñanza aprendizaje diferenciado, determinado por su tiempo personal para asimilar y desarrollar sus posibilidades y nuevos conocimientos, entre destrezas y habilidades⁶⁵ que me ayudaron a interactuar entre los miembros del grupo. Hacíamos clase de expresión corporal y de baile que tenían secuencias para reconocer direcciones, presencia y ubicación en escenario, adquirir conciencia de la organización del espacio, disciplinar la concentración en el trabajo, logrando mejor tono muscular y resistencia, labrando habilidades y confianza entre todos, preparándonos con armonía interior, para la representación del teatro y la danza⁶⁶.

...en el inicio aprovechamos los meses de vacaciones antes de comenzar el año escolar, después saliendo del colegio nos tocaba hacer los deberes y estar al día, para estar los fines de semana puntualitas desde las dos de la tarde, ya asistíamos a las reuniones y a practicar hasta de noche, al Paco le tocó ser el chaqui capitán, él como tenía experiencia para bailar y había hecho en el colegio de san Antonio el Ñucanchi, pero aquí fue aprendiendo otras cosas con nosotros, y los ruquitos en las comunidades, ahí le conocimos mejor a él, contentos y cansados nos íbamos

⁶⁵ La danza es considerada una actividad que potencia la capacidad expresiva, la destreza física, la habilidad cognitiva y el desarrollo motriz. El baile es capaz de combinar armoniosamente en el espacio un sin fin de movimientos dentro de un tiempo musical, que crea y ordena los ritmos que mejoran las habilidades motrices básicas como el caminar, correr, saltar, lanzar, atrapar, rodar, girar etc. y destrezas específicas como concentración, abstracción, memoria corporal y emocional exigencias que se presentan en la situación motriz. Las habilidades trascienden el movimiento como simple acción, están dirigidas a la consecución de un objetivo, la destreza, asunto que implica una dirección y niveles de las acciones motrices con un sentido y una intención determinadas.

⁶⁶ El oficio del teatro y la danza es la posibilidad de cambiarnos y de este modo cambiar la sociedad, ¿qué significa el teatro y la danza para mí? La respuesta, convertida en acción sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el escenario (Barba 1986, 40).

después de los ensayos, y al otro día a las cuatro de la mañana, ya nos tocaba levantarnos para ir a la cooperativa y llegar al Normal de San Pablo y los otros compañeros a trabajar en la misión. (Entrevista, Clara Vega Males, Ibarra, 25 de agosto de 1997).

...a nosotras nos ayudó mucho hacer el Muyacán, el trabajo de expresión corporal, tener conciencia de nuestro cuerpo nos cambió, fue una ayuda para el trabajo como maestras, muchos problemas de los niños pudimos manejar, por el interés y dedicación para ayudarlos en su desarrollo. Bailar fue un refuerzo personal para nuestra profesión y para cambiar la imagen de la escuela, los niños y los profesores participamos en los actos del año escolar, por esto creo que desde que bailó la danza es un buen ejercicio y un espacio para aprovechar el tiempo para educarse y crecer. (Entrevista, Blanca Maigua Males, Ibarra, 6 de enero de 1983).

Después de tener el nombre Muyacán, elegimos el sustantivo danza y el adjetivo india que lo define. Desde entonces la palabra Muyacán, se fue incorporando en el léxico quichua, expresando de manera clara lo que planteamos: construir un arte/danza posicionada en la presencia étnica de sus miembros. Los otavaleños sobre todo eran orgullosos del grupo el cual denotaba las aspiraciones y luchas reivindicativas para la época, y aunque en esencia los dos géneros música y danza representaban lo mismo, no se quiso diferenciar uno del otro para dar paso a los bailadores, danzantes indios, y músicos y cantantes mestizos.

“...nos costó horas de repastos, teníamos que hacer bien, para las funciones, eran cosas nuevas que poco a poco íbamos aprendiendo, es que éramos los primeros indios haciendo este arte...nos costó muelas al principio, era como en la familia se pasan trabajos, y se sale adelante, pero todo esto valió la pena”.. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 23 de octubre de 1997).

“En el magisterio nos dimos cuenta que en la medida que se fortalece la cultura se garantiza la existencia de los pueblos y nacionalidades con raíces ancestrales. Permitió a los más jóvenes de entonces, a desarrollar la cultura en la danza, era un ejercicio que también garantizaba la existencia de las futuras generaciones de los imbayas”. (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra, 11 de marzo 2019).

Durante el trabajo escolar valoramos que el desarrollo de la lengua y la cultura no se puede hacer si no hay convivencia social practicando el idioma propio de los pueblos y nacionalidades quichuas, que aún mantienen su lengua original, pero aquí en Ibarra, y en Quito ya se perdió, solo hablan dentro de las casas, y pocas familias, las más conscientes practican con sus hijos. No

debemos olvidarnos que la lengua es la mejor expresión propia de la cultura andina. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 19 de noviembre de 2019).

La danza india jamás será igual, desde nuestros planteamientos, al ballet folklórico. Desde una reflexión crítica sobre el carácter epistemológico que poseen el ballet y folklore, y ante la carga semántica y simbólica de estos términos y su relación con los pueblos indígenas andinos, no tienen ninguna conexión. No olvidamos que ballet y folklore son ideologías coloniales, y no solo nombres. En el lenguaje en general los términos y los conceptos utilizados no son neutros, están cargados de significaciones y de sentidos, a veces contradictorios.

La pertinencia de interrogarme por las razones, significados y pliegues de estos términos sirvió de pauta y justificación en la formación de la danza del grupo que también conducen este relato histórico, y estará presente en el derrotero de los múltiples años de trabajo, relacionándolo entre la firme provocación al debate ante el ballet y la folklorización, orientado para la consolidación del oficio de la danzabilidad andina, sobre sus matices y torsiones, sobre sus alcances y potencialidades. El Muyacán de los primeros años, con su trabajo propuso otro punto de vista para el adelanto en la danza del movimiento indígena, empezamos a utilizar metodologías antropológicas y recursos de formación artísticos en lenguajes de artes, que iban más allá de las limitaciones del concepto del ballet y folklore, permitiendo relacionarnos con el mundo social urbano y rural, para aprender y fortalecernos mutuamente al participar en el cambio social que el arte promueve.

Muyacán, hizo su aparición en el coliseo municipal en el programa Domingos del Pueblo, tiene la inspiración y dirección de Francisco Salvador, amante de la danza y uno de los fundadores del conjunto Ñucanchi Llacta. Su anhelo adentrarse en el sentimiento del alma indígena y extraer la belleza del tesoro escondido de su música y de su danza, para ofrecernos en cuadros de vida y emotiva plasticidad. Hay más los integrantes son auténticos elementos de la raza indígena que han logrado un apreciable grado de cultura gracias a la eficiente labor desplegada por organismos nacionales e internacionales, hará su estreno el 27 de agosto próximo en Ibarra (Diario El Comercio 1971).

En ese contexto, el 27 de agosto de 1971, con los auspicios de la Misión Andina del Ecuador, Instituto Indigenista Ecuatoriano, Núcleo de Imbabura, Instituto Otavaleño de Antropología, y la

Unión Nacional de Periodistas de Imbabura, el Muyacán danza india⁶⁷. realizó la primera función en el Teatro Gran Colombia de Ibarra.

1.14 El escenario como lienzo

Los primeros trabajos del Muyacán, fueron repertorios con danzas sincréticas de significación histórica festiva; creaciones motivadas en rituales y protocolos sociales, profanos, religiosos y agrícolas. Con el Muyacán y los temas elegidos me he sentido libre de crear composiciones plásticas en movimiento para el escenario a partir de bocetos teatrales totalmente libres, para ejecutarlos en cuadros danzados con formas en movimiento dentro del espacio escénico. La música era escogida en fuentes de la tradición y creación quichua y mestiza imbabureña⁶⁸ cuyas interpretaciones en conjunto, hacen recordar ancestros donde llegan las raíces del mestizaje.

Paco fue libre de hacer incorporaciones de los temas agrícolas, sociales religiosos, de las formas de diseños gestuales que conocía bien dentro de estas actividades y de sus conocimientos de la verdad del arte popular, de las artesanías, para la creación de su lenguaje en la danza, dio empleo de prendas del vestuario para usarlas en las creaciones que bailan los muyacanes, y de igual manera, en las distintas comunidades donde ellos han ido a bailar, el público descubre y se apropia de ese saber y los asocia como suyo. Las muchachas y los jóvenes que trabajaban en el grupo, se sintieron libres de imitarlos, de apropiarse colectivamente de su trabajo, que se veía en los bailes que el los componía, como el uso de la fachalina, los rebozos *-llicllas-*, centros, tocados y las formas del movimiento con estas prendas, y desde los años 80s empezaron a ser de uso común en

⁶⁷ Fue el primer grupo conformado por indios que hicieron danza escénica como arte indígena en Ecuador. Lola Quinche, Hermelinda Males, auxiliares de enfermería de la Misión Andina, Adela Maigua, Clara Vega, Lola Males, Blanca Maigua, estudiantes para profesoras en el normal San Pablo del lago, Mercedes Remache, Lucila Pineda, junto a Carlos Males, Humberto Muenala, Rafael Remache, Antonio Males, Alberto Pineda, Fernando Chiza, Julio César de la Torre, todos estudiantes de bachillerato, junto a Paco Salvador promotor cultural de la Misión, y los cantantes José Morales, Carlos Farinango y Enrique Males animaron el estreno reseñado (Programa de mano 1971).

⁶⁸ La música imbabureña ha sido recreada por un gama de compositores otavaleños, cotacacheños, Imbayas e ibarreños como: José Chalán Puente, Virgilio y Alejandro Chávez, Hugo Cifuentes Navarro, Guillermo Garzón Ubidia, Alejandro Plazas Dávila (no hay como Otavalo), Luis Soto, Carlos Enrique Paredes, Oswaldo Paredes, Manuel Mantilla Cerón, Ulpiano Benites, conjuntos como Los Corazas de Arturo Mena y sus hijos, Segundo Moreno, Carlos Bonilla, Homero y Armando Hidrobo, Hnos. Proaño, etc....sin mencionar a los jóvenes talentos de las nuevas generaciones quichuas y mestizas, que desde Ñanda Mañachi, Charijayac, Yarina, Sisa, y numerosos grupos posteriores de gran valor creativo han contribuido a poner en un sitio mucho más alto el nombre de Imbabura en el campo de la música ecuatoriana. (Ruales 2010).

toda las comunidades de la región de Otavalo y Cotacachi y ahora en todo el Ecuador, y creen que es propio de Imbabura, ahora es así, pero eso es una creación del Paco con el Muyacán, ese aspecto hay que decirlo, contarlo, pueden y han de generar cierto debate en torno a la validez de estos actos de apropiación desde ambos lados. Siempre debes decirlo, eso sucedió así. (Entrevista, Patricia Aulestia, Quito, 6 de diciembre de 2007).

Las obras creadas para la primera función del Muyacán, surgieron dentro de los tres últimos años de trabajo en la Misión Andina del Ecuador (MAE), en el contexto de las políticas que favorecían el desarrollo comunitario. Escogimos los temas y la selección de músicas, -sanjuanitos de tradición- arregladas por autores otavaleños y cotacacheños interpretados por Los Corazas, (grupo de Arturo Mena e hijos); bandas sonoras de recuerdos que serían la base principal de la que surgió la atmósfera en la que se desarrollaba la danza Muyacán de los años 70s.

Me tocó decidir el repertorio con temas de diferentes contenidos, trabajamos propuestas gestuales⁶⁹ sobre rasgos visibles de las actividades predominantes de las etnias de Imbabura, que tienen una gestualidad propia cuando bailan, y que, como la música otavaleña, era reconocible a nivel nacional. Los movimientos y gestos en la danza del Muyacán, son inconfundibles, reconocibles. Esas células de gestualidad, se transformaron en los signos constituyentes y vocabulario para nuestra creación. Algunas danzas del repertorio de 1971, fueron: *Ángeles de Punyaro*, *San Juan de Fachalinas*, *Ñaupadores de Carabuela*, *San Juan Bailón*, *Baile de campanitas de Pijal*, *Churaychuray*, *Tagshaduras*, *Ñabiquilpashcacuna*, *Aya humas*, *Pendoneros*, *Mama sumacallihuarmi*, *Romeras de Zuleta* y *Fiñashcamicani*.

Con estas danzas mostramos momentos de tránsito, donde se cruzan tiempos y espacios, a partir de narrativas diversas, proponiendo un terreno en la danza para elaborar estrategias y alternativas que inicien espacios innovadores de colaboración y cuestionamiento a la danzalidad de entonces. Las obras creadas con Muyacán han ido surgiendo dentro de un contexto político-cultural que no esconde su compromiso con el cambio, al poner de manifiesto su estrecha relación con las

⁶⁹ El gestus social, según Brecht: marca la actitud general que adopta un personaje en función del rol que él se da o que se lo atribuye en la sociedad... el gestus comprende entonces más allá del gesto propiamente dicho, la mímica, lo paralingüístico y también una parte de lo verbal (Ubersfell 2002, 9).

organizaciones de la comunidad y sus intereses, incorporando al lenguaje escénico elementos propios de la sociedad de procedencia: casa, familia, escuela, trabajos, experiencias de lo que hemos aprendido de la vida de la creación en los cuales se postula un teatro del baile andino de creación e investigación, a partir del material que los bailarines actores producen, más las experiencias de donde difundimos nuestro trabajo, para seguir instaurando a partir de nuestras diferencias, y desde este punto ir desarrollando nuestro concepto de danza como arte natural.

Experimentamos otros comportamientos entre los amigos del barrio y los compañeros del colegio, con nuestros profesores, en el mercado donde trabajaban nuestros papás, en los sitios de trabajo, en la comunidad Imbaya, y en la ciudad mismo, porque en esos años era chiquita; allí comprobamos, que la música y la danza y las actuaciones nos trajeron el cambio en lo social, empezamos a ser otros. (Entrevista, José Morales Males, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

Al ser fundacional la danza Muyacán, permitió en estos años mirar el universo de movimientos y posibilidades expresivas que contiene el cuerpo andino, para contar con el arte nativo de la danza, una entrada al mundo propio imbabureño. Estábamos distantes de la representación del indígena en el folklore; nos interesaba trabajar y recrear nuestro mundo ahora, partiendo desde nuestra memoria de tiempo profundo a través de sus músicas, signos y motivos de antigua data y presentarlos de manera artística, sin sospechar aun lo que años más tarde expresa Ticio Escobar⁷⁰, que:

“...el arte indígena no es una creación individual ni una innovación transgresora ni una obra impar... ya que en la realidad etnográfica lo estético equivale a lo simbólico” T. (Escobar 2012, 9).

Este planteamiento ha estimulado seguir en el análisis del trabajo ejecutado con los muyacanes para ampliar hipótesis sobre el arte amerindígena,

⁷⁰ Ticio Escobar (1947), crítico de arte, antropólogo, curador, profesor, y promotor cultural paraguayo, ha generado aportes para la construcción de una historia de la cultura popular desde una mirada situada, en la historia y la realidad latinoamericana, su libro "El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular", de 1986 puesta en diálogo con la mirada del antropólogo argentino Néstor García Canclini acerca de los términos: cultura, arte e identidad, con la intención de enriquecer el trabajo teórico de análisis e interpretación. "En la belleza de los otros: arte indígena del Paraguay" (2012): indaga una serie de problemas generales: la naturaleza del arte y el concepto de "arte indígena", la clasificación étnica y estilística, los cambios y las continuidades, las desapariciones y las innovaciones en el arte de los aborígenes del Paraguay.

“...porque es el mejor término para traducir una realidad y un problema...aunque en algún grado traiciona inevitablemente las sociologías y las cosmovisiones indoamericanas, ...como contrapartida, habilita una poética y una retórica capaz de penetrarlas” (Escobar 2012, 31).

Algo que, para el autor, términos tales como cultura material, artesanía o folklore por lo general no lo consiguen. Las primeras propuestas del Muyacán, transitaron por caminos de difusión en distintos ámbitos comunitarios de los cantones donde trabajaba la MAE, y en eventos sociales urbanos y rurales de Otavalo e Ibarra.

Gracias a la educación, la afirmación en participar en la danza, aseguró la pertenencia de ser indios generando mayor desenvolvimiento para el cambio social, asumiendo el reto para permanecer desde el inicio y primeros años en el grupo, centrados en valorar la pertenencia étnica de ser quichuas, abiertos para integrarnos también con gente mestiza, ¿fue un síntoma político adelantado de construir una identidad relacional para vivir la interculturalidad?

“...implicó por un lado la alteridad, distinción o diferencia ante el otro, pero también afinidad o pertenencia a determinados grupos o colectivos que suponen un tipo de concepción que se resisten a algo y/o proponen algo, se desenvuelven en un campo específico, sea artístico, político, cultural” (Ignatova 2013, 44).

El Muyacán se ha desarrollado dentro de la interacción social, en la confrontación entre ‘los otros’ y en la comunicación simbólica con los demás, dentro de posicionamientos afines a determinadas temáticas, concepciones ideológicas, sociales, políticas, e institucionales, pero también de rechazo a las mismas en un proceso de resistencia. Hemos llevado una posición crítica y de impugnación a las reglas impuestas por el ballet y el folklore, a formas de poder, explotación, discrimen, exclusión, dominio y subordinación, en la misma perspectiva que manifiesta (Raquejo 2008, 6): “la resistencia solo tiene sentido desde lo contingente y es irrepetible como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente, en el aquí y el ahora”.

Reconocemos así, la importancia de que un oprimido pueda nombrarse, enunciarse y armar un imaginario en el que se pueda construir; comprender un proceso de autonomía de enunciación, desde una identidad alternativa que es existente en él/ella.

La danza... es doblemente invisibilizada, por ende, excluida y porque no decirla oprimida desde otras instancias del poder y del sistema; su identidad está marcada, pero no es estática, sino que “está sujeta a un

proceso de constante cambio y transformación, por lo mismo de enunciación y dignificación artística, política y social” (Ignatova 2013, 46).

...saliendo del colegio nos tocaba hacer los deberes y estar al día, para llegar puntualitas los fines de semana, desde las dos de la tarde asistíamos a las reuniones, y a practicar hasta de noche, como el Paco sabía, a él le tocó ser el alma del ñucanchillacta, tenía experiencia, pero aquí también fue asimilando otras cosas con nosotros, que aprendía de los ruquitos en las comunidades, y con lo que estudiaba..., ahí le conocimos mejor a él, contentos y cansados nos íbamos después de los ensayos, y al otro día a las cuatro de la mañana, ya nos tocaba levantarnos para ir a la cooperativa y llegar al Normal de San Pablo y los otros compañeros a trabajar, así nos formamos. (Entrevista, Clara Vega Males, Ibarra, 25 de agosto de 1997).

Dedicamos horas de repasos, teníamos que hacer bien, para las funciones, en la danza la calidad del movimiento es lo primero, cuando todo tiene armonía, pero requiere dedicación, el que no lo intentaba se atrasaba, había cosas nuevas que poco a poco íbamos aprendiendo, es que éramos los primeros indios haciendo este arte para el teatro, nos costó muelas al principio, pero todo esto valió la pena, nada nunca es fácil. (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra, 11 de marzo de 2019).

Antes del estreno, invitábamos a familiares y amigos para que vieran los ensayos, después traías a compañeros de la misión, periodistas, llegaban familiares, gentes de Otavalo y de Quito, que les llamaba la atención y opinaban sobre lo que hacíamos, nos sentíamos observados y evaluados, hacíamos lo mejor para desenvolvemos en las coreografías. (Entrevista, Alberto Pineda, Ibarra, 23 de junio de 2007).

Estas búsquedas estaban dirigidas a crear una representación en la modernidad, en la que éramos a la vez actores, participantes, y espectadores de un hecho dancístico que, siendo andino redescubriera memorias, saberes, los aprehendiera y se expresaran, junto a los medios de una sociedad ajena, en ese inesperado presente, y sin perder el objetivo autorreflexivo.

Poníamos entusiasmo y garra en los entrenamientos, las relaciones entre nosotros nos permitieron conocernos más, nos hicimos una familia, yo me hice más seguro en todo, éramos mejores en los estudios, más puntuales para cumplir estábamos aprendiendo muchas cosas. (Entrevista, José Pineda Males, Ibarra, 23 de junio de 1996).

...un recuerdo que tengo, es que nos ayudamos para abrir los ojos del entendimiento a los otros, para ver otras cosas, y eso, porque fuimos teniendo la formación cuando entramos a la universidad, entendía mejor de lo que empezamos haciendo con la danza, entre los compañeros, todos aprendimos adaptarnos a todo tipo de gente. (Entrevista, Antonio Males Males, Quito, 6 de diciembre de 2007).

En este contexto, algunos de las generaciones de muyacanes, venimos haciendo diversos esfuerzos por afirmarnos y crecer al calor de la interculturalidad como pauta de convivencia procurando contribuir a resolver las contradicciones estructurales, que hieren a la sociedad ecuatoriana de la cual somos parte. (Entrevista, Jorge Llumiquinga Legña, Quito, 12 de noviembre de 2019).

Por entonces iniciábamos otras dimensiones de comunicación con la danza, queríamos presentar en escena nuestra propia resignificación social el redescubrimiento de nosotros, cuando el movimiento indigenista en auge estos años, motivaba a dar paso a generar otras formas de desarrollo y organización.

Muyacán es una nueva experiencia que rompe ataduras y prejuicios, que intenta un auténtico contacto con la realidad de sus valores en función de danza, buscando las raíces vernáculas mediante el estudio de tradiciones, manifestaciones populares y acontecimientos históricos, en muchos de los cuales son testigos y participantes (Diario El Comercio 1971, 7 B).



Foto 0.3 Muyuntin Yahuar Canchic, Muyacán, 2007, foto TNS

Durante este período habíamos despabilado y trabajado, no bastaba con registrar el proceso grupal que incluía la evaluación de las formas individuales de aprendizaje, como las iniciativas e interés de cada uno de los bailarines, venciendo las dudas ante las dificultades, sin importar las constituciones físicas de tener estaturas bajas, cuerpos robustos, que se incorporaron como fortalezas por ser propios. Terminado el ciclo preparatorio con una conciencia básica del cuerpo para aprender el oficio, entre el uso correcto de la energía, concentración y memoria en aprender la ejecución de fraseos y movimientos, orientación en el espacio y diseño del piso, para una ejecución segura, aspirábamos poner en el escenario nuestro esfuerzo como un acto de entrega.

Las nuevas inquietudes artísticas de la juventud Ibarreña se han traducido en una potente realidad con la creación de un grupo de danza totalmente integrado por indígenas de la ciudad, denominado *Muyuntin Yahuar Canchic*, (círculo de sangre somos), que con su entrega han recuperado las manifestaciones más puras de la danza y la música indígenas para mostrar al público el testimonio de nuestro pueblo quichua. Sorprendió gratamente, el Grupo Muyacán, que esa noche hizo su debut popular en domingos del Pueblo (Diario El Comercio 1971, 4 B).

Conformado el grupo con nombre propio, logo marca, un manifiesto de sus integrantes, continuamos con las clases y ensayos. Entonces pensaba mucho más en la composición, en cómo transmitir unas ideas a través del cuerpo. Estas composiciones eran muy plásticas, tenían que ver con el diseño y cómo componer en el espacio. En este inicio, cuando el escenario era un lienzo para mí la técnica era importante en la medida en que podía usarla, pero no era el fin. El primer repertorio lo conformaron: las coreografías:

San Juan de *Fachalinas*: fecundidad de la mujer, *Ñaupadores* de Carabuela: bailes de padrinos, Churaychuray: regocijo grupal, Pendoneros: religiosidad laica, *Ayahumas*: huacas llamadoras, Romeras de Zuleta: alegría de reencuentros, *Mamasumac alihuarmi*: lamento y pérdida, Angelitos de Punyaro: gozos de la tierra, *Tagshaduras*: lavanderas, *Ñahuiquilpashcacuna*: caras tapadas, y *Fiñashcamicani*: enojados estamos (Diario La Verdad 1971, 4).

En los nombres de los temas de este repertorio se integraron frases cotidianas, maneras de hablar y voces quichuas⁷¹, locuciones que conocían los integrantes, y se escuchaban en las fiestas de la región para designar diversos momentos del baile, que aportaban un color y una atmósfera original a los temas bailados. Al citarlas se ofrece una visión de la etnografía como una manera de ver el mundo social, y como una manera de hacer, que aportan al relato e historia presente. Muchas expresiones eran heredadas, procedían de los mismos integrantes y otras fueron registradas en el trabajo de campo entre los comunarios quichuas imbabureños, que las pronuncian en momentos altos del ritual musical bailado, donde el *upiai upiashun*, *challas challas*: libaciones con chicha y trago de las que una parte se vierte para las deidades de la Pacha como ofrenda, y otra mayor es bebida por el protagonista del ritual, garantizando estar protegido o guiado por algo superior. Algunas expresiones se incorporaron de manera natural en los

⁷¹ En el relato de la presente historia se conserva la forma escritural del idioma quichua, que en la región de la provincia de Imbabura se empleaba durante los años 70.

ensayos y funciones del grupo, anunciando tiempos de emociones, entre ellas las más usuales fueron:

Caipi, Caipi tucuijacu, Aquí, aquí, todos vamos

Cunansi cunansi, ¡Ahora sí, ahora sí!, seguir esforzándose, tiempo de cambios, cuando llega el momento de demostrar quienes son bailando

Jumbi sapa, jumbi sapa: Con fuerza, con sudor

¡*Churay Churay caraju!*, Indica que ha llegado el clímax comunario de comunión social y júbilo con la tierra, de dar y recibir, mientras se golpea el piso al unísono con fuerza, sin parar.

Cashnamari Cashnamari, ¡Así somos, así somos!, manifiesta sentimientos de fuerza, coraje, pasión.

Kulun kulun: Como trueno

Tigrarishun tigrarishun, Esta voz contiene un significado en torno al tiempo, se traduce como, vuelve; es la orden para dar vuelta en sentido contrario.

Allimanchuru allimanchuru, figura de girar, la espiral del tiempo hacia el buen lado, es locución colectiva de llegar pronto hacia tiempos buenos, de abundancia.

Alicuna Alicuna, significa ¡somos buenos!

Jari jari: como varón

Llapi llapi ¡aplasta, aplasta!

Sinche, sinche ¡fuerte, fuerte!

Muyurishun muyurishun, indica mantener el círculo ordenado y formado

Caripac churu Caripac churu, significa la espiral, el tiempo de exaltación masculino, en que las fuerzas del varón están en ambiente de júbilo.

Oooooooooojajay. Oooooooooojajay, al finalizar el baile

Estas expresiones imbuidas de pasado, y como otras, se dicen durante los momentos de ejecutar los bailes y la música donde la palabra y movimiento están definiendo junto al ritmo una forma de comunicación total.

...son sobre todo una irrupción que contiene en toda su complejidad valores, sensibilidades, creencias, formas productivas y reproductivas de la vida que se manifiestan desde una lógica distinta... Es aquella vida que, en las comunidades de los Andes, todavía fluye a partir de la producción del alimento en sus distintas dimensiones. El alimento para los seres sobrenaturales producido por los humanos y la naturaleza y consolidado en los procesos rituales; el alimento para los humanos trabajado por estos y producido por la naturaleza y las deidades es también el alimento para el espíritu de los humanos, de la naturaleza y las deidades. (R. R. Flores 2018, 429).

En realidad, se trata de expresiones que como la música ha sido transmitida en la vida comunitaria, sobre todo en el llamado *Hatun Puncha*,⁷² coincidentes con las festividades de san Juan, san Pedro y san Pablo, en Imbabura y cantones del norte de Pichincha, o *Inty Raymi* (llamado así en Ecuador desde los años 80). El uso de estas particularidades, como referentes y significantes originales, sirvieron para afirmar el sentido ritual de la danza. En realidad, se trata de expresiones que, como la música ha sido transmitida en la vida comunitaria. Este ejemplo de memoria oral colectiva permite reconocer como de manera interdisciplinar se ligan dos campos: el arte y la etnografía, disciplinas auxiliares para el teatro y la danza que participan dialogando.

Estamos celebrando y aplaudiendo su primera presentación del grupo Muyacán, ha lanzado su manifiesto, su ideario, a la manera de los grupos artísticos que sienten el anhelo de dejar una impronta perdurable. Todo lo que constituye búsqueda apasionada de las posibilidades de nuestro pueblo, de nuestra tradición y nuestra historia, todo lo que es plasmación estética de nuestra naturaleza merece nuestro apoyo y nuestro aplauso. Editorial (Diario La Verdad 1971).

⁷² El *Hatun Puncha* en Imbabura, se conoce como día de fiesta grande. *Inty Raymi*, en la región andina del altiplano es fiesta quichua Tahuantinsuyana. Estas denominaciones han atravesado una serie de cambios, en el norte del Ecuador. *Hatun-Puncha* la llaman desde tiempo antiguo en Cotacachi y se mantiene, luego como *Inty Raymi* a partir de los años ochenta en todo el país, como préstamo cultural del calendario festivo cusqueño (L. E. Cachiguango 1999, 23).

Luchamos por sacar de nosotros los temores, las imperfecciones, nuestra reflexión, el movimiento, el ritmo, los acentos, la articulación y proyección emocional sensible, procedían desde antes y nuestras condiciones de marginalidad, desarraigo en un intento de dialogar con lo que llamamos centro (Salvador Fèlix 2006, 46).

Entre las últimas acciones de la Misión Andina en Imbabura, -antes de pasar a ser Coordinación de Desarrollo Rural al Ministerio de Agricultura y Ganadería-; fue presentar la 1ª Exposición Etnográfica, y Desarrollo de la Comunidad, por las fiestas del Yamor 73 en el colegio nacional 31 de octubre, en Otavalo. Fue una exhibición diversa de artesanías, productos agropecuarios, entre los artesanos y productores de los cantones donde trabajaba la Misión. El Instituto Indigenista Ecuatoriano, participó presentando grupos escultóricos de diversas poblaciones indígenas del museo etnográfico que, sirvieron para ilustrar la composición pluriétnica del Ecuador. Eduardo Borja Illescas, último director nacional de la MAE socializó el contexto en que operó la Misión Andina con el desarrollo de la comunidad en el país y la región Imbabureña, señalando lo que en décadas más tarde se evaluaba como un:

...paradigma de las políticas indigenistas, orientado a la promoción del desarrollo de las comunidades indígenas, a base de introducir innovaciones tecnológicas, nuevas formas de organización, para la producción, comercialización agrícola y artesanal, como la importancia de la educación (Bretón Solo de Zaldívar 2001, 67).

Los integrantes de Muyacán participamos con funciones en el recinto ferial, la elección de Sara Ñusta de las fiestas del Yamor 73 y guiamos la exposición de MAE. Crecía el prestigio del Muyacán que desde 1971 en Otavalo, dio inicio a forjar una presencia de danza endógena hecha por descendientes modernos de las sociedades originarias, generando una identidad que se mantiene y cultiva.

Capítulo 2. Memoria

2.1 Memoria: La vida del Muyacán a varias voces

Para construir esta historia iniciada en los años setenta del pasado siglo, surge la pregunta ¿cómo construir la memoria de la experiencia del grupo de danza Muyacán, en el marco de discursos e intervenciones, ligadas al aparato del desarrollo?, para responderla, los aportes académicos sobre la memoria servirán de guía, para ligarlos en un itinerario de diálogo donde, los conceptos sobre la memoria oral en su dimensión social, colectiva y pública, serán referentes y herramienta para aplicarlos en la escritura presente.

He contado con el auxilio de Alessandro Portelli¹ experto investigador de historia oral, y otros autores acertados de la memoria social pública y colectiva, de quienes adquiero conceptos regidores para orientar y procesar la información oral que se emplea en esta historia. Sus experiencias y saberes socializados en el seminario en Flacso, (2019) estudiados en el claustro de la maestría de Historia de Flacso Ecuador, así, Kingman y Muratorio (2014), han servido de pauta en esta historia sobre el Muyacán, y son ejemplos de que las fuentes orales no son solo encontradas por el historiador, sino construidas en su presencia con su participación directa. Donde constatamos que los hechos, que vuelven desde el pasado, se hacen presentes a través de la memoria como construcción imaginaria (Ricoeur 1999), que puede ser aceptada como otra realidad ya que cuenta, narra o dice al interlocutor en diversidad de tonos e intenciones ese pasado sobre el Muyacán, como lugar y espacio de integración y re existencia.

En este trabajo académico he optado por incorporar la voz etnográfica de los ex integrantes y la mía propia, para entender cómo influye en las vidas individuales y colectivas el ejercicio cultural de la danzalidad en su proceso histórico. Para esta historia hemos vuelto a las fuentes primarias² del archivo del grupo Muyacán, que contiene lo recopilado durante años sobre la

¹ Alessandro Portelli (1942) académico, historiador oral, escritor y musicólogo. Especialista en historia oral. Es profesor de literatura y cultura Anglo-americana en la Universidad de Roma La Sapienza. Es uno de esos intelectuales de izquierda convencido sobre la pertinencia de conocer el pasado para enfrentar el presente.

² Como fuentes primarias, constan informaciones del archivo personal que conservo, compuesto de diarios, agendas anuales, comunicaciones, cuadernos de trabajo y estudios, junto a programas de mano, recortes de periódicos, cartas que desde hace 50 años, han crecido junto al Muyacán, en ellos están registrados: testimonios, impresiones, fotografías y comentarios de quienes fueron parte de él, que han servido para esta historia reciente donde constan

memoria del grupo y su desarrollo, reconociendo que los procesos de la memoria fueron básicos para nuestra historia. Al comprobar y contrastar las opiniones con documentos de prensa, fotos, programas de mano, los relatos adquieren veracidad, no solo de la historia del grupo sino también las historias personales y de lo que ocurrió en el recuerdo de los que lo vivieron; y de quienes fueron parte del contexto. Lo escogido ha servido de estímulo al generar un efecto en mi propio pensamiento ahora, al empezar a ser un historiador buscando saber que, con este ejercicio sobre los muyacanes, se confirma como admito llamarme.

Por ello se intercala en esta historia una doble narrativa que nos remite, a su vez a otras voces, los relatos esclarecen la memoria del pasado sobre algunos hechos y a una diversidad de posibilidades interpretativas a la historia oculta en las palabras, “tanto desde el campo de la antropología como del de las propias mujeres y hombres indígenas, una experiencia de reflexividad compartida en la que ambas partes participan en la interpretación de su cultura (Muratorio 2005, 129).

2.2 Construcción de la historia del Muyacán

En la sede de la Flacso, Alessandro Portelli en algunas de sus clases nos dijo: que se comprueba la necesidad de la historia oral³,

“como herramienta para la construcción de la historia, en la cual, la cultura de la memoria en su amplitud define una época como la presente, en que el pasado ha cobrado un protagonismo sin precedentes” (A. Portelli 2009, 77).

Señaló que “Nadie cuenta la historia de toda su vida”. pero se debe “estar consciente de que el testimonio está condicionado por las distancias que existen entre el entrevistado y el

relatos de cofundadores recopilados al cumplir 25 años de fundación en 1996; otras provienen del año 2001 al cumplir 30 años con voces de integrantes de Ibarra y Quito, y de personas del campo, sobre temas referidas al trabajo del grupo, para una revista inédita del Muyacán, junto a las registradas durante las décadas pasadas y estudios de maestría de estudios culturales (2007), en la UASB-E, y las nuevas recopilaciones que proceden de las últimas reuniones realizadas para el presente trabajo en las noches de la memoria danzante en meses del año 2019.

³ La historia oral es un conjunto de procedimientos que se inician con la elaboración de un proyecto y que continúan con un grupo definido de personas a ser entrevistadas. El proyecto prevé conducción de las grabaciones, transcripciones, charlas de vida, memorias de fotos o textos que siempre que sea posible publicar los resultados que deben en primer lugar, volver al grupo que generó las entrevistas. (Meihy 1992- 5ª edición 2005, 18).

entrevistador”. El historiador permite a la persona “contar su vida, darle una forma narrativa, darle un sentido”. Se tratan de fuentes relacionales, en la que la comunicación se produce bajo la forma de un intercambio de miradas, (entre/vista) de preguntas y respuestas, enseñándonos que el trabajo con

“las fuentes orales, es en primer lugar el arte de escuchar, y va más allá de la entrevista abierta, que permiten en sus relatos acceder y tomar la experiencia de la memoria” (A. Portelli 1991, 23).

...la memoria entonces no es un archivo del pasado, sino el proceso que transforma los materiales del pasado, en materiales del presente, reelaborándolos continuamente...El lugar donde el presente ajusta cuentas con el pasado, donde el presente transforma el pasado para hacerlo material de hoy (A. Portelli 1993, 6).

La perturbadora dimensión del pasado, es la especialidad de Portelli, para quien “el olvido no es azaroso: la memoria es la presencia del pasado en el presente. Recordamos lo que tiene sentido. Intentamos olvidar lo que tiene demasiado sentido, es cuando se “suspende su incredulidad e invade la subjetividad ajena” (Campana 2019). Añadió Portelli, que, en las entrevistas, para un historiador tradicional la forma en que se pronuncia una palabra sería insignificante, para Portelli es determinante, encierra “el significado que tiene el pasado”.

la importancia del testimonio oral no reside tanto en su adherencia al hecho como en su alejamiento del mismo, cuando afloran la imaginación, el simbolismo y el deseo. Las fuentes orales, basadas en las memorias individuales, permiten no sólo la reconstrucción de hechos del pasado, sino también, mucho más significativamente, el acceso a subjetividades y experiencias que, de otro modo, serían inaccesibles para el investigador (A. Portelli 1991, 43).

Recordemos lo que expuso (Benjamín 2005, 25) sobre la función de registro del historiador que “se asemeja a la del trapero... Lo que hace el historiador es recoger fragmentos, imágenes, momentos sueltos, para luego juntarlos en otro contexto, produciendo nuevos significados”. En este trabajo se organiza la memoria a partir de experiencias vividas por personas que estuvieron involucradas en los hechos, fueron protagonistas y participantes de los eventos que se investigan.

He trabajado con los testigos las evidencias orales⁴, e impresiones obtenidas en el transcurso de 50 años, desde el inicio del Muyacán hasta los últimos testimonios conseguidos en las Noches de la Memoria Danzante organizados a lo largo del año 2019. Esto, se complementa con la indagación en otras fuentes como las imágenes fotográficas, escritos en programas de mano, recortes de prensa, y diarios que garantizan llegar a hechos a los cuales se los explora, compara e interpreta. Donde se constata lo que expresa Portelli (1993,5), quien considera

“...el proceso de transformación colectiva como un proceso de invención continua, en el sentido de que a cada transformación corresponde una intervención de la creatividad personal de los colaboradores informantes”.

Indico que este trabajo, es una historia de tiempo presente, no busca registrar la cultura indígena otavaleña, imbaya, o una tradición regional, sino solo permitir “que el pasado nos hable, y nos relacione con el presente y con el futuro. Así, el trabajo de la memoria, a diferencia del de archivo, nos relaciona con personajes vivos, o que estuvieron vivos, con un mundo propio y una historia” (Kingman Garcès 2014, 187-188).

⁴ Recuerdos comentarios, memorias de fotos, e impresiones sobre acontecimientos, son motivos para entrevistas, son la base de la historia oral, una tendencia historiográfica contemporánea (Patai 1998, 5).

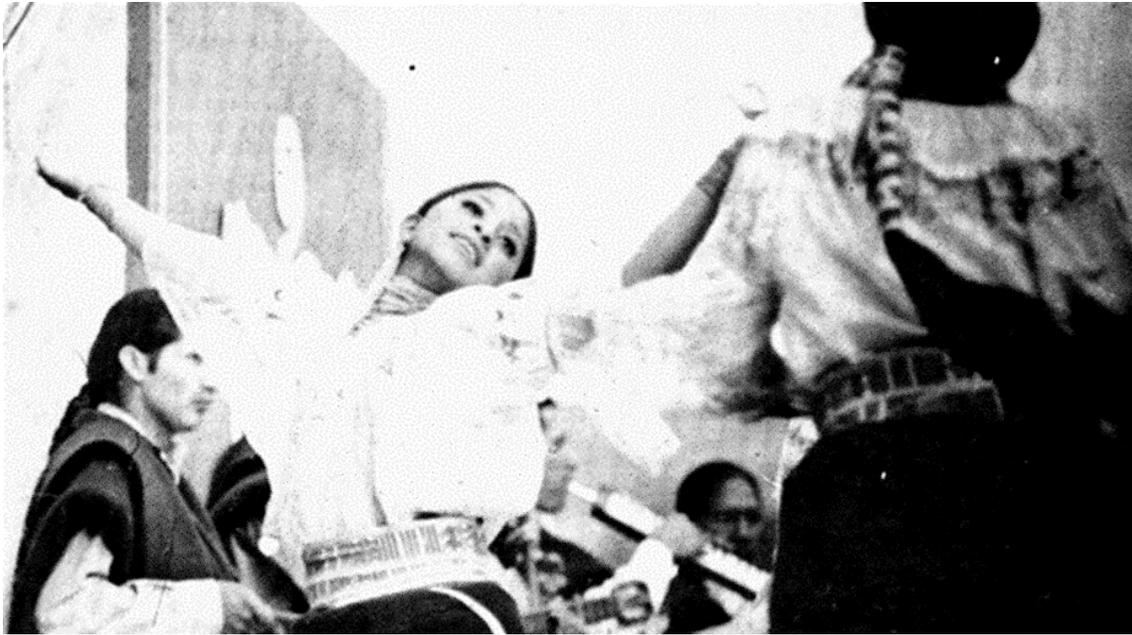


Foto 0.1 Humberto Muenala, Lucila Pineda, Alonso Muenala, Segundo Farinango el científico, Hermelinda Males, interpretando sanjuan de fachalinas, en Otavalo, Yamor 1971, foto, E. Rivadeneira

La metodología etnográfica, que acompañaron el trabajo de Muyacán a lo largo de las décadas, gira en torno a testimonios orales y escritos de muchos actores culturales así como de los propios integrantes del grupo en distintos momentos; han permitido reconocer las preocupaciones de los ex danzantes del Muyacán que atravesaron situaciones de exclusión, o discriminación por ser étnicamente diferentes, y se expresan ante los hechos y temas relacionados a las experiencias, los gustos, la mentalidad y la vida social comunitaria en aquel momento, así como los procesos identitarios que vivíamos.

Percibirá el lector que a veces no se sitúa el testimonio en el horizonte temporal en el que fue emitido, pues se mezclan voces recogidas en décadas anteriores, como producción de memoria actual y otras que son juzgadas desde la perspectiva de las experiencias adquiridas. Y si hay algo que es fundamental en los estudios en torno a la memoria e historia oral es que los relatos se producen y cobran sentido en el presente, no siendo siempre los mismos sentidos los que se darían en un momento u otro.

“...la historia oral, en otras palabras, manifiesta con toda claridad el carácter narrativo (y mítico) de la historia porque de manera explícita abarcan al grupo investigado, al informante y al que escucha” (Figlio 1998, 15).

Por tanto, este relato de rica textura sobre tiempos pasados entre la vida del grupo Muyacán da pie a esta investigación-recolección de voces: me ha exigido una toma de posición y un compromiso, para colocarlos en la escena pública; mi tarea como historiador es construir esta narración dentro de la orientación etnográfica, del lenguaje de la Historia y la Literatura. Al mismo tiempo pongo a circular mi propia memoria junto al resto de miembros del grupo.

De esta manera, los presentes relatos exponen las impresiones actuales sobre el pasado como parte de una autoridad compartida (Portelli, 1991), donde podemos reconocer en la voz de sus memorias, las huellas registradas en sus cuerpos, como una fenomenología de la memoria, como expresa Britton (1988, 156) “la memoria que se tiene del pasado es un acto de construcción, que aporta sentido y significado a las vidas de los individuos, y de los grupos”. Destaco aquí el término memoria colectiva de Maurice Halbwach (2004), subrayando a la sociedad en su conjunto, donde se desarrolla un yo conectado a un nosotros a través de lo que se recuerda, y se forja en la interacción con el grupo, o grupos de pertenencia: la familia, la comunidad, la profesión; Halbwach considera que:

...la memoria colectiva es compartida, transmitida y construida por el grupo, ampliando la tradición previa, que entendía la memoria exclusivamente como una facultad individual...su carácter esencialmente social y compartido que hace referencia a los recuerdos y memorias que atesoran los informantes (Halbwachs 2004, 8).

Pero, además, “...en cualquier cultura, la memoria colectiva, transmitida por los ritos, ceremonias y acontecimientos semejantes, refuerzan el nexo con el pasado que no implica una reflexión explícita sobre la distancia que nos separa de él” (Ginzburg 1978, 2004), de ahí que las historias se van con el tiempo, crecen con el tiempo, se deterioran con el tiempo. Es por eso que se desarrollan métodos comunales para arrebatarles cierta independencia al tiempo, para preservar las palabras.

2.3 La fotografía: documento para la memoria

Manifesté en la estrategia metodológica para esta historia reciente, el empleo de imágenes de varios momentos del grupo, que sirvieron de motivadoras visuales entre las personas que participaron en las noches de la memoria danzante. Porque la fotografía es capaz de expresar los

deseos y las necesidades sociales, permitiendo interpretar acontecimientos, que evidencia la realidad de una sociedad y de los individuos que la componen. Es decir, cuentan la vida de un pueblo, las formas de operación de los regímenes sociales, culturales y epistémicos que producen la subjetividad, y nos permiten comprender que el estudio de las imágenes de los subalternos, tiene un valor estratégico (León 2010, 41).

De allí admitimos que, la fotografía en el ámbito documental de la danza se ha convertido en “un vestigio y señal que ayuda a formular juicios sobre la base de síntomas, e indicios” (Ginzburg 1978, 2004, 112), que afirman el proceso dinámico de la sociedad, en los cuales las imágenes, al evocar memorias y recuerdos nos indican que: “el pasado está abierto; resurge invitándonos a acercarnos a interpretarlo, considerando reflexiones para desentrañar, lo que opera dentro del conocimiento, y el imaginario sobre la sociedad y su tiempo” (Berger 1972, 2001, 47).

A partir de los años 70s, cuando irrumpe el Muyacán, muchos pueblos andinos que fueron objeto de la etnografía se han preparado y tienen ya su voz propia. Ellos producen conocimiento, cine, fotografía, danza, música, generando una corriente que se llamó la contra etnografía, donde ya no son objetos de investigación, pasaron a hacer sujetos de conocimiento, desde allí, se cuestiona la transparencia y la certeza de cómo se produce el conocimiento etnográfico.

Fueron George Marcus, James Clifford, quienes indican cómo se adjudica un valor científico a todas las imágenes. Desde entonces la fotografía, el cine, la danza, son un discurso visual y estético, tienen retórica que antes no estaban visibilizadas, ni se cuestionaban los lenguajes de esas realidades (León 2019, notas de clase).

Las fotografías, sirven para constatar que todo punto de vista de memoria depende del actor que relata o escribe, indicando su contexto, identidad, posición social/ideológica y anclaje cultural, que hacen del actor social en su proyecto de identidad, su proyecto de memoria, apoyado en el ámbito documental, como medio para escribir una historia, reflexionando sobre los puntos de contacto entre memoria, olvido, y procesos históricos (A. Silva 2012, 210-212).

Así, las fotografías son una constancia del pasado del grupo siendo parte de la historia visual que conserva indicios del proceso, “son muestras de archivo documental que se guardan como memoria, ante el temor al olvido y a la destrucción” (Derrida 1997), que suscitan reflexiones, y

permiten la expansión de la memoria⁵. Registramos así, que la memoria suscitada por la experiencia, como la forma de conocimiento vivido en el cuerpo, que de acuerdo a ella “construye los recuerdos, donde participan los afectos y sensorialidades” (Richard 2007).

De allí que, por medio de la fotografía comprobamos que cada una es una marca, un testimonio material y simbólico que permite objetivizar lo que se quiere recordar, y decirlo en palabras.

Los mini relatos orales anclados en la experiencia y hechos desde los primeros años de la fundación, son expresados en primera persona por los actores vinculados al tiempo del pasado reciente del grupo. Sus voces transitan en estas páginas y contribuyen para mostrar las relaciones memoria, genealogía, historia, dentro del contexto de los proyectos de desarrollo comunitario que se aplicó en la Misión Andina de Ibarra, entre la población indígena en la que trabajé como promotor cultural ⁶, y constituyen ahora, una de las claves para entender el lugar de la memoria en la investigación. Esto “... permite reconstruir versiones del pasado mediante el uso de la memoria, con el sentido y el alcance que tienen los hechos para los actores que los recuerdan” (Moraes y García Giglio 2004, 263).

Con los cofundadores del grupo, en mayo 1971, hicimos una sesión fotográfica después de pasar saludando al señor del amor de Caranqui⁷, por la fiesta de la cruz en mayo, que nos quedaba en el

⁵ Es un método de investigación, que asocia testimonios orales con registros fotográficos, posibilita la activación de la memoria de los informantes, en sesiones consecutivas, en un proceso de profundización del acto de recordar, que comienza con el individuo y la espontaneidad y termina con el colectivo, basado en imágenes fotográficas que funcionan como activadores de la memoria, al que se aplica la organización y lectura de los datos, que desde la recolección, los testimonios van siendo transcritos con el objetivo de aclarar dudas que surjan en el recorrido de los registros en los relatos. Las imágenes también pasan por un proceso de elaboración de fichas en las cuales van siendo elaborados formularios técnicos (Lang 2004, 273)

⁶ El promotor cultural, es una persona cuyo trabajo está relacionado con todos y cada uno de los diferentes integrantes y componentes de proyectos que ayuden a los interesados a generar la superación individual y grupal de la comunidad en que viven a través de su ejercicio artístico. El promotor cultural como el promotor social, es el sujeto capaz de incorporar, organizar y llevar a la práctica las propuestas que surjan de la comunidad. El rol de promotor y del animador no es excluyente, por el contrario, se complementan. Tanto en el promotor como en el animador, su objetivo primordial, es la comunidad vista como sujeto y objeto del quehacer cultural. Desde la perspectiva de la UNESCO, el papel del animador, promotor, y gestor cultural ha ido variando (Organización de las Naciones Unidas 2011, 5).

⁷ Bajo este nombre se venera a ‘*Tayta Imbabura*’ el monte tutelar de los pueblos originarios de la región, en la iglesia de esta parroquia. En algunos lugares de la provincia como Otavalo, Caranqui, y en la zona de Intag se honra a Cristo crucificado. Participan los moradores de las comunidades Naranjito. San Cristóbal, Turupamba, Catzoloma, San Fco.

camino hacia La Esperanza. Estaban las mujeres indígenas de la villa: Dolores -Lola- Quinche, Lucila Pineda, Mercedes Remache, Hermelinda Males, Blanca Maigua, Clara Vega, Lola Males, Clara y Luz María Chiza; de la comunidad de Peguche: Alberto Perugachi, Francisco -Pacho- Lema, y Humberto Muenala; de Cotacachi: Alberto Andrango; junto a Carlos Males, Alberto Pineda y yo Paco, de Ibarra.

Tomamos una imagen para construir el logotipo, asociado al nombre Muyacán para identificarnos. El logo-marca, estimuló las actividades de formación corporal, los ensayos y organización de un repertorio, que se integraron en las propuestas del objetivo del grupo.

Este trabajo, surgió como una propuesta escénica voluntaria y colaborativa, realizada con un grupo de jóvenes quichuas nacidos en Ibarra, hijos de padres inmigrantes, llegados de la comunidad de Quinchuquí, parroquia Egas Grijalva (Peguche) cantón Otavalo. “Este grupo de familias asentadas en la ciudad, mantenía aún sus propios lazos y relaciones familiares” (A. Males Males 1985, 8-9-116), que llegaron a esta ciudad en las primeras décadas de 1900, siendo conocidos con el etnónimo de ‘Imbayas’, y se establecieron en la ciudad de Ibarra, otros en Pimampiro, y cantones de la provincia del Carchi.

La segunda generación, destacó en la práctica deportiva, concluyendo con la fundación del club de fútbol ‘Imbayas’, como respuesta al medio urbano y reivindicación social frente a las hostilidades de discriminación⁸ de la población de la ciudad ‘blanca’. Se inició también, la difusión de actividades culturales a través de la música con el apareamiento del conjunto musical ‘Los Imbayas⁹’.

de Chorlavisito. El manzanal. (Dato proporcionado por la caraqueña Sra. María Inés Flores de Quintana, de 102 años, 2020).

⁸ “La discriminación es una conducta, culturalmente fundada, sistemática y socialmente extendida, de desprecio contra una persona o grupo de personas, sobre la base de un prejuicio negativo, o un estigma relacionado con una desventaja innecesaria, y que tiene por efecto (intencional o no), dañar sus derechos y libertades fundamentales” (Lewin Kurt 1990, 52).

⁹ Trío los Imbayas: Segundo+, Enrique+, y Alfonso Chiza Maldonado +



Foto 0.2 Adelante de izquierda a derecha: Alberto Perugachi, Blanca Maigua, Mercedes Remache, Francisco-Pancho-Lema, Lola Quinche, Paco Salvador, Lucila Pineda, Lola Males, Clara Chiza, Carlos Males, Hermelinda Males, Alberto Pineda, Luz María Chiza, Humberto Muenala, y Clara Vega. julio 1971, foto, E. Rivadeneira.

La tercera generación, inicia un proceso de renovación de identidades. Es con ellos con quienes organizo y se funda en 1971, Muyacán danza india, nombre asociado a la cultura danzada del Ecuador, para reafirmar su presencia como actores culturales.

Desde el inicio de la vida social y pública del Muyacán, surgieron núcleos sociales indígenas significativos que dan cuenta de las tensiones y continuidades de la memoria grupal desde allí empiezan a reconocerse los usos públicos de la memoria, que responde a la pregunta ¿hablamos de un cántaro vacío que hay que llenar con documentos y recuerdos?; o de ¿un proceso que desde interpretaciones y deseos va y viene hacia el pasado, rehaciéndolo? (Calveiro 2007, 79).

Para encontrar indicios para las cuestiones planteadas anteriormente, las imágenes fotográficas se convirtieron, en “vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentido y reflexionar sobre la transmisión de cosas a las nuevas generaciones” (Feld 2009, 33), siendo estímulos visuales para activar los recuerdos que, “permitieron ir relacionando la memoria

personal como constituyente de lo que conservamos como individuos, que definen un sentido de pertenencia, un entendimiento sobre el modo, en que los integrantes percibieron los hechos del grupo” (Bocarejo 2018, 71, citado en (Leòn 2010, 17).

2.4 La memoria danzante

En el material acumulado en diversos años, en diferentes ciudades, entre generaciones y actores varios, se fueron registrando, impresiones y testimonios; a los que se añaden los relatos de la memoria danzante, en los que metodológicamente estuve atento a la sugerencia de Portelli: “prestar atención al modo de conversación, atendiendo a la escucha”, tomando en cuenta que los relatos se dan dentro de marcos familiares, institucionales, y sociales que: “los regulan, admiten, sancionan, ya que se inscriben en ellos, por eso se legitiman, silencian o sancionan” (Aprea 2015, 19).

A los participantes se les presentó los mismos temas, ellos, podían convertirlos en preguntas, con la libertad de responderlos en cualquier orden. Se uso un formato abierto para expresar lo que recuerdan sobre los procesos del Muyacán; como la identificación con el grupo y la danza, la educación, la generación de los abuelos y padres, la vida familiar en la juventud, la vida comunitaria, la pertenencia étnica y la relación con los mestizos, en el colegio, el trabajo, el matrimonio y los hijos, la política, la vida cotidiana, la tercera edad, la vejez y la muerte.

Las participaciones plantearon el guion y en parte los contenidos para la construcción de esta historia, “...este tipo de conversación puede ser etiquetada como cualitativa, abierta, con un rasgo de profundidad biográfica-narrativa, de historia de vida o de relato de vida” (Monteagudo 2010, 27-28). Paso a transcribir los testimonios expresados en diálogos, entrelazando vínculos entre lo privado y lo público, la información y la creación, reconociendo que es la subjetividad de cada testimonio lo que entra en juego en esa relación

La ilusión que teníamos para bailar nos llevó a vivir otros mundos, cosas que nunca nos imaginamos, a todos nos abrió otras posibilidades, sirvió para superarnos y alcanzar otros sueños en nuestras vidas. No me imagine que llegarían tan lejos, que despertará el interés en las mujeres y hombres el bailar nuestras músicas. (Entrevista, Lola Males Maigua, Ibarra, 10 de marzo de 2019).

Hubo interés en lo que proponíamos y los muchachos querían, los padres dieron contestación a las expectativas. Para todos era una oportunidad de aprender hacer la danza para el escenario, teníamos que aprender como vencer la timidez y el miedo de estar ante tanta gente, había muchas cosas que experimentar para hacer la danza. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

La mayoría de integrantes, muchachos que recibían educación de bachillerato en los colegios de la ciudad, ampliaban su formación con el ejercicio artístico, empezaron a crear de manera independiente un pensamiento capaz de elaborar juicios propios, y aprender a tomar determinaciones personales ante las circunstancias diferentes, que contienen los procesos de vida.

Pensábamos que lo que proponemos por medio del arte era la mejor manera de educarnos, para hacer frente ante el discrimen social, aspirando un porvenir adecuado. El aporte principal de la formación para bailar, fue conferirnos la capacidad de libertad para cultivar talentos entre la imaginación y los sentimientos al adquirir experiencias de desarrollo personal procurando integridad y sólidas bases para alcanzar, en la medida posible la construcción de nuestros destinos.



Foto 0.3 De atrás adelante, Lucila Pineda, Blanca Maigua, Lola Quinche, Mercedes Remache, Hermelinda Males, en Romeras de Zuleta, Yamor 71, foto: E. Rivadeneira.

Entre las familias nos ponían como un referente del cambio, dejamos de tomar, nos hicimos más cumplidos en los deberes del colegio, nos dejamos crecer el guango, me gustaba vestirme de indiecito para ser yo, bailando lo que queríamos, era de nosotros y para las generaciones nuevas de los imbayas. (Entrevista, Julio César de la Torre Pineda, Ibarra, 25 de agosto de 1966).

En las prácticas, teníamos resultados, para aumentar nuestras habilidades para bailar, aprendernos los pasos, dentro del movimiento de otras partes del cuerpo al mismo tiempo, nos costaba, los ejercicios que nos hacías, al principio nos costaba mucho; si fue difícil, pero al pasar el tiempo nos manejábamos mejor, empezamos a ser más seguros y comunicativos en las relaciones en la casa y entre compañeros. (Julio César de la Torre Pineda, entrevista, 25 de agosto de 1966).

Estos relatos exponen que las prácticas de la danza se traducen en conceptos y categorías que con sus propios sistemas de complejidad hacen visibles que la danza es un desafío. Cuando la formación artística es entendida como un laboratorio del cuerpo, sirve para desarrollar lenguajes no verbales, formas de accionar y expresar estados anímicos con el movimiento favoreciendo la expresión colectiva, al obtener agilidad, seguridad dar soltura al cuerpo y cooperar en la auto formación integral de cada uno.

Por medio de clases y ensayos, se fueron transfiriendo diversas acciones que se inscriben en la memoria corporal gracias a una predisposición psico física, que se va cultivando y encarnando en el cuerpo. Descubrimos que la danza como toda actividad artística, es disciplina, reiteración, estudio, que, por medio de rutinas, normas de índole tradicional empírica unas, y académicas otras, fueron traduciéndose en comportamientos diversos.



Foto 0.4 Antonio Maigua Lema -Arado- Alonso Muenala, Humberto Muenala, Alberto Muenala, Segundo Farinango -el científico-, Enrique Males -Mariachi-, músicos que acompañaron a Muyacán en la función de Muyacán en Otavalo Yamor foto: E. Rivadeneira.

Nos veían otros, como ya sabíamos desenvolvemos, unos cantábamos, otros bailaban y salíamos en los programas del colegio, les representábamos en festivales, nos sentíamos diferentes. ¡Éramos indios!, ¡eso era chévere! Cosa que llevamos la idea al normal de Uyumbicho, donde fuimos a estudiar para ser profesores, como les gustó lo que hacíamos y por nosotros supieron y oían del trabajo del Muyacán en Ibarra, acogieron los profesores Roosevelt y Efrén Icaza, despertando más el interés de los profesores se formó el grupo de danza del normal. (Entrevista, José Morales Males, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

Hacer la danza, nos dio a los jóvenes un lugar, fue una oportunidad para valorarnos, porque nosotros tenemos una forma de ser como quichuas, como los mestizos tienen las suyas, eso es para todas las personas de todo el mundo creo yo, nos da seguridad de ser mejores personas aquí, en nuestro trabajo en las comunidades y en la escuela nos ayudó para formar a los niños, hoy son los papas los que nos piden que les hagamos participar a sus hijos, en actividades culturales como la danza y la música, les gusta mucho y apoyan cuando les ven en estas actividades. Los niños se hacen otros. (Entrevista, Blanca Maigua Males, Ibarra, 25 de agosto de 1993).

En esos años, el reconocimiento identitario fue una de las experiencias que más marcaron la memoria y las subjetividades que se fueron construyendo a través de Muyacán. Este testimonio da cuenta de lo que motivaba ese reconocimiento y la manera en la que se detona el recuerdo. La

valoración positiva que despertaba la actividad del grupo, contrastaba con la manera en la que, como indios percibían en la cotidianidad la discriminación y el rechazo.

Como insulto, ¡indios mata puercos! nos llamaban los otros, que se creían blancos, nos dábamos de quiños (trompones), de guaguas éramos discriminados por longos, hemos pasado de todo por ser indios, a cada uno le han pasado cosas por esto, y por largo tiempo. Cuando todos estábamos juntos en el Muyacán, nos convencíamos más de estar unidos, ahí nos olvidábamos, y afuera como grupo ya dejaron de vernos como jóvenes de segunda. Nos afirmamos en ser indios, este era un punto a favor, porque nos convertíamos poco a poco en otros. (Entrevista, Julio César de la Torre Pineda, Ibarra, 25 de agosto de 1966).

Si hay maltrato todavía, muchos tienen desaires contra los indios, en las ciudades la gente tiene actitudes de discrimen hacia nosotros, en muchas instituciones del estado hay autoridades que no tienen maneras para relacionarse, a los indígenas la gente les trata mal, si son pobres ni se diga, o si son diferentes a ellos. Se ha adelantado en algunas cosas, pero no tanto como debería ser. En Riobamba y en Ibarra se nota más. (Entrevista, Hugo Remache Males, Ibarra, 10 de octubre de 2019).

La discriminación que ellos experimentaron, no estaba dirigida a ellos como individuos, sino como miembros de un grupo. La elevación de la estima y la lealtad para consigo mismo, es como un fenómeno natural y necesario permite dar otros sentidos a la experiencia de pertenencia al grupo. Como señala Kurt Lewin:

Hay factores que tienden a desarrollar en los niños, adolescentes y adultos de las minorías, un cierto antagonismo hacia su propio grupo, lo que ocasiona un grado exagerado de sumisión, una culpabilidad emocional y otras formas de conducta ineficiente. Individuos o grupos que están en contra de sí mismos, no pueden vivir normal o felizmente con otros grupos (Lewin Kurt 1990, 22).

Estos comportamientos aún permanecen como herencia de la mentalidad colonialista que aún persiste en el atormentado siglo XXI. El discrimen hacia los indios forma parte de un habitus¹⁰ constituido históricamente:

...es resultado de una condición colonial y neocolonial, pero además algo que se redefine en la vida cotidiana, y en espacios específicos como los de la educación, trabajo, actividad artística, o profesional

¹⁰ El habitus es un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos (Bourdieu 1997, 193).

concebida como un espacio de disputas materiales y simbólicas...El reconocimiento es por eso tan importante, tanto en términos individuales como sociales (Kingman Garcès 2014, 191-192).

2.5 Posición político cultural

El planteamiento del Muyacán a partir de entonces, fue mantener una danza resistente y alternativa buscando recursos para superar los rasgos de discriminación y marginación. Fue una reflexión que la tuve en ese momento pasado y ha permanecido hasta el presente. Esto fue algo que inculque en todos, como una expresión artística que se desarrolló en función de los acontecimientos políticos y sociales, tomando a la danza como herramienta que tiene el poder de transformación mediante la difusión de ideas, convicciones, conceptos y acciones, que están presentes en los relatos orales de historia social y han marcado la vida de muchos jóvenes de la diversidad pluricultural que conforman el grupo de las cuatro últimas generaciones.

En los años 70s, aún eran pocos los documentos académicos escritos, sobre los procesos de cambio sociocultural y económico, participación política, procesos migratorios, valores o hábitos de vida cotidiana de la población indígena rural. Debíamos investigar y conocer para el trabajo las formas del discriminación, las actitudes de marginalidad, para reaccionar y transformar la imagen social del indio.

Nos han hecho creer que venimos al mundo a sufrir, nos repetían a cada rato que hay que tener harta plata para ser personas de valor, querían en todo el tiempo estemos llenos de miedo. Los blancos no sabrán que la vida es disfrute, la vida es placer, buscábamos aprender a decir otras cosas simplemente, como una cosa sana, ahora vemos que la gente quiere ser genial enseguida, a los diez minutos de empezar. Antes era una necesidad espiritual y un camino que se recorría aprendiendo y madurando, viviendo. (Entrevista, Teresa Orobán Lojano, Quito, 23 de junio de 1992).

Estas situaciones sirvieron para estudiar en los años venideros maneras responsables en que basar la superación individual, aprendiendo a ser autocríticos y tener una autovaloración justa, hasta en el trabajo artístico. Tener coraje para reconstruir la propia dignidad, en base al estudio y desafío social con una nueva ética, y fortaleza física y moral que nos permita enfrentar las nuevas circunstancias con un sentido y conciencia social.

Dentro de la familia contamos con el apoyo de nuestros papás, el respaldo en los colegios, había más comprensión y solidaridad, la gente estaba cambiando en el trato con los estudiantes indígenas y en mi

colegio había algunas estudiando. Aprendimos a pensar con el corazón liberado, y a nutrir el pensamiento con el impulso de la vida poniendo voluntad, como en los ejercicios para la danza. (Entrevista, Paulina Tipán Meza, Quito, 29 de agosto de 1987).

En Quito nos ayudamos entre todos. Aprendí a llevarme con mucha gente. No pensamos solo con la cabeza, pensamos con todo nuestro cuerpo, aprendimos con la danza muchas cosas, nos hicimos más acogedores con las gentes, Yo reconocí que el origen de los pensamientos es el afecto. (Entrevista, Magola Cachiguango Quimbo, Quito, 29 de agosto de 1987).

Fue un tiempo especial que llegó justo en este nuevo ciclo, lo mejor es que estábamos jóvenes para poder estar más despiertos para redescubrirnos. Creo que en esos años iniciamos un nuevo ciclo los indígenas de Imbabura a pesar de las grandes desigualdades y pobreza que había todavía, aquí nos dimos permiso para disfrutar nuestra existencia y luchar. Las cosas se dieron así, el Muyacán fue un tren, un viaje y unos pasajeros que tuvimos suerte buena y mala también. En ese nuevo ciclo empezamos a ser más creativos para dejarnos llevar entre los obstáculos que quieren detener nuestro caminar. Yo lloré mucho, pero me hice más independiente, cosa de venirme a parar y vivir en Nueva York, y sigo adelante. (Entrevista, Luz María Maigua Males, New York, 13 de mayo de 1997).

En todos los recuerdos está presente un sentido de cercanía, afecto y solidaridad que cimienta, en parte la posibilidad de reconocimiento. Trabajamos para recuperar el orgullo y la pertenencia de ser indios, impulsando superación en lo que hacemos, autoestima como cultura, empezando a ser cada uno un bosquejo, una recreación acorde al tiempo de la sociedad indígena que guiaron entradas para comprender entresijos de la memoria.

Los procesos del trabajo, a muchos integrantes nos permitió reconocer y tener otra visión de lo que pasa en la sociedad, no solo se aprende de arte, empiezas a tener otros intereses, ves la sociedad de otras maneras, puedes formar tus criterios ante las desigualdades, las manipulaciones del poder, descubres que te haces un ser político con responsabilidades ciudadanas para el crecimiento de la sociedad, y la danza es una ocasión de aprender a ser mejor persona en todos los campos, aprendes a luchar, y tener ideología, fidelidad por los ideales. (Entrevista, Araceli Beltrán Avilez, Quito, 14 de febrero de 2012).

Los testimonios afectivos constituyen también material para esta historia, que se materializa y calzan con lo que expresan Marina Franco y Florencia Levin (Franco 2008, 9) “la base de una vertiente muy rica y en pleno auge en los trabajos de historiografía que toma la subjetividad como un objeto de estudio tan legítimo como cualquier otro”

En ese tiempo vivíamos más unidos entre la comunidad Imbaya. Eso sí ha cambiado mucho, ahora es diferente, se han vuelto individualistas, por casarme con un extranjero me hicieron a un lado, para mi marido fue difícil, malos comportamientos, habladurías, al principio fueron especiales para mí, huy, fue bien duro. En mi familia se preocuparon, no les hacía caso, tenía que salir adelante. (Entrevista, Hermelinda Males Morales, Ibarra, 23 de junio de 1974).

...para mejorar la vida cada uno tomaron caminos diferentes, ya desde 1980, unos siguieron estudiando otros se dedicaron a los negocios. La plata hace y sabe cambiar a la gente es cierto, les hizo pasar de un extremo a otro, a las modas de los mestizos, y terminaron pareciéndose a ellos, pero en el fondo siguen siendo Imbayas. Ahora tienen otros intereses, todos son más individualistas y egoístas, solo ven por ellos. Ya hay clases económicas y sociales, algunos se han ido alienando, porque no se ha educado bien, otros ya no conocen, tienen grandes negocios, muchos de Peguche y Otavalo, solo viven viajando de mindalaés. (Entrevista, Clara Vega Males, Ibarra, 25 de agosto de 1997).

2.6 Las lunas traen cambios

Costo mucho superarnos para vencer el discrimen y la creencia mestiza/blanca, de que los indígenas no podemos hacer las cosas: desde antes los imbayas en el fútbol y la música, se destacaron en los años 50s fueron de fama, y con el Muyacán ni se diga, se sobresalió bastante por años, y hasta ahora son primeros y siguen. ¡ya no somos del campo, eso se acabó! (Entrevista, Judith Chiza Maigua, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

Las nuevas generaciones de Imbayas, han cedido ante el desarrollo de la modernidad capitalista, y el nuevo orden social, que "...indican que encontraron un nicho seguro de presencia, ante sus pares generacionales, por sus estudios, profesiones, actividades económicas, tal vez o rara vez encuentran para sí mismos, un espacio de afirmar su presencia en la comunidad" (Kingman 2014, 193), así la participación en el grupo aunque sea por poco o mucho tiempo, los motivó y generó varios puntos de vista al convertirse en actores sociales donde se consideraron importantes, pues suponía un elemento significativo de una nueva realidad social, que permita favorecer una mejor comprensión social.

Cuando vuelvo a las comunidades que trabajé, me doy cuenta, que tienen otras formas de hacer la vida, por eso es difícil volver a la vida como era antes, creo que nosotros alcanzamos a vivir otras cosas, hasta el tiempo que hicieron el Muyacán y estuvieron en Quito con el grupo de las guaguas Cajas, Yolanda

Terán, Magola Cachiguango, la Rosita Maigua, la Paulina, la Tere, las Jakies, esa generación fue de luchadoras y tenían formación. (Entrevista, Lucila Quinche Potosí, Ibarra, 19 de noviembre de 2019).

Mucho ha cambiado la sociedad, de lo que era la comunidad Imbaya solo hay recuerdos. El tiempo nos ha cambiado, igual la profesión, el trabajo el esfuerzo por afirmarnos y crecer dentro de la interculturalidad que oímos ahora, no fue fácil el camino, y como dices la modernidad ha traído cambios, qué pena, ahora todo es diferente, hay más gente y es más desigual. Todo, todo ha cambiado. (Entrevista, Lola Males Maigua, Ibarra, 10 de marzo de 2019).

Sí me alegra pensar que se ha hecho algo para sacar adelante a la gente, los jóvenes de ahora ya piensan diferente, pero les hemos abierto el camino para bien o para mal, y como el mundo ha cambiado. Hubo una generación que se dedicó a los negocios, eran mindalaés, viajando mucho ellos traían equipos, ropa de vestir para clientela mestiza, ahora hay otra generación que les gusta estudiar son profesionales: veterinarios, abogados, ingenieros en informática, médicos, si ha cambiado todo hasta nosotros, ya estamos de abuelos. (Entrevista, Mercedes Remache Vega, Ibarra, 25 de agosto de 2019).

Constatamos en estas reacciones actuales a las situaciones de entonces, que, en el proceso de vida urbana se transformaban los lazos de la sociedad tradicional comunitaria anterior, y que, para sobrevivir, había que contemplar nuevas estrategias, que se alejaban de las normas tradicionales ya que el medio urbano donde existían opciones alternativas de desarrollo, les permitió otros horizontes para su futuro y salir adelante en el mundo moderno dejando atrás los recuerdos que tienen de la tradición.

Ahora somos independientes para todo, hasta para construir la vivienda, empezar los negocios, solo se les informa no más a los mayores, lo que antes se contaba con plata y persona de todos los miembros de la familia, son raras las mingas donde colaboraban toditos, ahora en la ciudad ya no se vive ni la familia, ni la comunidad como era en tiempos de los abuelos, desde nuestros papás ya han venido cambiando las formas de llevarse -inter relacionarse- entre nosotros. (Entrevista, Carlos Males Santillán, Ibarra, 29 de agosto de 2019).

Transcurridos años de estos hechos, nuevas adaptaciones han surgido en las inter relaciones de los miembros de la comunidad otavaleña, Imbaya, los viajes por el comercio, los estudios, las profesiones los matrimonios con gente mestiza o extranjera, los distanció, genero la individualización que ha separado a sus miembros. Este testimonio de uno de los miembros del Muyacán puede ilustrarnos con su perspectiva, frente a estos dilemas:

Los que creían que los indios somos cerrados al progreso, que vivíamos aferrados a la tradición, al pasado como creen no más, los que hacen márketing para vendernos como turismo, están equivocados. Claro, que nos hemos modernizado, o no abren los ojos para ver, como los jóvenes indios de hoy somos más modernos que muchos mishos. (Entrevista, Álvaro Quinche Lema, Quito, 27 de enero de 2007).

Los comportamientos actuales externos, son parte de cambios que han modificado el interior de la sociedad quichua otavaleña e Imbaya. Estas realidades contradicen la falsa fachada de solidaridad e identidad colectivas, que dicen conservan los indígenas en las ciudades, pero indican que para sobrevivir había que contemplar nuevas estrategias que violaban las normas tradicionales y descomponen los lazos de la sociedad comunitaria de sus antecesores.

La ciudad es desde entonces, el lugar donde existen opciones alternativas de ‘otra vida’, por algún tiempo, donde los indígenas contemporáneos que cedieron a un nuevo orden ‘identitario’ de apariencia mestiza y nuevo nivel económico, en que rara vez encontraban para sí mismos un nicho seguro de subsistencia desde sus significados sociales (Larson 1982- 2012, 28).

Ahora se llevan las gentes por intereses, cada vez nos vamos pareciendo más a los mestizos, ahora son más aislados, como hoy la vida es individual. Los jóvenes ven bien normal ser así, dicen que no molestan, si hay vida en grupo es por medio virtual... ese es el mundo real de ahora...ya hay clases sociales también entre los indígenas, hay abuelos que les tapan, sufren se enferman de tristeza y lloran por esto, y son de arriba, del medio y de abajo, nosotros los conocemos. (Entrevista, José Oswaldo Males Males, Ibarra, 25 de agosto de 2019).

Antes, las fiestas de San Vicente, Santa Lucía de los Imbayas de Ibarra, eran sonadas, reflejaban el éxito económico, de los abuelos en los negocios, ahí se veía el prestigio, la comida, la bebida, las bandas hasta tres días, los blancos de Ibarra llegaban y todo el convento de los dominicos, los abuelos ponderaban como eran. Eso ya se acabó en los años 60. Cambiaron las tradiciones y la plata pasó a valer más que las personas, hasta para nosotros es un reto comprenderles lo que viven estas gentes de ahora, ya son otras generaciones. (Entrevista, Antonio Males Males, Ibarra, 25 de mayo de 1996).

La ganancia individual tenía poca importancia en las sociedades tradicionales, en la mayoría de estas sociedades el comportamiento económico estaba gobernado por otras normas sociales, la historiadora Brooke Larson¹¹ indica que las ganancias en los andes son:

“...expresadas simbólicamente a través de la religión y el ritual, y las fiestas que se daban para recompensar la contribución en gastos para el bienestar colectivo del grupo y su reproducción social a través del tiempo festivo”.

Al modificarse las costumbres, celebraciones y fiestas que ya no existen ni en las comunidades, esos protocolos son parte del pasado, y permiten recordar que antes, cuando la economía moral de tradición andina que era comunitaria,

“...tenían nociones de justicia e injusticia, que legitiman (o deslegitiman) las relaciones de poder, entre las élites con la comunidad, y los miembros de la familia” (Larson 1982- 2012, 23).

Después de salir del grupo, los hombres la mayoría se casaron con mestizas, y fueron los primeros en vestirse como ellos, el Carlos se cortó esa hermosa trenza que tenía, se ondularon el pelo. El Antoñito, vuelta se volvió a dejar crecer el guango, y se dedicó a trabajar por los indígenas, solo las mujeres de nuestra generación hasta ahora, guardamos la forma de vestirnos como los de Quinchuquí. Las de este tiempo se visten de las dos formas, o como propias solo cuando hay compromisos sociales o familiares. (Entrevista, Lucila Pineda Males, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

Somos pocas las que nos casamos, con los propios de nuestra raza, yo, y la Lucila. La Lolita y la Hermelinda se casaron con los franceses, -a ellos no les gusta que les digan gringos-, las otras toditas se casaron con mestizos, otras son solteras porque así han querido, y otras se han muerto... y los guambras varones se casaron con cuitzas, -mestizas-, los hijos ya son jóvenes, y se han casado ya. Ahora son todos mestizos, ya nos han hecho abuelas. (Entrevista, Clara Vega Males, Ibarra, 25 de agosto de 1997).

Los de esta generación, ahora están viajando, haciendo música y llevando el negocio, allá se han emparejado, unos con paisanas, otros con extranjeras. Muchos son solteros se quedaron a vivir, en Europa, o en Estados Unidos, ...antes venían corridos del frío en invierno, a pasar aquí el Paukar Raymi, pero luego se regresan con mercadería, así son las nuevas familias ahora. Toditos los quichuas tenemos algún

¹¹ Historiadora estadounidense. Se concentró en los Andes -y en Bolivia, en particular- durante la mayor parte de su carrera de investigación, escritura y enseñanza sobre América Latina, desde la década de 1970.

familiar cercano en el extranjero. (Entrevista, Anita Córdoba Quinchiguano, Ibarra, de 19 de noviembre de 2019).

Estos relatos, abordan de manera amplia la libertad para organizar y elegir la vida, que, afectan a los individuos, a la organización de los movimientos indígenas, o de sus dirigentes, que no sigue pautas lineales o procesos uniformes, en quienes los expresan. Se reconocen complejidades y contradicciones, en las que participan recuerdos familiares y situaciones sociales del entorno, educación, trabajo, familias, otros intereses y preocupaciones, etc. Así, los marcos de la memoria colectiva encierran y unen, los recuerdos más íntimos, donde se empieza a configurar

“...un agenciamiento sobre la cultura, generando reivindicaciones sobre partes del pasado, sobre las porciones vivas aún de realización humana y profesional, en las generaciones actuales, donde la memoria se organiza y reorganiza, e inaugura un tiempo diferente por medio del arte” (Moraes y García Giglio 2004, 265).

Con el paso del tiempo nos dimos cuenta lo que nos sirvió bailar, en el trabajo, en las escuelas, pudimos enseñar a los niños a bailar, éramos encargadas de hacer todos los programas sociales de la escuela, como sabían que éramos del Muyacán, nos tocaba poner nuestras habilidades al servicio de los niños, pero nos gustaba hacer porque sabíamos cómo se hacen estas cosas. (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra, 11 de marzo de 2019).

Nos defendíamos y nos iba bien, para participar con otras escuelas les dábamos la historia de los bailes a que sepan lo que bailan, ganaron premios mis niños, en mi escuela hice un grupo, que representaba a la zona, o al municipio, hasta a Quito nos llevaban para bailar, para mi ese es el tiempo más lindo, ahí formé la danza Imbaya con las chicas. (Entrevista, Lola Males Maigua, Ibarra, de 11 de marzo de 2007).

Los testimonios de las profesoras quichuas normalistas, hace alusión a la mezcla de intereses profesionales y étnicos en la construcción de sus gremios en el conjunto social de las ciudades urbanas indígenas en las provincias donde se iniciaban a conformar la clase del magisterio, donde perciben los beneficios de las actividades como la danza, al ser herramientas para la educación infantil, como resultado de su propia experiencia, así se constata:

...que la memoria individual de cada persona, está inmersa en un horizonte de interpretación socio cultural que determina, y también posibilita su propia actividad de recuerdo, estas maneras de expresarlas

dentro de los marcos sociales de la memoria, es lo que configura la inscripción social de todo recuerdo individual y determinan su existencia (Halbwachs 2011, 31).

Nos reconocemos en la tierra de la mitad, nos sentimos Quitus, nos sentimos Caras, cada semana vamos al norte y regresamos al sur vamos de un hemisferio a otro, cruzamos la línea equinoccial y desde antes mi abuela Rosa Lema Cotacachi, caminaba entre cerros y grandes avenidas, volamos al mundo como mensajeros del saber guiados por la luna. Somos presencia viva, somos milenarios, somos vida. Ser indios, era como el agua limpia para beber o lavar nuestros cuerpos, y para nosotros mismos comprobarnos que, si podemos hacer lo nuestro, no como los otros disfrazados. (Entrevista, Patricia Cajas Ruiz, Otavalo, 10 de octubre de 2019).

Entender la naturaleza y el comportamiento de un grupo a través del involucramiento activo como miembros del mismo nos recuerda la observación participante y la orientación etnográfica que se basa en historias de vida.

...no se puede poner freno a los cambios, ni prohibir a los niños a que estén con los tiempos modernos. La tecnología, la televisión, la moda de los celulares les tiene dominados, solo la buena formación de los taytas, dentro de la familia, les puede ayudar a no abandonar sus costumbres, solo en la casa, en el hogar de cada uno se enseña a mantener costumbres, y maneras de ser como los de antes, si hay familias que crían bien a sus hijos, muchos de nuestra generación así hemos hecho, pero la tecnología salvaje y el tiempo les sigue cambiando. Es terrible. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 23 de octubre de 1997).

El sentimiento andino hacia la costumbre ha sido modificado, nos revela que los medios de comunicación, las escuelas y colegios a las que asisten niños y jóvenes donde usan el internet como ayudas didácticas son prácticas de modernidad global, han transformado las bases de las nuevas generaciones de las sociedades indígenas y mestizas. Esto nos recuerda, lo que dice (E. Hobsbawm 2012) a los antropólogos e historiadores, que las "costumbres no pueden ser invariantes, puesto que aún en las sociedades tradicionales la vida no es así"

Las nuevas generaciones ya tienen otra formación, son 'más sociables' y se llevan con toda gente y condición, y están en todo, haciendo lo que les piden en los colegios, y tenemos que apoyarles, no queda más. Claro que somos conocidos o recordados por ser del Muyacán, entre la gente de nuestra época, y por la gente de afuera, si está bien que se haga esta historia, vale la pena, pero si

me da pena que muchos se olvidan de hablar quichua, los de Ibarra mismo ya no hablan.

(Entrevista, Mercedes Remache Vega, Ibarra, 11 de marzo de 2019).

A pesar de la conciencia del cambio, y del vértigo que parece generar en el recuerdo, hay también un reconocimiento de que el cambio fue positivo, fue un “avance”. Se percibe en estas estrategias narrativas aspiraciones de refundar la tradición, en ese sentido, se entrevé una tensión entre darle una modernidad a la vida, -a las aspiraciones como a la danza-, lo que se valora en el proceso y lo que se cuestiona y añora, para vencer el estereotipo político que emplea el estado.

Entre los mestizos se admiran y no creen que podemos hacer todo lo que ven, los de la generación de ustedes y los jóvenes han dado inicio para este cambio, primero estudiando y después viajando y haciendo proyectos, en los negocios con la artesanía y el turismo especialmente, en la ciudad de Otavalo y Quito se pueden apreciar estos avances, en la música, la danza hay muy buenos exponentes y en otras provincias también hay interés, en Ibarra y Otavalo sabemos que el Paco inicio todo, y con los muyacanes fueron los que dieron ejemplo, fueron los primeritos con estas inquietudes y en este oficio hace años. La tradición de una nueva danza que se generó con el Muyacán en los años 70, fue una emancipación cultural que se extiende entre las nuevas generaciones de Otavalo. (Entrevista, Anita Cachimuel Amaguaña, Quito, 11 de marzo de 2007).

La pertenencia étnica se afirmó y la decisión en participar en la danza, aseguró el desenvolvimiento social, ampliando horizontes y sentidos nuevos en las generaciones siguientes. Los cofundadores asumieron el reto de permanecer desde el inicio y primeros años en el grupo centrados en valorar la identidad, así como estar dispuestos a integrarse con gente mestiza y adaptarse a los tiempos modernos. Este, fue un síntoma adelantado de vivir la interculturalidad. De hecho, en los años posteriores los indios otavaleños e imbayas migrantes en Quito, nunca evitaron la auto identificación como indígenas, a pesar de que fueron llamados como longos, fichambas o indios, etiquetas que todavía no desaparecen, y se mantienen como expresiones de racialidad cordial, pues esos términos se asociaban con el atraso rural que muchos migrantes ‘chagras’ querían evitar a toda costa al llegar a la capital.

¡A mis muertos como les gustaba verme como bailaba en el Muyacán! No puedo olvidarme sin llorar y sin tener presente como la muerte, rondó por mi familia desde que se murió mi hermano. Esto si es lo que nos reúne a todos, ahí, nos vemos los imbayas que vivimos en Ibarra. En los últimos años hemos perdido a seis familiares. Los velorios en la casa, es lugar de los recuerdos,

ahí estamos toditos, hacemos memoria de todo, y es tema hablar del Muyacán y de lo que hemos hecho y hacen ustedes. Ahí cada uno cuenta, lo que hemos pasado, y sabemos cómo les va, porque todos tienen parientes que hasta ahora bailan en el grupo. (Entrevista, Mercedes Remache Vega, Ibarra, 11 de marzo de 2007).

Hasta los mestizos que ya son de la familia acompañan, hay hombres y mujeres, casados con blancos 'mishus', ahora nos llevamos con mucha gente mestiza. Los que eran de nuestro tiempo, como se cambiaron de ropa ya ni parecen naturales, y como mis sobrinos, primos, o los hijos de mis primas y los hijos de ellos prácticamente son 'blancos', y se han casado con blancas, no hemos podido evitar esos cambios. (Entrevista, Ruby Remache Males, Ibarra, 19 de noviembre de 2019).

En estos testimonios, se puede reconocer que la memoria se reactiva desde el presente, con la subjetividad del que relata. Esta referencia a los muertos señala el dolor emocional con formas personales de decir, contar, entender los alcances de la memoria, y muestran sobrevivencias de los fuertes vínculos entre la comunidad y la familia que existían hasta hace poco.

“En ciertos momentos uno tiene la sensación de que los estados psíquicos se transmiten de tal manera que el escucha o lee, experimentará en forma consciente emociones que permanecen inconscientes en el narrador” (Figlio 1998, 20), y que los rituales como la muerte, el duelo y/o festividades de la vida comunitaria unen o estrechan los lazos de la comunidad señalando continuidades culturales, que se manifiestan en esta historia oral que nos lleva a explorar la manera como las fuerzas sociales, económicas, culturales y políticas se nutren de esas fuentes inconscientes de sentimiento y acción, y son a su vez moldeadas por ellas. Pero también revelan las nuevas formas de relaciones que van modificando la identificación étnica, como se aprecia en las fiestas de sanjuanés, que se adaptaron a los intereses de autoridades políticas afectando a las nuevas generaciones dentro del marco del crecimiento urbano y migración que generaron los tiempos del progreso.

No hay la cosificación y esencialización de la identidad fija, ya no es aceptable que una persona o grupo dado tenga una identidad básica que podría caracterizarse en términos de una esencia básica y definidora; los grupos, y en realidad, las personas están descentrados; no tienen una identidad única (Hall 2003, 7).

La llegada de la modernidad ligada al aparato del desarrollo, la migración, los medios, evidenció más que nunca que la cultura no era algo que los grupos simplemente tenían, era una construcción discursiva viva - como la música, danza, artesanías-, en disputa constante, pero también abiertas a lecturas distintas.

A los hijos toca apoyarles y ayudarles todo el tiempo para que se eduquen, ahora deben estar bien preparados. Esa aspiración la tenemos los padres con los hijos, después, si les gusta estudiar nos toca apoyarles para que vayan a la universidad, yo a mis hijas les he ayudado hasta que acaben sus ingenierías, gracias a Dios que me salieron dedicadas. Ahora están trabajando en empresas y en las cooperativas indígenas. (Entrevista, Juanito Tapia Farinango, Ibarra, 19 de agosto de 2019).

Las nuevas generaciones ya tienen otra formación, son más sociables y se llevan con toda gente y condición, los guambras hacen todo lo que les piden en los colegios, y tenemos que apoyarles de hecho, claro que somos conocidos o recordados por gente de afuera, pero si me da pena que muchos se olvidan de hablar quichua, ya no les gusta, peleas he tenido en mi casa porque les obligo a mis hermanos que a sus hijos enseñen a hablar dentro de la casa, pero ya me cansé. Como me case con mestiza ella mejor ha aprendido algunas cositas. (Entrevista, Carlos Males Santillán, Ibarra, 27 de agosto de 1996).

La educación fue uno de los efectos que tuvo presencia y acción de Muyacán entre los Imbayas. En la década del 70, fueron muchos los jóvenes imbabureños quichuas que accedieron a educarse y obtener becas para estudiar en otros países: Chile, Cuba, Brasil y otros del este europeo, estimularon el interés por los estudios para el mejoramiento personal y la autoestima de muchas familias indígenas de los cantones de Cotacachi, Otavalo, Atuntaqui e Ibarra.

Fueron tiempos de gran esfuerzo, nuestros papás y mamás, eran indios propios, como todos los abuelos que llegaron de Quinchuquí, y que a esfuerzos salieron adelante, de chiquitos vimos que no era fácil poder mejorar su situación, me gustaba la agricultura y la veterinaria. Yo tenía que estudiar para salir adelante con ellos y apoyar a mis hermanos. Ayudar en el negocio y mantenernos en Ibarra y en Riobamba, hemos salido adelante, pero ayudando a todos, como era antes. (Entrevista, Alonso Remache Males, Ibarra, 30 de agosto de 1996).

Los proyectos de desarrollo en la región andina hablaban, y hasta hoy reconocen la necesidad de educación de los indígenas. Las ciencias sociales visualizaron los cambios que acarrearán los

conocimientos y adquisición de profesiones. Era notorio el interés en mujeres y hombres de esta generación para los estudios.

...me auto eduque, ... estando afuera existía en nosotros la preocupación de construir una identidad cultural indígena independiente de la estratificación social mestiza, veíamos que en el futuro se podían ampliar las relaciones entre los miembros de la comunidad y del grupo para solucionar los problemas de los indígenas en el país. Claro que al viajar tenían que alterarse algunos aspectos de la vida familiar, conducta y los sentimientos de cada uno de nosotros, allá esto sonábamos, pero al volver a vivir aquí no hemos conseguido, es bien difícil, les gusta parecerse a la sociedad de clases, eso se ve que les gusta a los de este tiempo y a eso aspiran los guaguas y jóvenes, y ese ejemplo quieren seguir. Como cuesta hacerles entender esto. (Entrevista, Washington Maldonado Cahuasquí, Otavalo, 16 de septiembre de 2018).

Hemos generado actividades progresistas en diversos campos de las ciencias, cultura, deporte o de organización comunitaria, para mejorar la vida económica y desenvolvimiento de las generaciones futuras, en la familia, hay mujeres y hombres que se han dedicado a la comunicación, al cine y fotografía, otros a la pintura, profesiones nuevas pero difíciles de mantenerlas sin recursos, para continuar, ahí debe entrar el estado, son actividades que requieren dinero. (Entrevista, Humberto Muenala Pineda, Ibarra, 13 de marzo de 2015).

Estas apreciaciones confirman el interés por la superación e inserción en profesiones artísticas, estudiar para tener otra presencia en el desarrollo inmediato que generan estas profesiones en el mundo social. Esto llevó a una profundización de las diferencias sociales entre los indios, sobre todo a la creación de redes de agencia entre comerciantes, comunicadores, artesanos, gestores turísticos y artistas exitosos que son referentes regionales. Ocurría y se notó desde estos años la explotación y marginalización con los mismos indios por parte de una casta moderna, élite industrial y cultural de la sociedad indígena, admitiendo que este sector social indígena no renunció a la pérdida de su identidad étnica y la siguen conservando hasta ahora y la emplean con diversos fines.

Conozco a otros tíos, y tías que han estudiado aquí o en el extranjero y han invertido para desarrollar el turismo, el diseño para la industria textil y artesanías, gastronomía, tecnología informática, audiovisuales, producción musical, actividades que hacen en conexión global con el mundo, desde el medio urbano o desde las comunidades, porque manejan el internet y la

comunicación On line muy bien, hablan idiomas, somos indios de ahora. Pero hay que saber que la tecnología es demoníaca si está sometida a cierto control hegemónico y político como por ejemplo el del capitalismo actual. (Entrevista, Aty Maldonado Espinoza, Otavalo, 3 de septiembre de 2019).

Lo anterior, revela el cambio que se ha dado en la sociedad y generaciones contemporáneas de los indígenas que viven en las áreas urbanas de Quito, en poblaciones de los cantones de Otavalo, Cotacachi, Ibarra, Atuntaqui, Urcuquí, y Pimampiro; ha sucedido igual en la sociedad de otras provincias con población indígena, que ven a la cultura indígena como una construcción flexible, contrastando con la creencia o imagen que tienen otros, que dicen o la ven como estática, conservadora y tradicional. Cabe recordar y se debe tomar en cuenta que muchos relatos de los interlocutores, vivieron procesos importantes de cambio, migración, formación profesional, educación, e inserción laboral, etc., y hacen que sus testimonios se sitúen desde un lugar distinto al que tenían cuando participaron como testigos o participantes del grupo inicial de Muyacán.

Al mismo tiempo, a nivel urbano y rural los mismos indígenas imbabureños, dan cuenta de transformaciones, establecen distinciones entre su cultura, que ha estado cambiando, y su clase, que ya tiene jerarquías, de abajo hacia arriba, que se ha modificado que ya no es igual; que están a tono con la sociedad de consumo, el desarrollo y la modernidad individualizadora.

En otros, los más jóvenes y estudiantes reconocen que la educación y tener una profesión ahora es un desafío social necesario, se auto conciben modernos para integrarse en la sociedad de consumo, demostrando que el derecho a la memoria así mismo es amplio, corresponde al conjunto de la sociedad, porque la ciudadanía es depositaria y heredera natural de la historia, el recuerdo y la memoria. He tratado así, sintetizar temas y hechos en torno a experiencias y aprendizajes que los miembros del grupo Muyacan han registrado en su recuerdo, obtenido a lo largo de los años.

2.7 Otros relatos del recuerdo

Estas reflexiones actuales sobre la vivencia de lo ocurrido en el proceso del grupo, cuentan situaciones del medio cercano que fueron guiones de vida corrientes a finales de los años 60. Los

compañeros y profesores del ámbito colegial empeñados en la imposición de buenas costumbres, coincidían en la aspiración común de la gente de bien y respetabilidad, de las familias decentes de la ciudad blanca.

Se preocuparon por mi decisión de dedicarme a estudiar profesiones inciertas: ¡artes plásticas, hacer teatro, formar grupos de danza, trabajar con los indios! Según ellos me encaminaban a ser de izquierda, comunista, melenudo, hippie y maricón. A muchos llamó la atención mi elección a las artes, en esa franja de edad -20 años- cuyos estudios no eran considerados carreras serias o una profesión, sino pérdida de tiempo y un fracaso, en una época de grandes cambios: amor libre, marihuana, insolencia y pensamiento pacifista. Para otros era en cambio un muchacho altruista, rico sin serlo. Ninguna persona es como parece.

Juan Ruales me afirmaba parafraseando a José Luis Cuerda que “cuando naces en Otavalo como yo, lo haces para toda la vida. Yo como tú venimos de una pobreza de abajo, con ese origen circunstancial, tu naciste con la vocación para entregarte a la danza y vivir con el arte”. Aún hoy el actor, el bailarín, no son del todo aceptados socialmente, por su tradicional e injustificada reputación de pillos, de vida irregular, de hecho, hubo una época cuando inmoral era un sinónimo de danza (Humphrey 1965).

En estos años, se daba inicio a la espiritualidad alternativa, la androginia unisex, esa identidad sexual psicológicamente indefinida, en la cual se adoptaron símbolos nativos andinos como el poncho, el guango, o motivos de los indios americanos, tratando de tomar los valores de la naturaleza, en una Ibarra de forasteros que despertaba al turismo con astucia, pero cargada una mochila de prejuicios brutales y distante de la modernización, donde se mantenían con rasgos radicales el discrimen a los indios, cholos y negros, y la marginación a los seres que pueblan sus calles o las periferias.

Para la mentalidad conservadora¹² a mediados de los años 60s, el tiempo dedicado al arte era tiempo perdido, la vida bohemia, era considerada marginal. Para nosotros ser parte de los

¹² Es una construcción basada en la moral católica, era el triunfo de una moralidad arcaica inspirada en los principios políticos del tradicionalismo ultramontano. Las personas conservadoras son aquellas que, en resumidas cuentas, asumen que hasta que no se demuestre lo contrario, la tradición dicta cuáles son las reglas a seguir en una sociedad, son estimaciones personales o culturales favorables a mantener ciertos valores y hábitos familiares. Esto suele plasmarse en su forma de utilizar el lenguaje y, en concreto, a sus apelaciones a lo que es "natural" y "antinatural", expresiones que no significan nada más allá de expresar la oposición a una reforma o alteración reciente de algo.

movimientos contraculturales, o revolucionarios libertarios y pacifistas, beatnik, hippie, parecía el tiempo del triunfo del sentimiento de soñar, un proceso social arrollador de frescura y audacia propio de la juventud. Nos interesaba la vida comunitaria en contra de la mentalidad burguesa, y participar de ese movimiento que transformó las ideas sobre el sexo, la juventud, el arte, el consumo y otras exigencias políticas radicales.

A pesar de los obstáculos pude estudiar, leer, aprender, hacer de todo en diversos ámbitos, ser listo y cabal fue otro aprendizaje para desenvolverme en ambientes de sociedad patriarcal ultra católica, rancia, profundamente clasista, controladora y pacata, marcada por el conflicto entre la modernidad y las formas de vida que se resisten a ella. Supe elegir y dedicarme a formas profesionales de conciencia social y servicio a los demás, como lo auto descubrí en conexión con el tiempo del hombre nuevo, que me aseguraron realización personal a través del arte; distante del éxito económico, e indiferente al qué dirán. Por mis familiares conocía de los cambios de la fortuna, del prestigio económico y social fútil, que se consideraban aspiración normal para el futuro y para estar a la altura del medio. La vida da muchas vueltas.

Porque entendían que la cultura debe desarrollarse a su ritmo. Era el componente virtuoso, noble, de la sociedad baturra ibarreña de esos años, conocida como gente anquilosada, estrecha de miras. Un ejemplo que perdura de la hipocresía social en los mestizos de los cantones imbabureños.



Foto 0.5 De pie: Paco Salvador, Evelin Guerrero, Miguel Azcue, Xenia Cruz, Vilmedis Cobas, Pablo Cornejo, **sentados:** Javier García, Ámbar Herrera, Isabel Bustos, Marisol Lambert, Taty Valle-Riestra, María Rosalba Pérez, Patricio Andrade, *elenco de Carmina Burana 2000, foto TNS*

Paco baila la vida, su danza milenaria, lo que el pecado tiene de ceremonial, de subversivo, de sagrado, y quizá la vida también va pintando en él su máscara implacable (Entrevista, Raúl Pérez Torres, Quito, 15 marzo de 1996).

Me entregaba al mundo inmenso del arte. Lo que escribo son reacciones actuales a las situaciones de entonces, y las reconocí en el proceso y funciones de Carmina Burana,¹³ y las juzgo desde la perspectiva de las experiencias adquiridas. En esta danza interpreté a la imagen de La Fortuna,

¹³ Esta obra, musicalizada por el compositor alemán Carl Orff (1895-1982) y estrenada en 1937, se basa en textos escritos en latín y en alemán antiguo del siglo XIII. La fundación Sinfónica Nacional y el Banco de los Andes, produjeron la cantata escénica Carmina Burana, y se estrenó en el Teatro Sucre del 20 al 27 de junio del 2000, luego la presentamos en El teatro Centro de Artes, Guayaquil en la fiesta de julio. Participaron: La Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Álvaro Manzano, con los cantantes: Beatriz Parra, Galo Cárdenas, y Gilbert Marín y los coros: Nueva Generación, Farcomed, USFQ, y Militar Eloy Alfaro. Isabel Bustos, recreo la coreografía con una visión libre y contemporánea entre el elenco de Danza -Teatro Retazos de Cuba: Xenia Cruz, Evelin Guerrero, Javier García, Ámbar Herrera, Marisol Lambert, Miguel Azcue, Vilmedis Cobas, Paco Salvador, al que fui invitado para el rol de la Fortuna, y otros en la taberna, junto a los compañeros ecuatorianos: María Rosalba Pérez, Patricio Andrade, Pablo Cornejo y la peruana Taty Valle-Riestra, que figuran en la foto incluida. Programa de Mano. (Bustos Romoleroux 2000, 4).

imperatrix mundi, con su rueda feliz o fatal según el caso, que lo recordé campeando el año dos mil, y que en su texto profano proclamaba, a manera de protesta, todo lo que la iglesia censuraba.

El apoyo de mi casa y familia, es grande porque traté de encontrar una propuesta en ser actor cultural de la danza con una posición emancipada, un bailaror surgido de mi interior para promover la danza como una versión presente, y desde los indígenas como protagonistas, creando una reformulación de este arte nativo a manera de versión presente, que pueda sobrevivir y continuar expresándose artísticamente. Empecé a comprender que la vida es similar a un rompecabezas, cada pieza tiene un lugar y un por qué.

“Desde que comenzó con el Muyacán, les enseñó a los indios a igualarse con los blancos, les enseñó a los indios y se alzaron. Eso sí, aprendieron enseguida” (Ayala Mora 2006).

Ernesto Sábato, al referirse a la crisis del hombre integral afirmaba que, “cada época podía ser juzgada por el arte que sus hombres gestaran, y por sobre todo por la interpretación que el colectivo hiciera de la misma”. Para reconocer la Ibarra de estos años, las lecturas del escritor Huilo Ruales Huallica¹⁴ (1947), compañero de escuela, describe retratos sobre la miseria moral en el paisaje humano de clases, de la sociedad burguesa y marginal de la ciudad blanca.

...cómo sería antes Ibarra, si en encuestas que hemos hecho ahora entre los universitarios de la católica y la técnica, de cómo perciben a la población ibarreña de clases media/alta de la ciudad, (a raíz del asesinato en la calle de Diana Carolina, por su compañero migrante en enero de 2019), indican que en esta población tienen al patriarcado como el sistema de dominio institucionalizado con prejuicios de intolerancia, xenofobia, racismo, sexismo, misoginia, y adulto centrismo, la mencionan como: gente egoísta, acomodaticia que ve solo por ella, traicionera, hipócrita, indolente y católica, que hay mucho sectarismo que es contrario a la vida sana. Ponían de referencia a ibarreños ‘notables’ como Luis Mejía Montesdeoca, Julio César Trujillo, Enrique Ayala, Alfonso Espinoza de los Monteros, Andrés Páez, Marcelo Merlo, Gonzalo Rosero, las fiscales Mariana Yépez, Diana Salazar...y otros de la vida política. Esto perciben de la población

¹⁴ Huilo, escritor nacido en Ibarra. Cuando éramos adolescentes, Huilo recreaban junto a otro compañero de estudios Germán Arias Acosta, cómo clowns, -payasos- en las noches de concursos de bailes de inocentes, donde yo con mis parejas ejecutábamos bailes populares. Su obra transgresora marginal y grotesca, abarca todo tipo de estilos, la novela, crónicas, teatro, poesía, cuentos y microrrelatos. Retrata y describe a los personajes de las cotidianidades lumpen. Es considerado uno de los escritores contemporáneos más importantes del "Ecuador"; sus obras han sido traducidas al francés y al alemán. Actualmente radica en la ciudad de París (Babilio 2007).

que se autoidentifica como ibarreña y blanca. (Entrevista, Luis Miguel Salas, Ibarra, 8 de marzo de 2019).

Entretanto, la danza entre los muyacanes, generó vínculos entre los participantes y sus entornos familiares con más o menos conciencia, ante la experiencia interna del ser, y la externa de estar en el mundo. Apreciaron formas nuevas de su presencia social en la ciudad de Ibarra, valorando el tiempo pasado y presente, ubicando en ellos la experiencia artística que generó apertura, sensibilidad, conciencia, entendimiento y compromiso.



Foto 0.6 Paco Salvador, Yolanda Padilla, 1968, foto. Martínez

“Después de hacer el grupo Ñucanchillacta, Paco se retiró porque le molestaba que solo se disfrazan para bailar, evadiendo el compromiso solidario con los indios que decían representar. Entro a trabajar en la Misión Andina, en las comunidades aprendió mucho de la historia de los” *‘Quinchuquimanta imbayacuna’*. (German Muenala Pineda, Diario La Verdad, 1996,6).

... ¿ustedes es el que hizo el Ñucanchillacta no cierto?, cómo les admiraba, y me gustaba verles bailar, donde se presentaban me iba a verlos, era admiradora desde guambrita, huy... después con el Muyacán, en donde tenían funciones me he ido a verlos, como me gusta lo que hacen ustedes, son otra cosa, en el embarazo de mi hijo, soñaba con que se haga artista, y así fue, se hizo músico, le gusta el canto, es contra tenor y está terminando la carrera en una universidad en Estados Unidos con una beca. Yo le apoyo en todo. (Entrevista, Luisa Flores, Otavalo, 3 de septiembre de 2019).

En estos relatos, se hacen “visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona” (Portelli 1991). Al transcribirlos, se consigue mostrar que la historia no es, “sino todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología de la memoria, todos los punteados del destino” (A. Portelli 1991); Este montaje¹⁵ interpretativo, entre relatos de historia oral y recuperación de memoria es una de las respuestas a ese problema de construcción de la historicidad, donde los años de experiencia sirvieron para reconocer, lo que Thomas Cauvin y Serge Noiret lo describen como:

“...la compleja arquitectura del campo de la historia, por los usos que damos del pasado, exhibido, para el testimonio, la enseñanza, el compromiso social, indicándonos que la práctica de la historia en público se ve ahora iluminada, por la capacidad del autor para saltar de un campo a otro y regresar a la teoría” (Cauvin y Noiret 1998, 27).

2.8 El carácter social de la danza Muyacán

Estamos empeñados en forjar ahora el presente y el porvenir del *Muyuntin Yahuar Canchic*, que se amplía y cubre nuestra verdad de ecuatorianos y de artistas. Aquí estamos frente a un provenir cargado de dificultades y promesas, pero seguiremos en la lucha como en la danza, en el esfuerzo como en la búsqueda Círculo de sangre somos, y nada hay como la sangre cuando se convierte en grito, en música y movimiento que estalla en el monte, en la cementera y en el presente al que nos pertenecemos. Manifiesto del grupo Muyacán, -fragmento- (Diario La verdad Ibarra 1971).

El grupo con una visión distinta, empezó a desarrollar conciencia ante el arte y la identidad de las nuevas generaciones indias de Imbabura a partir de los años 70s, pero mucho más se amplió, en la década de los 80s, cuando las prácticas de las profesiones ‘nuevas’ de antropología, sociología,

¹⁵ El montaje interpretativo, permite establecer una relación crítica entre las imágenes, textos, que ayuda a escapar de la cadena de los estereotipos, de los clichés, de la mirada que impiden ver muchas cosas y al mismo tiempo reconocer que la práctica de la escritura de la historia oral, es por medio de la escritura de texto, lo que más ocupa la tarea del historiador, ya decía Ricoeur, que la historia es relato, una figuración con el lenguaje, donde una narración está supeditado a reglas académicas propias de la literatura, como las tiene la retórica (Huberman Didi 2007, 19).

periodismo, el teatro y danza, daban una proyección política y social a nuestro trabajo. Con el fin de seguir aprendiendo, indagué, me instruí entre los adultos de las comunidades.

Hay que portarse sin miedo, hay que ir por lo mejor. Tayta Alejandro y tayta Marcos aconsejaban diciendo que no se equivoca el que busca tantos caminos para alcanzar sus metas, más bien se equivocan los que por temor a equivocarse no actúan y se quedan ahí parados. Eso les digo a mis guambras, sin miedo a que se hagan duros y aprendan, que sigan aprendiendo siempre. Ay que caerse y levantarse. La mayoría no triunfa porque buscan la aprobación de los demás. Lo importante en la vida es moverse para encontrar la salida, aunque sea solos guambritos.

(Entrevista, Gaspar Félix Piedrahita, Ibarra, 22 de junio de 1972).

Reconocí que, no se puede adivinar e improvisar, ni actuar solo con el sentimiento. El arte no se produce por inspiración sino por conocimiento, pero ningún conocimiento significativo y permanente se produce únicamente desde la racionalidad, es por esto que las artes, con sus lenguajes, convocan a la experiencia práctica que, junto a la reflexión y sensibilidad provocan costumbres emocionales, inteligencia corporal y contemplación, útiles para la apropiación de la realidad, proceso que motiva el imaginario para interpretar y comprender la realidad social y cultural, local y regional (Spivak 2003, 320).

...Bailamos en los programas de inauguraciones de casas comunales, postas sanitarias, tomas y llegadas de agua, actos institucionales con autoridades y compañeros del Paco de la Misión Andina, estuvimos en la fiesta del Yamor 71, y ganamos un premio por ser el grupo revelación, y el municipio nos delegó para ir a bailar en Guayaquil, después nos invitaron a un festival internacional de danza en Quito, por las fiestas de la capital, ahí conocimos y entramos en contacto con el Manuel Paladines. (Entrevista, Carlos Males Santillán, Ibarra, 27 de agosto de 1996).

Eran las poblaciones rurales indígenas y trabajadoras urbanas que sufrían el discrimen, la explotación, la marginalidad y la injusticia, las que reclamaban el compromiso mediante la participación de profesionales en los procesos de cambio social. El conocimiento que produce el trabajador social, el artista de entonces, Rodolfo Stavenhagen (1999) lo describe diciendo que: “Para ello, el antropólogo, el trabajador social, el artista debe pasar de ser observador participante a observador militante. La práctica profesional tiene la prueba de que la teoría está en la praxis, a

la larga, cualquier teoría de la sociedad y particularmente el cambio social, será estimado por su utilidad, como un instrumento de acción en manos de grupos sociales organizados” (Stavenhagen Rodolfo 1990, 67).

Criterio que indica que el juicio, el saber, necesariamente está sujeto a revisión constante; puede usarse como guía para la acción, si es convalidado por las prácticas, por la acción organizada, y con fines específicos de grupos sociales.

“Así surgió el Círculo de Sangre Somos, conocido como Muyacán. En esos años brotan las primeras organizaciones indígenas; el discurso de los indianistas asumía cambiar, para que los quichuas empezaran con su propia historia, nacían también, más grupos de música y danza, que rompían el tradicional folclorismo conservado por los paternalistas” (La Verdad, diario 1996, 6).

Las voces, epistemologías, historias y subjetividades indígenas, y negro-descendientes comenzaron a estar presentes en la universidad, y en el mundo académico, impugnando las interpretaciones a cargo de los que todavía ejercían la ventriloquía. El desafío establecido por el movimiento indígena, necesitaba ser asumido por la sociedad, ellos fueron los nuevos actores culturales que irrumpieron en el mundo intelectual de “la ciudad letrada” (Rama 1984), estimulando estos espacios que, como manifiesta Paulo Freire¹⁶

“promuevan prácticas cognitivas de emancipación, no solo desde, sino entre y al interior; prácticas articuladoras que rompieron con la división sujeto/objeto y, a la vez, trastornaron el proyecto moderno, de disciplinar la subjetividad” (Freire 1979, 26).

¹⁶ Fue el pedagogo de los oprimidos y en su trabajo transmitió la pedagogía de la esperanza. Influyó en las nuevas ideas liberadoras en América Latina y en la teología de la liberación, en las renovaciones pedagógicas europeas y africanas, su figura es referente constante en la política liberadora y en la educación de estos años.



Foto 0.7Francisco Rosero, Gonzalo Morales, Jaime Chávez, Guillermo Chávez. *Ángeles de Punyaro 1986, Foto: G. Guaña.*

Paco era quien mantenía ese Círculo de Sangre y así empezaron los bailes de nuestra historia pasada y futura, esta danza que es la esencia misma de las manifestaciones de las nuevas generaciones de nuestros pueblos... Surgió un estilo y se convirtió en una escuela, la que ha mantenido hasta estos días son inconfundibles los pasos que Paco los convirtió en arte indio. Los que siguieron estas enseñanzas, han llevado por el mundo su estilo, lo he visto en Canadá, Estados Unidos, en algunos países de la vieja Europa, Paco se ve reflejado en el tiempo de los quichuas, por eso, es un “Misho Quichua”, que, entre sus pinceladas corporales, su pensamiento y su quichua han hecho de mi pueblo algo que soñamos hacer. (German Muenala, Diario La Verdad, 1996,6).

Así constatamos que, el uso del pasado para la elaboración de esta historia confirma la premisa postulada por Diane Britton:

“...la memoria sirve como recurso para entender el presente, dando cuenta de lo que somos... Los que decidimos abordar el pasado, evocamos la memoria de cómo nos vemos como sociedad, en las imágenes

que conservamos para recordar nuestro pasado colectivo... se reflejan los mensajes en nuestras vidas cotidianas, reforzando así un sentido de conciencia histórica compartida". (Britton 1988, 156).

Esta aproximación al reconstruir aspectos del pasado reciente del Muyacán, y el trabajo con la memoria posibilitó una transformación de la conciencia de las personas, comprendiendo su valor en la vida local, pensando maneras de recuperar y conservar testimonios que están relacionados directa o indirectamente con la documentación histórica, que abarca, los más diversos soportes: textos, objetos, fotografías, música, lugares, que guardan vestigios.

Esa inmersión conjunta y compartida en el pasado, nos hace entrar y salir de allí, más conscientes de los problemas contemporáneos de la vida de la comunidad indígena otavaleña e Imbaya, y en general, conduce a nuevas acciones conjuntas y políticamente conscientes, que lleven a su superación y continuidad.

Capítulo 3. Desde Ecuador para América

3.1 Muyacán danza india: desde Ecuador para América

Para abordar la gira del grupo Muyacán por el Ecuador y países del sur andino, se ha recurrido a la historia oral y a fuentes escritas y visuales. La gira se dio entre junio y septiembre de 1972 y terminó abruptamente, con el inicio de disturbios anteriores a el golpe de estado en Chile.

Ha servido de arranque para este capítulo, el diario escrito por el compañero Manuel Paladines¹⁷ (1940-2009), donado al grupo dos años antes de su fallecimiento, donde relata gestiones de la gira.

Tratando de redondear al diario y ampliar los materiales para construir esta historia, se añaden otras voces que están relacionados directamente con la documentación recopilada, contenido en diversos soportes: como cartas, notas más que figuran en la agenda de ruta del trabajo personal cumplido durante el período de la gira hasta el retorno a Ibarra. Los registros de diarios de viajes son hoy, uno de esos géneros que, por su constante expansión temática, por la diversidad de usos, por la sensación de inmediatez y autenticidad que llevan, han sido ayudas para hacer memoria, volver a vivir ampliando la ruta de este viaje. En este registro del itinerario,

“se reconoce la variabilidad de las formas en que se manifiesta la memoria, constituyéndose en un hecho cultural analizable por las ciencias sociales” (Aprea 2015, 20).

Bajtín, en su teoría de los géneros discursivos, acentuaba la potencia transformadora de la entrevista y de la biografía en la vida de la sociedad, donde la influencia de estilos conversacionales, influyen en el cambio y flexibilización de costumbres, léxicos, mentalidades.

¹⁷ Manuel Paladines Altamirano, Ambato (1940-2009). Coordinador del grupo Muyacán en la gira a los países del sur en 1972. Fue un narrador, actor de teatro y promotor de diversos grupos artísticos nacionales y latinoamericanos, trabajo como gestor y promotor cultural en Ecuador, Chile, Argentina. En septiembre de 1971, siendo Sixto Durán Ballén alcalde de la ciudad, el Comité Municipal de las Fiestas de Quito presidido por el concejal Alfredo Trujillo y el director de cultura Moisés Montalvo, le contrataron la producción y dirección de dos importantes eventos, el Festival Nacional y el Festival Latinoamericano de Danza y Folklore en Quito, diciembre 1971.

...los géneros discursivos son una serie de enunciados del lenguaje que son agrupados porque tienen ciertas similitudes en su contenido temático, su estilo verbal y sobre todo por su composición y estructuración. En este capítulo se emplean el género discursivo primario: que corresponden a la comunicación cotidiana, oral o escrita. Conversaciones que se realizan en las diferentes áreas de la vida cotidiana entran en este género y se caracterizan por ser sencillas, espontáneas y en la mayoría de las ocasiones respuestas inmediatas de una conversación (Bajtín 1988, 24).

Este tipo de diarios y registros, eran por entonces géneros predominantes, que “según la época aportan un tono a la comunicación discursiva” (Bajtín 1988), con ellos se han construido estos capítulos, como una polifonía¹⁸ de voces para recordar muchas vidas y conexiones que se juntaron para su realización y están presentes dentro del texto, siendo parte de historias conectadas recientes relacionadas al Muyacán y su gira realizada hace 51 años.

Las experiencias durante el tiempo que duró la gira, están insertas en un contexto político apasionante y complejo. Por un lado, Chile con Salvador Allende, el primer presidente socialista electo democráticamente, y por otro las dictaduras militares en América Latina que iban desde dictaduras de derecha a las cercanas a un nacionalismo popular de izquierda. El tiempo recobrado permite conocer facetas del viaje, que realizó el Muyacán a Perú, y Chile, en el mes de agosto de 1972, con el auspicio del gobierno militar del General Guillermo Rodríguez Lara¹⁹

¹⁸ Bajtín define la polifonía como las distintas voces independientes e inconfundibles que encontramos dentro de un texto y las diversas visiones de mundo que tiene cada uno de los sujetos, y ello implica que el autor de un enunciado no se expresa en forma directa, sino a través de tres funciones distintas de quienes participan, en el texto y reflejan la presencia de sujetos literarios, ya sea sujeto lector: que presupone al destinatario como meta. El sujeto autor: es el responsable del enunciado, es decir, la persona a quien le atribuyen la responsabilidad de enunciar, y el sujeto personaje: que no tiene nada que ver con el sujeto de la enunciación. Ducrot llama enunciador a los "diferentes puntos de vista que se presentan en el enunciado. No son personas sino puntos de perspectiva" Cada uno con sus propios discursos y su propia visión de mundo (Bajtín 1998, 26).

¹⁹ Su dictadura no tuvo el mismo espíritu represivo de otras, estuvo abierta a cambios sociales, gracias a los resultados del auge económico y la exportación de petróleo, que generó la idea de progreso a un país hasta entonces empobrecido y rural. Rodríguez Lara mantuvo su gobierno hasta el 11 de enero de 1976, cuando fue derrocado, y un nuevo triunvirato militar asumió el poder; este gobierno estaba conformado por las cabezas de las tres ramas del ejército y se mantuvo hasta 1980.

Las rutinas vividas por la delegación, resultaron ser testimonios que han servido de clave para esta historia que de alguna manera afectaron la vida de quienes participamos en ella; por esto vuelven sus voces a transitar en estas páginas al ser constancias que influyeron en proyectos de vida personales, y en las relaciones con los otros y en actividades que señalaron rumbos para el devenir del grupo. ¿En qué manera iba a influir en las personas? ¿Servirá para formar pensamiento y actitudes que generen procesos y adelantos en la delegación? ¿Afectará la sensibilidad de los miembros en lo artístico e ideológico?

En la sociedad por lo general no dan cabida a las memorias de los indios. Entre amigos se conversa sobre esto. Cada uno sabe que se callan, no sé, si es a propósito, resistencia, o forma de humildad. Cuando vemos los caminos que han emprendido los indígenas dentro de la familia y en medio de las comunidades, son importantes los relatos de memoria sobre lo que hemos hecho, en la música, en la pintura, otro ejemplo es que mucha gente ya se ha olvidado del viaje del Muyacán a Chile, las generaciones nuevas no conocen, o se olvidan no más de los asuntos de los indígenas. (Entrevista, Antonio Males Males, Ibarra, 25 de mayo de 1996).

...entre los nuestros mismo, los tíos de Peguche, Otavalo, Quinchuquí, los de Cotacachi y Quito, se admiraban y no creían lo que conseguimos hacer cuando éramos jóvenes. Los imbayas de la villa, de nuestra generación dimos inicio para muchos cambios, primero estudiando, después con el prestigio de hacer el Muyacán, ensalzaban lo que bailamos, viajamos y nos conocieron en el Ecuador entero difundiendo la danza, y ya se fueron a Perú y a Chile, fue una generación linda. Ahora ya todos somos mayores, de nuestro tiempo cuatro se han muerto, si tenemos recuerdos de lo que hicimos de jovencitos. (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra, 11 de marzo de 2019).

3.2 La gira y su desarrollo

Muyacán danza india: desde Ecuador para América, fue el nombre que tomó la gira “Por primera vez en el Ecuador, los indígenas tenían la oportunidad de manifestarse con elementos de su propia circunstancia” (Murriagui 2007), para dar a conocer, una forma de inserción al desarrollo y modernidad de los indígenas donde aparecen como actores -agentes- culturales dando señales de innovación, desarrollo cultural, con aspiraciones para otros futuros.

En mujeres y hombres habido gente que ha sacado la cara por los Imbayas, en el deporte los años 50, en la música los años 60s, y en la danza desde el año70, hasta ahora los muyacanes dan que

hablar, en la educación, en las ciencias y el arte se han destacado muchos jóvenes, el Antoñito se hizo Antropólogo, el Julio César abogado, nosotros nos hicimos maestras hasta jubilarnos, otros son profesionales y emprendedores de negocios, hasta dos ‘Sara Ñustas’ fuimos de Ibarra, La Adelita y yo. Ahora apoyando a los hijos como antes, ayudando en los negocios, como mindalaés viajando con la música y artesanías, por el mundo, ahora me entretengo los sábados con mi puestito de ventas de reproducciones de dibujos y pinturas de mi hijo en Otavalo. (Entrevista, Clara Vega Males, Otavalo, 25 de agosto de 1997).

El grupo Muyacán daba mucho que hablar, pues despertaba admiración y simpatía por la pasión y entrega de sus presentaciones, se había destacado en otros eventos realizados en el país, mereciendo el premio revelación dentro del festival de danza nacional, que se organizó en septiembre, en el Yamor 71 de Otavalo.

El Muyacán surgió en 1971, como una de las expresiones más genuinas del arte ecuatoriano, y por qué no decirlo latinoamericano, grupo de danza que, desde entonces, se ha mantenido en los escenarios del Ecuador y del mundo, defendiendo lo ancestral del arte nativo y luchando contra los falsificadores, que responden a las exigencias de la globalización y que presentan espectáculos que nada tienen que ver, con la verdadera cultura nacional. Quincenario Opción N° 15 (Murriagui 2007, 15).

La propuesta generada llamó la atención porque era contraria a los ballets folklóricos sobre el mundo andino²⁰ que por entonces se establecieron en los países latinoamericanos²¹, y que como

²⁰ La atención y algunos aspectos de lo delimitado como andino tiene antecedentes en el discurso hegemónico y que históricamente se registra en el empeño indigenista que surge desde las élites intelectuales y artísticas a partir de los años veinte. Es a partir de los años 50 que John Murra, con el término ‘mundo andino’, genera una corriente de estudios antropológicos, sociológicos y culturales, que se conocen con este nombre en el mundo académico de las ciencias, para referirse a este tipo definido de sociedades y culturas (Baud 2003, 300).

²¹ En la década de 1960, el interés que suscitaba el ballet y el folklore en los países latinoamericanos se había intensificado notablemente por la llegada a las capitales algunos de los más destacados ballets folklóricos, bailarines y coreógrafos del mundo. (Les Ballets Africains, Beriozka, Ballet de Ceilán, José Limón, Yvette Chauviré; Ballet Siglo XX de Maurice Béjar, Serge Golovine; Ballet de la Ópera de Berlín; la compañía de Paul Taylor, el Ballet de Serge Lifar, y otros). Empezaron a surgir los Ballets Folklóricos: de Amalia Hernández en México, de Sonia Osorio en Colombia, de Yolanda Moreno en Venezuela, de Sonia Urquidi y César Paco en Bolivia, de Margot Loyola en Chile, de Kaye Mc Kinnon de Pacheco de Céspedes en Perú, de Guido Garay, Marcelo Ordoñez y Patricia Aulestia en Ecuador, entre otros.

señala (Said 2008, 20), “tienen los valores occidentales, al representar a la América indígena de manera normativa, mediante tareas de análisis y valoración, idealizada, ...para satisfacción de audiencias europeas y norteamericanas con gustos exóticos”

Hoy este tipo de ballet se limita a buscar solo aquellas dimensiones más ‘exóticas’ y externas de la cultura, que pueden estar destinadas al consumo, al mercado cultural; mediante la usurpación de los símbolos y de los significados... Todo proceso de usurpación simbólica empobrece, distorsiona, aliena el significado y la significación de los símbolos, lo que provoca su empobrecimiento y alteración, su exotización, su folklorización y la pérdida de sentido, lo que trae como consecuencia un profundo déficit simbólico que conduce a la anomia social se construye un sentido de lo real, que es transfigurado, resemantizado; en las que, las interacciones simbólicas se ven alteradas (P. Guerrero 2002, 87-88).

En la formación de estos ballets folklóricos, se trasluce una perpetua sumisión de lo andino al occidente. Como lo resume paradójicamente (Said 2008, 300) . “El indio originario y sus contemporáneos no tiene historia, no tiene singularidad; sólo el occidente puede darle coherencia. La experiencia del más fuerte -se superpone- a la del más débil, experiencia que también, extrañamente, depende de este último”. Así, el saber eurocéntrico del ballet folklórico, plantea la imposibilidad estructural de la independencia del arte nativo indígena.

3.3 Lo indígena para el nacionalismo de izquierda

Las experiencias de difusión con presentaciones en los eventos comunitarios de la Misión Andina del Ecuador, sirvieron mucho a los danzantes que formaban el grupo, para foguearse en espacios comunitarios y escenarios urbanos. Las particularidades del trabajo artístico, y la constitución social de los integrantes llamaron la atención de la población, instituciones y autoridades del gobierno; los burócratas sensibles respaldaron las acciones de promoción iniciadas por el Muyacán, muchos funcionarios invitaban al grupo a presentarse en funciones, demostrando ser sensibles a la propuesta desarrollada en el Muyacán. El contexto nacional gracias al boom petrolero, iniciado en 1970, tenía que ver con el impulso al desarrollismo del gobierno del general Rodríguez Lara (1972-1976). Los sucesivos gobiernos militares (1976-1979), se encargaron de administrar bajo signos de bonanza, hasta instaurar la democracia en los años ochenta (Ayala Mora 2008).

Desde una mirada nacionalista se hacía referencia al valor y calidad de la danza del Muyacán. Reconocían que la danza india podía ser un elemento discursivo del nacionalismo de izquierda, una referencia cultural de legitimación a las labores y obras del gobierno; pero que, en nuestro caso, esta labor no era desempeñada por agentes de campos del arte del estado. Bourdieu (2005), considera que cuando esto sucede, se presentan espacios de articulación entre campos donde los agentes legitimadores se apropian del reconocimiento que los artistas poseen²², Bourdieu explica que, cuando se da esta articulación entre campos, cada institución política confiere diferentes niveles de legitimidad a los artistas. Es necesario reconocer que en el trabajo de los muyacanes las audiencias percibían la pertenencia étnica de los integrantes como elemento original que confería al trabajo autenticidad.

La autenticidad tan ligada a la problemática del folklore y a las expresiones tradicionales, pierde su sentido si sigue siendo entendida en términos dicotómicos que oponen la tradición a la modernidad. La autenticidad debe ser entendida como la capacidad de grupos sociales para representarse a sí mismos, y de conquistar aquel espacio dentro del discurso nacional y global, que les permita a ellos decir quiénes son. Es decir, por la capacidad de auto representación y autodeterminación, en vez de por la resistencia de supuestas identidades esenciales (Cánepa Koch 2005, 6).

La herencia de ser indios no estaba en dudas, hacíamos uso del cuerpo en una forma tradicional, pero lo que proponíamos como trabajo de danza no estaba dentro de las formas del folklore, ni representaciones tradicionales. De esta manera, la danzalidad indígena imbabureña recobraba su potencial político con los descendientes modernos, y al mismo tiempo empezaba a re encontrar los medios y la autoridad para su auto representación que, radicaba más bien en lo que expresa Gisela Cánepa²³ : “...la capacidad de recrear y auto representarnos como sociedad actual, antes que fijarnos en la antigüedad u originalidad de sus formas y contenidos” (Cánepa 2012, 13).

²² Bourdieu utiliza el término consagración para referirse al reconocimiento que el campo otorga a los artistas. Al hablar de artistas o grupos reconocidos, se hace referencia a los productores de arte que se han mantenido activos durante varios años y que han sido parte de episodios vitales del campo, no solamente en difusión de arte, sino otros acontecimientos relacionados con un activismo del campo del arte.

²³ Antropóloga peruana, obtuvo su doctorado en la Universidad de Chicago Ha publicado varios libros y cuenta con numerosos artículos publicados en el Perú y el extranjero que versan sobre problemáticas referidas a la configuración de identidades regionales y étnicas; relaciones de poder; cultura expresiva; representaciones y cultura visual,

Fuimos invitados por la presidencia de la república, a realizar una presentación especial a nombre del gobierno nacional para el cuerpo diplomático, y agregados militares acreditados en el país, conmemorando el ritual patriótico por los 150 años, de la Batalla de Pichincha, evento que se realizó el jueves 24 de mayo de 1972, en el salón amarillo del Palacio de Carondelet.

“Por primera vez en el Ecuador, los indígenas tenían la oportunidad de manifestarse con elementos de su propia circunstancia, No fue fácil elaborar los medios para realizar esta aspiración, ya que tuvieron que seleccionar la música, escoger con acierto los temas y crear la coreografía, lo que les permitió hacer de este grupo la más fiel expresión de su raza.” Quincenario Opción N° 15 (Murriagui 2007, 15).

Esta noticia da énfasis a la necesidad de indagar formas alternativas y eficientes para presentarnos como actores culturales en la sociedad nacional, encontrando sustentos en manifestaciones como la música, la danza que fueron empleadas como herramientas para recuperar un lenguaje de comunicación en este campo del arte y afirmarnos como trabajadores de arte nativo. El repertorio de danzas presentado, despertaron diversas inquietudes, porque los asistentes interesados en proyectos de desarrollo y valorización de lo indígena, ligaron esta manifestación, como un proceso de avance moderno del sector, reconocieron una danza con identidad territorial y política.

La función del Muyacán fue recibida con sorpresa por las autoridades nacionales, los embajadores invitados, quienes vieron en la sencillez del elenco lo más cercano a lo puro, hecho con sinceridad: la presencia y fuerza distintiva del pueblo indígena otavaleño, un referente desconocido; descubrieron en los integrantes quichuas una representación ignorada de los indígenas, ratificando la re existencia y afirmación de ser otros nuevos actores de la vida cultural del país. La confirmación de este hecho me motivó a indagar por qué el grupo sirvió para ser incorporado dentro de una oficialidad, si lo que hacíamos provenía y era un mundo evidentemente distinto y marginal. Si nuestro trabajo por encima de todo era un discurso que de ninguna forma estaba en relación de correspondencia directa con el poder político; sin embargo, se reconocía su poder simbólico.

investiga sobre el neoliberalismo como régimen cultural y sobre antropología y archivos discutiendo la constitución de subjetividades ciudadanas en los campos de la gestión de marca ciudad y marca país.

Muyacán, hizo su aparición en el coliseo municipal de Ibarra, en el programa Domingos del Pueblo, tiene la inspiración y dirección de Francisco Salvador, amante de la danza y uno de los fundadores del conjunto Ñucanchillacta. Su anhelo adentrarse en el sentimiento del alma indígena y extraerle la belleza del tesoro escondido de su música y de su danza, para ofrecernos en cuadros de vida y emotiva plasticidad. Hay más los integrantes son auténticos elementos de la raza indígena que han logrado un apreciable grado de cultura gracias a la eficiente labor desplegada por organismos nacionales e internacionales. (Diario El Comercio 1971, 6 B).

En el inicio, fue una curiosidad que se creó en torno al Muyacán, porque la sociedad y la otra cultura, siempre despreciaron la calidad y las posibilidades que poseen el pueblo quichua; esto duró hasta mediados de los ochenta, en que se empieza a reconocer la pluriculturalidad, surgiendo el interés y preocupación en los gobiernos de izquierda²⁴ a impulsar programas políticos nacionalistas, integrar la región andina como un espacio económico y cultural y el fomento de los valores culturales y humanísticos de la región consolidando el Pacto Andino²⁵.

El movimiento de nuestros cuerpos transmitía, esa atmósfera que eran propias de las sociedades tradicionales: la presencia, el desarrollo gestual, la naturalidad expresiva de movimientos, un aura del tiempo profundo. Lo que hacíamos los muyacanes era seguir, con la música y danza

²⁴ A partir de 1968, dos acontecimientos, uno en Panamá y otro en Perú transforman la historia de las intervenciones militares en la región. Por primera vez unas fuerzas armadas intervienen para derrocar gobiernos oligárquicos y buscan apoyos en la izquierda acosada y clandestina. Omar Torrijos y Velasco Alvarado serán sus representantes. En 1970, Salvador Allende gana en Chile las elecciones presidenciales y una coalición de partidos políticos marxistas, hasta el golpe de Estado de septiembre de 1973. Fue la experiencia de democracia radical más importante vivida en la región en el primer lustro de los años setenta. En Ecuador, el general Guillermo Rodríguez Lara preside el gobierno nacionalista instaurado a partir de 1972, y después por el triunvirato militar hasta 1979. Es en este contexto social y político donde surge Muyacán, danza india (1971), como alternativa ante los ballets folklóricos, de Marcelo Ordoñez (1963), y Patricia Aulestia (1964).

²⁵ Es un acuerdo que surge en 1969 en Latinoamérica en la fase de desarrollo. Nace el Pacto Andino, con la intención de integrar aquellos países que representaban los antiguos territorios del Tahuantinsuyo. Este pacto integra la firma de países como Bolivia, Chile, Ecuador, Perú, Colombia, en 1973, se suma al pacto Venezuela. El fin que persigue el Pacto Andino es el de una mayor cooperación económica y social, la cual le dote de una mayor capacidad para, de forma conjunta, hacer frente a los retos económicos y sociales que permitan la integración de las regiones que componen Latinoamérica. Chile anunció su retirada durante el régimen de Augusto Pinochet, y salió del grupo de países que integran dicho acuerdo. Posteriormente, en 2006, el país vuelve a sumarse a este grupo, integrándose al pacto como país asociado. (Ecomomipedia. 2000).

ampliando la revalorización cultural de la sociedad quichua originaria de Imbabura, de donde proveníamos.

...ya es tiempo de estrechar la mano del indio con franqueza, con cariño y con beneplácito. Ya es hora de mirar nuestra sangre más de cerca...Muyacán tarde o temprano hará conocer el nombre de Imbabura, más allá de los ámbitos patrios, como un mensaje de la sangre única a la tierra única. Frente al nacimiento de Muyacán que es promesa y esperanza, no podemos otra cosa que vaciar nuestra admiración, nuestra felicitación, como el mejor abono para que se llegue a un futuro promisorio (Diario La Verdad 1971, 5).

Estas apreciaciones, pueden sorprender hoy, pero son muestra de la ruptura que significó el Muyacán, y como se valoraba que las culturas indígenas salieran del silencio como una expectación y promesa en la vida sociocultural de la región. Desde entonces, algunas de mis preguntas, tenían que ver con la forma en que las personas cercanas al poder miran al arte nativo de los indígenas.

¿El uso de esta manifestación fue con fines políticos, o una muestra que pudo también implicar la recuperación de la presencia viva de lo nativo, abandonado desde tiempo atrás por el estado?, o talvez como dice (Cánepa 2012, 36) “...hubo interés del nacionalismo que instrumentaliza la idea de ‘diferencia’ como un recurso estratégico, a través del cual los bienes y repertorios de los distintos grupos que integran el estado-nación son apropiados y reeditados para convertirlos en productos con un sello de marca distintivo.”

Esto despertó mi atención para considerar que los grupos que luchamos por la auto representación, afrontamos el reto de impugnar el uso, por parte del estado de bienes y repertorios culturales. También se generó la pregunta de ¿cómo los hombres y mujeres indígenas reflexionaban sobre el trabajo hecho con su cuerpo, presentando de forma abierta, en el centro del poder?, fue una manera de constatar que:

...la representación cultural y la lucha por la auto representación, suceden en el marco de una cultura publica en la cual se entretajan de manera compleja y a veces contradictoria agendas políticas, sociales y culturales, ...como entretenimiento y consumo, donde el cuerpo es a un mismo tiempo, la cosa más sólida, más elusiva, ilusoria, concreta, metafórica, siempre presente y siempre distante: un sitio, un instrumento, un entorno, una singularidad y una multiplicidad (Turner 1984, 33).

Con esas interrogantes presentes, me alegró que este público haya encontrado méritos e interés a la exposición de nuestro trabajo danzado realizado entre indios. Las estimaciones demostradas por los asistentes, sirvieron para obtener el apoyo del gobierno en especial del ministerio de Relaciones Exteriores, para que se reconozca y delegue oficialmente al Muyacán como Embajada Cultural Itinerante representando a Ecuador. Esta designación permitió realizar la gira a Perú, Chile, Argentina y Bolivia.

“La calificación, facilitó iniciar gestiones con las delegaciones diplomáticas e instituciones culturales de los gobiernos amigos, y dieron consistencia para organizar la gira. Se concedió una ayuda económica de treinta mil sucres, que sirvió para el pago y obtención de pasaportes, del transporte y alimentación durante el viaje.” (Paladines 1972).

El esfuerzo desplegado por el grupo para mantener la danza como práctica cultural propia, significaba ya de por sí: “una acción política, donde el intento por mantener y legitimar espacios propios, dentro de un contexto en el que ya solo su definición puede ejercer una violencia política de marginación y desposesión” (Cànepa Koch 2005, 5).

3.4 La gira de difusión

Los últimos días de mayo de 1972, reunidos en Ibarra, los integrantes del Muyacán, entre artistas y amigos de Otavalo, formamos un equipo de trabajo para planificar y llevar adelante la gira de difusión en todo el Ecuador.

“En junio de 1972, integramos al equipo promotor y organizador, al compañero Alfonso Murriagui Valverde²⁶”. (Paladines 1972).

²⁶ Alfonso Murriagui Valverde. Quito (1929-2017). Poeta tzántzico, escritor, dramaturgo, periodista, de ideales revolucionarios, publicó varios libros de poemas y relatos. Junto a los poetas del movimiento tzántzico, Rafael Larrea y Raúl Arias, con ellos recorrieron Perú, Bolivia y Argentina, difundiendo la poesía ecuatoriana. Fue relacionador público de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y de las compañías Teatro Ensayo y Teatro Popular Ecuatoriano, con quienes efectuó múltiples giras nacionales y una extensa gira por ciudades peruanas. En los años 70 en Quito, fue uno de los promotores para la formación del Centro de Arte Nacional, que agrupó a artistas que posteriormente sería la Unión de Artistas Populares del Ecuador, UNAPE. Murriagui fue parte del equipo fundador del quincenario alternativo *Opción* (2001). Periódico que recoge en sus páginas los principales anhelos, la cultura y

“Las cosas cuando tienen que ser se dan fácilmente, los papás de los guambras entendieron y autorizaron a los hijos que eran del grupo, para que viajen.” (Entrevista, Mercedes Remache Vega, Ibarra, 11 de marzo de 2007).

Entre los meses de junio y julio de 1972, organizamos una gira nacional que nos llevó a numerosas ciudades ecuatorianas, presentando la danza india en coliseos y teatros de ciudades de Imbabura, Carchi, Pichincha, Tungurahua, Chimborazo, Azuay, Loja, Los Ríos, Guayaquil, Manabí y Esmeraldas. En la representación de dicha gira encontramos apoyo de mucha gente.

...a mis hijos les cuento que antes de irnos a la gira realizamos funciones en todo el Ecuador, de frontera norte a la frontera sur. Actuamos para muchos actos del Municipio de Otavalo, me acuerdo en la Entrada de Bolívar a Otavalo en los portales del mercado 24 de mayo, con la Toty Rodríguez de Manuela Sáenz y Álvaro San Félix que hizo de Bolívar, el Jaime Bonelli, Marco Muñoz, la Zoila Pozo, señoritas y señores de Otavalo, como criollos y autoridades, y los muyacanes de pueblo indígena para el 31 de octubre del 71, ellos nos dieron mucho ánimo y ayudaron, eran amigos de nosotros. (Entrevista, Sara Bucheli Oñate, Ibarra 25 de agosto de 1996).

En la misión andina fueron comprensivos con el trabajo que hacíamos, al Paco, Lolita y yo, nos facilitaron los permisos, nos prestaron una grabadora de cinta para los ensayos. En la CRI, centro radiofónico de Imbabura de Silvio Morán nos daban grabando la música, Zoila Poso Mera, amiga de Paco iba a visitarnos en los ensayos, nos daba charlas y fue con nosotros a las fiestas de Guayaquil. (Entrevista, Hermelinda Males Morales, Ibarra, 23 de diciembre de 1973).

El padre salesiano Adolfo Álvarez rector del Sánchez, y después Julio Larrea rector del Teodoro nos prestaron salones para los repasos, todo nos daba confianza y se facilitaba para salir adelante, colaboraron los tíos que vivían en Cali, Popayán y Bogotá, las trabajadoras sociales y compañeros de la misión siempre nos estaban alentando, hubo tíos artesanos de las comunidades que nos dieron trabajando, a precios especiales fajas, sombreros y nos animaban con una esperanza, el mes entero de vacaciones escolares pasamos y fue de puro trabajo, todo se facilitó para sacar adelante, la función de estreno, y así fue para el viaje de la gira también. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 23 de junio de 1995).

las luchas de los pueblos de Ecuador, América Latina y el mundo, y en el que escribió durante su último periodo. (Murriagui 2017).

El prestigio del Muyacán crecía en el medio cultural del país y eso se vio en las amplias audiencias que fueron a nuestras funciones. La experiencia de la gira nacional fue un ensayo exitoso como prólogo a la gira que nos aguardaba. El fotógrafo Otavaleño Hugo Cifuentes²⁷ (1929-2000), viajó con nosotros a diversas comunidades indígenas de la región Cochicaranqui: el Abra, la Esperanza y la Magdalena, donde registró en imágenes las danzas de mujeres y hombres indígenas del Muyacán que se difundieron en la gira, para que se conozca al grupo a través de diarios, revistas y canales de televisión del país y del extranjero.

El diseñador Edwin Rivadeneira de la misma ciudad, procesó docenas de fotografías de las primeras funciones. Con él hicimos la primera sesión de fotografías, fueron la base para la concepción del logotipo y diseño del afiche del Muyacán. Los dos seleccionaron una muestra de diapositivas (de sus colecciones y archivos personales), con escenas andinas de mujeres, niños y hombres de las comunidades y paisajes de la región, que se ensamblaron entre la voz del actor Álvaro San Félix²⁸ (1931-1999), narrando sus textos, para proyectarlas en las funciones de Lima y Santiago, como obertura del espectáculo escénico.

²⁷ Hugo Cifuentes Navarro, Otavalo (1929-2000), fotógrafo y pintor ecuatoriano. Comenzó estudiando dibujo y pintura, recibió el Premio de Ensayo Fotográfico otorgado por la Casa de las Américas por su obra *Huañurca*. En los años 60 formó parte del grupo Vanguardia Artística Nacional (VAN), fundado por Enrique Tábara, lo conformaron Guillermo Muriel, Oswaldo Moreno, Aníbal Villacis, León Ricaurte, Estuardo Maldonado, Luis Molinari, y Gilberto Almeida. En este grupo se aglutinaron las tendencias del informalismo, constructivismo, el arte precolombino y el surrealismo. (Alvarez 2015, 5).

²⁸ Seudónimo de Carlos Benavides Vega. (1931-1999) nació en Guayaquil, pero se reconocía como otavaleño. Dramaturgo, poeta, narrador y actor. En los años sesenta integró, junto a los poetas David Ledesma Vásquez, Ileana Espinel, Sergio Román y Gastón Hidalgo Ortega, el Club 7 de Poesía. Posteriormente se dedicó a las tablas, convirtiéndose en un destacado dramaturgo y libretista de radio-teatros. En 1958 regresó al Ecuador desde Chile porque su amigo el fotógrafo Hugo Cifuentes, lo llevó a trabajar a la Radio Otavalo, la voz del Altiplano. En Colombia donde permaneció seis años, trabajó en las radios Cadena Caracol y El mundo en Bogotá. En 1968 partió a México como miembro integrante del grupo de Teatro de la Universidad Nacional de Colombia donde traba amistad con el Embajador ecuatoriano Benjamín Carrión. En 1969 regresó a Quito. Poco tiempo después Carrión, le ofreció una beca para estudiar teatro en la Universidad Autónoma de México UNAM. En 1978 obtuvo el Premio Nacional "Aurelio Espinosa Pólit" por *La herida de Dios*. En 1978 ingresa en la Facultad de Historia de la Universidad Católica, donde se gradúa en 1986. Su tesis de grado, *Monografía de Otavalo, estudio sobre la región sarance, desde la prehistoria hasta nuestros días*, publicada por el Instituto Otavaleño de Antropología en 1988, en dos volúmenes (Pérez Pimentel 2016, 13).

Otro otavaleño que asesoró y recomendó relacionarnos entre autoridades e instituciones culturales de varios países fue Plutarco Cisneros²⁹, creador y director del Instituto Otavaleño de Antropología, quien colaboró con cien ejemplares de la edición “Otavalo, El Valle del Amanecer”, un libro sobre Imbabura, con textos e imágenes fotográficas de Aníbal Buitrón y John Colling Jr., que se fueron quedando a lo largo de la gira en universidades, bibliotecas, centros culturales y en manos de intelectuales, artistas y personajes³⁰ de Perú, y Chile. (Paladines 1972).

Decidimos que Alfonso Murriagui y Manuel Paladines, viajaran por Perú, Chile, Argentina y Bolivia, para coordinar sobre el terreno la proyectada empresa mientras yo mantenía en Ibarra, las clases y ensayos del trabajo a difundir.

En Perú, el contacto con el Instituto Nacional de Cultura sirvió de nexo con el Sindicato de Artistas Peruanos y con nuestra legación diplomática. El Departamento de Cultura de la Universidad de San Marcos, auspició una programación dedicada a sus estudiantes que se realizaría en el Corral de Comedias. Gestionamos con apoyo de la embajada, incluir a Muyacán en la programación oficial del Teatro Municipal de Lima, y comprometimos funciones entre el 8 al 10 de agosto en el centro de espectáculos ‘El Cholo Fidel’ en Miraflores. En agosto se realizará el nombrado y recién estrenado II Festidanza 72, organizado por la Comisión de Cultura del Concejo Provincial de Arequipa en cual participaremos. (Paladines 1972).

Actividades similares cumplieron con instituciones, autoridades del estado, de las universidades, artistas y promotores de las áreas de cultura de las ciudades chilenas de Arica, Iquique, Antofagasta, La Serena, Santiago, Valparaíso y Viña del Mar, con quienes mantuvieron conversaciones, y entregaron materiales promocionales del Muyacán, afiches, fotografías, e

²⁹ Plutarco Cisneros Andrade, Otavaleño 1943. Formó el núcleo básico de lo que sería el Instituto Otavaleño de Antropología, IOA, institución académica que ha generado aportes en investigaciones antropológicas. Orientó en la creación del primer museo antropológico de la ciudad de Otavalo y es fundador de la Universidad de Otavalo.

³⁰ Como Martha Hildebrandt, directora del Instituto Nacional de Cultura de Perú; al director teatral de la Universidad de San Marcos, Guillermo Ugarte Chamorro, a Miguel Rubio del Centro Cultural y Teatro Yuyachkani, al ‘Cholo Fidel’ Ramírez, a Victoria Santacruz de Perú Negro, Hugo Béjar, director de SINAMOS, Sistema Nacional de Movilización Social, institución del gobierno peruano del General Juan Velasco Alvarado, así como a José Luis Velarde Soto, alcalde de Arequipa, Hortensia Bussi de Allende, primera dama de Chile y José Tohá, Ministro de Defensa, Raúl Gómez, director de la Organización Nacional del Espectáculo ONAE. (Paladines 1972).

información del grupo; nos incluyeron en las programaciones de teatros y auditorios universitarios, plazas públicas, fábricas y comunas de sus ciudades, permitiendo que el Muyacán se presente ante el pueblo chileno, durante el mes de agosto.

La secretaría de cultura del gobierno socialista, coordinará con las universidades, la estadía del grupo Muyacán, su alojamiento y la alimentación mientras dure la gira. La Organización Nacional del Espectáculo ONAE, coordinará el trabajo de programación y presentaciones que efectuará esta institución a nuestro favor. Nos desearon éxito en la próxima gira y enviaron saludos para los artistas integrantes de la delegación de indígenas ecuatorianos. (Paladines 1972).

Al culminar julio de 1972, estuvimos preparados, bailarines, músicos, cantantes, repertorios, vestuarios, utilería. Nos esperaba un recorrido de 5.240 kilómetros desde Ibarra, solo para llegar a Santiago.

Es importante dejar constancia a quienes, con decisión nos embarcamos en esta aventura cultural: Dolores -Lola- Quinche Potosí, Hermelinda Males Morales Mercedes Remache Vega, Blanca Maigua Males, Martha Albán Ordoñez, Clara Vega Males, Sara Bucheli Oñate, Martha Salvador Félix, Carlos Males Maigua, Julio César de la Torre Pineda, Antonio Males Males, Alberto Pineda, Rafael Pancho Remache Males, José Pineda Chiza, Fernando Chiza Maigua, Alberto Farinango Males, Armando Pineda Chiza, y Alfonso Echeverría Durán. La banda mestiza, ‘Los Caranquis’, integrada para la gira entre los músicos cotacacheños: Edgar Hidrobo³¹, Pedro Proaño Andrade, los hermanos Juan y José Guzmán Moreno, el cantante Enrique Males³², el

³¹ Edgar Hidrobo Aulestia, Cotacachi, 1950, hijo de Luis Hermógenes, sobrino de Marco Tulio y Armando Hidrobo, quienes iniciaron una saga familiar como intérpretes creadores y docentes. Es un cantor nato y compositor como su primo Homero Hidrobo. Se perfeccionó en la ejecución de la trompeta, instrumento al que dedico su estudio. Aprendió canto y arreglo musical con la técnica de maestros de la Universidad de Chile. Profesor del Colegio Luis Ulpiano de la Torre, de Cotacachi. Colaboró con Paco Salvador y Manuel Paladines junto al equipo técnico y artístico de FADISA en la grabación del Long Play. *Muyacán*, con los temas que bailamos y sirvió de puerta musical para la gira por los países del sur en agosto de 1972. Este LP. fue una muestra de renovación y estímulo que se difundió en Ecuador Participaron: músicos cotacacheños con quienes se formó el conjunto *Caranqui*, organizado para la gira. En el LP participaron también Enrique Males y Arturo Aguirre con los temas del repertorio de Muyacán de 1972.

³² Enrique Males, Ibarra 1942, músico autodidacta, de niño era el blanco de burlas por parte del resto de los niños ajenos a su comunidad, simplemente por tener rasgos indígenas. Formo parte del Muyacán como cantante desde 1971 y viajo en la gira a Perú y Chile en el 72. Esta experiencia le motivó. Tenía 30 años, y decidió por fin recuperar su lengua y los elementos de identidad Imbaya que había olvidado en su niñez. Esta experiencia fue determinante para su

instrumentista del rondador Arturo Aguirre³³, y el trío universitario de Loja con los cantautores: Trotsky Guerrero Carrión, Benjamín ‘gato’ Ortega Jaramillo³⁴, y Tulio Bustos Cordero, trío invitado, que se llamaron para la gira ‘*Cunticunallpa*’, (Mensajeros de la Tierra).

El dueño y conductor del Expreso Turismo N.º 19, José -Pepe- Granda, el chofer suplente José Erazo, el controlador Germán López, los coordinadores de la gira Manuel Paladines, Alfonso Murriagui y su esposa Olga Sánchez, como director y Paco Salvador, (tenía 25 años). Al recordar esta participación ‘el gato Ortega’ recordaba años más tarde en una entrevista con Alfonso Murriagui ¿Benjamín qué satisfacciones te ha dado la guitarra?

futuro como cantante. Compartir con el trío Universitario de Loja (Cunticunallpa), y relacionarse con los artistas de la nueva canción chilena, influyeron y afirmaron su inquietud e interés sociales por la defensa de la cultura indígena. Entre sus principales aportes destaca la propagación de recreaciones de música ejecutada con instrumentos precolombinos ecuatorianos (Males 2000).

³³ Arturo Aguirre Cruz, Quito (1921- 2005), intérprete de rondador. Su afición la cultivó junto a su padre, músico de profesión en Cayambe. Aprendió a ejecutar el rondador, un antiquísimo instrumento de raíz indígena y se auto acompañaba con guitarra. En 1960 integró el grupo los Corazas, junto a los guitarristas, Bolívar Ortiz, Segundo Dueñas, y Arturo Mena y dirección de Marco Tulio Hidrobo. Junto al conjunto de música Los Corazas integro el Ballet Gran Colombiano de Hernando Monroy en sus giras por Europa, con Los Imbayas actuó en España en 1963. Acompañó a los grupos de M. Ordoñez. P. Aulestia y al Muyacán de P. Salvador. A partir de los 90 fue instructor de este instrumento en la orquesta de instrumentos Andinos del Municipio de Quito (Guerrero Gutiérrez 2002, 89).

³⁴ Benjamín Ortega Jaramillo Loja (1944-2011) Cantautor lojano, autor de 100 composiciones, tiene 10 CD grabados y dos libros publicados: Con mi guitarra y mi canto: contiene coplas populares y Romancero, un poemario y cancionero. Es el número 10 de 11 hermanos. Su padre, Emiliano Ortega es autor de la letra de Alma lojana, el pasillo himno de los lojanos, cuya música hizo el compositor quiteño Cristóbal Ojeda Dávila, asesinado en la Guerra de los Cuatro Días. El Gato Ortega murió el 30 de diciembre de 2011. El Estado Ecuatoriano, en el año 2000, le entregó la condecoración nacional al Mérito Cultural en reconocimiento a su creación musical y literaria. Es autor de ... su cantar no es llanto, no es congoja, Si usted nunca ha ido a Loja, no conoce mi país (Jaramillo 2016).



Foto 0.1Arriba: *Enrique Males, Juan Guzmán, Pedro Proaño, Edgar Hidrobo, Alberto Farinango, Arturo Aguirre, Tarquino Guzmán, Paco Salvador, Fidel Ramírez.* Abajo: *Blanca Maigua, Martha Albán, Julio de la Torre, Hermelinda Males, Pepe Pineda, Fernando Chiza, Clara Vega. Alberto Pineda, Lola Quinche, Carlos Males, Sara Bucheli, Lima, agosto 1971, foto M. Paladines*

Me ha dado las más grandes satisfacciones de mi vida, los viajes, pues con ella he recorrido Perú, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Panamá, Cuba, Estados Unidos, Rumania, Holanda y Japón. Acompañé en la gira que tú organizaste por América del Sur con el grupo de danza indígena Muyacán de Paco Salvador, pues entonces formaba parte del Trío Universitario, junto a Trotsky Guerrero y Tulio Bustos, que lo creó el maestro Edgar Palacios en Loja. De paso te cuento que con ese trío grabamos un solo disco, que fue el primer disco de canción social, o canción protesta, que se hizo en el país, lo hicimos en el 72, al regresar de la gira con el Muyacán, y hace un año lo reeditamos. (Murriagüi 2009, 14).

El viernes 4 por la noche, se hizo la función de despedida en el teatro Gran Colombia de Ibarra, donde expusimos el repertorio a difundir en la gira. El sábado 5 de agosto, al empezar la tarde iniciamos el viaje desde Ibarra. En Quito se embarcaron Manuel y Arturo, residentes en la capital, y tomamos rumbo a Loja donde se incorporaron los cantantes lojanos, continuamos a Machala y proseguimos nuestro destino a Lima, capital de Perú. Arribamos en la madrugada del lunes 7 de agosto.

El martes 8, Muyacán cumplió con su primera presentación en el Corral de Comedias, una programación auspiciada por la Universidad de San Marcos, para estudiantes y personal del centro de estudios. Después de la actuación tuvimos la presencia y felicitación del director teatral de esta Universidad, Guillermo Ugarte Chamorro³⁵ y de Miguel Rubio³⁶, director del Grupo de Teatro Yuyachkani, que lo había creado en julio de este año (1971), y con quien intercambiamos inquietudes y direcciones.

Ellos también registraron que el Muyacán, y sus integrantes contenían en sus cuerpos una médula histórica por llevar un ADN del tiempo recóndito, lejano de la definición decimonónica europea y la fisiología con la que se identifica a los bailarines. Don Guillermo, nos felicitó y dijo, que, incluyamos en la formación lecturas de César Vallejo y José María Arguedas. En la función del teatro municipal a la que también volvió asistir, nos felicitó y entregó este mensaje:

Queridos Muyacanes:

El teatro como la danza, es un espacio de creación, libertad y responsabilidad, fortalece el desarrollo de los estudiantes en el marco de una educación integral; porque el artista tiene de creativo, de sanador, de trabajo en equipo, de dar propuestas de cambio, de prevenir y denunciar los problemas del país. Gracias al teatro, y la danza el ser humano ha logrado mejorar su sociabilización, haciéndola más natural; el trabajo teatral como la danza permite mejorar la sociedad, te da disciplina, ayuda en el manejo de la frustración, y la adquisición de hábitos responsables, el incremento de valores y normas de convivencia, el respeto por el otro, el desarrollo de la seguridad en sí mismo y de las relaciones con los demás, y tú, ten el oído atento al

³⁵ Guillermo Ugarte Chamorro (1921-1998). Doctor en Literatura y profesor de la Universidad Nacional de San Marcos, fue director del Teatro Universitario desde 1955-1988, durante 33 años estuvo a cargo de esta institución, formando generaciones de actores y dramaturgos, promovió y difundió el teatro peruano. lo designaron director ejecutivo de la filial en el Perú del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT. (Chamorro 2000).

³⁶ Miguel Rubio (1951). Dramaturgo, escritor, miembro fundador y director del grupo cultural Yuyachkani, institución teatral independiente que existe desde julio de 1971. Egresado de sociología de la universidad particular Inca Garcilaso de la Vega (1974), a través de Yuyachkani postula un teatro de creación e investigación a partir del material que los actores producen. Doctor honoris causa en arte, por la universidad de las artes (La Habana, Cuba). (**Yuyachkani 1990**).

corazón de la gente. Se transformador y autocrítico. Sigán adelante. Buena gira. Guillermo Ugarte Chamorro.

Entregamos el libro Valle del Amanecer a los dos directores. De regreso en Ibarra me esperaba una carta de Miguel, decía que acepte la tarea que me había impuesto:

Tu danza, mezcla de penetración y evaluación histórica, con la facultad de dramatizar, humanizar, reivindicar, se deja mirar emocionadamente, cautivadoramente, tus danzas infunden calor y vida a la tradición, y tienen el don de revelar el carácter de tu tierra otavaleña. El teatro y la danza no es literatura, el teatro y la danza es una experiencia. Es importante cómo procesamos la memoria, y si por memoria entendemos nostalgia, estamos perdidos. Pero si por memoria entendemos cómo el pasado nos ha traído hasta este presente, y si la memoria nos deja lecciones, es distinto. O sea, hay una memoria literal, anecdótica, y hay una memoria ejemplar que nos permite trascender. Por favor lee esto a tus bailarines, con mi más profunda admiración. Miguel Rubio.

Años más tarde, en mayo del 1991, volvimos a reencontrarnos en Lima, cuando nos prestaron su sala para ensayos de la coreografía El poder al sur, en la casa Yuyachkani, en Tacna 363, (magdalena del mar), con la que participamos³⁷, en el festival Danza Nueva 91, convocado por la Alianza Francesa de Lima. Fueron unas etno coreografías que las emplee en el 93, para el montaje de *Pactara* la Diosa Blanca, allí miró, la imagen del rostro en la urna de espejos iluminada, que flotaba en la cámara negra del escenario, le gustó mucho y dijo reconocer un signo y aporte para el arte escénico andino.

La noche del jueves 10 de agosto de 1972, por los 163 años de la independencia de Ecuador, como ritual cívico de recordación, MUYACÁN cumplió con las funciones en el centro de espectáculos 'El cholo Fidel', (Ramírez), un empresario, que mantenía una sala de espectáculos en Miraflores.

La promoción invitaba a la colectividad ecuatoriana a esta fiesta de confraternidad, para juntos brindar nuestro cariñoso aplauso a esta distinguida embajada artística. Su Exc.^a El Dr. Alfredo Luna Tobar, con su distinguida esposa. Embajadores en nuestro país, nos ha ofrecido honrar esta fiesta, con su asistencia, al más deslumbrante conjunto de danzas y canciones del Ecuador con 25 artistas en escena (Diario EL Tiempo 1972, 8).

³⁷ Carlos Patricio León, Alberto Lima+, Jorge García, junto a Nelson Díaz, Gabriela Ponce y Paco Salvador.

Compartimos la programación con un grupo único de ese hermano país, me refiero a Perú Negro con la dirección de Victoria Santacruz³⁸, pionera del arte afro peruano con quienes confraternizar e intercambiar experiencias y un diálogo fraterno; con los integrantes que miraron nuestra presentación y la aplaudieron. Esa noche Victoria, declamo su famoso poema, “Me gritaron negra”. ‘la negra’ ‘negra soy’, que caló hondamente y marco huella entre todos los integrantes.

Este suceso entre los muyacanes permitió reflexiones para mejorar su autoestima de ser indios, al encontrar una serie de aspectos comunes que tienen que ver con el color de piel y el poder racializado que actúa a través de los cuerpos, a lo largo de la gira se repetían como ella: “hoy sé quién soy, hoy nadie me puede insultar ¡indio soy!”. Era claro que había una herencia común cargada de historia de discrimen y exclusión, configurada en lugares y épocas históricas determinadas. El sábado 12 de agosto en la noche, fue la primera función en el Teatro Municipal de Lima³⁹, el Muyacán cumplió su actuación, desde la obertura fue acogida con atención y admiración de espectadores y comentaristas especializados⁴⁰.

Danza Ecuador

Hermoso espectáculo de sencillez y alegría. Alternadas con danza de contenido mágico-religioso, ofreció en el Teatro Municipal de Lima el armónico grupo ecuatoriano Muyacán, proclamando orgullosamente el origen indígena de las bellas y gráciles muchachas, y aptos jóvenes y once

³⁸ Victoria Eugenia Santacruz Gamarra (1922-2014). Afroperuana limeña, compositora, coreógrafa y diseñadora de arte afroperuano. Se inició en el mundo de las tablas con el grupo de danza y teatro Cumanana (1958), junto a su hermano menor el poeta Nicomedes Santacruz. Becada por el gobierno francés, viajó a París para estudiar en la Universidad del Teatro de las Naciones (1961) en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos, en el año 1968 fundó la compañía Teatro y Danzas Negras del Perú, con la que realizó presentaciones en los teatros nacionales de América y Europa (Santacruz 2015).

³⁹ La idea de bailar en el Teatro Municipal de Lima, como representación cultural de Ecuador, se logró por gestiones del embajador, Alfredo Luna Tobar, favoreciendo la lucha por la auto representación dentro del marco de una cultura pública, para dar cuenta de la identidad multicultural que caracterizaba a la Lima nacionalista de entonces, donde nos presentaban como folklore, es decir, una puesta en escena donde la diversidad cultural es representada por profesionales, y que sucede en un marco discursivo e institucional que busca promover a Lima como destino turístico, proyectando el nacionalismo internacional regional, como una marca de distinción política.

⁴⁰ Panamericana de Televisión de Lima, nos dio el espaldarazo promocional, trasmitiendo en vivo la programación de una hora y media con las coreografías, y la participación de los conjuntos musicales del grupo, promocionándonos para las actuaciones previstas (Paladines 1972).

músicos indígenas y mestizos (mishus). La forma coreo-circular parecía presentarse con reiterado énfasis, y esto, como es propio del arte nativo tiene su significado: vínculo de amistad, de hermandad, solidaridad que se reafirma en su nombre ‘círculo de sangres somos’. Las coreografías sin grandes alardes, pero con sencillos pasos y bonitas figuras es obra del joven bailarín Francisco Salvador, director del grupo (Promotor de arte y artesanías en la misión Andina del Ecuador) quien en once meses ha logrado formar este armonioso grupo. Vestuario sobrio, variado de policromas tonalidades que recuerdan nuestra serranía. Festidanza de Arequipa constituirá una buena promoción para el turismo hacia Quito Boletín de la Embajada de Perú en el Ecuador (Informativo de Perú 1972, 3).

Conjunto Otavaleño Muyacán, triunfa en capital peruana.

Lima 15. Fue un acierto alternar el enfoque de algunos bailes con danzas masculinas de rituales y la protesta hecha canción, en ritmos y melodías propios de la zona de Imbabura, que impresionaron dolorosamente en quejas. Muyacán demostró en su encomiable empeño, merecer los premios que obtuvo en su país (Diario El Universo 1972, 9).

El domingo conocimos el centro histórico de Lima y amaneciendo el lunes iniciamos el viaje a Arequipa, llegamos en la noche.

El martes 15 de agosto, vamos dejando la capital peruana, y avanzamos directo a la distante Arequipa. Arribamos a la ciudad blanca del Perú. Hugo Delgado, presidente del Festidanza nos espera en el palacio municipal, junto con el alcalde José Luis Velarde Soto, quienes nos dan la bienvenida. (Paladines 1972).

El miércoles 16 de agosto, frente al palacio municipal se inicia el gran desfile de las delegaciones artísticas participantes⁴¹, como protocolo de hermandad de los pueblos latinoamericanos.

En la inauguración, desfilamos portando la bandera, indígenas y mestizos, fuimos el único grupo descendientes de originarios quichuas. Luego se procedió a la elección de la reina del festival.

Por el grupo Muyacán, participó Clara Vega, ataviada con su vestuario otavaleño. Hace menos de

⁴¹ Brasil, Escola Samba de Rio, Bolivia, Ballet folklòrico de Bolivia, Colombia, Conjunto de la Universidad del Valle, Cali. Costa Rica, Conjunto folklòrico de Costa Rica, Chile, Ballet folklòrico de Pucará. Ecuador Muyacán Danza india, y Ballet folklòrico ecuatoriano. Ballet moderno y folklòrico de Guatemala. México, Conjunto folklòrico del Instituto México del seguro social. Venezuela, Conjunto folklòrico venezolano. Arequipa, ballet folklòrico de UNSA. Cuzco, Centro Cosco de Arte Nativo, Huancayo, delegación de Junín. Lima Ballet peruano Kay MacKencnon. Puno, Teodoro Valcárcel. Festidanza. (Programa de mano 1972).

un año, Clara había sido elegida *Zara Ñusta*, reina del maíz en la fiesta del Yamor, en Otavalo (septiembre 71). El jurado que presidió el alcalde, escogió a la reina por la intensidad de los aplausos del público a la simpatía de las candidatas.

El maestro de ceremonias anunció por los altavoces: ‘de todas las maravillosas candidatas y por unánime acogida, se elige Reina del Festidanza Arequipa 72, a la Zara Ñusta Clara Vega, del grupo Muyacán Danza India de Ecuador, y por disposición de los organizadores, y como privilegio para los ecuatorianos. La programación del festival, se inicia con la presentación del Muyacán en homenaje a las mujeres originarias (Paladines 1972).

El grupo imbabureño ofreció en su primera salida parte de su repertorio: ‘sanjuan de fachalinas’ danza de mujeres, que en grupo evocan la fecundidad de la mujer y fertilidad de la tierra. ‘Pendoneros’ ejecutada por los hombres, con recorridos señalando y limpiando el espacio para la defensa, y dar paso a la más representativa danza de su repertorio, el ‘*Fiñashcamicani*’, que significa enojados estamos. En formaciones de lucha y desafío, las mujeres y hombres indígenas, con los puños en alto, agarrados de las manos en aceleradas formaciones y urgente círculo, giran la unidad humana. Fue un momento que impactó en el público del recinto, la actuación de los bailarines indios, despertaron elogios en los espectadores y delegaciones que miraron la intervención del grupo.

Ricardo Palma Rojas⁴², director del Pucara de Chile halló interés en nuestro trabajo, llegó al camerino a saludar felicitándonos nos dijo que: “percibió cambios en la construcción coreográfica, reconoció en las presencias de los integrantes imbayas, que sus cuerpos pequeños y reales, tenían una potencia que los volvía inmensos en el escenario, con una fuerza y presencia poderosas que generaban un ambiente de atracción y evocación de memorias indias. Descubrió que teníamos un modo propio en que se vive y experimenta la representación del cuerpo, acogió la danza india que presentamos con vigor como un signo nuevo y trascendente propio de las comunidades

⁴² Ricardo Palma Rojas, Chile 1932. Fundador y director artístico del Ballet Pucará desde 1964, inició una forma particular de hacer lo popular con un carácter más allá de la proyección de raíz, reconocido por su mixtura escénica que innova incorporando tradiciones de los pueblos originarios al mundo de la danza. En 1971, el Pucará estrena la Cantata popular Santa María de Iquique, sobre la música compuesta por Luis Advis, una de las obras más relevantes de la música popular chilena, grabada en 1970 por el grupo Quilapayún, la cantata construida entre danzas folclóricas, danza moderna, teatro, pantomima y discursividad tuvo gran repercusión en su difusión (Ricardo Palma 2007).

tradicionales, percibió la fuerza de la naturaleza ecuatorial”. En los camerinos todos los muyacanes, escucharon atentos (Paladines 1972).

En la segunda salida presentamos ‘Angelitos de Punyaro’ danza de gozos con la tierra, luego ‘*Mamasumac alihuarmi*’ lamento de amor, una danza sobre un yaraví ejecutado en rondador por Arturo Aguirre, y ‘Romerías de Zuleta’, la alegría del reencuentro entre propios y amigos en las peregrinaciones donde se estrechan lazos de familiaridad, aplaudieron, y nos retiramos manteniendo las emociones de la interpretación.

A continuación, se presentaron Brasil, México, Bolivia, Colombia, Perú y cerró la programación inaugural el ballet folklórico de Chile Pucará dirigido por Ricardo Palma, con quien hicimos amistad para vernos en Santiago. En el orden de la práctica cultural, el Festidanza para fomentar el turismo de Arequipa, fue una muestra de la expansión del folklore, que dentro del Perú se da desde 1952. Asistieron los países con los géneros populares de músicas y bailes, que se consideraban símbolos dignos, como dicen Chasteen (2004; Hutchinson (2009), “porque creen que representan el país, la esencia’, ya sea debido a su asociación con una región, etnia o mezcla racial particularmente importante, en donde se:

“... se constata, que en el show folklórico todo se queda en la esfera sígnica, en él solo se hace uso instrumental de las formas externas de la vestimenta, con el fin de acentuar el tipismo o agrandar la vista de los turistas-espectadores, no para encontrar una interacción con aquellas fuerzas de la naturaleza que pueden ser vividas desde las profundidades simbólicas del rito” (P. Guerrero 2002, 64).

El encuentro, estaba constituido dentro del espejismo productivista que exige el turismo: producir dinero por medio de la cultura, al ser una acumulación de productos de danza y música de los países participantes a la venta, como sinónimo de desarrollo cultural, y quedar inscrito en el cuerpo social del público arequipeño.

Durante una semana, figuraba en primera plana Arequipa la ciudad blanca del Perú, con su Festidanza, como ritual social de intensa comunicación y participación colectiva, donde cada actor-bailarín en el espectáculo callejero o en el coliseo, “representan un drama, una parodia o una comedia, todo un plasma cultural que una sociedad puede metabolizar indiscriminadamente en lo que mira” (J. Sánchez-Parga 1989, 12).

Viernes 18 de agosto segundo día de función en festidanza 72, luego de repetir el programa, la noche fue de festejo y despedida, y nos preparamos para viajar a Chile, fueron días de intercambios de saberes, amistad y observación de prácticas entre bailarines y directores, las experiencias entre los grupos participantes. Constaté prácticas y conceptos con los que trabajaban y continué mis indagaciones sobre cómo entienden y usan la tradición, el folklore, tan arraigado en los festivales de danza. De allí partieron muchas inquietudes serias: el interés de investigar este campo dando importancia a teorizar sobre la danza como arte nativo, analizando el rol que debe cumplir entre el fortalecimiento de las comunidades, y la construcción de nuevos saberes entre las sociedades originarias.

El domingo 20 viajamos desde la mañana a Chile donde nos esperaban. En la tarde del lunes 21, hicimos la primera función en Arica ante los estudiantes en los predios universitarios, la segunda presentación fue a las 8 de la noche al aire libre en la plaza principal de Arica, donde habían levantado un escenario especial.

El martes 22, a las cuatro de la tarde bailamos para el sindicato obrero de la Unidad Popular de la planta Citroen, en las afueras de Arica. Cenamos y emprendimos viaje, atravesamos el desierto de Atacama, con un frío de espanto, y luego bordeando al pacífico, arribamos el miércoles 23, a la universidad de Chile en Antofagasta.

Entre el jueves 24 de agosto, y el domingo 27 de agosto hicimos varias presentaciones ante audiencias generosas, en el Teatro de la Universidad de Chile, cerró una estadía muy enriquecedora en lo artístico y humano, entre otras cosas por el ambiente y las experiencias vividas en un momento histórico de este país.

Germania Fernández, que se desempeñaba como directora de cultura en la Universidad de Chile sede de Antofagasta, y su compañero el poeta Mario Bahamonde, han organizado un acto especial de homenaje y despedida al Muyacán con autoridades, medios, colaboradores y amigos. Nos felicitaron por el trabajo de los bailarines que un año antes el 27 de agosto de 1971, iniciamos nuestra carrera artística, y se brindó por este aniversario⁴³.

⁴³ Este acto entre la presencia del grupo musical Illapu, integrado por los hermanos Márquez: Jaime, Roberto, José Miguel y Andrés, además de Osvaldo Torres y Eric Maluenda, compositores, instrumentistas y animadores de la Nueva Canción chilena, el poeta Ernesto Murillo, el director del Teatro de la Universidad de Chile, maestro Pablo de

“El lunes 28 y martes 29 viajamos día y noche. Cruzamos por el extenso desierto de Atacama, pasamos por Taltal, Copiapó, Vallenar, nos quedamos varias horas en La Serena, luego proseguimos por Coquimbo, Ovalle, Illapel, Quillota. El miércoles 30, en horas de la madrugada apreciamos a lo lejos, las primeras luces de Santiago”. (Paladines 1972).

Llegamos a Santiago, nos recibieron Héctor Duvauchelle con Carmen, y nos guiaron hacia la que será nuestra base de operaciones: el Centro Hogar y Escuela Japón, ubicado en el barrio San Miguel, en el sector sur de la ciudad de Santiago donde vivían funcionarios públicos, nuevos profesionales y familias de clase media, allí nos instalamos mientras duró nuestra permanencia en la capital chilena y fuimos atendidos por el director Hernán Segovia y su familia. Ese mismo día tras el ensayo fuimos notificados que, al día siguiente, el viernes 1° tenemos saludo y función en el Palacio de La Moneda, para el presidente de la República, Salvador Allende⁴⁴ y su esposa Hortensia Bussi, nos recibirán a las 10 de la mañana, gracias a las gestiones de los compañeros Arturo San Martín y Waldo Atías, de la Secretaría de Cultura. Agotados por el largo viaje, y el ensayo, fuimos a descansar temprano, para cumplir con la importante cita.

Antes de dormir repasaba en mi memoria que en los años sesenta en Chile, existió un movimiento de recuperación de expresiones propias del pueblo rural, de las clases subalternas, de modos de expresión cultural poco reconocidas y valoradas por la cultura oficial. Este movimiento lo componían mujeres investigadoras, artistas de la talla de Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Raquel Barros.

Germán Silva coreógrafo chileno llegado a Quito en 1969, contaba de la importancia de estas mujeres en la cultura chilena; el, montó la coreografía ‘Cancionamor’, con el elenco de P.

La Barra y su numeroso elenco de jóvenes actrices y actores. La cordial velada sirve para intercambiar experiencias artísticas, profundizar los lazos de amistad y hermandad chileno ecuatorianas y entregar a todos el libro ‘Otavalo, Valle del Amanecer’ (Paladines 1972).

⁴⁴ Salvador Allende se había presentado a las elecciones de 1970 como candidato de Unidad Popular, una coalición que aglutina socialistas, comunistas y disidentes del anterior gobierno cristiano de Eduardo Frei Montalva, Allende había ya movilizado la opinión popular debido a su cercanía y sencillez, por lo que su victoria ajustada (36,22% de votos frente al 34% del empresario y antiguo presidente Jorge Alessandri) supuso el desenlace inevitable y desastroso para la opinión estatal norteamericana, que comenzaba a ver en Chile otro posible medio de penetración de la ideología comunista en su patio trasero, el continente que a rasgos prácticos constituía su continente (Muñoz 2018, 32).

Aulestia. con músicas de Violeta Parra. Desde allí partía mi entusiasmo por la cultura de este pueblo. Fueron mujeres quienes desde un nacionalismo cultural miraron hacia adentro, y rechazaron influencias coloniales externas, y animaban el reconocimiento y valoración de la creatividad de un pueblo olvidado, postergado, invisible, lo que las llevó a recorrer caminos del Chile profundo.

El viernes 1° de septiembre en la mañana, los muyacanes vestidos para el acto previsto presentaríamos un saludo y haríamos una corta actuación en el patio principal de La Moneda, a nombre del pueblo ecuatoriano, en agradecimiento a la primera autoridad chilena.

...a las diez de la mañana, de manera puntual Salvador Allende y Hortensia Bussi asoman en el segundo piso del Palacio. Saludamos a nombre de la delegación cultural ecuatoriana, y agradecemos que el Gobierno de la Unidad Popular, ayude nuestra gira, por las becas de estudio a los hermanos indígenas, que estudian en la universidad, y a la Secretaría de Cultura que ha auspiciado la gira de Muyacán, en la República de Chile. (Paladines 1972).

Fue la más significativa presentación de toda la gira, seleccioné San Juan de *Fachalinas* y *Fiñashcamicani*, para la ocasión. En el patio interior, encontramos un grupo de doce jóvenes entre otavaleños, saraguros, puruhás, y quiteños becarios ecuatorianos del gobierno de la Unidad Popular. Nos abrazan, comentan que ellos también han sido convocados para este significativo acto, como agradecimiento y homenaje para el presidente y su esposa.

La primera coreografía, al compás de un sanjuanito, interpretado al rondador por Arturo Aguirre, el conjunto musical Caranqui, junto a *Cunticunallpa* y Enrique Males, las *huarmicunas*, ejecutaron '*Fachalinas*', llamados por la música salen funcionarios que se encuentran al interior del Palacio a mirar la presentación. Los indígenas universitarios y mestizos becados en Chile, se pusieron a bailar cerca del escenario del patio presidencial, todos palmotearon y aplaudieron, a los artistas ecuatorianos. Luego ejecutamos '*Fiñashcamicani*', la fuerza y las voces conmueven y disminuyen la intensidad de la melodía, hasta culminar en el piso con un silencio total. El llamado a levantarse a bailar y luchar en defensa de los pueblos indígenas activó la memoria, evocando las luchas de los pueblos originarios.

Salvador Allende en sentidas y poéticas palabras nos respondió: ¡Les deseamos una feliz estadía en la patria de Violeta Parra y Pablo Neruda, recobrado y fecundo territorio de indígenas milenarios! ¡Hemos liberado nuestra patria! ¡Esta tierra y el Gobierno de la Unidad Popular les

pertenecen a todos ustedes, hermanos y compañeros ecuatorianos bienvenidos sean! los músicos inician el ritmo para la danza y Muyacán se entregó más que nunca en la interpretación (Paladines 1972).

Satisfechos por la actuación, nos agradecieron brindándonos un vino y refrigerio, nos despedimos del grupo de paisanos estudiantes becarios.

A la una de la tarde Paco y yo, fuimos invitados junto a nuestro compañero Héctor Duvauchelle al programa televisivo, “Almorzando con Mireya” que se emite por TV. 13 el canal nacional, conducido por la periodista Mireya Baltra, para crear expectativa promocionando las actuaciones del grupo en Viña del Mar, Valparaíso y Santiago. Estamos contentos de la campaña promocional de Muyacán, por televisión, periódicos, revistas y emisoras que ha sido efectiva (Paladines 1972).

La atención solidaria que despertó el grupo con su trabajo fue decisiva al generar en muchos artistas de la canción y del teatro chileno⁴⁵ gestionar a nuestro favor ante los periodistas y medios de la prensa escrita y televisiva, quienes publicaron artículos, entrevistas y reportajes, en el canal 13 TV. y 9, y en los principales rotativos santiaguinos, como El Mercurio, La Tercera de la Hora, Puro Chile, El Siglo, entre otros, las entrevistas se difundieron en varias radios como Corporación y Portales, informando los días y lugares de las presentaciones que realizamos en el territorio chileno.

El sábado 2 septiembre, estuvo programada una presentación vespertina de Muyacán, en el Sindicato Obrero de Industrias YARUR, fábrica de textiles chilenos.

“Tomamos el bus que nos lleva hacia el denominado cordón industrial, siguiendo por la avenida Vicuña Mackenna. Arribamos a Industrias Yarur, nos reciben los compañeros dirigentes del sindicato obrero, y llevan hasta el escenario que han preparado” (Paladines 1972).

La función, fue acogida entre aplausos de cientos de obreros hombres y mujeres. Se presentó el repertorio preparado, en los intermedios se desempeñaron los grupos musicales y solistas dando

⁴⁵ La ayuda de amigos y compañeros que pusieron su hombro, como Patricio Manns, Isabel Allende, Víctor Jara, Antonio Smith, Orietta Escámez, Héctor, Humberto y María Elena Duvauchelle, junto a René Schneider, Francisco Soto, Sandra Solimano, Mireya Baltra, y de nuestro compatriota Santiago Rivadeneira Aguirre (Paladines 1972).

el tiempo necesario para el cambio de vestuario. Los bailes y las canciones ecuatorianas llamaron la atención.

A las siete, está planificada la recepción agasajo, organizada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República de Chile y la Embajada de Ecuador en Santiago, en homenaje al grupo Muyacán Danza India, que, desde Ecuador para América, llegó como embajada cultural itinerante, y al que han sido invitados⁴⁶ artistas, músicos, cantores, actores, periodistas, productores de TV y amigos, que han hecho posible la gira de Muyacán en territorio chileno (Paladines 1972).

El acto de confraternidad cultural ecuatoriano-chilena, se realiza puntualmente a las siete, fuimos recibidos por el embajador Miguel Vasco, que se dirige para homenajear a Muyacán, agradecer a la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República de Chile, a sus funcionarios Arturo San Martín y Waldo Atías, destacando la colaboración de la Organización Nacional del Espectáculo ONAE y su director Raúl Gómez, con sus colaboradores Vicky y Carlos Álvarez. El Embajador, subraya el reconocimiento para todos los dancistas, músicos, cantautores, del grupo, como a los actores y actrices, medios de difusión, prensa, radio y TV de Chile, que fueron los autores de la promocionada gira de la delegación cultural indígena de Ecuador. (Paladines 1972).

Arturo San Martín a nombre del Gobierno de la Unidad Popular, hizo un brindis por la fraternidad de Ecuador y Chile, mientras se tomaba vino, y se ofrecían las tradicionales empanadas chilenas, entre música y danza en vivo.

Paco agradeció a los artistas de la delegación, y al Doctor Miguel Vasco, Embajador de Ecuador en Santiago, de igual manera agradecí al Señor Arturo San Martín, de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de Chile. Cuando nos despedimos, invitamos y comprometimos a todos nuestros

⁴⁶ Destacamos la presencia de cantautores y grupos de la Nueva Canción, como el Inti Illimani con el compatriota Max Berrú, Horacio Durán, Horacio Salinas y Jorge Coulón. El cantautor Patricio Manns y su mujer Flavia. El grupo Amerindios con Julio Numhauser, Patricio Castillo y Mario Salazar. El grupo Huamari con Marcelo Coulón, Marcelo Castillo, Adrián Otarola y Darío Orellana. Ángel e Isabel Parra. El tradicional conjunto folklórico Cuncumén con Gloria Cansino, Mariela Ferreira, Recaredo Rodríguez, entre otros. La Compañía Teatral de Los Cuatro de Chile, con Orietta Escámez, Humberto y Héctor Duvauchelle, la actriz María Elena Duvauchelle y el actor Julio Jung, los productores televisivos Mireya Baltra, René Schneider y Francisco Soto. Al acto asistieron también los becarios ecuatorianos, que estudiaban en la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado. De la danza nos acompañaron, los coreógrafos Ricardo Palma del Pucará y el mexicano Rodolfo Reyes Cortés del BAFONA, ballet folklórico nacional y bailarines de estos grupos. (Paladines 1972).

amigos, para que se den cita y acompañen en la función de gala que ofreceremos el próximo viernes ocho de septiembre, en el Teatro Municipal de Santiago. (Paladines 1972).

Estos días confirme que la corriente de la música y el ballet en Santiago, en general estaba cultivado por personas de izquierda, que tiene su origen en una tendencia fuertemente nacionalista, como fueron las corrientes artísticas que respondían a políticas culturales socialistas, buscando una imagen identitaria adscrita a un ideal de sujeto que conforma una sociedad nueva, producto de una revolución.

La llegada de la Unidad Popular al gobierno de Chile con Salvador Allende, produjo una reafirmación del arte comprometido políticamente y ligado a una identidad cultural con la reivindicación de los postergados, fomentada por la música y el arte popular de la nueva canción chilena. Flotaba el legado y compromiso al pueblo, iniciado por Violeta Parra, ella instauró el arte militante (Nueva Canción Chilena, 2016).

El sábado 2 y domingo 3 descansamos y salimos a recorrer el centro de Santiago en un ambiente de fiesta, el 4 de septiembre conmemoraron el segundo aniversario del triunfo de Salvador Allende y de la Unidad Popular (UP), todo Chile estuvo celebrando. Entre los días de permanencia en Santiago se planteaba una política cultural, que aspiraba posicionar el principio: 'nacer con lo nuestro' que dio origen a la revista *La Quinta Rueda*⁴⁷ (1972-1973). Entre los innumerables proyectos, se dio la creación de la editorial Quimantú, y las nuevas propuestas musicales, como la Nueva Canción Chilena (Memoria Chilena 2000).

El 4 de septiembre, el bus nos conduce, al cercano puerto chileno de Viña del Mar a cumplir dos actuaciones, una para público estudiantil en la Universidad Santa María de esta ciudad, y otra en la noche para los trabajadores y autoridades del gobierno en el Casino Municipal de Viña del Mar.

El 6 viajamos para cumplir en la misma universidad otras funciones: al mediodía y a las 9:00, de la noche en el teatro municipal de Viña del Mar para el público de la ciudad, donde presentamos

⁴⁷ Esta revista mensual tenía el objetivo principal de abordar los temas contingentes sobre la cultura nacional. Sus gestores eran personas de una reconocida trayectoria intelectual: el escritor Antonio Skármeta, el periodista y crítico Hans Ehrmann, y los críticos Mario Salazar y Carlos Maldonado. Ellos integraron el consejo de redacción de la revista y desde esa tribuna autoproclamaron una "revolución cultural" (Muñoz 2018).

las canciones y danzas del repertorio, compañeros del municipio, personal del casino, y espectadores nos felicitaron y despidieron después de cenar. Los muyacanes sabemos que las presentaciones de estos días, constituyen un ensayo general para lo que será la función que presentaremos el viernes 8 en el Teatro Municipal de Santiago.

El director del teatro nos ha informado, que los técnicos dejarán a punto la pantalla de proyección, iluminación, sonido; que el grupo debe estar en el teatro con tres horas de antelación, para el ensayo general con sus vestuarios e instrumentos. La puerta de los artistas, da a la calle San Antonio, por allí debemos ingresar al escenario y camerinos. El teatro se abrirá una hora antes del espectáculo (Paladines 1972).

El viernes 8 en la noche fue nuestra función en el Teatro Municipal, la sala mayor de Chile, la presentación que ofrecimos en homenaje a la victoria de la Unidad Popular, un triunfo popular de júbilo latinoamericano. La embajada ecuatoriana ha invitado a los ecuatorianos que viven en Santiago, a representantes de la cultura y el pueblo chileno, para que asistan y participen de la función por el aniversario.

Arribamos al Teatro Municipal en el corazón de la ciudad cerca de la cinco de la tarde, nos dio la bienvenida el director Carlos Hevia, pasamos a ocupar los camerinos. Para todos es emocionante actuar en el histórico y famoso escenario, estamos listos para el ensayo general, el personal de la sala, tramoyistas y técnicos escénicos registran las pautas de sonido e iluminación y dejan a punto todos los elementos técnicos para el desarrollo de la función. El orden del programa colocados en los camerinos indicaba las salidas de danzas y músicas.

Realizamos una pasada completa, está comprobado el proyector, pantalla, amplificación, micrófonos e iluminación. Los muyacanes estuvimos concentrados y en silencio guardábamos un optimismo activo mientras nos ataviamos, y dispusimos los vestuarios. Puntualmente se corre el telón, como obertura, se proyectaron en la pantalla diapositivas de gente y paisajes imbabureños, simultáneamente se escucha en la sala, la voz del actor Héctor Duvauchelle, narra la historia del viejo pueblo de Imbabura, donde está Caranqui lugar en que nació Atahualpa, último Inca en el ocaso del Tahuantinsuyo.

La primera voz de Chile que relató la épica Cantata Santa María de Iquique, de Luis Advis y Quilapayún, nos apoyó para contar el drama de Yahuarcocha, “donde miles de imbayas combatieron defendiendo su tierra y resistieron hasta el sacrificio, siendo degollados por la

superioridad numérica de los invasores Incas, que los degollaron y lanzaron a la misteriosa laguna hasta teñirla de sangre. Muyacán Danza India, surge desde lo profundo de la historia, la sangre antigua se renueva en causas recientes, estos son los nuevos descendientes del heroico pueblo milenario, que a la muerte del Inca *Huayna Cápac*, enterraron su corazón en Quito, cargaron su cuerpo para darle sepultura en la capital del Imperio, fue entonces que comandados por su hijos *Atahualpa*, el valiente *Rumiñahui* derrotaron en el Cuzco a su hermano *Huáscar*, a sus fuerzas militares, así, lograron la hazaña increíble de su pequeña nación, que puso fin a la expansión del gran *Tahuantinsuyo*. Muyacán, es *Muyuntin Yaguar Canchic*, y significa círculo de sangre somos, y está aquí con nosotros para recordarnos la ancestral cultura, y entregar ecos de su milenaria historia, con su gente, su hermoso valle del amanecer, su combativa lucha de toda la vida”. (Paladines 1972).

Los aplausos del público dieron paso al cantor indígena Enrique Males acompañado de Arturo Aguirre y su rondador, cantó ‘*Atahualpa*’, composición original de otro imbabureño Carlos Bonilla Chávez, en homenaje al postrimero soberano Inca.

La primera parte del programa se inició con los bailarines limpiando con sus banderas el aire y señalando el espacio para el ritual danzado, las músicas ejecutadas por los Caranquis: Edgar, Hidrobo, Pedro Proaño, Juan y José Guzmán, con sus instrumentos andinos acompañaron en la ejecución de las primeras danzas: San Juan de *Fachalinas*, *Ñauquilpashcacuna*, *Ñaupadores de Carabueta*, *Tagshaduras* y *Romeras de Zuleta*.

Continuaron Arturo Aguirre con el rondador y canciones de Enrique Males luego la participación del Trío *Cunticunallpa* (mensajeros de la tierra), Benjamín Ortega, Trotsky Guerrero y Tulio Bustos, interpretaron composiciones de protesta social, aplaudidas por la audiencia.

En la segunda parte se presentaron las danzas: *Ayahumas*, *Angelitos de Punyaro*, *Mamasumac alihuarmi*, san Juan bailón y *Churaychuray*, luego otra salida con músicas de Arturo junto a Enrique y el Trío *Cunticunallpa*, para terminar, presentamos danzando: *Campanitas de Pijal*, *Pendoneros* y *Fiñashcamicani*. Al final los espectadores con prolongados, aplausos premiaron a los intérpretes de la sociedad Imbaya. Salí junto a Manuel al saludo con los muyacanes, se cierra y se abre el telón, agradecidos con los espectadores que agitaron palmas, por última vez, aplaudimos también.

En el Hogar Escuela Japón, prepararon una cena y agasajo, estuvimos felices, brindamos con vino tinto y se armó una divertida fiesta, fue nuestra despedida de Chile. En dos días está programado nuestro viaje a Mendoza. Alfonso Murriagui y su esposa Olga Sánchez, nos aguardan con el calendario listo en territorio argentino, para proseguir la gira.

Llegado el domingo 10 de septiembre, muy temprano hacemos maletas y cargamos el bus, llegó Héctor Duvauchelle y nos cuenta que telefonó al Observatorio Astronómico, donde han informado el pronóstico del tiempo, y dice: mañana y tarde soleados. Buen tiempo para ascender desde la población chilena de Los Andes, cruzaremos la cordillera andina a la frontera, subiendo por el paso de Caracoles y luego de Portillo llegaremos a Las Cuevas, la primera población en territorio argentino. (Paladines 1972).

El sábado 9 descansamos, el domingo 10 abordamos el bus, que se encaminó por grandes avenidas, a lo lejos observamos Santiago entre montañas y nubes; pasamos la población de Los Andes, después del mediodía estuvimos en Caracoles, el último control migratorio, nos sellan la salida de Chile bajo un cálido sol. Allí nos informaron que a pocos kilómetros se encuentra el Regimiento Portillo, o Escuela de alta Montaña⁴⁸ de Río Blanco, muy cercano el lago del Inca, junto al Hotel Portillo de la cadena Sheraton, un centro invernal y escenario internacional para deportes de invierno tanto de Chile como del hemisferio; es el más antiguo centro de esquí de América del Sur y, hasta hoy, el único de la región que ha sido sede del Campeonato Mundial de Esquí de 1966.

Ascendemos lentamente por la sinuosa carretera que nos encumbra en la cordillera. Contrariando el pronóstico del tiempo, de modo imprevisto el gran macizo andino empezó a nublarse, principió a caer nieve, el bus ha llegado a una altura considerable. Siguió la nevada, la temperatura bajó y el frío fue intenso.

⁴⁸ Una unidad militar de Los Andes, dependiente del Comando de Institutos Militares del Ejército de Chile.



Foto 0.2 *Laguna del Inca y Hotel Portillo. Chile*

En medio de la tormenta el bus avanza con dificultad, y de pronto no avanza, se desliza y empieza a retroceder, los frenos no responden para nada; rápidamente y con serenidad bajamos todos los hombres a tratar de detenerlo, acción imposible de conseguir. La carretera está con placas de hielo, no tenemos cadenas, y ningún otro medio para detener al bus, las ruedas se deslizan, por el peso del vehículo nos retiramos, para evitar que nos arrolle, miramos atónitos que el carro sigue descendiendo, con pericia el chofer Pepe Granda, lo guía apeándose a la cuneta donde detuvo al bus ante un considerable deslave, al otro lado y a pocos metros el abismo.

Empezó una historia de miedo. Lo que íbamos a vivir era totalmente diferente a lo propuesto. Asustados, sobrecogidas de pánico las mujeres bajaron del bus, algunas lloraban, muchas se resbalaron y cayeron en la carretera congelada, el miedo nos paralizó. Empezó a oscurecer. Sujetándonos de las manos con gran cuidado, ateridos de frío, regresamos lentamente a ingresar al bus, la niebla era más densa y nos mantuvimos en el interior del carro sin movernos, nos abrigarnos con lo que teníamos, reinó el silencio e incertidumbre.

La tormenta de nieve no cesa, con urgencia pensamos que alguien debe salir en búsqueda de ayuda subiendo la carretera, se ofrecieron los dos choferes y el controlador del bus, los acompañó Hermelinda Males, bailarina y enfermera, quien nos animó con su decisión cuando dice: ‘No hay que perder tiempo, antes que la altura de la nieve sea mayor, vamos a buscar ayuda, seguiremos camino arriba, sino pronto la nieve nos cubrirá, ahora vámonos’ (Paladines 1972).

Los cuatro compañeros se abrigaron; guiados por la supervivencia se marcharon y perdieron en la densa niebla, los demás nos quedamos en angustiada espera. El tiempo no avanza y empieza una larga espera siguió nevando, la temperatura bajo cero, la niebla es cerrada, desde el susto inicial han transcurrido más de hora y media. Cuando todo parece perdido, de improvisto alguien golpea

la puerta del bus. Sorprendidos la abrimos, e ingresan dos militares que traen pasamontañas, botas especiales y esquíes.

- ¿De dónde son ustedes? Nos preguntan curiosos. Les contestamos: ‘Somos ecuatorianos, un grupo de danza y música, que estamos de gira por Latinoamérica y vamos a Argentina.

- Permítannos presentarnos, somos el sargento Mendoza y el cabo Zarzosa, de las Fuerzas especiales del ejército ecuatoriano; y que coincidencia nosotros somos de Quito. Estamos realizando un curso especial en el cuartel de alta montaña de Portillo. Que buena casualidad, estén tranquilos señoritas y jóvenes, que vamos a pedir asistencia para ustedes.

Les informamos a quienes nos auxilian, que hace una hora y más salieron en busca de ayuda cuatro compañeros, una mujer y tres hombres, van subiendo por la carretera, quizá no estén extraviados en la obscuridad, o perdidos en medio de la nieve, por favor ubíquenlos y ayúdenlos.

-No se preocupen, no deben estar muy lejos, los localizaremos cuanto antes y les proporcionaremos asistencia. Con diligencia se comunicaron por radio, pidiendo personal y ayuda para nosotros.

- Qué bueno encontrarlos, los auxiliaremos paisanos, hoy es día de suerte para ustedes y para nosotros. Por favor, permanezcan dentro del bus, no salgan, y estén abrigados, ahora vamos hasta la base para traer personal militar, una máquina quita nieves y una wincha para remolcar el bus hasta el cuartel Portillo. Pronto volvemos por ustedes, espérennos, estén tranquilos, es una desgracia con felicidad, hasta luego.

Quedamos incrédulos de la circunstancia favorable, pero la gran nevada no se detuvo, siguió cubriéndolo todo, la noche es negra. Una hora después llegaron los auxilios para nuestro salvataje, una numerosa patrulla de rescate, con la máquina quita nieves a la cabeza habilitando la carretera y una potente wincha de auxilio, los soldados retiraron la nieve a pala para que el autobús pueda ser remolcado, otros militares regresaron con nosotros hacia el cuartel de alta montaña, nos informaron que nos esperan Hermelinda, los dos choferes y el controlador Germán. A los arriesgados compañeros, los encontraron en el trayecto. Gracias a ellos logramos salvarnos, pronto tendremos abrigo, alimentos y estaremos cuidados.

Salieron a recibirnos las autoridades del cuartel, nos presentaron a oficiales, suboficiales y reclutas, y nos guiaron hacia un pabellón dormitorio donde nos alojamos y subsistimos durante

ocho días. Dimos gracias por auxiliarnos y librarnos de una desgracia mayor, nos acomodaron en los dormitorios señalados, cuando estuvimos instalados, nos informaron que estamos a 2680 metros de altitud, a una distancia de 80 kilómetros de la ciudad de Los Andes, a 164 km al norte de Santiago de Chile y a menos de 6 km del paso Los Libertadores, en la frontera con Argentina. Nos dieron horarios del servicio alimentario, consejos útiles para caminar entre las instalaciones del cuartel, sin resbalar en la nieve, que por la baja temperatura pronto se convertiría en hielo, y nos invitaron a pasar al comedor en otro pabellón, donde nos ofrecieron la cena.

Durante la comida charlamos para comentar los sucesos. Esta ruptura en la gira nos formuló otras preguntas, pensar en los imponderables de las experiencias naturales, estamos bien a pesar de la interrupción del viaje y las preocupaciones que causábamos a los organizadores y la gente que esperaban por nosotros en Mendoza. Abatidos nos disponemos a descansar y bien arropados para escapar del frío, nos acostamos en nuestras literas. Afuera continuaba la tormenta de nieve. Nos indicaron que la temperatura bajará en la noche bajo cero, y que tenemos calefacción. Todos nos miramos en silencio, estamos impresionados del ambiente polar y comentamos el desgraciado suceso. Las compañeras nos hicieron orar antes de dormir.

“La verdad es que, si no nos hubieran hallado, nuestro desenlace hubiera sido fatal, podíamos haber muerto de hipotermia el 10 de septiembre de 1972. Ojalá mañana termine la tormenta y podamos continuar con nuestro viaje.” (Paladines 1972).

El lunes 11, en el desayuno, la autoridad nos ha manifestado que no podemos viajar, las carreteras están cubiertas de nieve y cerradas a todo tránsito. Durante la mañana y tarde hemos escuchado en el noticiero donde se comenta con desazón que no hay ninguna señal de cambio en el clima. El frío descolgándose en el borde de los techos entre largas estalactitas de hielo.

El martes 12 de septiembre, han pasado 48 horas y ha dejado de nevar. Los militares nos informaron que están en la temporada de esquí, que en general se extiende desde mediados de junio hasta principios de octubre, -invierno austral-. Venciendo la dificultad de caminar en la cuesta nevada y el hielo, Paco y Yo, hemos ido a entrevistarnos con los directivos del hotel Portillo. Les proponemos nuestro espectáculo para sus huéspedes. Ellos aceptan, pero no nos pagarán en dinero, sino con alimentación para veinte y nueve personas, durante los días miércoles 13 y jueves 14, tendremos dos actuaciones y podemos hacer uso de los servicios del hotel. Regresamos al cuartel con esta nueva, así, nos mantendremos ocupados. (Paladines 1972).

Al medio día, camino al hotel hemos visto el espíritu de los Andes, observamos imágenes insólitas: cielo azul, sol que no calienta, resplandor que ciega, un paisaje blanco, las pistas de esquí cerradas, los bordes del sendero hasta un medio metro de nieve, llegados nos asignaron camerinos y dejamos vestuarios e instrumentos. Fuimos a almorzar, luego a vestirnos para la primera función. A las tres de la tarde, todo el público ocupó las butacas y sillas que han dispuesto en el salón, se dio paso a la presentación de danza y música.

Se presentó un repertorio de noventa minutos para que los turistas escuchen la música y observen danza de Ecuador. Al finalizar anunciaron que el jueves se ofrecerá, en el mismo horario, un programa diferente de danza y música. Retornamos al cuartel, cenamos y continuaba el mal clima.

Jueves 14 de septiembre. Desde el pasado domingo son cuatro días, sin poder viajar. Después de desayunar, preparados con vestuario e instrumentos, volvimos al medio día al hotel, almorzamos y cumplimos con los muyacanes la función prevista con nuevas danzas y canciones, los presentes estuvieron atentos y agradecidos de conocer la cultura indígena ecuatoriana. Nos despedimos de los directivos del hotel Portillo. Volvimos al cuartel de alta montaña donde nos refugiamos, no hay ninguna variación, tampoco noticias de cambio en el clima, ni datos de Alfonso Murriaguí en Argentina. Continuar con el itinerario fijado fue imposible.

Como obsequio y agradecimiento al personal del regimiento de alta montaña de Portillo, presentamos una función completa en el salón de actos del cuartel con todo el repertorio del grupo. Lo realizamos el viernes 15 de septiembre en horas de la tarde.

...para el día de la función hemos pedido a los integrantes escribir unos renglones cortos para leerlos y entregarlo en este acto:

- Nuestro trabajo artístico, es lo que entregamos a todos los públicos, para ustedes que son lo mejor, lo hacemos con cariño. Lola
- . Acepten este regalo de canciones y danza que sale del corazón ecuatoriano a la nación chilena. Trotsky
- Con gratitud, por la solidaridad con que nos acogieron. Martha
- Gracias al cariño brindado a diario, y por los bienes compartidos en los días que pasamos junto a ustedes. Sara

- Hemos vivido sentimientos y experiencias no imaginadas, la naturaleza permitió conocernos, y nos tiene aquí. ¡Gracias a ustedes estamos vivos! Hermelinda

- Este trabajo, es símbolo de afecto para que conozcan y sientan nuestro país, con las habilidades hechas por gente indígena y mestiza ecuatoriana. Benjamín

- Con la esperanza de luchar por días mejores, creemos que soñar nos ha mantenido con valor y salud para continuar en la vida, ¡gracias compañeros! Manuel

- Aplaudimos la solidaridad y la forma de ser ustedes, buenos protectores y guardianes, gracias por la vida. Antonio

- Estos días y noches de compartir nos ha hecho fuertes. Gracias por la fortaleza ante momentos difíciles, hemos aprendido y somos mejores personas y artistas. Arturo

- Nuestro reconocimiento, estos trabajos son parte de nuestro interior. ¡Gracias Chile, siempre estarán en nuestra memoria!

“Paco, ha dedicado así, la función a los presentes y ha motivado a sus bailarines a darlo todo, se desarrolló el programa con rica emoción y calidez familiar.” (Paladines 1972).

Fue una experiencia afectiva dentro de la retribución andina. Estos hechos transformaron lo previsto, nos marcaron al reconocer que poca cosa son los proyectos humanos ante la naturaleza.

Después del susto, vino el gusto de ver el temporal de nieve que nos hizo reconocer otros poderes, fue un reencuentro con el espíritu de la montaña que nos acompañó y brindó confianza y acogida, aprendimos y escuchamos la voz de la naturaleza, dimos gracias a ella también con los cantos y bailes, fue una experiencia que nos ablandó el corazón. (Entrevista, Lola Quinche Potosí, Ibarra, 23 de junio de 1996).

A distancia del suceso, reconocimos que no hemos olvidado la experiencia que nos dio la gira, fue el inicio para considerar en adelante el trabajo de la vida emocional, conocer y orientar los imprevistos que vivimos, y ponerlos al servicio de la vida.

En la tarde del sábado 16, el sol brillaba y la nieve se fundía con celeridad. Si mañana continúa con esa intensidad, tal vez logremos usar la carretera y volvernos de regreso a Santiago.

Según las autoridades militares que conocen estos cambios de clima, es más fácil regresar hacia Caracoles en Chile, que proseguir hacia Las Cuevas, la población fronteriza Argentina. Es la única salida que tenemos y debemos arriesgarnos, esta misma noche preparamos el equipaje, tendremos todo listo para salir de aquí, después del desayuno (Paladines 1972).

Domingo 17 de septiembre, tenemos ocho días de permanecer en el cuartel, lo planificado era seguir con la programación hecha por Alfonso Murriagui, para el nororiente argentino: Mendoza, Tucumán, Salta, y Jujuy, luego actuar en Bolivia: Potosí, Oruro, y La Paz, volver a ingresar a Perú: bailar en Puno, Cuzco, y terminar en Trujillo, luego continuar el viaje de regreso a Quito.

El lunes 18, en la mañana fuimos a caminar y contemplar la cercana laguna del inca. La tarde transcurre entre conversaciones, cantos con el personal del cuartel de alta montaña. El temporal de nieve, lo cambio todo. Fue un tiempo de aprendizaje para nosotros, en comparación con los hechos que sucedieron esos mismos días en Europa⁴⁹. Nos mantenemos como equipo unido conservando el deseo de regresar a Ecuador.

El martes 19 de septiembre, la gira está suspendida, la situación se complicará más, sino salimos pronto, el pago diario del bus aumenta por cada día. Hemos conversado con las autoridades del cuartel, y nos animan a regresar a Santiago, en cuanto se mejore el clima. Los agradecemos por los beneficios que nos proporcionaron al habernos rescatado y auxiliado en esta situación extrema. (Paladines 1972).

El miércoles 20 de septiembre, desde muy temprano un enorme sol nos sonríe, el cielo es azul, la luz radiante, caminamos a desayunar y nos informan que podemos salir a Santiago. Desde la media mañana los ecuatorianos Mendoza y Zarzosa junto a otros militares, nos ayudan a subir equipajes y a colocar cadenas en las llantas del bus para asegurar el viaje de regreso, fuimos almorzar entre oficiales, suboficiales y soldados que nos despiden emotivamente, luego nos embarcamos, con los paisanos ecuatorianos. Una poderosa máquina quita nieves va delante, la vía principal limpia para rodar, vamos despacio alejándonos del cuartel (Paladines 1972).

⁴⁹ Los Juegos Olímpicos de Múnich en septiembre de 1972, se vio afectado por otro terrible suceso. En pleno desarrollo del evento deportivo, la delegación deportiva de Israel fue ocupada por un operativo protagonizado por un comando Palestino de ocho terroristas, denominado Septiembre Negro, ha tomado como rehenes a buena parte de los deportistas israelitas, y para liberarlos exigen que las autoridades de Alemania e Israel, a su vez -liberen a los patriotas palestinos, que son acusados de terroristas-, que se hallan presos en cárceles de estos dos países. En Alemania, la toma de rehenes la reeditan como ‘la recreación fatal’, de lo que una vez se les hizo a los judíos en suelo alemán, ahora ensombrecidas las olimpiadas por la Operación Septiembre Negro. Ante la negativa del canciller alemán Willy Brandt y de la primera ministra Golda Meyer, que se negaron a negociar con los llamados terroristas del septiembre negro, ha devenido en una horrenda masacre, protagonizada por la policía alemana y el servicio de inteligencia israelí, han victimado a secuestradores y rehenes. La TV, chilena, a diario nos mantuvo informados de los trágicos sucesos que pasaron este mes en Alemania. (Paladines 1972).

Cuando hemos avanzado algunos kilómetros, a lo lejos, en el extremo del horizonte, aparecen otra vez nubarrones negros, nos vuelve a invadir el temor de otra tormenta, pese a todo el sol sigue brillando, y avanza nuestro transporte.

Divisamos a lo lejos el control migratorio de Caracoles, y el corazón de todos empieza a tranquilizarse, cuando el bus se detiene, los funcionarios de la garita, extrañados, se acercan, y nos dicen: ¿Qué pasó con la gira, no es que iban a la Argentina?, supimos que se quedaron atrapados en el Cuartel de Portillo. Son los primeros que salen de la tormenta y tienen bastante suerte, les vamos a sellar la entrada en los pasaportes, pues ya mismo se desata otra tormenta, vean como está oscureciendo, tienen que irse al tiro. Agradecidos por los rápidos servicios, salimos acelerados, sólo paramos cerca de la ciudad de Los Andes, aquí terminó la compañía de la máquina quitanieves y de nuestros compatriotas ecuatorianos, que con emoción y afecto se despidieron de toda la delegación. Hemos llorado de emoción. (Paladines 1972).

Seguimos la ruta rumbo a Santiago. Arribamos pasada la media la noche de nuevo a la Escuela Hogar Japón; con sorpresa vuelven a recibirnos el director Hernán Segovia y su familia, nos acomodaron en los dormitorios, compartiendo gentileza, café y pan, mientras se enteran de nuestra peripecia, nos aconsejan que durmamos tranquilos, que mañana nos comuniquemos con Héctor Duvauchelle, quien nos orientará sobre lo que debemos hacer.

Jueves 21 de septiembre. Desayunados, los muchachos estuvieron libres para conocer Santiago, llegó hasta el hogar Japón Héctor Duvauchelle, apenado por nuestro fracasado viaje. Ellos ya conocían de nuestra situación porque Alfonso y Olga, desde Buenos Aires se comunicaron pidiendo información sobre nuestra ausencia. A Héctor le informaron en el Ministerio de Defensa, que estábamos a salvo, recluidos en el Regimiento de Alta Montaña de Portillo por una semana, aislados por la tormenta de nieve. Estas noticias les dieron a los compañeros coordinadores, para que se tranquilicen y tomen medidas, para la suspensión de las funciones programadas por el territorio argentino, boliviano y peruano. (Paladines 1972).

Los bailarines, cantantes, músicos, choferes, Manuel, todos creemos que la solución es volver a Ecuador y evitar problemas mayores. Para mayor desazón el ambiente político organizado por la oposición al gobierno era más tenso. Juntando los pocos fondos, cubriremos la alimentación

durante el trayecto, y el combustible del autobús, que nos conducirá de retorno, viajando directo desde Santiago hasta Ibarra. Nos aguardan deudas, cinco mil y tantos kilómetros y largos días de viaje.

Viernes 22 y sábado 23 de septiembre. Estos días se producen violentas manifestaciones agravado por severos problemas de abastecimiento, acaparamiento y boicot empresarial. Junto a esto, el gobierno enfrentaba la virulenta oposición del Partido Nacional, y de la Democracia Cristiana que en sus inicios había apoyado la elección de Allende y su programa de gobierno. Los protagonistas son los ‘momios’ de la recalcitrante derecha chilena, contraria enemiga del Gobierno Popular que preside Salvador Allende. Después de haber agotado tres días en gestiones, reuniones y discusiones y ante la falta de programaciones que generen fondos, el grupo se ve obligado al regreso inmediato a Quito. (Paladines 1972).

En esos días los integrantes, se juntaron con los estudiantes becados, fueron guías para llevarlos a conocer Santiago, asistieron a las peñas de música, y volvieron a relacionarse con artistas de la discoteca del cantar popular DICAP, (perteneciente al MIR de Chile), que ayudaron en las universidades y ciudades chilenas, y miembros de la organización nacional del espectáculo ONAE. Asistí a ensayos del ballet Pucará de Ricardo Palma, y traté allí al coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes.

Los muyacanes conocieron amigos y familias chilenas, sintieron el afecto y estuvieron al tanto de los sucesos políticos, del arte popular. Consiguieron discos LP de música, afiches, instrumentos musicales, obsequios de artesanías de Pomaire, garrafas de vino, adornos de hierro y souvenirs de cobre como recuerdos para sus familiares, se empaparon del ambiente artístico y político que vivía este tiempo la convulsionada ciudad de Santiago.

Reconocí en este primer periplo fuera del Ecuador, y al frente de este trabajo, que el arte popular tenía oportunidades de participar de una política cultural nunca antes vista en Chile; su enfoque alentaba poner en escena la voz de los postergados de las promesas de beneficios sociales y una modernización que no llegaba a sectores populares, al derecho a la igualdad, dando protagonismo a los trabajadores. Las propuestas escénicas estaban inmersas en un ambiente marcado por el compromiso social con profunda convicción ideológica, que eran parte del discurso institucional de ese momento.

Los muchachos percibieron la atmósfera política, la pasión y calidad del trabajo artístico, asumido con profesionalismo y arraigada conciencia social. Lo cierto es que la mayoría de funciones y presentaciones artísticas, se dieron ante la presencia de públicos de obreros, estudiantes, sectores populares y en los cordones industriales, plazas públicas, entre otros. Experiencias de comunicación artística y política, con emociones que se grabaron y recordamos todos.

El domingo 24 en la madrugada, todos nos despedimos, del director Hernán Segovia, esposa, hijos y su familia subimos al autobús que nos conducirá hacia la ciudad de Arica. Luego de un largo viaje el martes 26 de septiembre, a las seis de la tarde, por el paso de Chacalluta dejamos atrás el territorio chileno y nos internamos por la vía de Tacna, en sostenido viaje con dirección a Lima, a recorrer 2.500 kilómetros. Arribamos a la capital del Rímac el miércoles 27, en horas de la noche, nos alojamos en la residencial Belén para descansar y tomar fuerzas de tan extenso recorrido para continuar otros 2.700 kilómetros hasta llegar a Ibarra. (Paladines 1972).

El jueves 28, y viernes 29 continuamos viajando. Ingresamos por Huaquillas a Ecuador, llamamos por teléfono a los familiares o amigos para que avisen indicando nuestra llegada; continuamos el viaje, después de unas horas despedimos con afecto por las vivencias compartidas, a los *Cunticunallpa*, los lojanos Benjamín Ortega, Tulio Bustos y Trotsky Guerrero.

El sábado 30 de septiembre en la madrugada, llegamos a Quito, donde se quedaron Arturo Aguirre y Manuel Paladines, en unas horas más, amaneciendo volvieron a sus casas en Cotacachi, Edgar Hidrobo, José Guzmán, Pedro Proaño y Juan Guzmán, del grupo musical Caranqui.

Llegados a la ciudad de Ibarra, en recorrido domiciliario dejamos a los muyacanes en sus casas, abrazando a los padres que los esperaban. Luego fuimos a la casa de danza de la Sucre 337, entrado el día, bajamos los equipajes de vestuario, los choferes y yo, nos despedimos.

El viaje y la convivencia de 58 días, generaron en todos conocimientos en base a las experiencias humanas y artísticas vividas. Despertaron nuevos intereses personales entre los participantes, que propiciaron -sobre todo- otra visión para el desarrollo en la música indígena y popular, no solo en Imbabura, sino en otros grupos dedicados a este ejercicio en diferentes partes del país.

Estos hechos ¿Dejaron huellas en cada uno de los integrantes? ¿Qué reacciones generarán en los diversos medios, donde realizan sus vidas? ¿Que significará el proceso político chileno de Salvador Allende, cuando regresemos a Ecuador?

Después de regresar de Chile, con los guambras nos dedicamos a la música, aprendimos a tocar zampoñas, charangos, tarkas, estaba de moda la música folklórica y protesta en todas partes, seguimos haciendo presentaciones con el grupo, fuimos a Quito, Ambato, Cuenca y Gualaceo, Portoviejo, Bahía de Caráquez, en Ibarra, Loja y Otavalo, éramos solicitados en todas partes, la gira nos dio más renombre, y ayudó a obtener fondos para pagar la deuda del transporte, me acuerdo que aparecieron grupos de música protesta, más bien en donde no había, fue en todo el continente el auge de la izquierda y la música protesta. (Entrevista, Carlos Males Santillán, Ibarra, 27 de agosto de 1996).

Creemos que la gira del Muyacán fue un puntazo para la gente de esta época, inspiró a los jóvenes buscar nuevos rumbos con la música, a abrirse camino en el arte. También influyó en que el estado se interesara en institucionalizar la danza en Quito, además de apoyar nuevas pautas culturales que en los años siguientes se tradujeron en la creación del Instituto Nacional de Danza (1974), la Compañía Nacional de Danza (1976). Influyó también en el impulso que tomaron nuestras actividades, y nuestra formación para las nuevas producciones artísticas, la multiplicación de grupos de música y danza que nacieron de estas experiencias, y sobre los que me refiero más adelante.

Era cierto que había otros aires por lo que pasaba en Chile, pudimos constatar que el socialismo era para beneficiar a los más pobres, a los trabajadores, e indígenas, buscar la igualdad y luchar por esto, como hicieron los chilenos, nos dio más conciencia a nosotros. Llegamos contagiados por el ejemplo de Chile, son súper gente, la música llenaba todo, el Enrique abrió la peña de los Males copiando a la peña de los Parra en Santiago, entre los jóvenes todos éramos de izquierda, era claro que en ese tiempo todo el mundo estaba con Allende. (Entrevista, Antonio Males Males, Ibarra, 25 de mayo de 1996).

Al tender un puente hacia la memoria de los sujetos que fueron participantes, reconocemos la diversidad de opiniones ante las interpretaciones del pasado, y asumimos que construimos una historia hecha por individuos que filtran el pasado a través de memorias particulares y compartidas, asumiendo que puede haber distintas formas de

entender la historia, ya que, en las memorias orales, como representaciones no hay verdades ni mentiras (A. Portelli 2008, 51).

La danza es una de las puras expresiones de un pueblo y cuando se la difunde por medio de la danza, representa un mensaje de armonía y color. Uno de los grupos que últimamente más se ha distinguido dentro del ambiente dancístico del país es el de Paco Salvador, de Imbabura, que ha actuado con éxito en los países del sur y casi todos los escenarios del país. Este grupo integrando por indios propios, como dice su director: “es para integrar en las artes escénicas a la cultura fundante de la danza nacional. Este grupo participará en las fiestas de Quito en diciembre. (Diario El Comercio 1972, 11).

Sucedieron en los años posteriores a la gira diversos acontecimientos relacionados con la vida personal de los integrantes, y sus procesos de construcción identitaria, que fueron paralelos con la transformación de sus modos de ser, ver y hacer la vida entre sus entornos familiares.

En el medio hubo cambios, eran bienvenidos los indios, los cholos, los mestizos, los afros descendientes, que comenzaron a escenificar su propia existencia, sus trabajos enfrentaron lo injusto de la exclusión, discriminación, y la desigualdad, cuando los veíamos bailar, cantar nos decían la explotación, la rebeldía. (Entrevista, Iván Tapia, Ibarra, 29 de marzo de 2007).

“Yo voy hablar del Muyacán a mi manera, acordarme del Muyacán amor, me hace sudar los ojos. La danza te hace soñar, la danza te saca de la pobreza que hay en la cabeza, bailar es levantar a todo el mundo de tu tierra con los pies, el arte te cambia la vida, es absolutamente cierto que te abre las puertas a otro mundo.” (Entrevista, Amado Ruiz Lema, Otavalo, 29 de septiembre de 2019).

Los integrantes que participaron en la gira, mujeres y hombres se volvieron profesionales de la educación, estudiaron leyes, antropología, agronomía o veterinaria, artes, música, turismo, se dedicaron a comercios especializados, producción artesanal, gastronomía de tradición, adoptaron una posición de unidad étnica, ante el discriminación del medio urbano, que surgía en situaciones puntuales. La experiencia escénica fue un espacio que abrió caminos, generó visiones de autorrealización estimulando el crecimiento, dando oportunidades a la superación personal. La práctica social reorientó el empeño para alcanzar sus objetivos, y estimuló a las generaciones nuevas a seguir con el compromiso con ellos mismos, la sociedad o el arte. Nos impresionó

mucho y trajo recuerdos de lo que vivimos el mes anterior, en Portillo, el accidente aéreo⁵⁰ de la Fuerza Aérea Uruguaya que ocurrió el viernes 13 de octubre de 1972.

Todo ello permitió fortalecernos mutuamente en el cambio para hacer cultura desde nuestra condición de indios, o mestizos imbabureños y ser agentes personales de superación, en el desarrollo y continuidad del grupo.

Los muyacanes compramos instrumentos de música andina en Santiago, al regreso nos dedicamos aprender a tocar los instrumentos andinos, estaba la música folklórica de moda, y en auge los grupos de música protesta, Los lojanos al sur, en Quito Jatari y el Pueblo Nuevo, en Ibarra hicimos el Pucará, entre José Morales, Rigoberto Ushiña, Carlos Males, Paco Obando y yo, el grupo Amaru del Iván Tapia, Diego Mejía y Eddy Ortega, en Otavalo estuvo el Juan Ruales que componía y cantaba, se formó el Inkataky con Galo Santillán en la misma ciudad, componiendo, imitando y haciendo temas de canción protesta o música folklórica de Bolivia Perú Chile y Argentina. (Entrevista, Armando Pineda Males, Ibarra, 29 de agosto de 1996).

El ejemplo de Chile poco a poco nos cambió, llegamos con otras ideas, había nuevos aires por el socialismo, vimos que eran procesos difíciles para los trabajadores y campesinos, a los pobres que eran la izquierda luchadora, les decían rotos. En la derecha de allá y aquí están la oligarquía y los ricos, a ellos les llamaban los momios. Era una lucha de clases también. Los jóvenes eran siempre de izquierda y seguían esta música que llenaba todo, estuvo como expresión artística que se desarrollaba en función de los acontecimientos políticos y sociales que han repercutido en la historia. (Entrevista, Antonio Males Males, Ibarra, 25 de mayo de 1996).

Algunos “tíos” imbayas que acompañaron esta gira, trajeron música popular, como instrumentos, desconocidos para nosotros. Por entonces, tuvimos de apelar a la clandestinidad para compartir y conocer a Quilapayún, Inti Illimani, Patricio Mans, Víctor Jara, Violeta Parra, Los Cuatro de Chile, Illapu, en cierta forma ellos influyeron, y así iniciaron su vuelo el Enrique Males, los

⁵⁰ El accidente del vuelo 571, fue un vuelo chárter -que el día anterior había partido de Montevideo (Uruguay) a Santiago (Chile)- se estrelló en la cordillera de los Andes. La aeronave transportaba a 5 tripulantes y 40 pasajeros, incluidos 19 miembros del equipo de rugby Old Christians Club junto con algunos familiares, simpatizantes y amigos. El accidente aéreo y la supervivencia posterior se conocieron como tragedia de los Andes o milagro de los Andes. El 23 de diciembre de 1972, 72 días después del accidente, se rescató al último de los dieciséis supervivientes que habían quedado en el fuselaje (https://es.wikipedia.org/wiki/Vuelo_571_de_la_Fuerza_Aérea_Uruguaya).

Pucará, los Peguches, y muchos poetas y pintores locales (Entrevista, Iván Tapia, Ibarra, 29 de marzo de 2007)

Retomamos los ensayos, durante el año cumplimos con algunas funciones y poco a poco terminamos de pagar la deuda de la gira al Pepe Granda, para entonces hubo personas mestizas que entraron a formarse para bailar en el grupo, Azucena Hernández de Otavalo, Grace Enríquez, Raúl Rosero, Lupe López, y Marcela Rosero de Ibarra, se llevaron bien con nosotros y bailaron en muchas funciones. (Entrevista, Martha Albán Ordoñez, Ibarra, 25 de agosto de 1997).

...se acuerdan de una linda función que llamó la atención en Quito con los hermanos Parra y el Muyacán, la organizó Manuel Paladines para los chilenos, Ángel e Isabel Parra, un recital de música y danza que se hizo en el teatro Sucre bailamos los que fuimos a la gira, eso fue unos meses antes de la caída de Allende. (Entrevista, Rafael -Pancho- Remache Males, Ibarra, de 30 de agosto de 1996).

Estos registros contienen voces de todas las posiciones de la sociedad quichua Imbaya, con trayectorias vocacionales o profesionales que dentro de los marcos de la memoria colectiva encierran y unen recuerdos personales, donde se empieza a configurar un agenciamiento sobre la cultura, generando reivindicaciones que guardan partes del pasado, son porciones vivas de la memoria que se organizan y reorganizan, en las generaciones actuales.

Cuando la organización indígena con dificultades ante el discrimen fue evolucionando, la generación de muyacanes de los años 80 iban consolidándose en prácticas artísticas y formas de vivir e interactuar dentro de una sociedad blanco mestiza desigual, que maltrataba a la gente indígena y campesina que sub valoraba sin disimulo las manifestaciones de la cultura, y más aún si era de los indios, chagras o negros.

Los indios taitas de nuestros papas, al dedillo conocían a las gentes de antes, sabían cómo era la sociedad de Ibarra, como papá, que se andaban toda la provincia buscando ganado para mantener el negocio de la carne, ellos contaban lo que oyeron de las gentes de los lugares a donde iban, como los dueños de haciendas habían llegado a ser dueños de las tierras, como eran relacionados les contaban que antes los taitas de ellos habían sido arrieros o tratantes, escribamos, mayordomos, amanuenses, o las mamás amas de llaves, o empleadas que tuvieron hijos de los

patrones y trabajando, trabajando, juntaban plata para comprar tierras. (Entrevista, Mercedes Males Morales, Ibarra, 22 de junio de 2001).

En nuestro tiempo los que heredaban las haciendas casi eran ignorantes, pocos solo colegio tenía, y llegaban a ser gerentes de bancos, autoridades principales por ser hacendados y tener apellido decían. No eran gente preparada, muchos terminaron *lluchos*, hay nuevos hacendados en tierras de Imbabura y Carchi, en Cotacachi, en la región de Otavalo, ni se diga por Imbaya, Atuntaqui, Urcuquí, Tumbabiro, Cahuasquí, el valle o Pimampiro, que son de afuera, extraños que han llegado de otras partes, ellos han comprado las haciendas, las fincas, gente que quienes serán, son afuereños, ricos con plata, serán honrados no se sabe, algunos serán o no, los usan los narcotraficantes para el lavado de dinero, ellos son los nuevos ricos en Imbabura (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra 11 de marzo de 2019).

Estos relatos, contruidos en torno a los nuevos ricos mestizos/blancos, revelan a las nuevas indianidades, cómo orientan las valoraciones sobre la propiedad de la tierra o el ejercicio del poder, en la que los indígenas se encontraban en la condición de ser asimilados por la sociedad mestiza, intermediados por las relaciones de comercio o trabajo

. . . siempre hubo gente que se aprovechó de los indígenas, negros y campesinos, la gente forastera que ha llegado a Ibarra o la provincia ya no sabe de estas cosas, los abuelos decían que las cosas para decir bien, hay que decir las lentamente, que la verdad siempre encuentra un camino, y solo el tiempo hace saber las cosas, que no hay secreto que tarde o temprano sea descubierto (Entrevista, Martha Salvador Félix, Ibarra, 29 de septiembre de 1997).

Después del Muyacán, aparecieron otros grupos con actores culturales quichua indígenas⁵¹ que fueron una alternativa de participación en el campo, aspirando el desarrollo de comunicación por el arte. Muchos mantuvieron el compromiso social propio de las generaciones de esa época, desarrollando en su medio regional grupos de música y danza de manera independiente, fortaleciendo a sus comunidades en rearticulación social y económica, en la que estas expresiones son herramientas de educación para mejorar las vidas de las sociedades originarias, o de la comunidades migrantes que ocupan las grandes urbes posmodernizadas, proponiendo nuevas

⁵¹ Obraje, *Peguche*, danza Imbaya, *Pakunga*, *Zapas*, en Imbabura, *Tucumbi* en Cotopaxi, *Chaguamangos* en Pastaza y otro grupo entre Saraguros.

prácticas artísticas que más adelante motivaran al estado el apareamiento de políticas públicas para el desarrollo de las culturas.

El mes de septiembre de 1973, se dio el suceso dramático del golpe militar y la muerte de Salvador Allende, que puso fin al gobierno socialista, que por elección popular se estableció en Chile. Los muyacanes quedamos tristes por este suceso. Todos nos preocupamos por la suerte de los amigos y sus familias que teníamos en Chile, muchos murieron o partieron hacia el exilio a diferentes países del mundo. Después de los hechos, muchas de las agrupaciones que conocimos desaparecieron. El golpe militar del año 1973, cambió todo, y demostró la fragilidad de las democracias latinoamericanas en el contexto del intervencionismo estadounidense de la guerra fría.

El coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, invitado por el Ballet Folklórico Nacional BAFONA fue detenido y salvado al conseguir ser sacado del país. El director del “*Pucará*” Ricardo Palma, temía por su integridad. Ambas compañías quedaron con graves dificultades, llegamos a saber que ambas lograron sobrevivir. Ángel Parra fue detenido y llevado al campo clandestino de detención de Chacabuco, posteriormente lo habían liberado y partido al destierro. Se produjo el exilio de compañías completas, como lo fueron la Compañía de los Cuatro de Humberto y Héctor Duvauchelle y Orietta Escámez, fundada en 1960, que posteriormente residió en Venezuela; la del Teatro del Ángel fundada en 1971 por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, que después residió en Costa Rica desde 1974, y la del Teatro El Aleph que se inicia en 1968 y que sus integrantes se radican posteriormente en Francia en 1974. (Paladines 1972).

En la primera década el Muyuntin Yahuar Canchic, (círculo de sangre somos), los integrantes estábamos involucrados en la formación profesional valorando la importancia de estudiar y superarnos, aclarar los horizontes de cada uno, dedicando parte del tiempo a ensayos, salidas a provincias en funciones de difusión. Esta inicial incorporación de los indios en la producción de bienes artísticos, incidieron en la organización, auto comprensión e interpretación de la sociedad indígena otavaleña, al empezar a generarse nuevas formas de comunicación, y una presencia significativa de grupos indígenas que iniciaron modificaciones en las historias personales de los miembros de grupos, sus familiares y las comunidades de la región, dentro del proceso de cambios que exigía la modernización, en que las experiencias de difusión como la gira a Perú y Chile sirvieron de estímulo para estas transformaciones.

Terminadas las acciones de la Misión Andina, paso con sus programas a ser parte del Ministerio de Agricultura y Ganadería MAG. En febrero de 1974, renuncié a mi trabajo para viajar a España donde continué mis estudios. Lo hice por superación de etapas, e interés para conocer prácticas de los trabajadores escénicos, saber los procesos de construcción a partir de concepciones escénico técnicas, estilos y estéticas diferentes. Buscaba otros conocimientos de la historia del arte y saber de las diferentes sociedades populares que componen España; y confrontar el trabajo, las influencias y diferencias entre la danza amerindígena con la del mundo ibérico, mediterráneo y atlántico. El grupo quedó bajo responsabilidad de las compañeras Lola Quinche Potosí y Sara Bucheli Oñate, hasta mi regreso.

Después que te fuiste, seguimos bailando, había que enseñar los bailes a los nuevos que iban entrando para reemplazar a las que ya se fueron a trabajar de profesoras, empezaron nuestros sobrinos, que eran ya grandecitos, la Sarita Bucheli y el Pepe Pineda ayudaron buen tiempo, después ya se retiró el Pepe, porque entro a trabajar en el consejo provincial de Imbabura, ahí hizo el 'Heraldo Andino', con el auspicio de ellos les enseñó todos los bailes que aprendimos contigo, igualito, como el también bailó y se fue a la gira, sabía todo. La Lolita Males también organizó su grupo, la danza Imbaya, que duró unos años (Entrevista, Carlos Males Santillán, Ibarra, 25 de agosto de 2019).

Se dio la oportunidad de trabajar en el consejo y aproveché para hacer el Heraldo Andino, con lo que aprendí del Paco esa era mi escuela, y siempre les hablo a mi grupo que lo que bailamos es del Muyacán por eso avisé a la Lolita y ya dejé de bailar en el Muyacán, en mi familia, y a mis hijos les inculcó aprovechar del trabajo de la danza, para tener mejores relaciones con la gente, como yo aprendí con el Muyacán. (Entrevista, José Pineda Males, Ibarra, 23 de junio de 1995).

En mi caso, aprendí en el itinerario de la gira que tenía que prepararme en muchas cosas, buscar conocimientos tener otras herramientas para actuar, tenía que comparar las razones académicas, y artísticas sobre danza entre los saberes locales y la experiencia. El arte fue camino y exigía formarme ir más allá sin desligarme del refugio andino de donde procedo, me convencí que no se puede hacer un trabajo si no se procura crear un conocimiento nuevo. Seguir estudiando fue proceso y guion de vida que me permitió ser mejor observador, bailarín, trabajador, y participante responsable en este campo.

... todos los que viajamos de mindalaés, llegamos con la música y artesanías a Estados Unidos y Europa los años 80s y hasta los 90s serían, se acostumbraba a ir y venir, algunos se han casado

con gente extranjera... les atrapó el progreso mercantil que genera el comercio, se internacionalizaron se hicieron ciudadanos del mundo, muchos tienen descendencia con las extranjeras, de chiquitos les traían a los guaguas, pero de grandes y profesionales ya han hecho su vida allá, se han casado con gringas solo saben de la tierra de los familiares, pero ya no quieren ir más, así ha tenido que ser la vida de los que nos fuimos por mejores días, así ha tenido que ser la vida (Entrevista, Luis Farinango Remache, New York, 26 de mayo de 1997).

En mi caso por ser artista pintor yo solito he luchado, hasta hacerme un nombre y eso por la calidad de mi trabajo, el arte me permitió otra vida...cuatro veces me he casado...se llega a tener billete, pero sigue siendo duro...la soledad también nos cambia, es el pago de no vivir en la tierra de uno, y como se van muriendo los parientes y familiares uno se va haciendo viejo, ya no se tiene para que ir a la tierra...en algunas familias ha pasado eso, yo mismo voy a visitarlos y me regreso enseguida, añoro mi tierra, pero ya no es lo mismo se empieza a vivir de los recuerdos, y no hay que quejarse de la soledad, de la enfermedad y la suerte, todo pasa, lo que queda es solo que uno ha vivido y viajado y todo va quedando lejos (Entrevista, Amaru Chiza Vega, New York, 26 de mayo 1997).

Las apreciaciones anteriores indican las transformaciones físicas, psíquicas, económicas, de estilo, posición social, etc., experimentadas por los integrantes iniciales del grupo, ante las distintas opciones que fueron tomando en la vida, opciones ligadas a la profesión, el mercado, las relaciones. Como he contado, este trabajo se forjó en el camino, los conocimientos sobre arte los había adquirido por medio de la formación en artes plásticas a las que asocié la danza y el teatro de manera empírica y experimental, con el grupo originario que formé en el colegio de artes Daniel Reyes (mayo 1967, tenía 20 años), que derivó en el Ñucanchillacta, luego, trabajando en desarrollo comunitario con la Misión Andina (1970), fue nexo para el surgimiento y formación del Muyacán danza india agosto 1971. Cuando salí del país (1974), para estudiar conocer y aprender comparando, historia del arte en San Fernando, percibiendo a maestros, fijándome en lo que se hace en el campo y como se procesa la producción en el ámbito de la danza. Fueron aportes y experiencias que afirmaron mi vocación al arte, ya que al volver continué estudiando licenciaturas: en artes plásticas (1980), y periodismo (1984) en la Universidad Central compartiendo entre mi trabajo en Cochasquí, acercándome a saberes andinos con la etnología, historia y antropología, redescubriendo facetas del pasado. Mi actividad profesional estaba enfocada al ejercicio del diseño, danza, pintura, promoción cultural, investigación y se reafirmó

mi dedicación a la danza, al mantener relaciones en el medio laboral con la amistad y apoyo de Cuca Miranda, Isabel Bustos, Noralma Vera, Ma. Luisa González, y artistas escénicos que robustecieron mi continuación en la danza.

Luego ingresé a la docencia en el Instituto Nacional de Danza IND (1985), investigando sobre el cuerpo andino para la danza, ajustado al arte nativo hasta el año 2017; después en Ibarra establecí la casa que baila (1997), como centro de actividades del Muyacán, donde actualmente funciona el laboratorio de artes y prácticas artísticas colaborativas Cqb. Seguí estudiando la maestría en estudios culturales-comunicación social (2007) en la UASB-E, años después investigación e historia andina, en FLACSO-E (2022), alternando con las actividades de formación, producción y difusión con danza Muyacán y escritura de historia hasta el presente.

A partir de la década de los ochenta, las escuelas de sociología antropología e historia, entregaron sus primeros profesionales y con ellos trabajos académicos sobre áreas culturales de diferentes grupos sociales. El tema del indio y de la lucha social estuvo presente en los estudios de lo étnico y popular que permitirá otro conocimiento de lo indígena.

“Fruto de ello son una serie de investigaciones publicadas que sirvieron de fundamento académico para juntarlo a la memoria, considerar contextos, y crear obras artísticas de carácter alternativo en la interpretación, iniciándose la búsqueda de un lenguaje visual en movimiento y narrativa diversa con contenidos renovados”. (Salvador Fèlix 2006, 23).

Estas nuevas formas de presencia étnica, permitieron reconocer otras convenciones de visualizar el fenómeno indígena y sus particularidades en la danza,

...que irrumpieron como una diferencia, que supuso ser una contribución para repensar culturalmente el país, que, a pesar de la desproporción de materiales de información entre los diferentes grupos y sectores sociales, y de sus signos a interpretar generaron una sistematización silenciosa y de ritmo lento, propio de las masas populares, campesinas e indígenas, ante la intensa circulación de mensajes provenientes de las clases dominantes⁵² y del mismo estado (E. Silva 1985, 449).

⁵² La clase dominante ecuatoriana carente de una política hegemónica no pudo imprimir un sello dirigente y orientador a la cultura subalterna, que por aquella época existía dispersa y disgregada en la sociedad. La centralidad

Al terminar los estudios en la facultad de artes (1980), como requisito de graduación, presenté una exposición en mi especialidad: pintura y diseño, 20 cuadros figurativos con temática indígena en pintura.

La obra surgió de experiencias con el Muyacán, fue elaborada junto a los directores de tesis: pintura Nicolás Svistoonoff, que en su labor tutorial artística nunca olvidó exigirme la sustentación teórica del proceso. En diseño trabajé cinco cuadros con Mauricio Bueno quien provocó reflexiones si dedicarme a la pintura o a la danza, sobre todo a pensar que “el arte es un proceso mucho más grande que la creación de un cuadro o una coreografía, o ser un pintor o bailarín intelectual”, me dijo. Las obras se exhibieron en la Galería Artes, institución con líneas de exhibición e intereses específicos en el campo del arte, administrada por Luce Deperon e Iván Cruz Cevallos, el jueves 3 de julio de 1980 (Catálogo de la Exposición).

La continuidad del Muyacán en la nueva década, se dio al instalarnos en Quito a partir de 1984, donde continuamos forjando la presencia social quichua, hecha por descendientes modernos de las sociedades originarias, generando un movimiento que se mantiene y cultiva hasta hoy.

Paco Salvador fue un pionero en conjugar artes plásticas y danza, así como en la promoción y gestión cultural, adoptó la antropología en su trabajo como investigador y empleo el dibujo en el diseño de carteles, afiches, en el diseño de vestuario andino, o el diseño plástico para pintar cuadros en el espacio escénico, que provenía de su formación en la facultad de artes donde asimilo la vida de la creación, en una vertiente que lo relaciona con el trabajo de Pepe Rosales. Paco también incursionó en la comunicación y el periodismo, se vinculó a la docencia y la composición etnocoreográfica en el instituto de danza. La inclinación que eligió, podría ser un desacuerdo con respecto al indigenismo, o quizás un tratamiento de lo indígena paralelo al discurso del desarrollo y la modernidad indígena, en el que habría que profundizar en estudios sobre el arte y gestión de este periodo, es un progreso para la danza nacional. (Mejía 2013).

económica de las élites dominantes adoleció en cambio de una propuesta ideológica cultural que pudiera interpretar tanto los proyectos societales como la misma cohesión simbólica-interpretativa de todo el país (E. Silva 1985, 449)

Capítulo 4. Formación del cuerpo andino para la danza

4.1 Modificaciones en los modos de ver

A partir de este capítulo de corte más sociológico, y en los siguientes se construyen en torno a un estudio sobre el campo de la danza en la región centro norte del país desde los años ochenta, hasta el presente siglo. Está organizado en dos apartados. El primero dedicado a explorar los usos de saberes de tradición, y yuxtaposiciones culturales que influyeron en el Muyacán y su proceso de construcción del cuerpo amerindio para la danza, observando cómo se ligaron estas preocupaciones a los principios del mundo andino, donde expreso el núcleo de mis reflexiones de danza india como arte nativo, a partir de algunas preguntas ¿Cómo se configuró la formación del cuerpo para la danza en Quito?, ¿Quiénes fueron los nexos en la región que aplicaron los préstamos para este objetivo? ¿Cuáles fueron las tendencias más representativas, en la formación del cuerpo andino para la danza? ¿Cómo se posiciona el Muyacán en este medio? En el segundo apartado, delinearé unas coordenadas para pensar las condiciones del auge que hubo en el campo, y una radiografía de ese tiempo sobre el movimiento de la danza moderna y contemporánea en Quito, que transformaron el panorama escénico, del cual el Muyacán fue participante activo al instalarse en esta ciudad (1984-1997), las relaciones con las políticas culturales y las instituciones del gobierno, además de situar los orígenes de varios grupos de danza independientes.

Desde el inicio situé al trabajo del Muyacán dentro de un movimiento independiente que busca el cambio social, al surgir en un contexto histórico particular. Lo independiente en danza, reflejaba la diversidad, las diferencias, y la escritura bailada fue para ilustrar un saber natural, una danzalidad de imágenes y acciones visuales, una concepción de la praxis entre música y saberes locales que permanecen en el ámbito de la simbología del cuerpo de estas sociedades históricas. Todo esto junto a gente actual del pueblo indio que representaba a sus comunidades, la defienden con su acción social de profesoras, enfermeras, estudiantes, comerciantes artesanales, entre otros trabajos profesionales. Con estas consideraciones e intentando salir de los clichés indigenistas para el desarrollo, que asociaban lo indio con la pobreza o el folklore, compusimos una danza resignificando temas, sitios, palabras, energías, afectos, que tengan algo que decir, que contar.

4.2 Propuesta en los años de 1980

Desde los años 80s, en la práctica de música, danza moderna y popular, hubo voces y ejemplos de recuperación de lo étnico, buscando despertar la conciencia de muchos sectores nacionales a que se reconozcan sus acciones como enclaves de resistencia e impugnación a modelos culturales hegemónicos. La densidad histórica y cohesión simbólica que se expresaron a través de esos cuerpos y patrones de movimiento contrahegemónicos, permitieron imaginar otros caminos identitarios. Las ritualizaciones sociales y códigos de significación, permearon en la población urbana y rural, poblaron el imaginario social de los grupos populares blanco-mestizos y de las burguesías nacionales, nacionalizándose el pasado y el presente étnico en la que la sociedad se reconoce sin pretender ser homogénea (Sanchèz-Parga 1987, 22-23). Estos antecedentes permitieron que, en Quito, se generen expresiones artísticas alternativas e interés en la danza, el teatro, la música y pintura que fueron significativos.

“Se instauró un período nuevo de desarrollo de la danza y las artes en el Ecuador, porque sus protagonistas cambiaron el dogmatismo académico y europeizante del ballet, para interpretar con otros estilos y lenguajes de danza, la realidad del país y América, aparecieron grupos de danza indígena y moderna que trabajaron por inquietud personal y porque las ciencias sociales contribuyeron a ello”. (S. A. Mariño 1994, 47).

El proceso del Muyacán de esta década, permitió sentar las bases de un estudio gestual de lo andino como cuerpo aplicado a la práctica de la danza; en los inicios me reveló, que la arquitectura corporal, y fisionomía andina contiene otros vectores, “son cuerpos ‘otros’ que encuentran fortalezas, en maneras de expresarse, reconociendo otras vías posibles de movimiento” (Ignatova 2013, 63), preocupaciones compartidas que fueron comprobadas también desde la experiencia entre los nuevos cultores de grupos de danza moderna independiente.

“Eran tiempos que los indígenas se consideraban mestizos porque les significa un ascenso, en cambio los de clase media no se reconocían mestizos porque tendrían que reconocer sus orígenes indígenas. No hay un reconocimiento de la raíz porque hay una vergüenza en reconocer el factor indígena en los sectores de clase media alta”. (Wong 2022, 44).

Entre los conocimientos académicos y prácticas empíricas fuimos profundizando en las posibilidades de formación del cuerpo andino-mestizo para la danza del Muyacán. Coexistimos sistematizando convivimos metodologías en el contexto de conexiones globales que ampliaban

los aprendizajes para preparar el cuerpo con nuevos desarrollos pedagógicos. La modernidad supuso formas de colonización que delimitaron al cuerpo y sus posibilidades en la sociedad dando prioridad a la razón, depurando sus instintos, y coloco al ballet de origen noratlántico “como canon a ser reconocido por su cercanía a la perfección racionalización y belleza, donde el cuerpo para su expresión es etéreo, mediante siluetas delgadas y poco carnales” (Ignatova 2013, 41).

4.3 El cuerpo andino en la danza

Al finalizar el siglo pasado se reconocía que, las estructuras formativas de la danza respondían aún en gran medida a la concepción formativa del período moderno que instauró una apología de sus técnicas de entrenamiento y códigos, asociados a un ideal de belleza burgués, lo que Lyotard⁵³ llama “la sociedad de los metarrelatos, nutrida por políticas del poder de la gestión del espectáculo y sus formas regladas para con el movimiento”, citado en (Ponce Flores 2014, 8).

Ante estos juicios, se comprobaban que las categorías dancísticas y musicales occidentales son fijas, un legado de la obsesión de la Ilustración, determinadas con la colección, denominación y clasificación, -como el ballet, el folklore- y que su empleo a menudo arbitrario puede ir acompañado de problemas como la jerarquización, los desequilibrios de poder y una distorsión del conocimiento.

La técnica del ballet clásico (técnica académica), prepara y entrena al cuerpo para que evada y escape la fuerza de gravedad, cuerpos livianos y etéreos. Junto a esto, los movimientos son controlados y conducidos, jamás se sueltan al peso ni al flujo libre. El uso de la energía no es en ningún caso fuerte y menos pesado. El eje de postura es permanentemente estable, generalmente no sale de la vertical (Ministerio de las culturas 2000).

Las formas institucionalizadas de academias y escuelas de danza, compiten por imponer modelos, actitudes, estilos que en muchos casos se consideran muestras de solvencia que garantizan que el bailarín puede desempeñarse mejor, aunque su formación está atravesada por “procesos

⁵³ Lyotard, indica que pareciera que el enfoque de las artes va dirigido a conformar un nuevo concepto de verdad por la desaparición del sujeto en la modernidad, nos comenta sobre la pérdida del “fundamento”, de la muerte de los metarrelatos y que abolir entonces el mundo verdadero, implica abolir también el de las apariencias. Lo posmoderno habita en esa crisis y tiene una tarea, repensar desde la libertad creadora del cuerpo, cuando reflexiona sobre su propia fenomenología y su descripción de la noción de verdad.

disciplinarios que son iguales a los que se instauran en otros campos sociales y profesionales, con el fin útil de ejercer control y apropiación de los individuos” (Foucault 2002-1998,1996, 126).

La danza como arte nativo ecuatoriano, no era un saber reconocido, ni un saber hablado o escrito. En la región la experiencia del cuerpo esta desligada de esas formas etéreas y de lo que representan. Al imponer el canon del ballet clásico desde el centro del poder racionalista se olvida que, como actividad humana psico-motriz es otro lenguaje del cuerpo, y puede tomar diversas orientaciones y su estructura informal es más difícil de analizar que el lenguaje verbal o escrito. No obstante, ambos son complementarios para estudiar el comportamiento humano, y construir relatos donde se reconoce que el medio del actor-bailarín es el cuerpo, “...que proyecta sentimientos y aspiraciones: pero le afectan prohibiciones, exigencias, restricciones sociales y morales mediatizadoras, que hacen de la danza una actividad vinculada a la reproducción de sistemas de valores morales y culturales” (Leese 1980, 59).

Esto permite considerar que; la concepción de la danza como arte nativo indígena es diferente de acuerdo con el grupo social, el grupo étnico, la generación, el nivel de educación, la exposición a la música y cultura ecuatoriana, hasta la difusión, que asimilaron de manera diferente en los años 80, en los 90 de otra y desde los 2000 de modo diferente. Lo indígena es aceptado históricamente, celebran su lucha, pero en el presente representa un peligro para las clases dominantes,

“...cada persona tiene su propia forma de moverse de acuerdo a su estado interno, sus rasgos de personalidad, modulados por el entorno cultural al cual pertenecen, el cuerpo es el filtro mediante el cual el hombre se apropia de las sustancias del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad”. (Le Bretòn 2002, 8).

El ballet como técnica no permite una identificación entre las sociedades andinas y mestizas de la región, entre otras cosas porque hay una diferencia en los cuerpos y los contextos. Así mismo, los componentes dinámicos, los patrones de movimiento y las relaciones de los cuerpos en el espacio que se emplean en las danzas andinas, difieren de dichos componentes en la danza académica o ballet. Estos principios técnicos de la danza clásica tuvieron que ser reconsiderados para el proceso formativo del cuerpo andino para la danza, muchos consideran que no es la técnica apropiada para el trabajo con el cuerpo andino, razón para re pensar su uso en la danza amerindígena, de allí que hay que considerar:

...estas técnicas solo son útiles para tener referencias históricas y vivencias precisas para el desarrollo del cuerpo, es un error pensar que sean las únicas técnicas formativas importantes que existieron, generalmente cometemos la equivocación de usarlo sin recapacitar que, en el legado codificado y visible nor atlántico,... incorpora una gestual de manierismos propios de lenguajes contruidos en la academia italiana, francesa, inglesa y rusa (Barnsley 2006, 36).

Las formas de celebrar fiestas, y los personajes de la memoria festiva del país se han transformado. Lo mejor que existió y que existe se esfuma rápidamente, sujeto al blanqueamiento, llevado por el aire y los tiempos de espectacularización que exige el mercado, para luego resurgir y trascender a través de los nuevos cuerpos, resignificando signos y rituales que descubren las nuevas generaciones de creadores, intérpretes e investigadores (Delgado 2016, 19).

Poco a poco se reconoció la necesidad de investigar el cuerpo andino y la relación de los códigos y patrones del movimiento con un contexto. Aquí cabe preguntarse si existen características corporales distintivas asociadas a una identidad corporal andina. Si es así, ¿Cuáles son ellas? ¿Cómo se expresan? ¿Cuándo se manifiestan?, ya que la coreo político, “como expresión artística, no solo representa a la sociedad, puede ser crítica y resistente a la misma, también superar lo estructural y adentrarse en el campo de lo imaginario, lo sensible, lo subjetivo, que hay que intentar aprehenderlo, interpretarlo” (Ignatova 2013, 8). Ante estas cuestiones, las formas de construir y representar el cuerpo para la danza están sujetos y condicionados a circunstancias históricas, políticas, culturales y a intereses económicos, lo rescatable es que esas influencias estén adaptadas a la estética y al sentimiento de espiritualidad de las sociedades indígenas, ya que, la sociedad en su conjunto y con fines específicos instruye y administra los cuerpos conformándolos, moldeándolos; dice Foucault:

“...los cuerpos dóciles, son aquellos sometidos y ejercitados por la disciplina, a métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad, ductilidad, es a lo que se puede llamar las disciplinas” (Foucault 2002-1998,1996, 32).

4.4 Conexiones para la formación del cuerpo

En relación a los cultores de danza popular y ballets folklóricos que surgen a partir de esta época; tienden a someterse a la técnica académica/clásica, que se difunde en las academias como una coerción, a pesar de que “no aportan a la construcción de un cuerpo capacitado para el manejo

expresivo de resignificar la memoria atávica, como necesidad propia de la danza andina y se perpetúa la uniformidad, el estereotipo” (Delgado 2016, 19). A partir de eso se estableció un diálogo entre lo que puede considerarse una técnica apropiada⁵⁴ de tradición; y la técnica moderna, fueron las que han permitido ampliar las posibilidades para formar cuerpos para la danza.

En el trabajo práctico entre los muyacanes, comprobaba que el cuerpo danzante andino, entrenado entre pericias y conciencia tradicional, y técnica corporal moderna, es natural, expresivo, polimorfo; los actores danzantes pueden traer un pasado al crear movimientos, espacios, reconociendo zonas y formas gestuales. Al entrenar su sensibilidad y su habilidad motriz, su capacidad de observación y de comprensión de los movimientos, tanto propios como ajenos, los danzantes dejaban de ser neutrales, para reconocer una dimensión simbólica, significativa, adquiriendo una presencia ritual en el escenario y ante el público, que significaba para ellos un compromiso y una responsabilidad seria.

Fue necesario asumir el descubrimiento de la interpretación que debe ser ejecutada por el yo danzante, tú el personaje a quien te referirás cuando bailes, y él, quien se recrea a través de ti, interpretando lo que haces, y es ante la audiencia a la que tenemos que presentarnos para ser nosotros, no solo por ser indias, indios y/o mestizos. -mishos-, no todo es cuestión de raza, ni de indumentaria.

Indagamos en la literatura y poesía andina⁵⁵ así como en la simbólica espacial para descubrir vías que nos permitieran invocar y comunicar desde un cuerpo integral, con energías corporales

⁵⁴ Conocidas por entonces y llamadas de tradición india, andina, montubia y afro ecuatorianas que procedían de las sociedades naturales, que fueron empleadas por algunos profesores extranjeros durante el tiempo que permanecieron en el país, técnicas propias regionales, que no se generaron en los centros irradiadores de la cultura occidental dominante.

⁵⁵ La danza es la poesía de la acción, (Fuchs). mientras Ortega y Gasset (1883-1955) habla del arte escénico como lugar de encuentro de la pintura, la música y la poesía. Hay estudios que revelan cómo los poetas han desempeñado una función clave en el desarrollo de la danza, con independencia de la forma, métrica o rima (libre o consonante), es posible percibir el ritmo y la armonía, devenidos en musicalidad. Estudiosos y críticos artístico-literarios están de acuerdo en que existe un vínculo entre poesía y danza. La relación danza-baile-vida está presente desde los albores de la humanidad. Danza y poesía. Para una poética del movimiento (Dueñas 2018).

relacionadas al tiempo profundo y sensaciones antiguas que han estado históricamente marginadas, y usualmente ocultas y reprimidas en el cuerpo. Estas podían devolver al movimiento su primigenio sentido ritual.

La humanidad concreta los convertía en cuerpos capaces de reconocer y expresar el encuentro, el juego, el desafío, el drama o el misterio para la puesta en escena. Pudimos así ampliar, el horizonte creativo, dando sustento a propuestas coreográficas innovadoras que superaron ciertas convenciones estéticas y se alejaron de las normas impuestas por el show turístico que estereotipa las expresiones de las sociedades andinas.

En Quito poco a poco, fui ampliando las relaciones de interés artístico, haciendo amigos entre los artistas del campo del arte. Las conexiones que construí con mujeres y hombres de las artes plásticas y escénicas como profesores, actores y maestros⁵⁶ en los estudios de la FAUCE, fueron diversas y enriquecedoras, con ellos aprendí a mirar más allá la pintura, a intercambiar ideas sobre el estudio de las manifestaciones de arte popular, sobre lo andino, mestizo y afro ecuatoriano.

Por el trabajo del grupo y las actividades escénicas me relacioné también con gente de teatro⁵⁷ y de la danza⁵⁸ quienes me enseñaron a leer la interpretación y compartieron desde sus experiencias personales en la danza sus búsquedas, para aprehender y confrontar lo andino.

Nuestros diálogos permitieron replantear muchos puntos de vista propios y de ellos, para mirar el campo de la danza de manera diferente estimulando el interés por el pasado y el presente indígena, sin dejar de lado la memoria festiva de lo acaecido. Ese diálogo me amplió la perspectiva para el trabajo en el Muyacán.

⁵⁶ Lenin Oña, Edmundo Rivadeneira, Galo Galecio, Carmen Silva, Guillermo Muriel, César Bravomalo, Oswaldo Moreno, Faik Husein, Nicolás Svistoonoff, Mauricio Bueno.

⁵⁷ Álvaro San Félix, Enrique Buenaventura, Miguel Rubio, Jaime Bonelli, María Escudero, Ilonka Vargas, Víctor Villavicencio, Pepe Rosales, Pedro Saad Herrería, Charo Francés, Susana Pautasso, Arístides Vargas, Jorge Vivanco, Toty Rodríguez, Santiago Rivadeneira, Carlos Martínez Borja, Isabel Casanova, Antonio Ordoñez, Víctor Hugo Gallegos, Carlos Michelena, Jorge Mateus, Ileana Almeida.

⁵⁸ Ricardo Palma, Rodolfo Reyes, Isabel Bustos, Carlos Cornejo, Isabel Herrera, Kléber Viera, Wilson Pico, Susana Reyes, Laura Alvear, María Luisa González.

Por algunos de ellos localicé información sobre prácticas reconocidas en la perspectiva metodológica del movimiento, que ofrecían una poderosa fuente para yuxtaponerlas en el trabajo formativo adecuado a los cuerpos quichuas del grupo de muyacanes. La pluralidad de experiencias personales y de activismo escénico-político, con quienes debatir y polemizar en torno a cuestiones de interés común, sobre la situación en el país, del mundo escénico del teatro la danza, nos llevó a estar juntos, replantear muchos argumentos, y mirar el mundo de manera diferente.

Estas conexiones y memorias reflejan el proceso de construcción colectiva que supuso la construcción de la danza imbabureña con los muyacanes. Las experiencias artísticas nos han ido formando lentamente, y estas conclusiones las he sacado con el paso del tiempo desde mi labor diaria en este campo. He tenido suerte de ser amigo de buenos artistas del teatro y la plástica de quienes aprendí mucho. Fue otra iniciación en mis giros, la clave: seguir trabajando, eso era conectar.

Esta segunda década, continué entre el conocimiento de la historia andina y la investigación etnográfica, trasladaba saberes locales que formé en la Misión Andina, añadí los adquiridos en el proyecto Cochasqui; fue otro despertar, traer un pasado (no cualquiera), que funcionara en la formación del presente, y me atreví con el Muyacán hacer lo que hice: instalarnos en Quito y continuar con la disrupción. “La vida consiste en pasar constantemente fronteras” (Michel de Certeau citado en “Culturas híbridas.”, 293). Significó para nosotros reafirmar propósitos, instaurar procesos de formación permanente, constatando cambios en las identidades; siendo un avance para los integrantes de esta década. Lo que sucedió también es que, desde allí, conocemos más el cuerpo y tenemos una mejor composición narrativa.

El cambio de bailarines, que necesariamente se tiene que dar en toda agrupación, propicia el enriquecimiento gratuito del don antropológico, al trabajar con otros cuerpos en relación, complementariedad y cooperación, que requiere una respuesta del que desea una experiencia de bien, que exige al comprometerse y dar testimonio con el cuerpo de la evolución, que favorece modificaciones en lo corporal, cognitivo, económico y social, en

un tiempo de cambios entre la tradición y lo moderno donde se constataba que ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’⁵⁹ (Berman 1981).

Por otro lado, consideraba que la interacción facilita la movilidad cultural y genera nuevas formas de expresión. En ese caminar teníamos que ir al encuentro de la diferencia de nuestro micro cosmos, al encontronazo con el macro cosmos de la danza en la modernidad, que obligaba a hacer otras integraciones en el trabajo, ya que el contacto entre los seres humanos es lo que posibilita la cultura. Me resonaba que “las mejores cosas nacen de las yuxtaposiciones”, y esto marco el camino para todos los experimentos posteriores.

“Las fusiones, la experimentación han dado pie para pensar concepciones estéticas relacionadas a la re existencia de enfocar de distinta manera lo sensible andino al momento de bailar... formas complejas de composición y recomposición de los usos corporales en función de las necesidades del tejido social” (Islas 1995, 16).

La formación del cuerpo para la danza en Quito, fue preocupación que hechó raíces sólidas en la década de 1980, a base de experiencias y aperturas hacia nuevos usos de técnicas que sirvieron para construir una metodología de lenguaje danzario en los grupos independientes, ampliando la visión de nuestro oficio. Se consideraban las contribuciones de las teorías del arte, las técnicas de la danza moderna y los saberes locales de la danza de tradición india, afro, y mestiza.

Ingresábamos a mundos de conexiones de ideas heredadas del pasado, juegos híbridos, entre performática para pensar encuadres compositivos diferentes, sobre el espacio andino. A partir de reposiciones que buscan sentidos, repasando pensamientos para transformaciones que modifiquen el cuerpo, o las prácticas artísticas. Diseñando nuevos espacios formativos y cruzados para la convivencia del ejercicio de la danza, investigando nuevas formas de diálogo para explorar la danza con nuevas tecnologías corporales. Así, aprendimos a remodelar nuevos proyectos con el interés de analizar y resistir a las redes hegemónicas del gusto que controlan e imponen modas en los productos culturales.

⁵⁹ Todo lo sólido se desvanece en el aire es un libro escrito por Marshall Berman entre 1971 y 1981 y publicado en Nueva York en 1982. El libro examina la modernización social y económica y su relación conflictiva con el modernismo.

En ese marco va iniciándose la mezcla de heterogéneas direcciones en el movimiento danzario, que surgieron estos años en Quito, donde echa raíces consistentes la danza moderna “que rechaza una racionalidad que encubre y pone barreras a la exploración corporal, dando lugar a la innovación y permite que el bailarín y el coreógrafo exploten su creatividad” (Julian Pèrez Porto y María Merino 2019, 138), de allí que adquieren presencia en la danza moderna temas de danza étnica-popular como un valor positivo, a diferencia de lo que ocurre en el ballet clásico. Estos estilos de danza que asumen la diversidad de cuerpos, sirvieron para valorar la corporeidad andina como generador de una danza que es un saber de la acción del cuerpo, y puede ser una respuesta contracultural frente a su invisibilización o discriminación. De manera breve cito las relaciones de los estilos modernos Graham⁶⁰ y Limón⁶¹, nutridos de la corriente estético ideológica de la época, que junto al entrenamiento teatral de Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Grotowski, Barba, originaron estrategias metodológicas democráticas e incluyentes, que se aplicaron en Quito.

Estas técnicas llegaron al medio de la mano de discípulos de ellos. El bailarín y maestro quiteño Carlos Cornejo, recuerda que: “Algunos bailarines y maestros mexicanos que se formaron entre esas escuelas, desde los años 40s, hasta los 60s, entre otros fueron: Xavier Francis, Luis Fandiño, Evangelina Villalón, Isabel Hernández, Rodolfo Reyes⁶², Louis Falco, ellos transmitieron a

⁶⁰ La bailarina y coreógrafa Martha Graham (1894-1991). Desarrolló una técnica de danza formativa y de entrenamiento; caracterizada por la utilización de la contracción y reléase (relajar o aflojar), espiral, caídas controladas al piso y la resistencia. Graham se enfocó en liberar las emociones mediante las contracciones pélvicas y abdominales, para ella la danza no era producto de la inventiva, sino del descubrimiento de principios primigenios. Un estilo lleno de simbolismo, espiritualidad, psicología y fuerza expresiva de dolor, represión, lucha...

⁶¹ En la Técnica del mexicano José Limón (1908- 1972), es esencial desarrollar consciencia acerca de las sensaciones que se sienten durante el movimiento. El enfoque no es en la forma externa del movimiento, si no en lo que expresa el bailarín con su cuerpo, espíritu y mente. Su técnica se basa en el uso de la gravedad y el peso, también explora el uso de la respiración y su efecto en los movimientos. Su técnica, especializada en la caída de piernas y brazos, así como su gesto natural y expresivo de una acentuada nobleza, resalto el rol masculino en la danza, fueron características de su estilo.

⁶² Rodolfo Reyes, fue invitado como coreógrafo a la recién fundada Cía. Nacional de danza, 1977, fue el nexo para que viajarán un grupo de bailarines de la Cía. a formarse en México. A esa generación de iniciadores mexicanos pertenecen, Graciela Navarro, Evangelina Villalón, Gloria Contreras, Guillermina Bravo, Ana Mérida. y Grishka

bailarines ecuatorianos en la década de los años 70 al 80, nuevos conocimientos teórico-prácticos en estas técnicas.

“...con ellos nos formamos: Arturo Garrido, Kléber Viera, Laura Alvear, y yo. Son los que crearon el grupo de danza contemporánea Alternativa donde bailamos en la Carpa Geodésica, (retornamos al país a partir de 1981), algunos fuimos influidos en la formación corporal del cuerpo y en las maneras de concebir la danza”. (Entrevista, Carlos Cornejo Ubilluz, Cotacollao, 15 de enero, de 2011).

La bailarina Laura Alvear Molina, en el 2º encuentro de danza escénica, en la Univ. de las Artes en Guayaquil, manifestó:

... estas prácticas formativas continuaron en una red conectada, entre la Compañía Nacional de Danza CND, junto a profesores, bailarines y coreógrafos extranjeros contratados, que impartían clases de ballet y danza moderna en el medio quiteño. El éxito de estas escuelas generó la dependencia a lo Graham y Limón. ...los grupos independientes de danza moderna contemporánea que surgieron a partir de los años 80, por inquietudes de bailarines donde se daban talleres para conocer y trabajar estas técnicas y modalidades de danza. (Exposición, Laura Alvear Molina, Guayaquil, 12 de noviembre de 2019).

En Quito se consideró el expresionismo alemán, con la teoría del movimiento de Rudolf Laban⁶³, que irrumpió como vanguardia del movimiento, con aportes que permitieron conocer otras características expresivas en los cuerpos para la danza, desde los principios eukinéticos⁶⁴ y

Holguín (Alberto Holguín de la Plaza, verdadero nombre del artista) que generaría el movimiento de la danza contemporánea en Venezuela, al lado de Sonia Sanoja.

⁶³ Fue un maestro húngaro (1879-1958). Estudió pintura, teatro y danza. Se le considera el creador de la danza moderna. Se dedicó al estudio del movimiento humano en relación con el espacio circundante. Realizó un gran trabajo en el campo del análisis del movimiento en relación al espacio, estudió el movimiento en correspondencia a la terapia, el trabajo, la notación, la pedagogía, etc. Para conocer el trabajo de Laban son sus libros, cabe destacar *The mastery of movement*, *Modern educational dance* y *Choreutics*, que recogen los fundamentos de su análisis del movimiento.

⁶⁴ Eukinética es el estudio dinámico del movimiento a partir de los factores que lo determinan.

coréuticos⁶⁵; junto a sus alumnos Mary Wigman, ⁶⁶ y Kurt Joos, que consideraron el tiempo, espacio y energía, como elementos que un bailarín debe conocer para dar vida a una danza.

Entre estas influencias y nexos, en Quito se conformaron movimientos de danza moderna:

el BEM. Ballet Experimental Moderno 1972-1974, con Noralma Vera, Wilson y Julio Pico junto a Diego Pérez, Grupo Estudio y Viva danza con Wilson Pico 1975, Danza Experimental Contemporánea, 1980-1985, con Isabel Bustos, Thalía Falconi, Marcela Correa, Paulina Peñaherrera, Mariana di Paula, Lorna Ortiz, Cenda 1981-1986, y escuela Yaradanza, con Carlos Cornejo, Kléber Viera, con Soledad Garcés, Mai y Walan Scremin, Luana Chóez, Josie Cáceres, Quebradanza 1982, con Susana Reyes y Juan del Hierro; Centro de formación dancística e investigaciones teatrales, (Centro de Danza) 1983-1987, de María Luisa González, con Santiago Rivadeneira, Carlos Cornejo, Paco Salvador y el Grupo Muyacán 1971, que llegó de Ibarra a instalarse en Quito en 1984.

Durante los años que permaneció en el Ecuador, Isabel Bustos ofreció importantes contribuciones en lo técnico y pedagógico a sus discípulos, y para continuar el trabajo con el Muyacán, junto a ella conformamos en la capital *Urpigu*, danza nacional (1984-1985), que con un repertorio variado bailamos en Quito, después para celebrar el V aniversario de la Revolución Sandinista en Managua en julio de 1984. Mi aprendizaje con ella en danza experimental, permitió que desarrollé entre los muyacanes, procesos de formación corporal, en que el movimiento concebido como arte fue la principal preocupación.

Carlos Cornejo en los años siguientes se acercó a nuestro desarrollo, orientó y participó de viajes y funciones que realizábamos. Estos años también tomé clases con Kléber Viera, junto a Mai y

⁶⁵ Coréutica es el estudio del movimiento en relación al espacio.

⁶⁶ Mary Wigman, alemana (1886-1973), pionera de la danza expresionista. Estudió danza en la Escuela de Jaques-Dalcroze, con el maestro Rudolf von Laban, tuvo contactos con el grupo expresionista Die Brücke, y el grupo dadaísta de Zúrich. Su aporte: elaborar técnicas de movimiento desestructuradas, que sacudieron la armonía preestablecida, que se inscriben en la forma. (Deutsch s.f.). Alwin Nikolais y Pina Bausch figuras de la danza contemporánea recibieron una marcada influencia de Laban, y M. Wigman fue un referente con gran efecto sobre la danza moderna expresionista de Wilson Pico y otros/as bailarines del frente de danza independiente, en sus inicios y desarrollo.

Walan Scremin, Josie Cáceres, Irina Pontón, Luana Chóez, Marcela Correa, Pablo Cornejo, y Patricio Andrade, mientras se mantuvo abierta la sala ‘José Limón’ en la Tarqui 474, con el apoyo de difusión cultural del Banco Central.

Pude comprobar desde las experiencias adquiridas que mientras el ballet necesita control absoluto de cada uno de los miembros del cuerpo, de manera independiente, las danzas andinas populares y de tradición exigen cualidades expresivas y significantes muy distintas más cercanos a los lenguajes de la danza moderna que del ballet de estructuras rígidas. En muchos bailes y danzas de tradición nativa, el cuerpo sigue el ritmo de los instrumentos por separado y luego en su totalidad. Sujetando estas expresiones a las técnicas, códigos del ballet, y sus mutaciones, el baile saldrá con una afectación o manierismo que oculta mentiras corporales, sin ninguna expresión interior genuina que revele el pathos amerindio. Desde allí me inclino hacia elementos de la danza moderna, que es la que ofrece a la corporalidad andina un lenguaje posible de acercarse a los sentidos de la danza étnica oriunda, recordando que, “el movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todas las artes y en todo aquello que forma el mundo externo e interno del ser humano” (Labán, 1950).

El Muyacán aspira vincular el fenómeno dancístico con la reflexión teórica y el deseo de dar palabras al cuerpo andino, producir conceptos afirmando que el problema de la interpretación del teatro del baile escénico andino tiene que ver con las formas, tanto vivenciales como conceptuales de sustancia epistemológica con raíz en la memoria de los pueblos testimonio, heredadas por sociedades modernas originarias. Otro aporte importante provino de Lester Horton⁶⁷, su técnica sirvió de guía experimental para estudiarlo y yuxtaponerlo al movimiento tradicional natural, adaptándolo a los cuerpos indígenas imbayas para construirlos en un instrumento para la danza Muyacán.

⁶⁷ Lester Horton (1906-1953), en 1932 creó una escuela y desarrolló un acercamiento a la danza incluyendo danzas nativas americanas y jazz moderno. Adquirió influencias, del actor japonés Michio Itō, de las danzas de pieles rojas. Se interesó por antropología de los pueblos originarios de Norteamérica, y el folklore africano y oriental.

Los ejercicios y movimientos estudiados en la técnica Horton, se basan en un trabajo anatómico completo que le permite al bailarín, actor, o cualquiera persona a utilizar y mejorar su flexibilidad, como también desarrollar una fuerte conciencia corporal de expresión, buscaba alargar, fortalecer, y dar resistencia al sistema muscular, utilizando todos los planos espaciales del movimiento del cuerpo. (Bell 1992, 64).

A mediados de los años 80s, el Tai Chi Chuan⁶⁸, fue otro préstamo cultural de conexión global que se incorporó a la formación alternativa del cuerpo en los grupos de Quito.

Sí hubo respuestas en la preparación del cuerpo, entre todos nos mirábamos y había expectativas, eran tantas cosas que teníamos que reconocer del interior del cuerpo y tener en cuenta para formarnos, interiorizar cultivando una memoria corporal. (Entrevista, Teresa Orobán Lojano, Toronto, 19 de junio de 1992).

En la trayectoria del Muyacán fueron claves estas conexiones que nos dieron pautas teóricas y técnicas que fusionadas sobre diversas formas de construir el cuerpo para la danza, generaron un mestizaje, fueron como los llama (Said 2004), préstamos culturales que a su vez procedían de nexos globales y regionales.

Nos tocó vencer la vergüenza y los problemas personales, para mantener la concentración en preparar el cuerpo para bailar como arte, eso aspirábamos todos, las clases nos formaron el cuerpo, para tener calientes los músculos, respirar mejor, adquirir presencia escénica y no cansarnos en los repasos haciendo los bailes que eran numerosos, cada uno tenía que cuidar su cuerpo, y estar en buen estado físico, para el escenario y ante el público, teníamos ánimos porque nos gustaba la danza y hubo interés en lo que nos proponíamos, trabajamos duro (Entrevista, Jaqueline Killakuri Espinoza Estrella, Ibarra, 27 de diciembre de 2007).

Para la construcción del cuerpo andino, los conocimientos etnológicos ampliaron la visión, mientras que la técnica en danza moderna dio sustento a la formación corporal estimulando cambios fundamentales: por un lado, aprendimos a conocer la posibilidad de estar y movernos en la vida de un modo diferente y por el otro, nos dio flexibilidad interna y externa para adaptarnos a diferentes situaciones para robustecer habilidades de desempeño ante la tradición, ambas esferas

⁶⁸ El Tai Chi ha basado el movimiento en relación con la salud, y sus aplicaciones marciales son resultado de la contemplación y apreciación de la naturaleza, que son características del pensamiento taoísta y que parecen haberse reflejado en la génesis de muchos movimientos, los taoístas observaron los cielos y eran entusiastas estudiantes de la astronomía y la astrología (Tagliani 2008, 4-5).

se relacionaban en la continua investigación y experimentación y nos llevaron a sistematizar una metodología y pedagogía para expresar con el movimiento una narrativa bailada.

Era una constante meta mantener la relación del cuerpo con los principios del tiempo-espacio *Pacha*⁶⁹, y otros fundamentos andinos⁷⁰.

El trabajo permanente del Paco en el campo de la investigación y formación, ha logrado configurar una posición y una propuesta estética que ha abierto una brecha que ha influenciado en varias generaciones de artistas que, han encontrado en Muyacán un punto de partida para su búsqueda y su camino; me ayudo a reafirmar la ruta que ya había emprendido en mi búsqueda de un arte contemporáneo andino (Susana Reyes, directora de Casa de la danza, carta enviada por los 35 años de danza Muyacán, 10 de agosto de 2007).

Aparentemente el acto de bailar pareciera ser algo innato, que se va desarrollando paralelamente a nuestro crecimiento, pero no es así, el cuerpo se forma a partir de esquemas de percepción del propio cuerpo, del espacio natural y escénico, hasta su inserción en el entorno social, para bailar lo que se es, el cuerpo no miente, te revela.

⁶⁹ Para el Ande es el asiento de las tres pachas: Kaypacha, Uckupacha, Hananpacha, que dan base a la evolución del desarrollo motriz andino en el espacio, hacia un mejor conocimiento de su forma personal de moverse y de la relación que existe entre el individuo, las cosas, su manera de sentir y pensar para encontrar diversas opciones de actuar a la hora de tomar decisiones cotidianas.

⁷⁰ Se trata de códigos remotos de convivencia familiar y social, sobre concepciones de materia, de vida, de pasado, de presente, de futuro, de infinito, de espacio, de tiempo, y de otros rasgos del universo cultural andino. Semblantes fundamentales de la cosmovisión andina: Relacionalidad del todo, como principio sostiene que todo está de una u otra manera relacionado, vinculado o conectado con todo; nada permanece aislado o separado. Correspondencia: respetando el principio de relacionalidad, se plantea que cada objeto o fenómeno puede ser comprendido analizando sus dos opuestos correspondientes; en donde cada uno necesita del otro para encontrar su significado o sentido, Complementariedad: es un principio de inclusión de opuestos para formar un todo integral. Reciprocidad: el principio de correspondencia se expresa a nivel pragmático y ético; a cada acto le corresponde como contribución complementaria un acto recíproco; y ético no solo ligado al ser humano, sino abarcando dimensiones cósmicas y Ciclicidad cuestiona la concepción occidental de la linealidad del tiempo que implica al mismo tiempo progresividad, irreversibilidad y cuantificabilidad. El principio cíclico sostiene que el Pacha que es espacio-tiempo se manifiesta en forma de una espiral en movimiento permanente hacia atrás donde está el futuro; es decir se puede ver solamente lo hecho, el pasado; una suerte de utopía retrospectiva caminando de espaldas, en una expresión metafórica que fija los ojos en el pasado como punto de orientación, la persona avanza por la vida caminando de espaldas (García Miranda 2018, 36).

Lo mejor de bailar es que aprendes a ser exigente. La disciplina da resultados inmediatos. Descubres otras maneras de ver. Era duro el Paco porque no concebía que una persona se reserve, aprendí que hay que dar todo para bailar en el escenario, si te dedicas a algo, tienes que darlo todo y dedicarte profundamente. Si uno tiene algo y se lo guarda no vale, mejor es poner a otro, si no lo puede dar, a seguir ensayando, en la danza tienes que dar todo. Yo creo eso vale en cualquier profesión (Entrevista, Fabián Piñán Ibadango, Ibarra, 16 de octubre de 2019).

4.5 Préstamos culturales

Reconociendo que hay diversas actitudes y posiciones ante el ejercicio de la danza, y que tiene múltiples denominaciones y puntos de vista ante los discursos identitarios, examinamos el surgimiento del danzante, o, bailarín moderno, contemporáneo, indio, mestizo y negro que obedeció a la formación y consolidación de los movimientos danzarios en la capital, ya que la escena artística se concentró mayoritariamente en Quito.

Durante este proceso del que soy parte con el grupo Muyacán, surgieron ciertas preguntas ¿Para qué nos puede interesar acceder a estos préstamos y a quienes beneficiaría la utilidad de nuevos conocimientos?, ¿Cómo iban a enfrentar este reto los integrantes entre indios y mestizos?, ¿Estos préstamos que traen intercambios, que generan mezclas, sincretizaciones, simbiosis y aleaciones, son esenciales para el progreso de la danzalidad andina, o prácticas neo coloniales que enajenan?

Las respuestas a estas preguntas las hemos encontrado los trabajadores de la danza en el transcurso del tiempo. Las inquietudes del pasado fueron propuestas que nos impusimos como danzantes, indios, y mestizos que ahora eran abordadas desde el presente con las circunstancias, que definían nuestra vida.

Las destrezas para formar el cuerpo para la danza andina como actividad artística estaban combinados, enlazados, a fuentes epistemológicas andinas y giros de las ciencias sociales. Todo eso se hacía y se hace visible en la danza Muyacán, coexistiendo con una preocupación por el cuerpo; en el que se inscribe una formación entendida como un laboratorio escénico, donde “el cuerpo es la materia prima que hay que transmutar para generar un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida...la comprensión es asunto del cuerpo” (Le Bretón 2008).

Resignificamos así la memoria entre clases teóricas, prácticas, improvisaciones, creaciones, montajes experimentales, ensayos, empleo de vestuario, accesorios, que crearon una

predisposición a percibir un espacio expresivo antropológico: natural, subjetivo, que fue encarnándose en la percepción del cuerpo⁷¹,

“...vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que esta encarna...ya que existe una corporeidad del pensamiento, una inteligencia del cuerpo... es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación” (Merleau-Ponty 1996, 248).

En el ejercicio del movimiento, el control y técnica de la respiración, en las nuevas formas de la escucha, entre el esfuerzo, memoria emocional, resistencia física de la práctica, fuimos construyendo nuestros cuerpos y exploramos el cómo y el qué del movimiento, en temas nuevos mientras revisábamos repertorios anteriores.

Estos aportes han transitado en el devenir del grupo como interacciones entre la realidad externa, el pasado evocado y convocado, generando nexos, una disposición a descubrir, a nacer, a escuchar y crear desde la subjetividad y en diálogo con el lenguaje y las posibilidades que nos brindan estos préstamos culturales. Orientaron prácticas de México, criterios académicos andinos que llegaron con autores de Perú, Argentina, y Bolivia donde despuntaba Silvia Rivera Cusicanqui,⁷² que sirvieron de guía para desarrollar y comprender la “diferencia”, no como un proceso cerrado e impermeable, ya que ningún grupo o sociedad ha permanecido aislado unos de otros.

“Aunque parezca contradictorio es necesario conciliar la diferencia con las relaciones, intercambios, y préstamos culturales. Esta conciliación, nos permitirá concebir a las formaciones socio-culturales ...poder convivir a la par con el pasado de sus tradiciones y los retos de la

⁷¹ La percepción es entendida por Merleau-Ponty como un acto inteligente que siempre va acompañado por un horizonte que remite a nuestro cuerpo y experiencia vital, de modo que los conceptos de espacio y tiempo se ven enriquecidos por la idea de un mundo de vida preexistente; un mundo que es visible gracias a nexos de convivencia social intersubjetivos.

⁷² Silvia Rivera Cusicanqui (La Paz, 1949) es socióloga de origen aymara y una de las principales representantes del pensamiento subalterno en Bolivia y en Abya Yala (Américas). Rivera ha vivido en primera persona procesos políticos y sociales clave en el país y fue fundadora del Taller de Historia Oral Andina (THOA), referente de la recuperación de la memoria de las luchas de los de abajo. Sus textos son parte del "semillero del porvenir" necesario para descolonizar sociedades y poderes.

modernidad, de gestar relaciones de intercambio con los espacios donde se expresa la realidad significativa de “un otro”. (Rivera 2010, 73).

Para desarrollar con el Muyacán un estilo de danza, debo reconocer que la formación teórica y práctica en el colegio y facultad de artes plásticas, marcaron también la mirada que tuve respecto al estilo en relación al campo de la danza. Tomé las formas del movimiento y composición en el espacio, estudiando la organización y simbología textil aplicándolo en los cambios de orientación para el diseño de piso. Para ello los tejidos andinos fueron y son fuente de inspiración para indagar y desarrollar esquemas de yuxtaposición con el movimiento y gestualidad, que los aplique en la narrativa bailada, desde diferentes perspectivas.

Han pasado cinco décadas para que se clarifique este giro que tuvo su génesis, en muchas composiciones de teatro bailado como arte indígena imbabureño ejecutadas con el Muyacán. La investigación e integración del espacio a partir del concepto andino de Pacha, tiempo-espacio, y los diseños textiles sirvieron para relacionar fraseos, recorridos, desplazamientos, enlaces, mudanzas, o variaciones en grupos, donde el cuerpo se expresa para dar imágenes, visiones de ritualidad sagrada y profana con razones laicas, protocolares, sociales y litúrgicas de tiempo profundo para reinventar y comprender la organización del teatro del baile andino.

El ritmo que aparece a través de los acentos a intervalos precisos, proviene de los instrumentos, y los colores del sonido, vienen de un referente ineludible como las músicas, sus instrumentos, que animan los bailes de las fiestas y ritos de la región. De allí también parten paisajes sonoros que calzan en la puesta en escena entre gestualidades propias de la sociedad india otavaleña y Caranqui, relacionados a la vida agrícola, artesanal y social, que incorporan valores culturales específicos. Todo esto dio origen a las formas para los coremas, que contienen los motivos y los fraseos.

Es necesario resaltar que, el Muyacán, desde el inicio hasta los años 90, el referente de trabajo y temas han sido o provienen de la sociedad pluricultural de la provincia de Imbabura, en la actualidad se considera al mundo originario andino de los andes.

En los años 70s, el corazón de la agrupación latió al ritmo del sanjuanito que es el sello y género musical regional, y para nosotros representó la huella digital del grupo. Las primeras coreografías llevaron el sanjuán como elemento primordial, y nos sirvieron para concebir cómo pueden

aplicarse valores y procesos que dependen de formas de vida y relaciones sistemáticas, entre convenciones culturales y acciones sociales de la región de las que surgen. Estas características dieron pautas, iniciándose el estilo⁷³ del Muyacán.

Desde aquí surgieron los primeros códigos del lenguaje dancístico del grupo, que fueron transmitidos desde el taller de danza popular y folklore en los años 80, en el Centro de formación dancística; en danza experimental contemporánea y la docencia en el instituto de danza en Quito durante 35 años, socializados en talleres en provincias, impartidos por mi o los integrantes del grupo entre nuevas agrupaciones. Además, fueron filmados en las presentaciones públicas, para ser copiados e imitados por conjuntos que se formaron a partir de los años 90 en todo el Ecuador.

“...los símbolos y conceptos producidos en las culturas carecen de sentidos unívocos o inmutables, no están a salvo de robos, reinterpretaciones o adiciones y, por si fuera poco, los participantes de las culturas se dispersan, se agrupan, persisten en lo suyo o mutan” (Marín 2002, 235).

Las propuestas del Muyacán como obras de arte nativo, pasaron por un proceso de creación importante para caracterizar el producto final, pero también estuvieron marcados por una aspiración pedagógica y un compromiso de transformación para,

“conocer las formas de vida y relaciones sistemáticas entre estas formas culturales y las acciones sociales de las que surgen, como se mantienen y hacen referencia a los motivos de donde surgen los coremas, las características del estilo, en el arte de la danza”. (Kaeppler 2003, 3).

Con los muyacanes desde los años 70s, y de las décadas siguientes los temas y composiciones coreográficas, fueron creaciones originales con el empleo de fachalinas, rebozos, llicllas, zamarros, ponchos, pendones, tocados y accesorios, como material expresivo escénico. Estos recursos que han evolucionado en el uso del trabajo grupal, alcanzaron nuevas connotaciones de

⁷³ Todos usamos el término estilo con relación a la danza, pero rara vez exploramos su amplia gama de significados e implicaciones. Su exploración está en relación con la estructura, la forma y el contenido social. “La mayor dimensión conceptual considerada es la forma (es decir, la entidad de contenido), que consiste en la estructura más el estilo. (Kaeppler 2003, 3).

ritualidad y simbolismo durante los años ochenta, multiplicidad de sentidos en los años noventa y como lenguaje de los objetos, en los años dos mil.

El empleo y uso de estos elementos tradicionales recreados en el Muyacán son reconocidos y recordados en la historia de la danza Imbabureña y del Ecuador, ya que son identificables en muchos grupos de danza de proyección hasta el abuso, banalizando el concepto originario, han estereotipado su manejo entre la espectacularización del show turístico, provocando el cansancio y ruido visual.

A estos patrones, se fueron adhiriendo saberes de tradición como fuente de motivación, fundamentos y principios de apusofía andina sobre *Pacha* (espacio-tiempo), geografía y geometría simbólica del continente *Abya Yala*, existentes ya en compendios teóricos sobre diseño textil dentro de los sistemas de pensamiento andino que, subsisten en las sociedades contemporáneas amerindígenas, o recuperándolos para aplicarlos y formular un teatro de danza innovador. Para acompañar esta actitud teórica no cabía el establecimiento de una técnica fija, sino más bien aquellos lenguajes permitieron nuevos impulsos creativos, a través de la experimentación personal de evolución técnica horizontal entre los bailarines y el coreógrafo.

Desde pequeña quise ser bailarina, los primeros pasos los di en el Muyacán entre Ibarra y Quito, la danza me cautivó y superé el prejuicio que la formación del cuerpo no es necesario para bailar lo indígena, nos capacitamos en una exploración del cuerpo andino, aprendimos a preparar el cuerpo, para ejecutar sin cansarnos y seguir bailando, adquirimos tonicidad muscular que nos ayudó a tener presencia corporal, que se notaba en nosotros mismo, fue un avance para seguir adelante, en el cuerpo entrenado la danza te incita y lleva, te hace más vivo para ir a todo, yo me alternaba con mis estudios porque ingresé a la escuela de teatro de la facultad de artes a estudiar diseño (Entrevista, Patricia Cajas Ruiz, Toronto 23 junio 1992).

En las prácticas, teníamos resultados para aumentar nuestras habilidades para bailar, lo primero fue tener conciencia corporal, al principio nos costaba mucho; si fue difícil, aprendernos a ubicarnos en el espacio escénico, coordinar los movimientos, los pasos, los ejercicios y rutinas nos ayudó, y a pura constancia, conseguimos, pero con el tiempo nos manejamos mejor, la danza te despabila, se notaba en las relaciones entre compañeros en el colegio, en la universidad y afuera como grupo, dejaron de vernos como jóvenes de segunda (Entrevista, Guillermo Chávez Morales, Pucará de San Roque, Imbabura, 30 de junio de 2001).

Observamos en estos relatos que las prácticas se traducen en conceptos y categorías que alientan a buscar pistas, salir de nichos anónimos, hacerse visibles, reconociendo que la danza es una trayectoria vital, un combate, que permiten mostrar cómo la pertenencia étnica es un factor que tiene influencia en el estilo de vida, en la construcción del cuerpo y de la danza. Revelando que cada cultura y cada contexto elaboran dentro de ella significaciones específicas, en que la afirmación social forma parte del proceso comunicativo.

Nos afirmábamos en ser otros indios, superando el endorracismo, este era un punto a favor, porque nos convertíamos poco a poco, en un referente del cambio, dejamos de tomar, nos hicimos crecer el guango, me gustaba vestirme de indiecito para ser yo, bailando lo que queríamos, era de nosotros y para las generaciones nuevas, de los otavalos, de los imbayas, de los caranquis (Entrevista, Julio César de la Torre Pineda, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

Debemos recordar que hasta los años 70s, las formas de discriminación eran frecuentes en las cabeceras cantonales y las capitales de provincia. La comprensión del racismo como hecho abiertamente segregacionista en los colegios fiscales y particulares urbanos de Ibarra y Otavalo donde estudiábamos, eran prácticas frecuentes de los blancos con los indios, negros y campesinos, eran experiencias discriminatorias cordiales que escondían detrás la antipatía, pero que partían por invisibilizar, ignorar a los otros afectando significativamente el desarrollo de la vida en sociedad de los sujetos racializados.

A partir de los 80s, dentro de las identidades urbanas de clases que, llevaban a la homogenización cultural y a la subordinación de las identidades étnicas tradicionales; he podido constatar entre los muyacanes otavaleños en Quito o los Imbayas en Ibarra, que no perdieron su pertenencia, pero si modificaron la apariencia externa y empezaron los cambios. Muchos de ellos creían que volverse urbanos en la ciudad, constituía una dinámica central de la modernización de los hombres jóvenes originarios y fue así en este caso, el guango permaneció, el pantalón blanco, el sombrero, el poncho y los alpargates pasaron a ser usados solo en ocasiones sociales familiares, o en las reinventadas fiestas de afirmación y presentación social del *Runa Kay*. Fueron años de evolución de la música tradicional imbabureña y modernización de la identidad en los nuevos descendientes indígenas de la región. Un avance muy grande en sentir la vida, y el espíritu del tiempo.

Al mismo tiempo, las mujeres si mantuvieron la vestimenta: el *anaco*, la *humahuatarina*, la *fachalina*, sirvieron de referencias físicas para clasificaciones que se percibían en el ámbito

urbano de la vida cotidiana determinando diferencias culturales, el vestido que las indígenas otavaleñas y caranquis usaban en la vida diaria era marca de pertenencia. Actualmente, esto ha cambiado radicalmente, ahora es común y cada día más libre, el uso de ropa occidental o de *mishos*, en ambos sexos. En ocasiones especiales de tiempo festivo y vida social comunitaria, es común y obligatorio el uso del traje propio, o de gala -como ahora lo llaman-, vestir con el atuendo originario completo.

Durante la segunda mitad del siglo XX, en la trayectoria formativa del grupo y paralelo a estas referencias de influencias y cambios, estuvieron enlazados a préstamos y nexos conceptuales y artísticos de: aymarás-quechua andinos, afro-caribeños, indígenas-mestizos latinoamericanos, y mediterráneos; vale recordar por ejemplo: la significación que tuvo entre los muyacanes de los años setenta y ochenta, la música del pionero Mariano Uña Ramos⁷⁴ (1933-2014), Ernesto Cavour Aramayo (1940-2022), los grupos chilenos: *Quilapayún* (1965-2020), *Inti Illimani* (1967-2004), *Illapu* (1971-2020), luego los aportes de los afro descendientes Aretha Franklin

⁷⁴ Gran músico de origen andino. Dejo de ser argentino, para ser el latinoamericano de los andes chilenos, bolivianos peruanos o ecuatorianos. Nos dejó un gran legado y llevo el sonido de los andes por todo el mundo. Al ver un paisaje andino sus melodías te enaltecen el espíritu y te dan energía cósmica, porque en los andes todo se agiganta y las sensaciones de espacio y grandeza te estremecen. El sonido de la quena es maravilloso y me recuerda mis viajes andinos como callejón del Huaylas, el valle de *Urubamba*, *Machupichu*, *Sacsayhuamán* la meseta del altiplano y la ciudad de Puno con su lago sagrado Titicaca. También me recuerda mi visita a las ciudades andinas de la Paz. Cochabamba y Oruro en Bolivia y la ciudad de Quito en Ecuador. Uña Ramos nos hace sentir latinoamericanos y de una sola ciudad andina. Es el mejor quenista de melodía andina. Uña Ramos inmortal. (Quispe Orellano 1995).

(1942-2018), Bob Marley⁷⁵ (1945-1981), junto a otros músicos⁷⁶ relevantes, cuya música, ritmo y letras eran dedicados a temas como la paz, la unidad, la justicia social, la pobreza, la historia de discriminación de la sociedad afro e indoamericana.

Sus obras inscritas en su tiempo tuvieron repercusión en la juventud regional andina y del mundo. Esta música diversa fue material sonoro para las clases de técnica de danza, y constituyó un recurso de exploración que permitía canalizar emociones, y dar sustento a los movimientos. Comprobábamos que “La música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para mundos e instituciones alternativos, y puede ser utilizada estratégicamente para presagiar mundos nuevos” (De Nora 2004, 10).

...para todos fue una oportunidad de aprender hacer la danza, teníamos que querernos más a nosotros mismos, aprender a sacar el miedo de creer que somos inferiores, superar el recelo de estar ante tanta gente, ejercitamos la concentración y seguridad, para memorizar las secuencias, las formas de los diseños, las direcciones, y saber bien qué hacer en el escenario, había muchas cosas que experimentar hasta conseguir la calidad de los movimientos que hacemos con el cuerpo para la danza, fueron pruebas personales para todos. (Entrevista, Cecilia Velásquez Morales, Quito, 3 de septiembre de 1986).

Entre todos nos convencimos que el cuerpo nos revelaba como sujetos-actores culturales, y en el trabajo distinguíamos las diferencias corporales nuestras como un valor y fortaleza, frente a la discriminación, a la que siempre habíamos sido sometidos. Incluso en los ballets folklóricos,

⁷⁵ Figura del reggae jamaicano, músico, guitarrista y compositor, inició una era de protesta social pacífica a través de la música en la década de los 70. Su posición política permitió ejercer una influencia generacional dentro de la cultura global. Sus preocupaciones por el cambio social, la lucha contra el racismo y la búsqueda de la paz eran sus grandes temas. Creó una expresión musical sobre las comunidades marginadas de las que fue parte, reivindicó con la música a los oprimidos, abordando temas sociales y políticos, la prisión y las desigualdades, abrazado por amplios sectores de la sociedad sin distinción de sexo, etnia o religión.

Un dato curioso es que el reggae junto al tango, el flamenco, el fado, la rumba cubana, el merengue, los mariachis y la ópera china, fueron inscritos a partir del 2018, en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco. (Coronel 1983).

⁷⁶ el cante de Lole y Manuel (1972-1986), Paco de Lucía, la danza flamenca de Antonio Gades (1936-2004), Silvio Rodríguez (1946) y la nueva trova cubana y latinoamericana, entre tantos... Savia Nueva (1975), de los hnos. César y Jaime Junaro, Bolivia manta (1977), con Carlos y Julio Arguedas Arancibia.

comprobamos que se impone para el espectáculo un canon estético neo colonial, que requiere ese aspecto exhibicionista, gratuitamente virtuoso, y redundante en la exclusión de otros cuerpos.

Estas apreciaciones diferentes en evaluar el cuerpo para la danza, y la toma de consciencia del trato discriminado del cuerpo despertaron en muchos quichuas jóvenes inquietudes, que señalaron el interés por la autoestima corporal andina consiente, por estudiar, formar sus personalidades, profesionalizarse, motivándoles a participar en diversos ámbitos, adquirir roles académicos, empresariales, o incursionar en política.

... desde los ochenta hasta ahora, los jóvenes salen a otros medios, viajan; en las comunidades se quedan los mayores, es difícil mantenerse unidos como antes. Han visto como todas las propiedades en las comunidades ahora tienen cerramientos, buscan la individualidad, ahora hay divisiones por esto. Todos buscan privacidad o la individualidad que aísla. (Entrevista, Álvaro Quinche Lema, Quito, 27 de enero de 2007).

... muchos se preparan y buscan participar en la política, trabajan con las autoridades mestizas de turno, para demostrarles apoyo, ¿pensando qué será?, y les hacen creer, que todos están de acuerdo y no es así, ellos van aprendiendo, les falta convicción, unos se prestan a las campañas o trabajar en proyectos que duran poco, que no los lleva a nada, los usan y se queman, y así van y vienen. (Entrevista, Oswaldo Males Males, Ibarra, 7 de marzo de 2005).

Unos se han hecho líderes, los que mejor se formaron han ido lejos, porque estudiaron y sacaron sus profesiones, los de más éxito económico están bien relacionados con élites de empresarios y de la política se hacen de derecha, los más conscientes son de izquierda de a veras y han sido valientes en defender las causas de los indígenas, pero si hay otros que se han aprovechado de los mismos indios para beneficio personal, se han hecho más sinvergüenzas que los mestizos conservadores. Hay de todo. En cada provincia hay posiciones diferentes. Hay políticos que los utilizan por su conocimiento del quichua para manipular mejor a los compañeros de otras comunidades (Entrevista, Washington Maldonado Cahuasquí, Otavalo, 14 de febrero de 2007).

... se han dejado influenciar por intereses de los partidos políticos y son hábiles para entrar y salir sino no, son títeres de otros, los explotan como imagen en las organizaciones o reuniones del mundo político. Pocos son serios luchadores hay ejemplos de esto, otros si se dejan manipular. En el movimiento indígena hay casos públicos que dan vergüenza. (Entrevista, Juan Carlos Lema Maldonado, Otavalo, 29 de septiembre de 2019).

Sucedía que, muchos jóvenes artesanos, -mindalaés- comerciantes, estudiantes y profesionales indios, entre la ciudad y las comunidades, o salidas a las metrópolis y volver al pueblo adquirieron kilometraje al paso de muchas lunas, se hicieron todo terreno, díscolos y en muchas cosas perdieron el miedo, (muchos se quedaron y otros volvieron), construyeron sus personalidades y perfiles profesionales afrontando nuevos roles y agencias en conexión con los viajes, y con ambientes globales propios de la expansión del mercado.

Desde estos años, la gente se preguntaba si ¿el movimiento indígena es de izquierda, o de derecha?, reconociendo que, algunos indígenas se identifican con las causas de izquierda, algunos son políticos, otros no los son. ¿La lucha de ellos es por otro lado? o es porque piensan que toda actividad debe ser inclusiva, que haya instituciones que salgan desde las necesidades indígenas (Almeida-Velez 2019, 13).

Paralelos a la invasión de los medios de comunicación masivo, y los cambios en el consumo cultural, se inició el fomento del ecoturismo comunitario, surgieron paradores, hoteles, rutas, agencias de viajes, centros culturales, promocionando experiencias comunales, entre curanderos, chamanes, limpiezas de sanación, gastronomía tradicional, revalorizando prácticas culturales y buscando saberes ancestrales entre ingestas de yajé, hongos, aguacollas o san Pedro, ayahuasca, y lavados con plantas medicinales. Se estimularon formas de fortalecimiento de tradiciones indígenas, promoviendo la reinención de fiestas y rituales de origen remoto, hubo auge de grupos de música y danza comunitarios, activando la actividad económica y el turismo a nivel rural, que estableció la apropiación de una modernidad ligada al mercado del turismo y el ocio. Todo ello alejado del discurso del desarrollo para el campesino necesitado, como fue en décadas pasadas.

Entre las instituciones públicas, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, (CCE) reconocida en la década del sesenta y el setenta, por su actividad de ‘talleres’ y ‘domingos de pueblo’ fueron importantes en la difusión del quehacer artístico, que se conservaron manteniendo injerencia en el campo difusivo del arte. En los años siguientes fueron organizándose y se ampliaron los circuitos públicos de difusión y presentaciones de música y danza en las ciudades de las provincias del país, como el proyecto ‘caravanas culturales’ creado por la secretaría de cultura del Banco Central para los grupos de danza, teatro y música, que me refiero a continuación.

4.6 Departamento de difusión cultural del Banco Central del Ecuador, 1981

La institución que influyó en el campo del arte en las décadas de 1980 y 1990, fue el Banco Central del Ecuador (BCE), a través del área cultural. Para conmemorar el cincuentenario de su fundación, el gerente general, Rodrigo Espinosa Bermeo, para consolidar las actividades culturales iniciadas el año de 1977, designó a tres funcionarios: Francisco Aguirre Vásconez, Simón Espinosa Cordero e Irving Iván Zapater⁷⁷, para dirigir, respectivamente, las tres áreas que configurarían el Centro de Investigación y Cultura: Difusión Cultural, Editorial e Investigaciones. Rodrigo Espinosa, organizó y creó junto a Francisco -Pancho- Aguirre⁷⁸, “un área que se encargará de todo lo vinculado a la cultura: museos, publicaciones, investigación y difusión”. Este departamento fue “creado como parte del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, por resolución de la Gerencia General aprobada el 13 de diciembre de 1977”; (Tríptico El departamento de difusión cultural, banco central del Ecuador).

Inició sus labores en 1978. Traducía la política cultural que se implantó en el país, y que el BCE manejó en su gestión. Pancho Aguirre, movilizó recursos humanos y económicos que fueron fundamentales para la promoción de las artes escénicas durante la década de los 80s. En este sentido, el Banco Central siguió el modelo imperante de desarrollo de la época, y destinó capital humano y económico para el impulso de la cultura, y la preservación del patrimonio este último a cargo de Hernán Crespo Toral⁷⁹ (1937-2008).

⁷⁷ Nacido en Quito 1944. Doctor en jurisprudencia, máster en Economía y en Historia. Gestor cultural y editor de múltiples publicaciones sobre historia, arte y cultura. Fue director del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador y secretario del Consejo Nacional de Cultura, dirigió la revista Letras del Ecuador.

⁷⁸ Para el año de 1981, por el aumento de actividades culturales y proyectos de cada área, éstas dejaron de funcionar en conjunto y Difusión Cultural se convirtió en la Gerencia de Difusión Cultural, con lo que tuvo mayor libertad para su gestión.

⁷⁹ Fue arquitecto, arqueólogo y museólogo ecuatoriano, cumplió un papel importante en la conservación de patrimonio cultural, director de los Museos del Banco Central por 25 años, se constituyó en el gran promotor de la recuperación del patrimonio cultural que hoy custodia la Institución. Luego de su trayectoria en el Museo del Banco Central, Crespo fue funcionario de la UNESCO, en el cual llegó a ser su director cultural adjunto... Su lucha era demostrar que la prehistoria ecuatoriana había tenido unas raíces sólidas y un valor trascendental mucho antes y acuñó la idea de 10.000 años de arqueología ecuatoriana. Por otra parte, había que reconocer el valor de esas culturas y que los indígenas conocieran la enorme trascendencia de su legado y pudieran identificarse con orgullo con sus ancestros que habían sido sometidos y menospreciados desde la conquista, estos proyectos, fueron pioneros en Latinoamérica (E. d. Toral junio 2008)

Este espacio impulsó la investigación, valoración y difusión de todas las expresiones culturales: teatro, danza, música, títeres, plástica, literatura. El equipo de Aguirre junto a Ramiro Navarrete, Adrián Bonilla Soria, Agustín Armas Grijalva, Alexei Páez, Samuel Guerra Bravo, José Sánchez Parga, y muchos colaboradores, generaron también espacios de investigación, reflexión, deliberación y crítica sobre las artes y la cultura con la publicación de la revista Difusión Cultural.

A esto se sumaban las Caravanas Culturales con las cuales los grupos artísticos -entre otros Muyacán-, recorrimos el país mostrando trabajos de danza, objetivo de la difusión cultural del BCE. Dedicados a la promoción de los valores del ser humano, sobre todo del menos favorecido económica y socialmente. (Zapater, 2022). Toda esta labor fue clave para el auge y la consolidación de la actividad cultural marcando una época prolífica de las artes en el país. El ambiente creativo y de producción cultural estimuló los auspicios para la creación de talleres⁸⁰ de formación con referentes sociales y críticos sobre problemáticas del país y Latinoamérica. Se consideraba entonces al desarrollo cultural como condicionante de los cambios estructurales en la economía de un país. El BCE junto con los de artistas escénicos y plásticos, articuló un espacio de validación y promoción mutua que incidía en la construcción de un capital simbólico.

La difusión cultural fue la catalizadora de la creatividad, mientras que el Banco Central fomentó las artes escénicas a partir de la democratización en la formación, producción y consumo, además de conseguir otros beneficios como el fortalecimiento de la imagen institucional; y sobre todo la articulación del campo reconocible de la cultura nacional, manifiesto en las publicaciones de Cultura, revista libro cuatrimestral editada por el Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador entre 1978 y 1992.

El clima cultural se vio favorecido por el mecenazgo que brindaron no solos los organismos estatales, las empresas privadas, las embajadas y los bancos, que junto a instituciones

⁸⁰ Se creó un programa que incluyó la creación de talleres para aproximar las artes a los sectores populares. El más relevante fue el iniciado por Luana Chóez, Patricia Garrido y Nelson Díaz, en el cantón de Santo Domingo de los Colorados, del que surge el grupo *Sandoco*, donde se inicia y destaca el bailarín Carlos Huera Vera, entre la formación del maestro Carlos Cornejo Ubilluz, y Felipe González Baras, en la Cía. Ncnal. de Danza donde fue el primer bailarín entre 1990-1999, luego en el BEC moderno, como bailarín y diseñador, entre los años 2000 al 2019.

internacionales apoyaron en la promoción de solistas y grupos que promovieron el desarrollo de las artes, estimularon la creación, difusión, los acercamientos e interés entre los cultores y agentes del campo del arte en Quito⁸¹.

En este tiempo se generaron los diálogos entre las diferentes culturas a través del reconocimiento de los valores propios y del “otro”, en donde es trascendental el interactuar entre culturas y participar en una sociedad que aprende y desaprende constantemente. Empezó a desarrollarse el sentido de pertenencia, preservación y niveles afectivos entre los diferentes actores sociales que conforman la cultura patrimonio histórico entre los diferentes sectores de la sociedad (Entrevista, Carlos Cornejo Ubilluz, Cotacollao, 5 de enero de 2011).

En esa década se abrieron el Teatro Prometeo, Aguilera Malta, y Ágora de Casa de la Cultura Ecuatoriana, Fundación Humboldt, Patio de Comedias. Para las artes plásticas, la aparición masiva de galerías fue un fenómeno característico donde, proliferaron espacios alternativos de exhibición, y muestra de la diversidad cultural accesible a todos, en las décadas del setenta y ochenta, la música, la danza y los saberes no formales se nutrieron en la academia, empezaron a surgir formas de reconocimiento para los artistas mestizos, indios, negros, montuvios, amazónicos y sus trabajos, por ser portadores de valores, sentidos e identidades.

... se inició el interés por los saberes ancestrales, lo que hacía el Muyacán era importante incorporar en el proceso de la construcción del conocimiento, la tradición y el patrimonio de las comunidades como una propuesta de enriquecimiento humano. Ampliar la visión del quehacer artístico a partir del conocimiento y reconocimiento de cosmovisiones diversas, generó el interés por la cultura indígena del continente. (Entrevista, Yolanda Terán Maigua, Quito, febrero de 1996).

⁸¹ En vestuario Pepe Rosales 1976-2020, Teresa Yépez, Elvia Vines, Sara Constante, iluminación Santiago Hidalgo 1974-2020, Abdulá y Max Cattán 1984- 2020, Ramiro Acosta -el negro Acosta-. Apareció como espacio de difusión-comunicación escénica la revista El Espectador. Emergieron grupos pioneros de música urbana ecuatoriana: Promesas Temporales, Hugo Hidrobo, Héctor Napolitano, Àlex Alvear, Buscando Raíces, Rumba Son, Arcabuz, Umbral con Abdullah Arellano, Pepe Salcedo, surgieron los compositores: Diego Luzuriaga, Juan Mullo, Gilbert, Cobo, Tobar, Giovanni Mera, entre otros.



Foto 0.1 *Paulina Tipán, Teresa Orobán, Patricia Cajas, Jackelin Espinosa, Ágora CCE. 1985, foto Judy de Bustamante*

Durante estos años, continuaron los nexos regionales y conexiones globales de diferentes tendencias contemporáneas entre el teatro, la danza moderna, y étnica en Ecuador, se creó un ambiente y tiempo de inclusión de otros grupos -entre ellos el Muyacán-, a escuchar sus inquietudes, de propagar conocimientos, transformar los ámbitos de trabajo y generar procesos juntos, perceptibles por lo menos en el ámbito de la danza moderna y etnocontemporánea; recuerda Kléber Viera:

...iniciativas privadas, que se convirtieron en escenarios importantes para los coreógrafos y bailarines ecuatorianos y extranjeros, en ese tiempo se iniciaron y formaron mis mejores alumnos, Fabián Barba, Esteban Donoso, Sebastián Salvador, Fausto Espinoza, y acabe reconociendo que la fuente de información es la memoria. Al Muyacán es a quien debo el nombre de ‘memoria festiva’ para mi trabajo personal en la danza (Entrevista, Kléber Rodrigo Viera Pérez, Ibarra, 23 de abril de 2019).

Los objetivos de los eventos independientes en general estuvieron relacionados con la necesidad de legitimar nuevos modos de producción artística en el campo, crear nuevos públicos, buscar otros espacios de difusión, y en general consolidar nuevas formas de danza, como los talleres del frente de danza independiente. Lo particular de este caso y algo que esta historia confirma, es que

la disputa constante entre institucionalizar el campo del arte danzado y cuestionarlo en Quito, favoreció para que procesos diferentes coexistan con otros opuestos.

Si bien no se puede afirmar que las rupturas generadas por los cuestionamientos constantes entre grupos independientes y los que reciben fondos del estado, consolidaron la danza contemporánea; se puede concluir afirmando que hubo iniciativas de inclusión al campo escénico de grupos de música y danza, entre otros los grupos: *Muyacán*, *Ñanda Mañachi*, Peguche, Obraje, Mauricio Vicencio, Enrique Males, Abdulá Arellano, demostrando la necesidad de integrarlos en este horizonte entre los agentes del campo de la danza porque se reconocía la calidad y trayectoria de estos grupos y compositores. La difundida participación de estos grupos y actores en eventos artísticos, culturales y políticos quedaron demostradas ante las instituciones, y públicos urbanos y rurales.

El campo de la danza folklórica⁸² dejó surgir expresiones libres apropiadas para el blanqueamiento de la danza tradicional indígena, y la reinención de tradiciones que requería el calendario festivo para fomentar el turismo. Es curioso señalar que algunos grupos partieron desde el núcleo familiar: padres e hijos, más parientes o amigos, -porque garantizaba cierta seguridad y regularidad en los proyectos-, por ese núcleo común al que todos vuelven siempre, ayudando a mantener la gestión artística. Esta modalidad es una práctica recurrente en las provincias del Ecuador. El *Muyacán* de la primera década tuvo este nexo parental, al pertenecer sus miembros a troncos familiares comunes oriundos de Quinchuquí, como: Males, Quinche, Remache, Maigua, Potosí, Vega, Pineda, Chiza, Farinango, Morales.

Estos cambios en la forma de transmisión, e interacción, transformaron el tiempo de la fiesta, el baile y la música tradicional. Este manejo libre no lo regula nadie, y confirma que la noción de folklore aplicado a los bailes, ha empobrecido en ciertos casos la relación de la danza con el

⁸² Los grupos y ballets folklóricos que se constituyeron en provincias o en la capital por iniciativa por lo general ex bailarines de los grupos iniciales, fueron espacios abiertos y particulares donde sus integrantes entre indios y mestizos llegan, pasan y repasan los bailes, donde se recuperan, conservan (para el turismo) "...mantienen vivos y recrean viejos hábitos, danzas, fiestas, en los que se reinventan nuevos bailes y se exploran otros para vivenciarlos y expresarlos. Son sitios también donde se ignoran, mantienen, abandonan o combaten formas alternativas danzadas y musicales -sean tradicionales o nuevas- que se consideran opuestas a determinados proyectos étnicos, estatales, ideológicos, étnicos, artísticos o religiosos por el control simbólico" (Carlos Miñana 2002, 32).

contexto, mientras en otros casos ha dado nuevos sentidos a las relaciones comunitarias. Es el caso de la folklorización de fiestas y bailes en los ballets folklóricos, o de la patrimonialización contemporánea de los mismos por instituciones municipales o universitarias, y demuestran la mentalidad colonialista aún presente en pleno siglo XXI.

...varios de los autodenominados folkloristas y muchos otros especialistas que viven del llamado folklore, han hecho de las manifestaciones culturales de las clases subalternas una interpretación espectacular (ya sea por escrito o puesta en la escena) en donde se proyecta una versión que, comparada con la original, llega a ser grotesca; versión que además se presenta y es reconocida como si fuera la expresión original (Sevilla 1990, 32).

Hoy este tipo de folklore, a menudo legitimado desde la noción de patrimonio inmaterial por la UNESCO y sus filiales locales en el estado, se preocupa más por los aspectos externos, proclives a la espectacularización. Tal es el caso del vestuario y complementos del atuendo: el colorido de máscaras, transformadas arbitrariamente resaltando lo pintoresco, explotando las dimensiones externas, raras, pintorescas, como los trajes de personajes de la cultura festiva popular, que acaban siendo caricaturas o disfraces exóticos para los ojos y cámaras del turista.

Desde la segunda mitad de los años 60s, y en las décadas siguientes, la práctica de la música y los bailes folklóricos que surgieron en algunas provincias del país propició apropiaciones culturales y usurpaciones simbólicas de las tradiciones indígenas y mestizas por parte de las instituciones de gobierno provinciales, universidades, grupos o individuos que bajo el membrete del rescate cultural y salvar el folklore, impulsaron fiestas, tradiciones, que dieron pie a la espectacularización de celebraciones y a su blanqueamiento, donde lo importante es divertir, entretener, animando la difusión turística light de las fiestas provinciales reinventadas como parte de un proyecto moderno civilizatorio.

Es el caso de la celebración municipal de la Mama Negra en Latacunga, o la del Corpus Christi de Pujilí, Inty Raymi en las universidades, Diablada de Píllaro, o el mismo carnaval de Ambato, Chimborazo y otros. Así, las instituciones aparecieron como las garantes de la diversidad, introduciendo acomodos que en el fondo operan con las lógicas del mercado capitalista, que calzan en lo que expresa (Hector Díaz- Polanco, Chenaut Victoria, Gómez Magdalena, Ortiz Héctor 2011, 47).



Foto 0.2 Diseños para vestuario del grupo, Pepe Rosales Pizarro.

Capítulo 5. La danza en Quito, 1980

5.1 Configuración del campo de la danza en Quito, 1980

El contexto social y político del Ecuador (1979-1989), y del mundo en esta década, permite ubicar a los acontecimientos del campo de la danza en un contexto histórico. Los años ochenta, época de la instauración democrática sirve de marco para reflexionar sobre el proceso del Muyacán. En 1979 se eligió democráticamente a Jaime Roldós, quien muere en 1981, en un accidente de aviación; le sucede su vicepresidente Oswaldo Hurtado, hasta 1984, este año hasta 1988, asume el poder León Febres Cordero, quien mantuvo un régimen represivo y violento; durante su presidencia hubo desapariciones y condena a movimientos civiles.

En 1988 fue presidente Rodrigo Borja, con un gobierno de centro izquierda que contrastaba con la represión del gobierno anterior. En 1989 sucedió la caída del muro de Berlín, se dismantelaron las utopías comunistas, socialistas y de izquierda que dominaron la década del setenta y ochenta. En 1990, Borja tuvo que enfrentar un levantamiento indígena que posicionó a este grupo étnico como un actor político decisivo en el Ecuador (Ayala Mora 2008). Andrés Guerrero (2000), dirá que el Movimiento Indígena, hasta entonces e inclusive después del levantamiento, padecía de una comunicación ventrilocua con el poder.

Las artes tuvieron un repunte, al proliferar grupos de música, danza, teatro, títeres, pintura, literatura, galerías de arte, que se inscriben en los nuevos discursos de las políticas culturales. Los sectores indígenas y populares fuimos actores culturales al vincularnos al desarrollo cultural del estado, evidentes a lo largo de este capítulo; se articulan otras intervenciones de relatos de memoria oral, testimonios de prensa, programas de mano y fotografías, en el cual voy a enlazar episodios de vida profesional personal que tienen relación e influyeron en la continuidad del proyecto Muyacán.

En estos años de surgimiento de grupos, se activaron los roles de instituciones que legitimaron el campo de las artes, como Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) significativos en los setentas, y el Banco Central del Ecuador (BCE). Este último cumplió un papel decisivo para la cultura y las artes plásticas y escénicas vivieron un apogeo en la década de los ochenta. Estas instituciones junto a las políticas culturales implementadas esos años, dieron un impulso y modificaron las maneras de pensar, ver y hacer estas expresiones.

Empezaron a ser reconocidos los lugares de exhibición, se generaron auspicios y se formó un público consumidor de arte, etc. Bourdieu (2005), define a este fenómeno como “una doble institución que, además de promover la exhibición de arte en un lugar, también se desarrolla a un nivel inmaterial impulsando nociones como la legitimación, el reconocimiento y el prestigio”.

5.2 Las políticas y discursos culturales

En 1984, en el gobierno de Febres Cordero mediante el decreto N°1034 promulgó la Ley de Cultura, donde se establece el Fondo Nacional de la Cultura FONCULTURA⁸³. Este no subsanó las necesidades del naciente movimiento escénico. Nunca se preocuparon de la infraestructura artística, ese rubro nunca ha constado en el presupuesto del Estado. Esa abulia estatal aún existe, cuenta Ilonka Vargas:

“... fue un fondo de créditos reembolsables y no reembolsables para la cultura, que podría haber aliviado la falta de recursos para la producción; sin embargo, no fue un sistema de fomento sino de crédito, una medida neoliberal con la intención de formar un sujeto autónomo y emprendedor”. (Entrevista, Ilonka Vargas, Quito, de 9 de julio de 2019).

Los créditos de Foncultura⁸⁴ exigían extensos protocolos burocráticos, como verificar la procedencia legal y la capacidad operacional del posible beneficiario⁸⁵, las condiciones financieras de los créditos, la seguridad de su recuperabilidad, de acuerdo con las políticas

⁸³ Establece el Fondo Nacional de Cultura, FONCULTURA, cuyos objetivos principales son financiar programas y proyectos que, debidamente calificados se encuadren a su vez en los objetivos generales de la Ley de Cultura. Registro (Oficial 1984).

⁸⁴ Fueron un mecanismo de fomento cultural, adscrito al Consejo Nacional de Cultura que operó como un Banco que otorga préstamos de dos tipos, los reembolsables y los no reembolsables, para el financiamiento de proyectos culturales calificados de interés nacional o regional por el Comité Ejecutivo del propio Consejo.

⁸⁵ Jamás creí que tener ‘Personería Jurídica’ es garantía para el trabajo cultural, hasta hoy no la tenemos. No ha sido indispensable o necesaria para el ejercicio del grupo, el reconocimiento social al trabajo, la razón que tienen sus miembros en el voluntariado artístico, y la valoración del público son la única garantía ética y aval de nuestro trabajo en la danza. En la casa que baila en el año 2005, se construyó un reglamento interno con normas que regulen su funcionamiento entre los miembros que componen el grupo.

culturales y crediticias aprobadas para el Fondo Nacional de Cultura⁸⁶, todo para ser sujeto de crédito. En el campo era conocido que los préstamos no reembolsables fueron en su mayoría manejados con criterio clientelar.

Por estos años se iniciaron espacios de formación y condiciones sociales para las organizaciones indígenas, como construcciones personales y de grupos que, articularon su cultura y sociedad donde confluyeron acciones de organización, para la reactualización de prácticas culturales y sociales significantes productoras de sentido, y de un sistema de diferencias para acortar ‘distancias’ funcionales-estructurales, entre la razón económica-política y la razón simbólico-cultural (Sánchez-Parga 1991, 20).

En la década de los 80s. fue relevante también la participación de los bancos privados en el campo del arte y la cultura, especialmente para las artes plásticas, por su papel de coleccionistas de arte y animadores del mercado del arte.

5.3 Democracia y educación por el arte

El gobierno de Jaime Roldós, (1979-1981) en el contexto de la democratización y la inclusión dio inicio a una propuesta histórica en la educación, el programa piloto de ‘Educación por el arte ECU/ 79/ 0012’. Se consideraba que el arte y la cultura popular favorecían procesos para robustecer el desarrollo y la democracia, que fortalece procesos de construcción de personalidad e identidades sociales.

El programa Democracia y educación por el arte, en el que participé, tenía el auspicio de la UNESCO, el Ministerio de Bienestar Social, el Ministerio de Educación y Cultura con su Secretaría de Educación Rural.

⁸⁶ Las Políticas del Fondo Nacional de la Cultura -Foncultura, - ha tenido algunas rectificaciones, la última con la Resolución 11, publicado en el Registro Oficial 622 de 06 nov. 2015, donde se consta la actual modificación, publicada en el Registro Oficial 701, del 29 de febrero del 2016. (Foncultura 29 de febrero del 2016).

Se inició en las provincias de Imbabura Carchi y Esmeraldas, con talleres de capacitación en música, teatro y danza, para niños y jóvenes, impartidos por actores, músicos y bailarines⁸⁷. Con los grupos formados se realizaron funciones en Ibarra, San José de Minas, La Paz, San Gabriel, San Juan de Lachas, y Esmeraldas. El proyecto se interrumpió, después de la muerte del presidente Roldós en mayo de 1981.

Desde 1982 a 1985, alternando entre los estudios de comunicación social, en la UCE, ingresé a trabajar en el Proyecto Cochasquí⁸⁸ herencia de la cultura preinca Quitu-Cara (500-1500 d.C.), del Consejo Provincial de Pichincha. La prefectura de P. Romero Barberis (1978-1982), creó las Jornadas Culturales de Mayo, e inició la política de recuperación y preservación del patrimonio cultural de la provincia, con el parque arqueológico Cochasquí. Integré el equipo de investigación histórica y etnográfica⁸⁹ ejecuté dibujos de diversos elementos de las indagaciones etnográficas, diseños de programas, cartillas, afiches y materiales para medios de comunicación. La experiencia en este trabajo, en el cual participo el Muyacán, me permitió vivir la investigación etnográfica, y la historia regional andina de la que una década más tarde surgieron conceptos y morfologías coreográficas que originó la narrativa bailada que se llamó Cochasqui.

Con ellos se inició la ‘Fiesta del Sol 83’. Se produjo por primera vez el “Reencuentro de pueblos indígenas en Cochasquí”, con la participación de La Unión de Campesinos del cantón Pedro

⁸⁷ Jorge Vivanco, Miguel Mora, Carmen Vicente, Susana Pautasso, Charo Francés, Isabel Bustos, Paco Salvador, Sara Bucheli, integrantes de Pueblo Nuevo, Malayerba, Danza Experimental Contemporánea, Muyacán, y Fabio Pacchioni, por la Unesco.

⁸⁸ El Parque Arqueológico Cochasquí, Patrimonio Cultural del Ecuador, se ubica en el cantón Pedro Moncayo, provincia de Pichincha, y cuenta con 15 pirámides, 21 montículos funerarios, 4 museos de sitio, en 83,9 hectáreas de área arqueológica preservada, y conserva una serie de estudios históricos, arqueológicos, antropológicos, etnográficos y arquitectónicos. Un sitio de importancia ritual y ceremonial, que estuvo quizá “enfocada mucho más al culto al agua y a los ancestros”. Iniciaron estudios los investigadores alemanes Max Ulhe 1933, Udo Oberem y Albert Meyers 1964 (Oberem 1981, 59).

⁸⁹ El Equipo estos años estuvo conformado por Lenin Ortiz, Rocío Rueda, Ximena Costales, Ana María Pedraza, María Aguilera, Paco Salvador, Herman Criollo, Luzmila Muenala, Lourdes Hidalgo, Irene Rosales, Carlos Martínez, Domingo Paredes, Lucía Moscoso. Contó con el asesoramiento de Historiadores y Antropólogos: Luis Lumbreras, Adolfo Colombres, Luis Millones Santagadea, Segundo Luis Moreno, y Alfredo Costales.

Moncayo: Cochasqui, Tocachi, Malchinguì, Tanda, Moronga, Pingulmi y demás comunidades del cantón Tabacundo.

“...que se debaten en la desocupación y la miseria, carente de líderes, de organización, de recursos materiales y económicos para reclamar sus derechos y subsistir.” “Reencuentro de pueblos indígenas en Cochasqui” (Diario El Comercio 1983, B-2).

5.4 Centro de formación dancística e investigaciones teatrales, 1983

El CFDIT o centro de danza, fue una iniciativa de María Luisa González Lalama y Santiago Rivadeneira Aguirre, y constituyó un espacio importante en el campo de la danza independiente en Quito. En la casa estudio de 9 de octubre 729 y Veintimilla en Quito. Buscó promover una buena formación y generar un acercamiento a formas de creación y contacto en los campos de la danza y el teatro. María Luisa González y Carlos Cornejo, preparaban en danza moderna y contemporánea, Santiago Rivadeneira y Víctor Hugo Gallegos, en teatro, y yo mismo con los muyacanes en danza étnica. Fue un espacio en el que contactamos desde nuestras experiencias, y compartimos conocimientos y prácticas de la danza imbabureña y mestiza popular. Este centro generó vocaciones y públicos que permitieron dinamizar el desarrollo del campo de la danza en la capital. En información publicada en el diario El Comercio se indica que:

La investigación de la realidad teatral ecuatoriana y la enseñanza de la danza contemporánea a los niños, jóvenes y adultos, comprende la formación el programa de actividades del Centro de Formación Dancística e investigaciones teatrales. Desde su creación en junio de 1983. La enseñanza, experimentación y la investigación en los campos de la danza contemporánea, el teatro y la danza popular, junto con la promoción de diversos encuentros y seminarios. En estos momentos cuenta con tres áreas: danza contemporánea, teatro y danza nacional popular. (Diario El Comercio 1985, 2-B).

El Taller sobre danza popular y folklore, se realizó desde el 1º de octubre al 8 de diciembre de 1984, bajo mi responsabilidad, fue un trabajo teórico-práctico, “en el que se analizaran aspectos fundamentales de la danza popular y el folklore” (El Comercio, 1984), en base a los primeros trabajos de investigación y experiencias adquiridas con *Ñucanchillacta*, la Misión Andina, el Muyacán, y el proyecto Cochasquí de los años siguientes, permitieron conocer y debatir aspectos teóricos sobre la danza y el folklore de manera crítica, aplicando en clases prácticas la

investigación etnológica, con salidas al campo y composición de danza. La convocatoria permitió que el grupo se reorganice en Quito, y como parte de su proceso de evolución nos incorporamos a convivir y hacer nuestro trabajo de danza con la cercanía permanente de lo que llamaríamos el centro cultural. Para el grupo, en su condición periférica, -categoría con la cual en este tiempo nos definía al reconocernos distantes de los centros de producción artística-, aportó en gran medida ampliar la visión y la revitalización formativa dentro del movimiento artístico de la capital.

En el proceso, indios, mestizos, profesores, y bailarines fueron entre otros participantes del taller, junto a nuevos interesados⁹⁰ que se sumaron a los integrantes de la segunda década, jóvenes quichuas de Otavalo e Ibarra. Durante este año, el centro de danza, facilitó el espacio para las reuniones entre los miembros y líderes de grupos autónomos de danza, que contó desde el inicio con el apoyo visionario de Pancho Aguirre del Departamento de Difusión Cultural del BCE, dando inicio a las actividades de estructuración para el surgimiento del Frente Independiente de danza FID, su primer director fue Carlos Cornejo Ubilluz, y luego Wilson Pico Duque como cabecilla.

El BCE auspicio “Las Primeras Jornadas de Danza Contemporánea Independiente⁹¹” del 21 a 28 de octubre de 1984, en el Teatro Prometeo y Nacional Sucre.

⁹⁰ Conformaron el grupo Muyacán: Gloria Añasco, Paulina Tipàn, Patricia y Lucila Cajas Ruiz, Rebeca Cabascango, Jackeline Olave, Amparo Subía, Patricia Dillón, Teresa Orobán, Marlene Guerra, Jackeline -Killakuri- Espinoza, Mogola Cachiguango, Yolanda Terán Maigua, Cecilia y Lucila Velásquez, Laura Soria, (Paulina Tapia, Patricia Gutiérrez, Mariana Andrade, Macarena Moscoso, María Rosalba Pérez, Mario Ojeda). Álvaro Quinche, Humberto Maigua, Eduardo Proaño, José Torres, Patricio Chiza, Fabián Conterón, Oswaldo Males, Fernando Ayala, Iván Cadena, Francisco Rosero, Gonzalo Morales, Diego Garrido, Jaime y Guillermo Chávez, Fernando Ayala, Marcelo Toapanta, Galo Alpala, Milton Flores, Boris Serrano, Marco Bravo, Rodrigo Cajas, Humberto Arellano, Cesar Torres Arellano (+), Edgar Chuguli.

⁹¹ Constituidos ahora como Frente de Danza -independiente, hemos podido reunir a un grupo de bailarines, coreógrafos y maestros ecuatorianos – en su mayoría profesionales con más de 15 años de actividad ininterrumpida – que quiere ampliar los marcos contextuales de su trabajo y los propios linderos de la creación para acceder hasta los valores más auténticos del pensamiento y de la cultura del Ecuador y América Latina. Primeras Jornadas de Danza independiente 21 al 28 de octubre de 1984. (Programa de mano 1984).

Han sido el avance y la trayectoria de las distintas expresiones dancísticas en el país, las que nos han ubicado en la necesidad de buscar el trabajo conjunto (tratando de reponer la falta de organización que ha caracterizado el movimiento a lo largo de este tiempo), bajo los principios de la difusión y el desarrollo de la danza contemporánea como un hecho que sea igualmente artístico social (Programa de mano 1984).

En este centro compuse “Muyacán bailes quichuas” 1984, variadas danzas cortas con temas cotidianos, protocolos sociales: la conversación, el juego amoroso, los festejos religiosos y ritualidades agrícolas de la vida social del pueblo quichua imbabureño, fue un período puntual en que realicé temas variados en la composición, con temas musicales ejecutados por *Quinchuquimanta imbayacuna*⁹² (1979), grabación hecha por Llaquiclla, el auspicio del banco central y con el aporte de los indígenas Imbayas que viven en Ibarra, junto a las músicas de tradición de *Ñanda Mañachi*⁹³(1977), y *Ayllucuna*, grupos indígenas que mostraban la sensibilidad, el interés de la gente quichua de la época, así como el contenido emocional de las danzas, que no eran consecuencia solamente de los estados personales de sus integrantes, sino reflejaban también el momento histórico, la sustancia y estado anímico de la sociedad quichua imbabureña que la producía.

Esas músicas alimentaron las versiones nuevas de las coreografías: *Ñustas* (sanjuán de fachalinas 1971), *Ángeles de Punyaro*, *Caranqui*, *Yana Urcuquí*, *Diablohuma*, *Vísperas*, *Pendoneros*, *Sahumadores-Misarurai*, *Jailima*, *Otavallo guambrita*, y el nuevo *Fiñashcamicani*. El montaje lo

⁹² *Llaquiclla Quinchuquimanda Imbaya cuna villapi 1979*, músicos participantes fueron: Segundo Terán, Tixi, José Lechón, Jefe, (acordeón), Segundo Cotacachi, Berraco, (bandolín), José Saravino Teniente, (canto, flauta), Segundo Maigua, Carchi, (bandolín), Segundo Chiza, Chileno, (flauta), Jorge Cotacachi, Mochila, (guitarra), Humberto Bizarrea, pajarito, (guitarra), Ernesto Males, Ocôtero, (canto, bombo), Mariano Cachimuel, Chavo, (arpa), Alfonso Cachiguango, (bandolín, rondador), Azucena Perugachi, (canto), Rafael Cotacachi, (canto), Enrique Males (canto, guitarra, cascabeles), Humberto Males, Santo, Cesar Cotacachi, Toleño, Producido por E. Males y Rosana Anaya. En la dedicatoria del disco dice: Para Paco, tú también eres parte de *Imbayacuna*, con todo sentido y cariño. Rosanna Anaya.

Los apodosos precisos y descriptivos, Antoñito, Toiztois, Ishcata, Pata de gallo, Mama niña, Taita Calapi, Guarapo, Sin carne, Cómico, Chino, Jalun, Geruncho, Macaria, Científico, la Diabla, Quequena, Señorita, sin tomar en cuenta los nombres propios, ya en desuso, fueron comunes hasta finales de los años 70s.

⁹³ Integrantes de 1977 fueron: Carlos Perugachi (Zuleta), Zoila Saravino (Quinchuquí), Rosa Sandoval (Zuleta), Enrique Males (Ibarra), Alfonso Cachiguango (Peguiche), José Miguel Molina (La Rinconada), Pedro Tubumbango (Natabuela), Juan Cayambe (Manzano Guarangui). Los músicos del año 1979 lo integraron de Zuleta: Rosa Sandoval, Azucena Perugachi y Carlos Perugachi, de Angochagua Alberto Chuquin, Ángel Pupiales, Alberto Gómez; de Ibarra: Enrique Males y Luis Enrique Pineda, Juan Cayambe de Manzano Guarangui, y de Peguiche: Alfonso Cachiguango; Roberto López, Francisco -Pancho-Lema y de Cotacachi: Laura Bonilla.

presentamos en el Teatro Prometeo en temporadas del 12 al 24 del mes de marzo de 1985, con el grupo de música indígena *Ñucanchiñan*, luego en Peguche del 8 al 10 de junio del mismo año (programa de mano). Considerando:

Elevar el nivel artístico y estético de cada uno de los grupos y de los espectáculos, confrontando el trabajo coreográfico, con la reflexión teórica, el análisis y la crítica, siempre inmersos en la realidad y el propio contexto. Establecer vínculos de comunicación (que también sean de intercambio), con las expresiones artísticas diversas y quienes las generan, para ampliar los marcos de referencia cultural; sosteniendo una investigación constante del hecho dancístico en todos sus aspectos y componentes. (Programa de mano 1984).

Estos eran objetivos de los grupos acogidos en el frente, y animaron las jornadas de danza contemporánea, y danza oriunda que fueron asumidos para la primera temporada en Quito. Estos objetivos los conservo como pauta de trabajo con los muyacanes.

Muyacán desde ayer hasta hoy rompe ataduras y prejuicios; no está hecho de unidades sino de dimensiones; procedemos por variación, expansión, conquista, captura somos opuestos al grafismo y a la foto para robustecer el orgullo y fomentar prácticas por la resistencia moral y física... El grupo Muyacán es el espejo donde se mira el rostro de una nacionalidad quichua y mestiza que surge vital, imperiosa, traducida en música y bailes aprendidos de artistas anónimos por hombres y mujeres comprometidos en la investigación de lo más propio que tenemos como herencia histórica. Muyacán significa círculo de sangre; sangre plasmada en música autóctona que se hace danza, y danza que se regocija creciendo como llamarada para extenderse desde el tiempo primero y perdurar incesante en la sangre, comienzo y fin de la vida y el arte. (Diario Hoy 1985, 6 B).

En los años siguientes continuamos en clases de formación, investigación y creaciones bailadas, ampliamos los repertorios con temas musicales de los grupos: *Bolivia Manta* 1984 (Paris), *Charijayac* 1987 (Barcelona), *Kanatán Asky* 1994 (Toronto), *Altiplano de Chile* 1995 (Ecuador), *Yarina* 1997 (EE.UU.), *Sisay* 1999 (Japón), *Jailli*, *Winiaypa* 2005 (Ecuador).

La amistad con los músicos de estos grupos y sus familias, se mantiene hasta hoy, para realizar trabajos colaborativos en beneficio de la música y la danza imbabureña. Ese fue el caso del recital conjunto de Muyacán y Charijayac *Inti Raymi*, en junio de 1987, temporada de siete días, para presentar en Ecuador, el trabajo de *Charijayac* hecho en Barcelona, en el Teatro Estudio Escena, (Antonio Aúz y NN. UU) de Iñaquito (Programa de mano), donde las fotógrafas Gitta Müller y Elena Ponce García capturaron imágenes como testimonio de este evento. En años posteriores,

hemos realizamos otros eventos de música y danza, como el *Pawkar Raymi 2000*, junto a *Winiaypa* y *Muyacán* en Otavalo. (Programa de mano), y junto a otros grupos en comunidades de Imbabura en los años 2006, 2008, 2012, 2014.

Cerca de 30 años hacen danza laboral de la mano de mujeres y hombres, comprometidos en subir escalones para la superación, apertura hacia lo diferente y emergencia en abandonar lo superficial de la representación simplista, de un término ambiguo, “folklore, que atomiza la memoria, y fomenta la parálisis de la imaginación creadora, impidiendo nuevas formas culturales para mejorar la vida”. (Programa 2000).

5.5 Danza en la calle, 1987

Llevar la danza a la calle buscaba generar otro tipo de relación con el público, crear un diálogo más horizontal, sensibilizar a los padres para que apoyen a los hijos a estudiar este arte, invitar a los jóvenes hacer danza, demostrar diferentes técnicas de danza,⁹⁴ y así ampliar públicos afines a este arte. El Ballet Novo⁹⁵, Centro de Formación Dancística, de María Luisa González, junto al Taller de Experimentación Coreográfica⁹⁶ con Carlos Cornejo, y danza *Muyacán*⁹⁷, dimos inicio al proyecto ‘Danza en la Calle’, en febrero de 1987. La parte popular entendida y llamada ‘folklore’ era asociada al *Muyacán*, esto nos llevó a enfrentarnos con los discursos romantizados

⁹⁴ María Luisa Gonzáles, (bailarina) en conversación con Paco Salvador el 26 de julio del 2019.

⁹⁵ Ballet Novo, 1987-1989, con director Pablo Cornejo U., Patricio Andrade, Nelson Díaz, Patricia Garrido, Adriana Salcedo, Paola Sáenz, Elena Vera, Guillermina Alvarado, Verónica Gómezjurado, Katy Moreno, Martha Ruiz, Lorna Ortiz.

⁹⁶ Carlos Cornejo coreógrafo, bailarinas, María Luisa González, Carla Roggiero, Mireya Salgado, Irina Pontón, Wilma Gavilanes, Carolina Vásconez, Magdalena Salvador, Adriana García, Josie Cáceres, Carla Barragán y Diego Garrido

⁹⁷ Paco Salvador coreógrafo, bailarinas Patricia Cajas, Jackie Killakuri Espinoza, Teresa Orobán, Paulina Tipán, Marlene Guerra, Gloria Añasco, Cecilia Velásquez, Rebeca Cabascango, Guillermo y Jaime Chávez, Álvaro Quinche, Chalo Morales, Pancho Rosero, Iván Cadena, Humberto Maigua, Eduardo Proaño, José Torres, Patricio Chiza.

de la práctica danzada, aún idealizada desde los supuestos postulados del folklore. Era parte del proceso y éramos conscientes de ello. Así inauguramos una nueva experiencia de trabajo, a través del contacto directo con un público esencialmente callejero.

La finalidad de estas actuaciones era poner la danza al alcance de las clases populares que no acostumbraban ir al teatro Sucre, o al Prometeo a mirar danza; de gran apoyo fue Oye 2000 de Santiago Hidalgo con la amplificación y el sonido. Este proyecto fue una réplica en danza, del proyecto Arte en la Calle que se inició en 1981 con pintura y grabado, iniciativa de Pablo Barriga y muchos compañeros⁹⁸ de la Facultad de Artes (FAUCE).

Esperamos que el público conozca la amplitud de la concepción dancística contemporánea y popular, estar en la calle -agregan- para nosotros significa enfrentar la cotidianidad de la gente, sin la predisposición con la que asiste a los escenarios tradicionales. Tal experiencia será enriquecedora para ampliar y robustecer nuestros propios procesos creativos. En el programa, entre otras coreografías Muyacán presentará 'Caranqui' con música de *Ñanda Mañachi*, Ballet Novo: 'Impulso 2' de Carlos Cornejo y música de Barry White, y María Luisa González: Celos. (Diario Hoy 1985, 7 B).

Realizamos funciones en la Carolina, el barrio Andalucía, Floresta, y la última función programada en la plaza Bolívar frente al Banco Central en la Alameda, festejando el día de la mujer. Aún estábamos asustados por los sismos con que fuimos afectados el jueves pasado, ya que el local donde se mudó el centro de formación, en la planta baja del Centro Comercial Naciones Unidas, sufrió averías. Cumplimos con la función y sentimos la acogida del público. En El Comercio del 8 de marzo de 1987, se publicó nuestro trabajo con el título 'Danza en la calle a pesar de todo'. Luego de estas funciones en diversas plazas de la ciudad, el proyecto recibió el respaldo del público transeúnte que pudo acercarse a la danza étnica popular y contemporánea, sin ningún tipo de inhibiciones.

⁹⁸ En la primera exhibición que se realizó en el Parque el Ejido, el grupo de artistas que expuso en las muestras de Arte en la Calle fue: Pilar Bustos, Carlos Viver, Fernando Torres, Jesús Cobo, Luciano Mogollón, Cecilia Benítez, Ricardo Dávila, Paco Salvador, Clara Hidalgo, María Salazar, Hernán Cueva, Mario Villacrés, Soledad Naranjo, Carlos Castillo, Yolanda Cárdenas, Marcelo Vásconez, Gerardo Ramos, Mariana Roque, Pancho Proaño, Margarita Crespo, Leonor Bravo, Teresa Coronel, Ada Yépez, Daniel Castellanos, Paulina Ayala, Carlos Llerena, Byron Valencia, Ruby Larrea, Luis Mayanza, Arnoldo Sicles, Fernando Coral, Jaime Naranjo, Lucy Silva, Freddy Mejía, Jaime Calderón, Jorge Zamora, Carolina Ortiz, Nelson Calderón, Marcia Valladares, Solymer López, José Cela, Raúl Medina, Pablo Barriga, Raúl Pardo, Julio Corral, Wilson Narváez, María Flores, Edison Muñoz, Yadira Márquez, Pepe Coello, Gerardo Arias. Revista El Puente N° 1 (1981, 5).

“...que el arte está en la calle como un objeto de comunicación humana y no como un objeto de culto, o como un objeto de mercancía (Manifiesto, Grupo Arte en la Calle, publicado en Revista El Puente N° 1” (Arte en la calle 1981, 5).

Esta primera experiencia determinó la necesidad de realizar un espectáculo nocturno, para ampliar las posibilidades de relacionarnos con otros espectadores en los barrios. Luego de estas funciones se hizo una evaluación de esta inaugural práctica, para integrarnos a organizaciones barriales periféricas y comités poblacionales, a fin de ampliar la actividad a otros sectores de la ciudad de Quito.

...su presencia ante la gente les da una humanidad y un crédito que realmente enamoran, de modo que el contacto con los bailes del Muyacán, especialmente en directo, es siempre intenso, verdad gratificante y nunca indiferente, su trabajo y su aportación al panorama cultural ecuatoriano son sin duda un ejemplo y un regalo para todos. (Comunicación escrita, Pedro Buitrón, Otavalo, 14 de febrero de 1996).

El uso del espacio público para la exhibición de la danza, constituyó un espacio alternativo frente a lo inaccesible de los teatros, y otros espacios de difusión. El proceso de Danza en la Calle también demostró que el consumo de arte no era una cuestión elitista como se pensaba, ya que, de alguna manera se logró integrar a nuevos públicos, permitiendo reconocer que son ellos un verdadero jurado. Cabe señalar que el proyecto original de ‘Arte en la Calle’ ha sido el único proyecto de exhibición artística de artes plásticas que se ha mantenido durante 40 años en el parque del Ejido, desde 1981 hasta la actualidad (2022), como una iniciativa gestionada por artistas.

Ante la imposición de políticas neoliberales, los hacedores de las artes y otros agentes sociales, adoptamos posiciones políticas encausadas en la búsqueda de estéticas y lenguajes coherentes con el panorama social. En estas circunstancias no existían mecanismos de regulación performática, surgió la astucia que es el motor de la táctica (De Certeau 2000, 1979, 49) siendo ésta una utilización hábil y creativa del tiempo, de las circunstancias. Se generaron tácticas en el campo de las artes escénicas que las emplearon y desarrollaron muchos cultores para adecuar a las formas de actuar en el mundo escénico dentro de los marcos normativos, fue “la astucia de saber qué, pero sobre todo cómo actuar según el requerimiento de la situación para no ser sancionado o para recibir beneficios y para sobrevivir” (Butler 2000).

La falta de recursos económicos y condiciones de posibilidades de esta época, nos abrieron otras perspectivas y otras formas de adecuarnos a estas situaciones.

Desde estos espacios de difusión dimos a conocer el trabajo del Muyacán, que presentaba en sus repertorios, enunciaciones abiertas de danza que eran al mismo tiempo la suma de lo antiguo y de lo nuevo, en una acción basada en la exploración de una técnica andina corporal entre los principios del espacio-tiempo andino yuxtapuestos a los que “rigen el movimiento de la danza moderna: motivación, dinámica, diseño y ritmo” (Humphrey 1960), los cuales guiaron la composición coreográfica permitiendo distinguir elementos básicos de la tradición nativa en el uso del espacio escénico.

5.6 Muyacán danza popular contemporánea

En ese momento, Muyacán era parte ya de los circuitos oficiales de legitimación del arte en Quito. Al nombre Muyacán le agregamos danza popular contemporánea nombre que señalaba la ampliación del quehacer artístico. Nos exigíamos más trabajo investigativo, mayor rigor en la formación corporal y en la construcción de las coreografías. Esta forma de llamarnos fue una expresión de la modernidad indígena que no concibe la historia linealmente, ya que el pasado-futuro están contenidos en el presente; “la regresión o progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y depende de nuestros actos más que de nuestras palabras” (Almeida-Vélez 2005, 67).

En ese diálogo entre el pasado y lo contemporáneo, entendemos que:

...donde la autodeterminación política y religiosa significaba una retoma de la historicidad propia, una guía de descolonización de los imaginarios y de las formas de representación. Todo ello muestra que los indígenas fuimos y somos, ante todo, seres contemporáneos, coetáneos y en esa dimensión -el Kay pacha- aquí ahora, en el presente se realiza y despliega nuestra propia apuesta por la modernidad (Rivera Cusicanqui 2010, 67).

Lo popular contemporáneo hacía referencia a los cambios y nuevas tendencias, a lo que pasa y sucede en las generaciones indias urbanas que se reconocían y afirmaban en sus valores de indígenas como actores culturales, y atendían a la epistémica andina permitiendo otras



Foto 0.1 *Muyacán: el grupo de danza india más prestigioso del país. Su arte interpretado por artistas indígenas de Imbabura ha renovado la danza nacional presentando su danza, con el auspicio de la secretaría de cultura del Banco Central del Ecuador. Jaime Chávez, Paco Salvador, Teresa Orobán, Guillermo Chávez, Patricia Cajas, Jackeline Killakuri Espinosa, Pancho Rosero, Paulina Tipán, Caranqui, Muyacán 1986, Ágora CCE. Quito, foto, Judy de Bustamante.*

comprensiones en las estructuras oficiales e instituciones legitimadoras, en la misma época cuando los grupos de danza contemporáneos tuvieron su apogeo en Quito. La prensa informaba sobre estas actividades, y así anunciaba nuestra gira:

...por la provincia de Manabí, con el auspicio del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central. El grupo realizó un recital en Quito el año pasado, y desde allí ha recorrido varias ciudades del país. El nombre Muyacán es una abreviatura de las palabras *Muyuntin Yahuar Canchi*, que en español significa Circulo de Sangre somos. Con la poesía del nombre se proyectan a la poesía de la danza y su director versátil hombre del arte y letras, continúa una labor iniciada hace algún tiempo en el campo de la danza (Diario Ultimas Noticias 1985, 7).

Para la gira de difusión del Muyacán por las ciudades del interior del país, Adrián Bonilla escribió para el programa de mano:

Muyacán reitera la presencia de un ancestro antiguo que nos atraviesa y nos conforma; sus propuestas artísticas recuperan identidades perfectamente definidas, pero no son la reproducción fotográfica o estilizada para el consumo turístico; no son tampoco las notas en el cuaderno de campo de un antropólogo; al contrario, son expresiones de una cultura que se reproduce y

enriquece en su propio devenir, la dinámica del grupo, la formación de sus integrantes, la disciplina del ejercicio artístico y la creatividad e imaginación en que se desenvuelve, generan un espectáculo lleno de movimiento y sobre todo de vida, que constituye nuestra diversidad, que al mismo tiempo es nuestra riqueza (Bonilla 1985).

En el año de 1986, nos organizamos entre colaboradores, grupos y solistas independientes del movimiento dancístico de Quito, e iniciamos la celebración del mes de la danza, con funciones y temporada en el Teatro Prometeo, auspiciaba la Casa de la Cultura ecuatoriana al poner a disposición el teatro circular con sus técnicos, de jueves a domingo durante cuatro fines de semana de jueves a domingo, donde participaron:

Quebradanza (Susana Reyes), Muyacán (Paco Salvador), Ballet Novo (Pablo Cornejo), Vidanza (Mauricio Revelo +), Centro de Formación Dancística (Ma. Luisa González), Grupo Sandoco de Santo domingo de los Colorados (Carlos Cornejo), Alfonso Rueda y Claudia Romero. Día de la danza (D. Muyacán 1986).

Todos estos grupos, más otras personas sueltas independientes, se unen para apoyarnos administrativamente y artísticamente, no para hacer una compañía sino para apoyarnos, empezamos a bailar de manera conjunta en donde cada uno presentaba sus coreografías, hicimos presentaciones, varias temporadas como frente de Danza. (Entrevista, Wilson Pico, Camino danzado, Quito, junio 2010).

“El grupo sigue investigando en las tradiciones culturales de las comunidades indígenas de Imbabura para realizar sobre esa base, sus propias creaciones buscando temas en la memoria social, mediante el estudio de las tradiciones, manifestaciones populares y acontecimientos históricos. Muyacán en el mes de la Danza”. (Diario El Comercio 1986, B 2).

A lo largo de la corta historia de la danza ecuatoriana, las trayectorias de bailarines varones, mujeres, y grupos de danza, son resultados de esfuerzos permanentes, desde tiempo atrás el trabajo de la danza recorre caminos entre la incertidumbre por mantenerse, la falta de apoyo y reconocimiento han obligado a que sea corta la vida y actividades de la gente que se inició en este tipo de trabajo. (Entrevista, Carla Roggiero, ex bailarina del centro de formación dancística e investigaciones teatrales, Quito, diciembre, 17 del 2002).

En estos años se generalizaron las astucias para existir, empezaron a construir y fabricarse pillerías entre los solistas y ballets, creando sus propios mitos, pusieron en escena otros motores importantes para la acción humana, usualmente invisibilizada en la práctica artística, el egoísmo,

la vanidad, y las influencias para obtener patrocinios, hiperbolizar, y exagerar sus acciones y trayectorias.

En los procesos escénicos han surgido historias de influencias buenas y malas, de insidias, estrategias de aprovechamiento de las formas de mecenazgo de fondos de las instituciones del gobierno, en toda época, han surgido solistas y grupos con líderes o parejas de artistas preparados para obtener privilegios, todos han usado máscaras para sobrevivir, la truculencia, el cinismo es notorio, hay muchos falsos. (Entrevista, Jorge Mateus, actor y director de teatro Callejón del agua, Quito, 7 de julio de 2019).

Hay muchas historias imaginadas sobre bailarines, cantantes, pintores o ballets, que piden o pagan a familiares o amigos a que les fabriquen historias públicas, videos, libros, donde la mitad es ficción, se valen de estos recursos para crear relatos para disputarse la fama, el prestigio, mentiras que han sido pensadas dentro del márketing para constituirse en modelos de trabajo y ejemplo que han generado y conseguido ser puestos al descubierto, son formas de culto, al margen de la seriedad y verdad (Entrevista, Carlos Martínez Borja, actor y director de teatro Palabrandante, Quito, 7 de abril de 2013).

Desde 1985, se dio inició el despliegue artístico Por la vida y la paz, creando sorpresas en el campo escénico. Empezaron nuevas maneras de la recepción del arte de la danza en Quito, dando un giro renovador al trabajo escénico. Se dieron a partir de estos años diversos eventos generados por la casa de la amistad ecuatoriano-nicaragüense. Titulaba el diario Hoy: “Dignidad para nuestra América”, Festival realizado en el Teatro de la Escuela Politécnica Nacional, coordinadora de la campaña ‘Un lápiz por la paz’ y ‘Cuadernos para Nicaragua’, del viernes 7 de junio de 1985.

...con la participación de los integrantes del Frente de Danza Independiente, El programa comprende la presentación del grupo Yaradanza con ‘y amanecerá’ de Arturo Garrido, Muyacán con bailes populares contemporáneos de Imbabura, María Luisa González con ‘Grito danza’, y ‘Pequeña serenata diurna’, Susana Reyes con ‘Imágenes del sur’, Wilson Pico con ‘Han matado un guambra’ interpretado por Marcela Correa (Diario Hoy 1985, 7B).

Los eventos masivos en esos momentos, los organizó el comité de artistas de Pichincha⁹⁹, cuyos miembros integramos la Coordinadora de Artistas Populares CAP, movimiento con una postura ideológica de izquierda que cuestionaba la creación artística sin sentido social, se fundaban en enaltecer a los nuevos protagonistas de la historia que se construía: el trabajador, el obrero, el campesino, los indígenas, los artistas y estudiantes.

Esto se plasmó en obras que se difundían en el coliseo Julio Cesar Hidalgo, Ágora de CCE; y teatro Sucre, fueron muestras de arte colaborativo acompañados con música, teatro, danza, cine, poesía, el mimo, el cuento, y la fotografía en un despliegue escénico no experimentado anteriormente. El teatro fue el eje de la narración, coros, música sinfónica, social-popular y electrónica, proyección de diapositivas, y fragmentos de películas fueron los elementos coadyuvantes para contar la unión en el objetivo de ‘La militancia por la vida’.

Es a partir de estos trabajos que comienza a desarrollarse y verificarse una estética de la integración de las artes que fueron comunes en varios países latinoamericanos, como una estrategia de crítica estética y política ante la tradición institucionalizada, que se convirtieron en las herramientas de reflexión e hicieron posible la formación de una nueva poética estética, de una nueva vanguardia¹⁰⁰ artística, basada en una nueva versión del proyecto por excelencia: unir la vida y el arte. El hecho, en que lo social con lo artístico se vuelven a unir, va a determinar que las jerarquías artísticas sean cuestionadas y marquen una nueva práctica artística.

Así, en mayo del año 1985, se conformó el espectáculo *1945*, con el que celebramos la Derrota al Fascismo. El Cuadragésimo Aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial. El evento se celebró en el Coliseo Julio César Hidalgo con la participación de doscientos artistas en un gran despliegue escénico¹⁰¹. El Comité da Artistas de Pichincha, realizó varios de estos eventos: “A mi

⁹⁹ Se constituyó en Quito con la participación de los actores culturales que son citados más adelante, de las diversas expresiones artísticas, las convocatorias movilizaron a generar procesos de difusión y encuentro en barrios populares y a hacer de la calle su principal escenario, como Carlos Michelena, luego Eclipse Solar, Peros Callejeros entre otros.

¹⁰⁰ La noción de vanguardia como ruptura, contempla a las intervenciones que implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes: las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónico.

¹⁰¹ Cine Camilo Luzuriaga, fotografía José Vela, teatro Antonio Ordóñez y Jorge Vivanco, poesía Humberto Vinuesa, música con los compositores musicales Patricio Mantilla, Julio Bueno, Miguel y Galo Mora, la dirección coral a cargo de Pepe Álvarez, la dirección de orquesta a cargo del maestro Gerardo Guevara, en la producción

lindo Ecuador”, en la plaza de toros Quito, el sábado 24 de mayo de 1986, con la mayoría de grupos y personas citadas, en los meses siguientes continuaron: “Canto a la vida”, “Homenaje a Pablo Neruda”, “Vamos Mujer III” con la participación de grupos de música y danza, fueron entre otros, montajes que se presentaron con el mismo objetivo.

“...la integración artística, para hacer del espectáculo un aspecto formal, pero no menos fundamental que contribuya a la transmisión de mensajes de paz, solidaridad, y vida”. (Diario Hoy 1985, 8 B).

En este ámbito para estas funciones estrenamos la coreografía ‘Trasigar’ (1986), compuesta por: *Ñucallacta, Caranqui, Bailón puca, Caramauca, Huainajailima y Huayno*. El periódico El Comercio, con el título de “Concierto por la Paz Mundial ofrecerán en el Ágora de la Casa de la Cultura”, publicitó el evento organizado por el Instituto Ecuatoriano Soviético, en ‘Homenaje al Año Internacional por la Paz 1986’, contó con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Municipio de Quito y el Consejo Ecuatoriano por la Paz. El propósito del comité organizador fue:

...llamar la atención sobre la amenaza nuclear, que a nuestra población aún le parece un problema lejano, cuando muchos científicos han demostrado que una sola explosión de una potente bomba nuclear sobre superficie afectará sensiblemente la vida en todo el globo terrestre; no se diga de una hecatombe nuclear que exterminaría las formas de vida de la faz de la tierra. (Diario Hoy 1986, 8 B).

Numerosos artistas se han sumado a este propósito pacifista. Son los Grupos: Albanta, Alturas, Camino y Canto, Canela, Peguche, Huasipungo, Illiniza, Jatari, Maestra Coba, Oveja negra, Preludio, Pueblo Nuevo, Quimera, Rumbasòn, Sisón, Taller de música, Tarpuc, Umbral, Yerbales, Muyacán. Solistas: Alicia Salvador, Alberto Caleris, Talía Falconi, Jaime Guevara, Hugo Hidrovo, Pepe Jaramillo, Margarita Laso, Melania Maldonado, Enrique Males, Mario Manque,

Mariana Andrade, locución, Cristina Rodas, Paulina Lemus. La danza a cargo de Ana Miranda y María Luisa González, y los grupos participantes: Preludio, Pueblo Nuevo, Jatari, el grupo Illiniza, Alicia Salvador, Lourdes Mendoza, Margarita Laso, Rosa Navarrete, Alexandra Santos, Juan Carlos Terán, grupo Ars Nova, Esteban Celi, Teatro Estudio, Teatro Ensayo, Malayerba, Teatro Clam, Pequeña compañía, Taller de mimo, Cenda, Yaradanza, Comunadanza, Muyacán. El coro de la Universidad Central y la Casa de la Cultura todo integrado en un solo acto que contó con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y la Federación Nacional de Artistas. (Diario Hoy 1985, 8 B).

Sandra Martínez, Juan Paredes, Francisco Prado, Pablo Racines, Susana Reyes, Carlos Santamaría, Eduardo Zurita (Diario El Comercio 1986, 2 B).

Fue evidente que el movimiento social de izquierda, demostró preocupación en mantener una militancia por la vida, y preocupación en conservar la relación del arte con el público, como el sentido colaborativo de artistas y grupos entre las instituciones sociales organizadas, reconociendo que, en los últimos cinco años de los ochenta, la presencia de actores culturales en las expresiones artísticas fue significativa, exponiendo el auge humanista que genera el arte en sus cultores. Estas puestas en escena se creaban, y nutrían de esas realidades sociales y respondían a ellas, como resultado se produjo un progreso en las artes, producto también de resistencia frente al gobierno represivo de LFC y aspiraciones a cambios sociales y políticos que se deseaban.

La autonomía de lo escénico no implicó una renuncia a la intervención social o política, al contrario, estos conceptos dieron fuerza a los creadores para que nuevas voces y propuestas escénicas fueran escuchadas y observadas. Estos actos elaborados para todos, especialmente para las concentraciones urbanas de la capital, donde los grupos minoritarios de artistas terminaron por obtener, por insistencia, convicción o compulsión, el consenso público, demarcaciones necesarias para apreciar el justo alcance de la cultura de la resistencia. Lo social, lo político y lo histórico, en definitiva, fueron parte constitutiva de la construcción de las obras e incidieron en su historicidad en la medida, en que, se incorporaron como conciencia crítica en el acto de producción. La importancia simbólica de estos actos caló profundamente a nivel nacional y en el público quiteño.

Las propuestas escénicas de los creadores fueron voluntariamente actos políticos, que estimuló la formación de un ambiente para surgir y crecer un movimiento generacional de izquierda inspiradora de cambio social, que alcanzó sentidos en la mayoría de la población ecuatoriana después del levantamiento indígena de los años 90.

En octubre de 1987, viajamos a Bogotá a un festival regional en favor de la paz llamado “Colombia Vive”, entre una delegación formada por el poeta Jorge Enrique Adoum, Pueblo Nuevo, Wilson Pico, Terry Araujo y Muyacán, en favor de la reconciliación nacional del hermano país, esto lo organizó el Ministerio de Relaciones Exteriores y derechos humanos con Alexis Ponce, Oscar Bonilla. (Entrevista, Jaime Chávez Morales, Quito, 16 de junio de 1989).

En estos años incursioné en la composición de bailes sobre músicas mestizas de varios autores interpretados al piano por Huberto Santacruz, para la coreografía Choleríos (1987), obra dancística trabajada para reconocer la presencia moderna de sentir y bailar la música mestiza de las ciudades como: albazo, pasacalle, aires de mi tierra, bomba, y allegro, bailes que atraieron y revivieron recuerdos para estrechar la amistad y arraigar la pertenencia al terruño natal.

Después “Tristes trópicos” (1989), fue una composición y arreglos donde los muyacanes entre indígenas y mestizos, fuimos los primeros en interpretar Rockolas, temas urbanos marginales, ejecutados entre elegancia y pasión, por ser propios de la diversión urbana periférica popular que demandaba la época. Los integrantes al ejecutar e interpretarlos, representaban o canalizaban en su forma la corriente emocional provincialista, que dentro del desarraigo social pusieron un donaire de autoestima, que podría distinguirse como vitalidad y alegría ecuatoriana. Bailes que contenían una forma teatralizada en la ejecución, que causaron reflexión, complacencia y aceptación en los sitios donde los presentábamos, al ser temas conocidos con las voces de, Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Segundo Rosero, Hugo Hidrobo y Héctor Napolitano.

Se amplió esta temática en ‘Retablo Mestizo’ (1995), reunió bailes del mestizaje ascendente: tonada, chilena, pasillo, valse, pasacalle, pasodoble. Eran danzados con movimientos de traslación-rotación, y giros para adornar la pareja: con expresiones de abrazos y formas de ceñirse fusionados con movimientos ejecutados con puentes, mudanzas, pasamanos, que mostraban a las nuevas generaciones, un camino de honradez y asumido mestizaje. Este nuevo auto reconocimiento social de filiación, que adquirió mayor presencia a partir de 1995, era coincidente al reconocerse la mayoría de la población como mestizos, de acuerdo a la autodefinición étnica, que consta en el CENSO del año 2001, y ha seguido creciendo hasta ser en la actualidad la mayoría de la población (Leòn Guzmàn 2002, 117-118).

Los muyacanes representamos los bailes mestizos donde no pensábamos ya en nuestros cuerpos, solo los sentíamos, eran solo emoción¹⁰², porque captan la atmósfera poética mestiza,

¹⁰² Las emociones, no son estados psicológicos, sino prácticas culturales que se estructuran socialmente a través de circuitos afectivos. Eso es un problema cultural y no solo psicológico, y en cuanto tal, es un problema de todos... las

generándose una manera de sentir al interpretarlos, dentro de una especial organicidad, humanismo y pasión. Ellos sabían cómo yo, del impacto que causaban al recibirlos las audiencias. Estos trabajos influyeron en muchos grupos posteriores y fueron inicio de otras variantes de las identidades y aún hoy los reponemos.

Con la preparación corporal, podíamos ejecutar mejor los bailes mestizos, no solo era bailar, para interpretarlos, teníamos que vestirnos como ellos, representarlos y entender lo que significan que indios bailemos lo de los blancos, sus músicas y bailes, como hemos crecido junto a ellos eran familiares los temas, nos gustaba demostrar con calidad, para nosotros fue un reto artístico que nos exigimos para representarlos, era crecer como intérpretes, y disfrutábamos muchísimo (Entrevista, Patricia Cajas Ruiz, Toronto, 10 de junio de 1992).

“Tu tía Soledad decía que los pasos tienen medida, memoria y reparto en el terreno, tú has creado con los gestos y posturas movimientos para que tengan bailes los indios y los mestizos. Es cierto, y lo que se piensa de ti, es lo poco que te crees lo grande que eres”. (Entrevista, Grace Enríquez Gallegos, Ibarra, 12 de diciembre de 2001).

Mi abuela Rosa Lema Cotacachi, contaba que las blancas le pedían prestado vestuario completo de indígenas para vestirse ellas y retratarse, a veces para la familia entera, les gustaba vestirse de indiecitos, desde antes y hasta ahora era costumbre de gente blanca vestirse de indígenas para fotografiarse, los dueños y patrones de la hacienda de Pinaquì, y familias de Otavalo, Quito, tenían fotos con los vestuarios prestados de nuestra familia (Entrevista, Lucila Cajas Ruiz, Otavalo, casa Sol, 29 de septiembre de 2019).

emociones no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que se construyen en las interacciones entre los cuerpos, en las relaciones entre las personas (Ahmed 2015, 23).



Foto 0.2 . *Detrás: Pancho Rosero, Guillermo Chávez, Gonzalo Morales, Paco Salvador, delante: Teresa Orobán, Patricia Cajas, Paulina Tipán, Jackelin Killakuri Espinosa, Retablo Mestizo 1987, foto: Gitta. Müller.*

Sin duda esta moda de retratarse, o bailar como indias fue un modelo evolucionista de progreso que condujo a otros sectores sociales asumirse en la modernidad, es un ejemplo que, a través de renuncias al pasado para alcanzar un progreso continuo, aun cuando signifiquen y produzcan en la vida social y dentro de su familiaridad algunas sacudidas y sorpresas, por estas maneras y muestras de vestirse de indias para fotografiarse, bailar, desfilan, asistir a actos sociales o escénicos.

5.7 Docencia en danza

Siendo Rubén Guarderas director del Instituto Nacional de Danza (IND), presente mi carpeta al Ministerio de Educación y Cultura, e ingresé al magisterio como profesor de danza popular y folklore frente al área de danza nacional. Allí impartí las clases de técnica aplicada a la danza, danza pluri cultural, historia de la danza, investigación, antropología cultural, diseño, técnicas escénicas, y taller de práctica escénica. Permanecí en este centro formativo desde mayo de 1985,

hasta octubre del año 2017. En el Instituto Nacional de Danza, niños y niñas empiezan a ser introducidos en lo que comúnmente se conoce como folklore. En el proceso se invitaba a los padres y aspirantes a mirar funciones de todo tipo de danza, para orientar y estimular el apoyo a sus hijos. Para muchos su aspiración mayor era llegar a bailar en el Muyacán.

Muchos cumplieron su aspiración como bailarines, o profesores¹⁰³, y mantienen hasta hoy un trabajo como artistas escénicos; otros han ampliado su formación en teatro, antropología, danza, sociología, literatura, pedagogía, leyes, comunicación social, técnicas escénicas, alternándose entre la creación coreográfica, la docencia, la gestión cultural, la capacitación a grupos juveniles, o como instructores de teatro, bailes de tradición, ritmo tropicales, bailes de salón, danza urbana, étnica y moderna.

Los cinco institutos de danza del Ministerio de Educación, son colegios de bachillerato complementario en danza, sus resultados han sido cuestionados por la centralidad del ballet clásico, en la formación y porque a pesar de aplicar el estudio de la escuela cubana de ballet no han logrado entregar un producto sólido de formación, que sea competitivo a nivel nacional en los aspectos: técnico e interpretativo. La falta de orientación artística de parte del ministerio de educación, ha sido una sucesión de trabas, la indolencia en dotar de espacios propios y adecuados para el funcionamiento de los colegios de danza en el país, han precarizado su funcionamiento. Desde 1990 hasta el presente, en el IND¹⁰⁴ de Quito, las autoridades son encargos administrativos, sin conocimientos sobre la formación en danza. Son pocas las personas que

¹⁰³ Germán Romero, Aracely Beltrán, Fernanda García, Carlos Patricio León, Silvia García, Samia Maldonado, Hernán Cazar, Fabián Piñán, Rodrigo Herrera, Jennifer Burbano, Paola Cabrera, Juan Carlos Chulde, Carla Terán, Santiago Hurtado, Daniel Pavón, Evelyn Vaca, Charo Morales, Jorge Llumiyinga Legña, Patricio Carrillo Martínez, Salomé Poso, David Aguilar, Juan Pablo Ramírez, Rolando Maldonado, Mauricio Muñoz, Michel Santana.

¹⁰⁴ En el proceso de cambio de nombres de las instituciones educativas a nivel nacional el Ministerio de educación solicitó un nombre para el IND, para el nuevo 'colegio de arte'. Mocióné el nombre del guayaquileño-inglés Frederick Ashton (1904-1988), que fue aceptado en el ministerio, como reconocimiento al primer bailarín ecuatoriano de mayor prestigio a nivel internacional. En el festejo de los 40 años de creación del IND, coincidente con la nueva denominación de colegio de artes en danza, Frederick Ashton, realizamos una producción hecha entre el Muyacán y la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito, llamada Equinocciales, Persistencia de Memorias. La función de estreno fue en el Teatro Universitario el 19 de diciembre del 2014.

tuvieron buen desempeño, como lo han tenido algunas estudiantes que por sus condiciones y constancia se han destacado en el mundo escénico de la danza en el país y fuera de él.

El Ministerio careció de planes de educación artística, políticas de actualización técnica y pedagógica para sus profesores, o para mejorar los planes de estudio¹⁰⁵. En las universidades públicas del país¹⁰⁶, nunca hubo preocupación en crear una carrera de formación en danza, más bien una serie de iniciativas privadas de bailarinas y emprendedores con visión, que mantenían academias donde se impartían clases de danza académica, moderna y popular. Ante la falta de personas capacitadas en la formación de danza en el país -aún escasa-, el IND, por disposición del Ministerio de Educación, con fecha 21 de noviembre del año 2002, expidió el Acuerdo Ministerial N° 4528, para que el Instituto de Danza otorgue el título de bachilleres en danza académica, o nacional por cambio de modalidad, permitiendo a los interesados, entre ellos muchos bailarines del Muyacán y otros compañeros del campo¹⁰⁷, titularnos como bachilleres en

¹⁰⁵ Para superar estas falencias, durante los años 2012-2014, se renovaron diferentes procesos educativos en todo el país, dentro de la Reforma Educativa Nacional aplicados por el Ministerio de Educación, la Dirección Nacional de Currículo, invitó a docentes asignados por las autoridades de las cinco instituciones de formación dancística del estado, para construir el nuevo Currículo de Formación Artística en Danza, que se implementaron a partir del año lectivo 2014-2015 en los colegios de la costa y sierra. Comprende la formación complementaria y especializada en artes; es escolarizada, secuenciada y progresiva, y conlleva a la obtención de un título de Bachiller en Artes en danza, que habilitará para su incorporación en la vida laboral y productiva, así como para continuar con estudios artísticos de tercer nivel. Su régimen y estructura responden a estándares y currículos definidos por la Autoridad Educativa Nacional. (Ministerio de Educación 2014). El mismo procedimiento se aplicó entre los colegios de bachillerato complementario en música, reforma que se aplicó en al año lectivo 2015-2016.

Los participantes de los colegios de danza reconocidos por el Min. de educación, en la construcción del currículo de danza fueron: Linda Elizabeth Aragundi Vacacela, Norma del Pilar Coral Maldonado del Instituto de Danza Raymond Maugé Thoniel, Guayaquil. Clara Díaz González y Fausto Arroyo Quezada, del Ballet Independiente, Guayaquil. Laura Alvear Molina y Luis Vela Romero del Conservatorio de Música y Danza “La Merced” Ambato. Verónica González Capelo y Angélica Galarza Galarza del Conservatorio de Música y Danza José María Rodríguez de Cuenca. Paco Salvador Félix, Wendy Palacios Pariona, Anita Bastidas, Diego Garrido, y Edgar Jadán Armijos del Instituto Nacional de Danza Quito, junto a Martha Quizhpi Carpio, Rita Días Salazar y Palmiro Nieto Nazputh del Ministerio de Educación.

¹⁰⁶ Al hacerse realidad la creación de la Universidad de las Artes en Guayaquil (17 de diciembre de 2013), titulará como profesionales licenciados en danza. En años anteriores la Universidad de Cuenca abrió una especialidad de artes escénicas (1999), y La Universidad Espíritu Santo en Guayaquil UES (2000), ofrece la licenciatura en danza, este interés continuó en Quito en la Universidad Central, que ha iniciado esta carrera el año 2019, ahora temen por su continuidad ante la falta de recursos.

¹⁰⁷ Postulamos y obtuvimos la titulación de bachilleres en danza nacional: Andrea Arcos Romero, Renán Cazar Cevallos, Juan Carlos Chulde Piguaña, Rodrigo Herrera Rosas, Jennifer Játiva Burbano, Fabián Piñán Ibadango y

esas especialidades, cumpliendo el requisito de tener más de diez años de práctica artística ininterrumpida y comprobada en danza nacional y popular. Algunos están al frente de procesos formativos en danza en Quito, Otavalo e Ibarra o gobiernos municipales en Imbabura, crearon grupos de danza etno contemporánea y danza-teatro, otros integrantes en diversas épocas han audicionado en instituciones particulares y del estado para ser bailarines¹⁰⁸ o profesores¹⁰⁹. En el IND, se realizan montajes y galas de fin año con las dos especialidades de ballet clásico-moderno, y danza nacional, junto a la colaboración de los maestros de esta especialidad estrenamos en Quito: Cumandá 2012, Alfarada 2013, Manuelas 2014, Cantuña 2015, y Hágase la danza 2016, esta última con la participación de la Orquesta Juvenil de Conservatorio Nacional de Música.

Francisco Salvador Félix, del Muyacán, otros aspirantes fueron: Agustín Llumiyinga, Margarita Pinto y José Muñoz (Archivo IND 2014, Marcia Falcones, secretaria).

¹⁰⁸ Alberto Lima+, Fernanda García, Diego Garrido, Jorge García, y David Aguilar. Como profesores: Juan Carlos Chulde, Renán Cazar, Jennifer Játiva, Patricio Carrillo, Charo Morales, Juan Pablo Ramírez, Santiago Hurtado, Rolando Maldonado, Mauricio Muñoz, Michel Santana.

¹⁰⁹ Germán Romero, Aracely Beltrán, Fernanda García, Carlos Patricio León, Silvia García, Samia Maldonado, Hernán Cazar, Fabián Piñán, Rodrigo Herrera, Jennifer Burbano, Juan Carlos Chulde, Evelyn Vaca, Charo Morales, Jorge Llumiyinga Legña, Patricio Carrillo Martínez, y de MYC: Paola Cabrera, Carla Terán, Santiago Hurtado, Daniel Pavón, Salomé Poso, David Aguilar, Juan Pablo Ramírez, Rolando Maldonado, Mauricio Muñoz, Michel Santana.



Foto 0.3 *Adriana Luján, estudiante del IND, 1987, foto G. Guaña.*

Capítulo 6. La danza en 1990

6.1 El campo del arte de la danza en 1990

En el período de Rodrigo Borja en el poder (1988-1992), se limitaron los apoyos a grupos emergentes siendo perjudicial para el desarrollo de la cultura y el arte. Esto marcó una transformación en las dinámicas y posibilidades del campo de la danza. Se terminó el proyecto y apoyo de difusión cultural del BCE; de manera selectiva los préstamos de Foncultura continuaron para beneficiar a los amigos a través de préstamos no reembolsables.

Fue común entre varios grupos de danza contemporánea, la práctica de gestionar y buscar apoyos institucionales para realizar festivales, y encuentros de danza con grupos de Quito y de provincias cercanas. Los auspicios se daban en facilitar los espacios como: teatros, paraninfos, auditorios de universidades que concedían apoyos para la impresión de afiches, publicidad, radio, auxiliando la difusión de la danza.

En este capítulo, se relatan los acontecimientos de danza después del levantamiento indígena de 1990, que se presentaron como festivales de grupos independientes de los que fuimos parte con el Muyacán hasta el año 2007. Empezaron con las Jornadas Mary Wigman, (1991, 1992, 1993, 1994), abriles por la danza (1992-1993), Alas de la danza (1998-2000), No más luna en el Agua (1997-2008), Spondylus de las artes (1999-2011) y Mujeres en la danza (2002-2009).

Los objetivos de los eventos independientes en general estuvieron relacionados con la necesidad de legitimar nuevos modos de producción artística en el campo, crear nuevos públicos, buscar otros espacios de difusión, y en general consolidar nuevas formas de danza. Lo particular de este caso y algo que esta historia confirma, es que la disputa constante entre institucionalizar el campo del arte danzado y cuestionarlo en Quito, favoreció para que procesos independientes diferentes coexistan con otros opuestos. En ellos se buscaba ampliar los conceptos, prácticas coreográficas, para estimular el cambio de las formas de bailar y pensar la danza. Estos eventos evidencian la entrada de otras lógicas para la producción artística colaborativa y sus mecanismos de institucionalización y legitimación.

El Frente de Danza Independiente, (FDI), con auspicio de la Asociación Humboldt, la embajada alemana, el apoyo de la sub secretaría de cultura, y la dirección nacional de cultura, -Foncultura-,

instauró las Jornadas Mary Wigman, (1991, 1992, 1993, 1994), en homenaje a la bailarina alemana, al respecto, manifiesta Terry Araujo:

“¡No te puedo explicar la cantidad impresionante de actividad y gente que participaban de estas convocatorias, para cada noche! ¡Esa fue una de las pocas experiencias con performance que he hecho, ya que en ese tiempo todavía no era común!” (Entrevista, Terry Araujo, bailarín del FDI, Quito, 3 de marzo de 2000).

Estas IV jornadas crecieron. El teatro Nacional Sucre se quedó Corto. Creció el público y creció el espectáculo, constituyéndose en un verdadero festival internacional de danza. ...se intercambiaron conceptos sobre lo que es ese lenguaje en América Latina...la búsqueda de un lenguaje propio, aunque tiene que ver con las más profundas raíces mestizas...lo que cuenta ahora es lo que se diga a través del cuerpo, el hablar de identidades, quizás revolcándose en el suelo, como parte de un acercamiento a la tierra (Diario El Comercio 1994, 5 B).

En estos festivales participaban grupos, coreógrafos y bailarines jóvenes. Las convocatorias¹ eran amplias, se comprobaba que la danza estaba viva, se desarrollaban propuestas, había interés en esta generación de bailarines y coreógrafos de indagar a través de rupturas en su lenguaje y temáticas, de abrirse a preocupaciones ligadas a pensamientos teóricos y sociales, y proponer nuevos rumbos para las artes escénicas del cuerpo.

6.2 Los festivales de danza

Abriles por la danza, 1992, 1993, nació en el interior de la compañía Nacional de Danza², una convocatoria que reunió a la mayor cantidad de trabajadores de la danza. Los maestros transmitían sus experiencias en talleres y los bailarines participaban en clases. Las muestras

¹ En las IV jornadas del FDI, participaron grupos de Cuba, Venezuela, Colombia, Argentina, Costa Rica, Puerto Rico, México, de Guayaquil y Quito.

² Sus integrantes fueron: Patricio Andrade, Byron Paredes, Terry Araujo, Jorge García, Rubén Vallejo Carlos Villarreal y Diego Garrido. Con el apoyo de Arturo Garrido+, director de la Cía. de danza y la CCE.

coreográficas de 15 maestros³ en diferentes estilos y propuestas, permitían medir el crecimiento del movimiento danzario del medio, y fortalecer la creación danzada nacional mostrando sus últimas coreografías.

“Porque en abril todo renace..., y porque lo más emotivo y expresivo de la danza radica en el hecho de hacer movimiento y gesto lo que el alma humana encierra en materia de sentimientos y vivencias individuales” (Programa de mano 1993).

La producción dancística bailaba al ritmo de la crisis nacional económica y moral que aparece y desaparece. Algunos presentábamos los trabajos en los teatros existentes, otros lo hacían fuera del país. Estos movimientos y estados de ánimo, altos y bajos eran la tónica generalizada del momento. La inquietud de abril por la danza, se transformó más tarde en el Festival Alas de la Danza (1998), promovido por (propuestas de danza), Propudanza (P. Andrade, M. Andrade y B. Paredes), con el auspicio de la Universidad Central. La primera edición, fue sin dudas un espacio para el análisis y discusión sobre la danza contemporánea ecuatoriana, se sintió el impulso, las ganas de inventar, imaginar el futuro del campo;

El departamento de cultura de la UCE, me auspiciaba, cediendo el Teatro de la facultad de artes y el Teatro Universitario para las funciones, y puso a la orden la estructura organizativa institucional para llevarlo adelante, y así sucedió. Autorizaron el uso de la imprenta para realizar afiches, programas de mano, para los 8 días del festival que se llamó Alas de la danza ‘La bailada’. En esta convocatoria participaron 250 bailarines (Entrevista, Patricio Andrade, Quito, 17 de febrero de 2000).

Alas de danza 1999⁴, contó con apoyo de la UCE, y con el auspicio de la dirección general de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito presidida por Carmen Rosa Ponce. Fue

³ Participaron en la muestra de 1993: Felipe González+, Carlos Cornejo, Arturo Garrido+, Fidel Pajares, Kléber Viera, Rosamelia Poveda, Rubén Vallejo, Nelson Díaz, Isaac Yépez, Freddy López, Sandra Meythaler, Carolina Vásconez, Ma. Luisa González, Sara Constante, Patricio Andrade, Mauricio Revelo+, Alejandra Mendoza, Carlos Villarreal, Diego Garrido, Paco Salvador, Terry Araujo. (Programa de mano 1993).

⁴ Participaron en 1999: Terry Araujo, Vilma Gavilanes, Lorena Pástor, Freddy López, Carolina Vásconez, Carlos Cornejo, Vilmedis Cobas, Bertha Llumiquinga, Ximena Abril, Carlos Villarreal, Jorge Parra, Paco Salvador, Karina Sarmiento, Rodrigo Viera, Patricia Gutiérrez, Clara Donoso, Milena Zaldumbide, Lucho Mueckay, Natalie Elghoul,

parte de la programación “Quito plaza mayor de la cultura Iberoamericana”, para organizar este 2º festival Concurso ‘Endanzados’, los bailarines y grupos de danza profesionales y estudiantes dieron vida al espacio artístico, convirtiéndose en motor de creatividad artística.

“Grupos de Guayaquil, Cuenca, Ambato, Loja, Manta, Imbabura, e integrantes del FDI, participan en esta convocatoria y actividades. Aspirando ser un espacio que recoja las inquietudes, y los resultados de la creatividad de una generación de coreógrafos y bailarines contemporáneos”. (Programa de mano 1999).

Alas de la danza 2000:⁵

“...contamos con el apoyo de la embajada de los Estados Unidos, al participar el grupo norteamericano KT Hiehoff, de Seattle, que dio talleres a coreógrafos y bailarines durante su estadía en Quito, con el mensaje de crecer y reunir a creadores y bailarines para que proyecten sensaciones interiores que hagan saber al público que todavía estamos en el escenario”. (Entrevista, Patricio Andrade, Quito, 17 de febrero de 1999).

En la penúltima edición en el año 2001, volvieron a contar con el apoyo de la embajada de los Estados Unidos, este año presentó al grupo Orts Theatre of Dance, de Anne Bunker, especialistas en danza aérea. La última edición del 2002, reunió a todos los ganadores del festival concurso desde el año 1998 y concluyó con la realización del proyecto Black mama, una performance de Patricio Andrade, presentada en la sala ocho y medio y filmada por Miguel Alvear Lalley.

Flavio León, Isaac Yépez, los colegios Steiner, Spellman, Ateneo, y IESVAL, como invitados Susana Reyes, Roberte Leger, Wilson Pico, y Patricio Andrade (Programa de mano 1999).

⁵ Participaron en 2000: Freddy López, Karina Sarmiento, Isaac Yépez, Paola Rettore, Carlos Villareal, Vilmedis Cobas, Laura Alvear, Lothar Sánchez, Kléber Viera, Mónica García, Irina Pesantes, Gabriela García, Patricia Gutiérrez, Patricia González, Rommel Alencastro, Pablo Cornejo, Paco Salvador, Lorena Pástor, Valeria Aguirre, Lucho Mueckay, Flavio León, Elina Castro. Cía. Nacional de Danza. Como coreógrafa invitada, KT. Hiehoff y los grupos de danza de los colegios Bequerel, Rudolf Steiner, Ateneo, y Nueva América (Programa de mano 2000).

El Muyacán intervino durante tres años. Entre varios grupos estrenamos las coreografías, *Huellas* (1998), *Al Airito* (1999), en teatro universitario, y *Kolka*, (2000)⁶, en el teatro de la Facultad de Artes, del 3 al 10 de mayo. *Kolka* hacía referencia al *Vida Maskay* (buscando la vida), del runa otavaleño como emigrante temporal, mindalaés viajeros del mundo que reafirman su economía entre la actividad textil y agrícola, música, negocios, danza, y formas de vivir y contar la contemporaneidad del crecimiento de la sociedad quichua; con músicas de Tracy Chapman, Radio Tarifa, *Winiaypa* y *Jailli*, con Humberto Gramal y David Westh. Fue un homenaje a los mayores y primeros migrantes que salieron de las comunidades a buscar la vida atravesando fronteras. Fue estimulante que en las citas anuales se diera la inclusión de trabajos con presencias étnicas y otros grupos en el campo.

Los artistas de la danza, en tanto seres humanos dedicados a crear en un campo cuyas metas no pueden ser medidas ni subyugadas por las imposiciones mercantiles, son condensadores de la conciencia de nuestra época y guardianes de su porvenir. Sus tareas solo pueden ser comprendidas en la esfera del enriquecimiento de los espíritus y de la preservación de la integridad de nuestras culturas (Guzmán 1995).

La fundación Casa de la Danza,⁷ por iniciativa de sus fundadores Susana Reyes y Motti Derèn en el año 2003 dieron origen al Festival Mujeres en la Danza, con auspicios del Municipio de Quito, el Teatro Nacional de la CCE, la fundación Teatro Bolívar, luego con aportes del creado Ministerio de Cultura (2007). El festival generó expectativa en sus primeras ediciones por el nivel de grupos participantes del país como del extranjero. Publicaron dos ediciones de *Mujeres en la danza* N° 1” (2003), y N° 2” (2004), revistas en las cuales colaboré con artículos⁸ en sus dos entregas. Fuimos invitados desde el inicio a este Festival, y bailamos hasta el IV Festival que lo llamaron *El retorno de la danza Sagrada*. Se nos encargó la preparación de una coreografía, *Yacuyangana* (2006), reseñada más adelante y representada por los muyacanes en el Teatro

⁶ Participaron los bailarines Pilar Rueda, Nubia Guevara, Andrea Arcos, Morayma Fierro, Juan Carlos Mueses, David Chulde, Juan Carlos Cadena, Fabián Piñán, Francisco -Pancho- Rosero, Nelson y Fernando Ibadango.

⁷ Desde sus orígenes en 1999, en la García Moreno y Mejía, la Casa de la Danza, fundamenta el trabajo artístico y social hacia el fortalecimiento de la danza en el contexto global de las artes, la identidad y el desarrollo de la sociedad, alimentando y manteniendo una estrecha relación con la comunidad y el medio artístico.

⁸ En el primero *Mujeres de la danza ecuatoriana* 2003, en el segundo *Hombres de la danza ecuatoriana* 2004.

Bolívar. Al año siguiente estrenamos *Cenizas* (2007), con músicas de *Sisay*, Lhasa de Sela, Abdullàh Arellano y Bernard Lavillers.

Los eventos a partir de su VIII edición, tuvieron una reestructuración en sus programaciones, debido a la falta de claridad en la administración financiera que la Casa de la Danza, organizadora del FIMED⁹, mantuvo con sus auspiciantes el Ministerio de Cultura y el Municipio de Quito. A pesar de estos problemas, hasta la XIII edición se presentó entre el teatro nacional de CCE y Casa de la Danza, en la ex Fundación Caspicara, hoy, Centro de Desarrollo Comunitario del barrio San Marcos en el centro de la ciudad, donde levantaron la Carpa de la Paz, como:

Un Testimonio de Amor y Dignidad, un compromiso de amor...Aquí estamos ante Dios y la humanidad, ante el cielo y la tierra entregando nuestro tributo a la mujer..., la cristalización de este evento, por sobre todo con nuestro amor y reverencia al ser supremo, entregamos la edición 2011 con el anhelo infinito que, el mismo sea un rayo de luz en la construcción de una nueva humanidad. Desde nuestro corazón, Susana Reyes-Motti Derèn. Directores Casa de la Danza. Programa de mano (Danza 2011).

El Festival No más luna en el Agua 1997-2002, creado en 1997 por iniciativa de Carolina Vásconez y organizado por las mujeres del Frente de Danza Independiente de la que ella fue miembro, estuvo concebido como un espectáculo anual para la presentación de trabajos de danza contemporánea y experimental, desarrolló seis ediciones, en la Sala de Artes Escénicas 'Mariana de Jesús', en la CCE. Se presentaban trabajos escénicos de varias creadoras y creadores del FDI¹⁰.

En él se difundían coreografías de mujeres, con la participación de intérpretes, coreógrafos y maestros de Europa y de países latinoamericanos. Paralelamente se dictaban talleres: de técnica

⁹ En el transcurso de siete años el FIMED juntó a los cinco continentes, desarrollaron un total de 303 funciones y eventos especiales beneficiando de manera directa alrededor de 350.000 espectadores. Con una nueva estructura, el FIMED, ha seguido presentando muestras coreográficas a partir del 8 marzo, de cada año (Diario El Universo 2010).

¹⁰ Carolina Vásconez, Josie Cáceres, Marcela Correa, Irina Pontón, Cecilia Andrade. En la penúltima edición 2002, participaron las creadoras como Cordelia Amezcua (México), Talía Falconí (Venezuela), Ana Zabala (Perú), Diane Noya (Compañía Prometheus, EE.UU.), Eva Boddez (Bélgica) y Rosamelia Poveda (Alemania), y se amplió con la participación de coreógrafos masculinos ecuatorianos: Terry Araujo, Ernesto Ortiz y Kléber Viera.

contemporánea, música para bailarines profesionales y artistas escénicos. (programa de mano). En el año 2008 con el auspicio del Ministerio de Cultura, en la casa Malayerba reeditaron con el nombre no más luna en el agua, las Estéticas del Cuerpo Encuentro Fractura, una muestra de proyectos multidisciplinarios experimentales en proceso involucrando a 15 creadores¹¹.

“...para entrar en territorios inciertos que nos condujeran a salir de la formalidad del formato del festival y nos permitieran búsquedas y riesgos que produjeran en nosotras y en los participantes un aprendizaje y un cuestionamiento mayor en la manera de conducirnos y actuar dentro de nuestras artes. Programa de mano” (No mas luna en el Agua 2008, 5).

Para finalizar el siglo XX, en 1999 arrancó el festival de artes escénicas “Spondylus de las artes”. Nació como una iniciativa de la Red Ecuatoriana de Promotores Culturales y el trabajo conjunto entre el Festival de Artes Escénicas de Guayaquil y el Festival Internacional de Teatro de Manta, y fue asumida en Quito por la Fundación Cultural Humanizarte, en un afán de proyectar el trabajo en red, organizar el sector escénico y vincular propuestas similares en otras ciudades y centros culturales del país. Durante los años que permaneció, los eventos fueron organizados por los grupos La Trinchera en Manta, y Sarao en Guayaquil, y en la capital por Humanizarte. El festival se realizaba con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Red Ecuatoriana de Teatros, los Talleres de México y la Embajada de España.

“La idea fue precisamente generar dentro del país un circuito de Festivales, que se llevaron a cabo en trece ediciones, presentaban: teatro, danza, ballet, magia, música y otros géneros, el evento reunía a importantes agrupaciones artísticas de varios países del continente y del Ecuador”. (Diario El Universo 2010).

Hemos trabajado piedra sobre piedra y lo hemos logrado con puro tesón y auto gestión Cuenta que no tienen grandes patrocinadores y que les ha costado sangre, sudor y lágrimas. Ahora, dado el carácter internacional del evento, han tenido el apoyo de embajadas y de la empresa privada; sin embargo, esperan lograr patrocinadores, más allá de auspiciantes. Nelson Díaz no duda en afirmar que, pese a la inexistencia de una política cultural en el país, existe en el Ecuador un gremio de artistas de primera y un público culto y amante del arte (Diario La Hora 2004).

¹¹ Gabriela Alemán, Verónica Andrade, Josie Cáceres, Jorge Espinosa M., Ana Fernández, Gerson Guerra, Víctor Hoyos, Cristina Marchán, Ernesto Ortiz, Wilson Pico, Irina Pontón, Paúl Rey, Carolina Vásconez, Enrique Vásconez O., Joanne Vance (programa de mano).

Los festivales demostraron no solo el interés y desarrollo de la danza en el Ecuador, eran preocupaciones sobre el cuerpo y nuevos lenguajes que surgían en estos años desde Quito, Santiago, Lima, Cali, Bogotá, Caracas, México, que fueron tema de debate y aparecen dentro de las reflexiones del sociólogo y antropólogo David Le Breton en Chile (2008), él, las reconoce en el ámbito del mundo del cuerpo y las describe como “momentos de transición y evolución especialmente en relación a las nuevas corporalidades del bailarín”. Se constituía así la danza contemporánea en “un instrumento de conocimiento y lenguaje. Ella es efecto, de la puesta en obra del cuerpo, energía en libertad, pensamiento en movimiento, escritura singular del espacio, juego de signos” (Breton Le 2010, 15).

Con estas manifestaciones quedó claro que, la introducción del concepto de ‘arte contemporáneo’ en el campo de la danza en Quito, abrió otros espacios de visibilización a otros artistas y a otras producciones; reconociendo las diversidades de actores culturales, que mantenían el trabajo entre conductas de riesgo por deterioro de integración social. Así sean en el BEC, o en la CND, en el FDI o en grupos independientes.

Se trabajaron por primera vez con temas de diversidades sexuales, y también otras preguntas existenciales y formas de vencer las rutinas del espectáculo vacío. Esta coyuntura también reforzó la idea de avance en el campo de la danza en las comunidades urbanas de indígenas, negros, y mestizos gracias a la eficaz convocatoria para manifestaciones coreográficas de nuevas tendencias artísticas.

Lo social, lo político y lo histórico, marcaron a los nuevos movimientos sociales, en definitiva, fueron parte constitutiva de la construcción de las obras como conciencia crítica en el acto de producción. El arte de ese modo, siendo constructivo en lo estético, fue crítico en lo social, y eso constituyó una marca generacional entre el espíritu de esta vanguardia histórica, que alcanzó sentidos en la mayoría de la población ecuatoriana después de más de 40 años.

Otro momento clave para Muyacán es su participación en el Encuentro de las Culturas del Águila y el Cóndor en Canadá 1992, organizado por el consejo mundial de pueblos indios, a propósito de la conmemoración del encuentro de dos mundos (1942). Esto significó el giro en la danza de Muyacán al incursionar en la religiosidad y ritualidad andina, dentro de una antropología simbólica que ahonda en los factores que intervienen en lo espiritual de los procesos de

significación de la realidad. El aporte de los giros¹² teóricos en las Ciencias Sociales y Humanas, fueron evidentes, ya que demandan más creatividad y atención para enfrentar el reto de no perderse al cambiar las formas de pensar y construir los cuerpos.

Este giro iniciado con *Pactara* (1993), *La Misa Andina* (1994), y trabajos posteriores surgidos entre las propuestas teóricas sobre la etno coreografía en Quito, consolidaron el trabajo de difusión de danza Muyacán. A partir del año de 1990, el equipo de Eugenio Cabrera Merchán director del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), del Convenio Andrés Bello (CAB), apoyó entre los países de la región la difusión de la tradición oral, saberes locales, música, artesanías y de la danza popular, indígena y mestiza no solo del Muyacán sino de otros grupos ecuatorianos. Se produjo un impulso a las búsquedas contemporáneas del arte popular ecuatoriano. Un funcionario de esta institución, manifestó que:

“La creación del IADAP-CAB respondió a la necesidad de ser un espacio de legitimación en la región, de nuevos modos de producción en la artesanía, música y danza que se inició en los setenta entre los países miembros y que después en los noventa; se hacía conocer en otros países estos avances”. (Entrevista, Patricio Sandoval Simba, Quito, de 21 de junio de 1999).

Igualmente, se vivenció los aportes del giro en la transición y durante la re instalación del grupo en La casa que baila de Ibarra, en donde el Muyacán se renueva, a partir de 1997.

El Muyacán ha sido el grupo creador de un lenguaje escénico basado en las culturas andinas, los temas rituales agrícolas y sociales de memorias populares. Fuimos reconocidos por estar vinculados al método de creación colectiva. Mientras permanecieron en Quito, nos llevó a ser parte de organizaciones artístico políticas como la Coordinadora de Artistas Populares del FADI de Pichincha, que mantenía una ideología de izquierda (Entrevista, Adriana Oña Toledo, Quito, 20 de diciembre de 1993).

¹² Aluden al giro lingüístico: que focaliza los juegos de lenguaje, al giro semiótico frente al multiculturalismo y la interculturalidad... habla de contacto cultural, entendido como el intercambio de universos semióticos, diferentes maneras de sensibilidad, inteligibilidad y relaciones entre distintos grupos. El giro hacia la transdisciplina, entendida como un estado de permanente intervención de marcos, modelos y conceptos provenientes de distintos, variados y hasta incompatibles espacios de producción teórica. Se trata de una (in)disciplina que permite perseguir el objeto de estudio, revisarlo y redefinirlo creativa y reflexivamente. (Yurén abril-junio, 2008, 657-664).

Desde esta época en el Ecuador el apoyo a la cultura y al arte ha sido muy limitado, cuestionado, por los cultores de la danza y el teatro. Hay que entender estas iniciativas en este contexto y como parte de una búsqueda constante de la institucionalización del campo de la danza para los grupos independientes siempre ha sido difícil y ha enfrentado los privilegios de ciertas instituciones particulares como el Ballet Ecuatoriano de Cámara BEC, el FITEQ/G (Festival internacional de teatro Experimental de Quito/Guayaquil), de la actriz Rossana Iturralde, dedicado al teatro contemporáneo¹³.

6.3 El encuentro de dos mundos, 1992

Los sectores indígenas reafirmaban su lucha por estar libres de cualquier forma de discriminación, exigían derechos y participación en la vida política nacional. La naturaleza de ese despertar en el último cuarto del siglo veinte en Quito, llevó al levantamiento indígena en junio de 1990. Esto fue resultado de una larga historia y del papel que las organizaciones cumplieron al establecer mecanismos de inserción en el paisaje político cultural, aspirando poner fin a las formas de opresión y discriminación. Para reflexionar sobre los 500 años del descubrimiento de América, o del nuevo mundo en 1492, se organizaron una serie de eventos conmemorativos unos de celebración, otros de impugnación y resistencia en el mundo indígena de Abya Yala.

Pensadores indígenas, antropólogos, escritores y otros intelectuales de América Latina realizaron un balance desmitificador del llamado "descubrimiento" en respuesta a la celebración de la conquista militar y espiritual. Para hacer visible lo expresado, se dio un proceso que se inició entre otros, con el "Encuentro de las culturas del Águila y el Cóndor", organizado por El Consejo Mundial de los Pueblos Indios, en Toronto, Canadá.

¹³ ¿Cuál es el objetivo del Festival Experimental?

El festival tiene como objetivo lograr un verdadero intercambio de saberes y experiencias entre nuestros creadores y los invitados internacionales, abriendo espacios de diálogo para las artes escénicas experimentales. Actualizar en el mundo contemporáneo de las artes escénicas las propuestas de nuestros creadores y de esta manera promocionar internacionalmente el teatro ecuatoriano. Sensibilizar un público que esté abierto a tendencias artísticas contemporáneas y en formación continua. Capacitación de nuestros creadores teatrales (actores, directores, dramaturgos, productores, críticos y técnicos) a través de talleres especializados, encuentros, seminarios y conferencias magistrales. Y, por último, consolidar la imagen del Ecuador como espacio cultural hemisférico, legitimado y reconocido mundialmente. (J. González 2008).

Por gestiones de Patricia Cajas Ruiz bailarina del Muyacán, (nieta de Rosa Lema Cotacachi¹⁴), que viajó a Canadá en 1989 junto a las compañeras del grupo, hicieron presentaciones de bailes quichuas en Toronto junto a los músicos de Ñanda Mañachi. Las interpretaciones de danza tuvieron acogida, y dio ocasión para quedarse, donde trabajaron, estudiaron, se casaron con nativos y tuvieron residencia. Conocieron el trabajo del grupo Aleida Limborty, Vern Harper, y Donald Rojas entonces presidente del “*World Council of Indigenous Peoples*”. El Consejo Mundial de los Pueblos Indios¹⁵ con sede en Canadá, invitó al grupo radicado en Toronto, y a quienes estábamos en Quito para completar el elenco¹⁶. Estuvimos en Canadá desde el 20 de mayo al 15 de octubre de 1992. En la carta fax de invitación señalaba:

“...el consejo alienta a las instituciones y organizaciones indígenas a participar en estos eventos, celebrando que los pueblos indígenas se están organizando a fin de poner fin a todas las formas de discriminación y opresión donde quieran que ocurran, dentro del marco de la década del desarrollo cultural y como preámbulo del Año Internacional de los pueblos indígenas”.

El encuentro se celebró en el territorio de la nación Huron-Wendat, y fueron anfitriones el pueblo Cree, nación que ha mantenido su modo de vida durante miles de años. Se celebró entre el 13 al 17 de julio de 1992, en Llanuras de Abraham y Centro de Congresos, ciudad de Quebec¹⁷, hasta octubre continuaron el *Festival of Friends*, el 7, 8, 9 de agosto en Gage Park, Hamilton,

¹⁴ Indígena de Peguche, designada por el gobierno de Galo Plaza, para presidir la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías, y desarrollo, en 1953.

¹⁵ Se crea en el año de 1985, con la Declaración de Principios del Consejo Mundial de Pueblos Indios.

Los pueblos indígenas son herederos y practicantes de culturas únicas y formas de relacionarse con las personas y el medio ambiente. Los pueblos indígenas han conservado características sociales, culturales, económicas y políticas que son distintas a las de las sociedades dominantes en las que viven. A pesar de sus diferencias culturales, los diferentes grupos de pueblos indígenas de todo el mundo comparten problemas comunes relacionados con la protección de sus derechos como pueblos distintos. (Consejo Mundial de Pueblos Indios 1990)

¹⁶ Patricia Cajas, Teresa Orobán, Jaqueline Olave, Amparo Subía, Marlene Guerra, Rosa Maigua, Mayra Vargas, Natalia Arcentales, Luisa Camuendo, Antonio Fichanba, Marco Lema, Rodrigo Cajas, Francisco -Pancho- Lema, Marco Arcentales, Fernando Hinojosa, y yo Paco.

¹⁷ señalo que solo los ancianos de pueblos originarios, fueron los únicos asistentes no jóvenes, cuya participación fue estimulante, otros participantes tuvieron categoría de observadores u oyentes.

Ontario, el *Earthsong 92*, y en Montreal con eventos organizados por el consejo de indios y la sociedad canadiense para las tradiciones musicales, con eventos durante los meses de septiembre y octubre.

El consejo se responsabilizó de cubrir los gastos de estadía, transporte interno y de la alimentación del grupo. Este año fue notable en el mundo indígena del continente porque, Rigoberta Menchú Tum, una india maya fue galardonada en 1992 con el Premio Nobel de la Paz, y designada Embajadora de Buena Voluntad del Año. La ONU proclamó 1993 como el Año Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo, y por primera vez en la historia de las Naciones Unidas, en la ceremonia inaugural, celebrada en Nueva York, dirigentes de pueblos indígenas pronunciaron discursos desde la tribuna de la Asamblea General.

Estos reconocimientos iniciaron la configuración de los procesos de mundialización y de transformación social de sociedades nativas, compatible con los instrumentos internacionales de los derechos humanos existentes, de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos de sociedades del continente, imperativos que crean las condiciones propicias para un diálogo renovado entre las comunidades y culturas.

En el encuentro participamos delegaciones de Pueblos Testimonio¹⁸ (Ribeiro 1970), o de sociedades modernas nativas de los países con población originaria, algunas presididas por sus ancianos, entre ceremonias de tabaco al amanecer y anochecer, entre oraciones y encuentros rituales, conferencias y debates, exposiciones de arte nativo. Fueron jornadas académico artísticas de: historia, antropología, espiritualidad/religiosidad, música, danza, diseño, pintura, mercados de artesanía y gastronomía.

¹⁸ Darcy Ribeiro, antropólogo brasileño dice que los pueblos testimonio, son “los formados por los remanentes actuales de altas civilizaciones originarias contra las cuales se enfrentó la civilización europea sin lograr, a pesar de todo, asimilarlos en la condición de nuevos implantes suyos”. Son los sobrevivientes de los antepasados indios. Generaciones actuales de sociedades originarias. Son el testimonio de las culturas precolombinas. “Los Pueblos Testimonio vivieron enormes vicisitudes y sufrió una profunda europeización. Insuficiente, sin embargo, para fundir, en un ente étnicamente unificado, a su población. Viven el drama de la ambigüedad de pueblos situados entre dos mundos”. (Ribeiro 2017, 283).

...no me olvidó de que los sioux, también llamados Lakota decían que en sus pueblos no tienen sentido de posesión egoísta sobre las cosas, que no existe la palabra "mío" en Lakota, ellos dicen "nuestro" nunca mío, al igual que no dicen "yo" dicen "nosotros". El alimento por ejemplo era considerado de todos, y no les ponían precio a las tierras porque las consideraban sagradas. En ellos la autoridad del chamán es indiscutible, sabían de religión, medicina y eran los conductores de las ceremonias (Entrevista, Rosa Maigua Males, Toronto, 21 de agosto, de 1992).

Fuimos atentos de las intervenciones de las delegaciones de nativos indígenas en esta asamblea de ancianos y jóvenes de las primeras naciones, que aspiraba “El comienzo de una nueva era. Hacia el logro de la paz, la armonía y la comprensión”: Participaron: la nación Cree, Inuit de Alaska y Canadá, nación Hopi, Lakota, Sioux, Zuñi, Indios Pueblo, Mayas, delegaciones de México, Quechuas Andinos, y Amazónicos de Brasil, Guaraníes, Aymara, Mapuche, Rapa Nui de la isla de Pascua, Chiloé, indígenas de Australia, y de las sociedades originarias, todos neo indios que conservaban una profunda conexión con la naturaleza y el cosmos.

Reconocimos en la modernidad de las culturas del águila y del cóndor que, los grupos y los individuos desempeñan un importante papel en la producción, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana. Fue un encuentro revelador de las distintas maneras de sentir, percibir, contar y hacer la vida a partir de la cotidianidad moderna.

Hombres y naturaleza formaban un todo indivisible, éramos una arquitectura de estructuras sociales originarias.

Las delegaciones en varios días fuimos presentando en el teatro del museo canadiense de las civilizaciones, prácticas bailadas sobrevivientes en las sociedades naturales del sur, mantenidas por artistas autóctonos que refuerzan la fuerza espiritual con sus obras, donde inclusive,

“se considera a la danza como un arte sanador, y de equilibrio orgánico y psíquico que afecta al individuo y a la comunidad, profesando el ideal de una mejor calidad de vida con sus prácticas” (Ponce Flores 2014, 6).

Se interesaron en los sentidos de la danza Imbaya y sus vínculos con la madre tierra, permitiendo estudiar, debatir y ampliar el pensamiento originario de las devociones a la tierra.

Un ingrediente común era la espiritualidad presente entre los miembros y las propuestas de las delegaciones: ancianos chamanes, músicos, bailadores, cantores, y académicos; hombres y mujeres danzantes manifestaron que los pueblos indígenas tienen derecho a renovar la fuerza espiritual revitalizar, utilizar, fomentar y transmitir a las generaciones futuras sus historias, idiomas, tradiciones orales, filosofías, sistemas de escritura y literaturas, como atribuir nombres a sus comunidades, lugares y personas. Todos estuvimos interesados en los trabajos de los participantes, establecimos amistad con las delegaciones y grupos de música y danza. Se compartieron propuestas, así como los problemas teóricos que plantea la práctica artística amerindígena. Esta experiencia de intercambio me permitió repensar la danza como un ejercicio de espiritualidad necesario para la continuidad y también para el cambio, y como parte de un pensamiento visual independiente del hegemónico, que permitió encauzar mejor nuestra producción simbólica.

Las innovaciones fueron estimuladas por los giros en las humanidades y ciencias sociales, y estrategias comunicativas que guiaron los inicios de itinerarios nuevos conformados por sistemas filosóficos y axiológicos¹⁹ que procuran la evolución espiritual mediante una sabiduría de vida. Se organizó en mí una conciencia de la memoria espiritual para luego transformarla en un acto de danza reflexivo, en que el acto escénico es un punto de interrogación más que de mensaje:

“Cuando algo es sagrado, no tiene precio. No me importa si se trata de un hombre blanco hablando del cielo, o un indio hablando de las ceremonias. Si puedes comprarlo, entonces no es sagrado. Y una vez que empiezas a venderlo no importa si tus razones son buenas o no. Estás tomando lo que es sagrado y volviéndolo ordinario”. (gran jefe Neither Wolf).

En el proceso de reconstrucción de saberes, volvieron a surgir preocupaciones de pensar sobre el hecho escénico andino, las especificidades ligadas a la particularidad de una historia asignada por el abuso colonial, pero también de una espiritualidad y una relación con la tierra y la naturaleza.

¹⁹ La axiología forma parte de la Filosofía, se centra en estudio y análisis de la naturaleza y las funciones de los valores, se aplica también a otros ámbitos como el Derecho y la Pedagogía, en el que aparecen temas de carácter axiológico, está centrada en el análisis de los valores.

Todo ello se buscaba plasmar en un comportamiento escénico, fruto de una visión de la marginalidad en la que nos situábamos los indios, forasteros y mestizos.

Estas preocupaciones permitieron poner en evidencia una serie de principios básicos provenientes de los nexos y saberes regionales empleados para el teatro y la danza, considerando la unidad de los elementos del teatro que intervienen en ella, las entendimos como necesarios para aplicarlos en el quehacer del teatro del baile²⁰ del Muyacán. Convencidos que, desde lo andino, el proyecto de modernidad indígena “podrá aflorar desde el presente en una espiral cuyo movimiento, es un continuo retroalimentarse del pasado, sobre el futuro, un “principio esperanza” o “conciencia anticipante” enunciado por Bloch²¹ (2004), que vislumbra la descolonización y la realiza:

“La aspiración es el único estado sincero del hombre. La característica más propia y peculiar de lo racional es la “conciencia anticipante,” la conciencia que no se limita a reflejar o levantar acta de lo que hay, sino que busca en lo dado los rasgos de lo por venir y ve como lo más real de la imperfección presente los elementos de posibilidad de la perfección futura”. (Savater 1977, 8).

Comprendimos y aceptamos que los cuerpos son bases del pensamiento de los pueblos nativos andinos, dentro de la relacionalidad, reciprocidad, correspondencia, complementariedad y ciclicidad, sustento sobre los que crean imágenes de un discurso visual,

²⁰ Los componentes de este arte escénico pueden ser de varios tipos: materiales y simbólicos, humanos: los actores-bailarines, encargados de interpretar a los personajes, encarnando su personalidad, sus motivaciones y los conceptos que simbolizan, los públicos y director/a, los simbólicos son: la escenografía, el guion, la iluminación, maquillaje, vestuario, y sonido. La combinación de estos recursos escénicos fueron la semilla del teatro, estaban ligadas a tradiciones místico-religiosas, y mediante la recreación simbólica de mitos y leyendas pretendían aportar orden a la realidad. (Trancón 2006, 78). Estos elementos del teatro, aportan nuevas capas de significado a medida que van haciendo aparición en el escenario, y sirven para la danza como arte nativo, al evocar una espiritualidad andina, que subsiste en los contemporáneos del altiplano y serranía ecuatorial.

²¹ Ernst Bloch, (1885-1977), filósofo alemán, autor de *El principio esperanza*, obra fundamental del pensamiento del siglo XX, se había situado por encima de las fronteras ideológicas y políticas de su época. Bloch es el primer pensador marxista que ha concedido su plena importancia a la tradición optimista de la que el marxismo forma parte y ha pretendido reconstruir fenomenológicamente el devenir de esa tradición y sus implicaciones psicológicas, artísticas, políticas y teológicas. Por “tradición optimista” hay que entender aquí la amplia cofradía de “el hoy es malo, pero el mañana es nuestro” es considerado vigente e imprescindible, es el filósofo de la utopía.

“...vinculándose a su comunidad, sin que esto implique caer en un nacionalismo estético entendido como exaltación acrítica de lo nacional y americano, ni echar por la borda todos los cánones generados por occidente a partir del renacimiento. De lo que se trata es de tomar distancia de ese falso universalismo con el que se nos coloniza”. (Adolfo Colombes, Juan Acha, Ticio Escobar 1991, 12).

De ahí que, el trabajo expresivo, la corporalidad y la interpretación desde la emoción, de la sensualidad andina Imbabura fueron los principales tópicos instaurados, en trabajos experimentales de pequeño formato, fuimos organizando una dramaturgia que ponía en evidencia la idea central de ritualidad y espiritualidad de la etno coreografía. Esto tuvo su inicio y mejor expresión con *Pactara* (1993), al ser su principal objetivo representar sentimientos del tiempo profundo para transmitir elementos de memoria atávica que contiene la danza etnográfica. Las experiencias prácticas de arte nativo, observadas y adquiridas en las reuniones de trabajo realizados entre Toronto, Hamilton, Quebec y Montreal, de mayo a octubre del 92, dieron pauta a otro horizonte para la danza del grupo. De retorno en Quito, difundí la experiencia entre los compañeros, con las nuevas perspectivas que ampliaban su continuidad.

6.4 Muyacán, danza como arte nativo

En diferentes países de la región del Caribe y de sur América, el paradigma del etnógrafo en el arte contemporáneo estuvo presente dentro del ámbito de los intelectuales y de los artistas²².

La etno coreografía²³, fue una manera de mantener lo que viene de la tradición, pero innovando, reconociendo que, para romper con las normas y clichés del folklore -encasillamiento neocolonial

²² En danza, los coreógrafos: Ramiro Guerra (1922-2019) Cuba, Victoria Santacruz (1922-2014) Perú, Delia Zapata Olivella (1926-2001) en Colombia, Ricardo Palma (1932) Chile, el mexicano Rodolfo Reyes-Cortés (1936-2021), Sonia Sanoja (1932-2017) y Marisol Ferrari (1945) en Venezuela, Paco Salvador (1947), Nelson Díaz (1964), Luis Armando Conejo Arias, (1982), en la región norte de Ecuador.

²³ Es el resultado de reflexión y profundización sobre la cultura nacional, que a contracorriente y a veces sin encontrar respuestas, plantea el esfuerzo por difundir las diversas formas de la cultura del pueblo en sus cambiantes modalidades: teatro, danza, música, artesanías, por mencionar solo algunas, que proyectan una estética contemporánea, un arte nativo. ... el trabajo, la vida y la muerte, el ciclo humano, la tragedia, ofrezcan al coreógrafo, y por ende al espectador, una visión más amplia y verdadera de lo que es nuestro país y su cultura popular, el mito, la

para el comercio-, y las claves estrictas del llamado ballet clásico. Había que ofrecer una salida, iniciándose otra manera de hacerla, consiguiendo aplicar en la interpretación la alteridad,²⁴ esa condición o capacidad de ser otro o distinto, permitiendo que el ser humano entienda a los otros desde su esencia.

No es comprensión circunstancial, se refiere a la capacidad de comprender desde la mirada del otro el mismo ser, y al otro ser; es la oportunidad que se tiene de humanizar realmente las relaciones, como una habilidad consciente producto de la razón que consiste en intentar ver la realidad desde el punto de vista de otra persona, y lograr una comunicación en el arte escénico de la danza, como un proceso humano de relación, que se logra adquirir del otro, más la expresión que se tiene hacia los mismos.

Los muyacanes, entendemos la etno coreografía como renacimiento: un despertar de la innovación original, realizada para expresar -comunicar-²⁵ visiones sensibles para inducir, informar e inspirar acerca del mundo andino pluri étnico, como una conexión espiritual entre el

magia, la religión, la hechicería serían solo parte de la cosmovisión, en la que nuestros hombres y mujeres, realizan sus vidas, el arte urbano con su pobreza y miseria, con sus reductos grotescos con sus zonas marginadas. (Reyes Cortés 1990, 29).

²⁴ La Alteridad surge como la idea de ver al otro, no desde una perspectiva propia, sino teniendo en cuenta creencias y conocimientos propios del otro, lo cual exige tener un mayor acercamiento, diálogo y entendimiento sobre el otro (Tavizón, 2010). Entendemos la alteridad como el principio filosófico de "alternar" o cambiar la propia perspectiva por la del "otro", considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro; y no dando por supuesto que la "de uno" es la única posible. La alteridad implica ponerse en el lugar de ese "otro", alternando la perspectiva propia con la ajena. Es decir, la alteridad viene a ser una buena muestra de interés por comprenderse, aceptando la forma de pensar y actuar diferente según la pertenencia a una u otra cultura. ¿Qué es la alteridad según autores?

La filosofía contemporánea, en autores sobre todo como Husserl, Sartre, Merleau-Ponty y Levinas, ha desarrollado el concepto de alteridad como la presencia necesaria del otro, no sólo para la existencia y constitución del propio yo, sino sobre todo para la constitución de la intersubjetividad.

²⁵ Aunque el arte y la comunicación son campos separados, distintas disciplinas han generado reflexiones que permiten visibilizar vínculos entre dichos campos y que hacen posible pensar en una dimensión comunicativa del arte. El espectador, según Ranciére "liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, otros tipos de lugares, asocia esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado" (Ranciére 2010, 25).

cuerpo y lo terrenal -naturaleza-, conectada con las emociones, los sentimientos, y las pasiones del *runa* -ser humano-, para contar una historia con una estética de la región, ampliando el horizonte de un ethos de reputación de la teoría amerindígena del arte.

Las experiencias del encuentro entre pueblos indígenas estimularon continuar la investigación sobre la danza etnocontemporánea, denominación que el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes-Cortes²⁶ dio en 1990, a las creaciones sobre los pueblos originarios, tratando de sustituir al nombre ballet folklórico²⁷, inserto en el proceso de colonialidad.

Tras veinte años en el mundo escénico, pude comprobar que el génesis del Muyacán en 1971, contenía el germen de 'etno coreografía', ya que se desarrolló ahí, en el territorio, con gente indígena ante el proyecto de desarrollo moderno. Empezamos allí a trabajar con un método diferente como lo comprendo ahora. Lo etno contemporáneo motivó al Muyacán, y se presentó como una alternativa de compromiso social por otra danza, donde diversos cultores experimentamos nuevas opciones en la región, que permitían discutir con la mayoría ofendida de folkloristas, que criticaron esta alternativa, y a cuestionarme buscando recursos expresivos como resultado de la evolución que trae la modernidad, abriéndose a la simbiosis de múltiples aportes e influencias, a modificaciones.

La etnocoreografía dirigida al trabajo del grupo, tiene la facultad de ofrecer el rigor del pensamiento que crean el marco, donde desarrollar un arte nativo basado firmemente en las raíces del quehacer popular, y en la diversidad cultural expresada en el tiempo. El resultado es un estilo

²⁶ Rodolfo Reyes-Cortés (1936-2021), maestro y bailarín, reconocido por su militancia izquierdista, e ideas estéticas marxistas, creó etnocoreografías para grupos indígenas. Viajó a Cuba en los 60 y fundó con Ramiro Guerra el Ballet Folclórico Nacional de Cuba; la Escuela Nacional de Instructores de Arte y el teatro de la Danza de la Habana. En 1968 es invitado a Chile, participó en la formación del Ballet Folklórico Nacional BAFONA y fue su primer director hasta 1973. Trabajo con la Cía. Nacional de Danza de Ecuador después de su fundación, 1977-1979.

²⁷ El precursor de la concepción técnica y estilística del ballet folklórico, es Igor Moiseyev, (Kiev 1906 - Moscú 2007). Bailarín, coreógrafo y director de ballet ruso. Estudió en la Escuela del Teatro Imperial Moscú, obteniendo su graduación en 1924. Desde sus inicios tuvo la visión de recrear las danzas de tradición popular ajustándolas a la técnica clásica rusa creando una modalidad nueva en la danza en el primer cuarto del siglo XX. Crea el Grupo de Danzas Folclóricas de Moiseyev. Con esta compañía recorrió el mundo desde 1955, generando la proliferación y copia de esa especialidad de danza en diversos países del mundo (Moiseyev 1999).

contemporáneo que demuestra que las manifestaciones de la identidad como la música, la danza, son dinámicas y libres de todo estancamiento y fosilización. La diversidad de propuestas dentro de la etno coreografía,

“...se manifiestan en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades comunales. Su aporte es fuente de intercambios, de innovación y de creatividad”. (Reyes Cortés 1990, 34).

Esto nos indica que la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, la etno coreografía en el tiempo actual constituye un capital para la danza, al generar una pertenencia común a la comunidad y humanidad, que debe ser reconocida y consolidada, en beneficio de las generaciones presentes y futuras. Como dice un dicho Lakota: “cualquier otra forma de hacer que no nazca de la tradición, es falsa y atenta contra la espiritualidad de los nativos” (Neither Wolf 1992, jefe Lakota).

Para este tipo de danza, la investigación es lo primero, y como expresa Foster (1980), “el arte etnográfico debe: documentar para plantear una tendencia, un carácter, ubicar lo teórico que da pie a lo práctico”.

El proceso formativo colectivo, nos llevó al estudio de la riqueza de ‘lo andino’ a través de varios autores²⁸, entre ellos creamos una bitácora cognitiva entendida en literatura, historia, antropología, apusofía, ritualidad, religiosidad, ceremonias, simbolismo, geometría y geografía sagrada, cultos, cuidado ecológico, arqueología, lingüística, y evolución social, todo lo cual fomentó el crecimiento grupal. Con los integrantes iniciamos lecturas e investigaciones sobre estos temas y prácticas, y encontramos en el mundo andino formas de espiritualidad/religiosidad que: “en el proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro” (Rivera 2012).

²⁸ César Vallejo, José María Arguedas, José Carlos Mariátegui, Tom Zuidema, John Murra, María Rostorowsky, Luis Millones, Teresa Gisbert, Manuel Burga, Heraclio Bonilla, Silvia Limón, Amparo Menéndez-Carrión, Galo Ramón, Luis G. Lumbrellas, Enrique Tandete. Mircea Eliade, Marcel Mauss, Martha Traba, Enrique Urbano, Joseph Estermann, Serge Gruzinski, Silvia Rivera, Ticio Escobar, David Le Bretón, Zoila Mendoza, Gisela Cànepa, Hilda Islas...

Las contribuciones teóricas sobre religiosidad -espiritualidad- y ritualidad sobreviviente de las sociedades testimoniales, más los préstamos académicos de las técnicas escénicas, y saberes empíricos locales, dieron base a otro ciclo dentro del trabajo del Muyacán. Permitted abrimos a las influencias de algunos principios de danza moderna -Graham, Norton, Limón, Francis-, originaria andina, afro caribeña-popular, mestiza-latina, y oriental polinizando un híbrido escénico que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo teleológico²⁹, sin dejar de retornar al mismo punto. En clases de estudio y prácticas de improvisación, indagamos experiencias, sensibilidades y gestualidades corporales del trabajo cotidiano que se comunican o interrelacionan. Son otras de las fuentes de conocimiento, al contener rasgos de sacralidad en medio de protocolos agrícolas que definen una existencia social intelectual, afectiva y espiritual del ser humano global.

“...que producen y reproducen reglas morales para la interacción social y una forma de autorregulación permanente y manifiesta en la actividad diaria, donde los rituales en culturas agrarias y tradicionales se realizan como confirmación institucionalizada y más o menos emocional de un orden social existente”. (Estermann 1998, 36).

El levantamiento indígena de 1990, los nuevos enfoques de re existencia y reflexiones sobre los 500 años del encuentro de dos mundos en 1992, junto a la participación en la convocatoria nativa a los pueblos testimonio de las culturas del águila y el cóndor en el mismo año, sirvieron de motivación a los pensadores indígenas y otros académicos que proporcionaron informaciones, ideas, reseñas para la forma y contenidos de la construcción de *Pactara* (1993,) y *La Misa andina* (1994), que desde entonces permitieron hablar del ser andino colonizado por la nueva religión y prácticas que modificaron su esencia, creando un mestizaje que vive intensamente, pero olvidado de sí, de sus orígenes, arrebatado de su memoria. Estas preocupaciones permanecieron durante la construcción de nuevas obras que se montaron en la última década del siglo veinte y primera del siglo veintiuno.

²⁹ Teleológica significa interpretar buenas acciones en función de un fin, una acción es buena o mala según sean las consecuencias que estas producen, en la apusofia indígena va más allá de esta concepción Aristotélica (Estermann 1998, 36).

Desde 1984, y en adelante siempre estrenamos en Quito. Allí la gente tenía menos prejuicios, estaban más preparados para vernos y criticarnos, además en esa época eran temas surgidos cada uno en coyunturas políticas y contextos sociales particulares. También las condiciones de producción y recursos escénicos de los teatros ofrecían realidades técnicas que no tenía y hasta hoy carece la escena en Imbabura. Los teatros Sucre y el Bolívar, tenían equipos y se empezaba a dar importancia al diseño de la iluminación³⁰. Este recurso fue como un personaje nuevo de la teatralidad y la danzalidad (Hidalgo 2019).



Foto 0.1 Fabián Piñán, Carla Terán, Cristina Naranjo, Carlos Daniel Pavón, Yacuyangana 2006, Teatro Bolívar, foto A. Pástor.

Al crear los nuevos bailes tenía que encarar los componentes del lenguaje escénico para el teatro del baile: sonido, maquillaje, iluminación y vestuario, buscando una mutación en su manejo,

³⁰ El desarrollo de las técnicas escénicas como la iluminación, el vestuario, están para ayudar y enriquecer el acto de ver, no es para que se vea bonito en el sentido básico, va más allá, tienes que hacer que se vea lo que tú quieres revelar, lo que tú quieres que el público sienta. La iluminación te lleva a estudiar, cuando quiere luz intensa, más marcada, contrastada, luz y sombra, la luz es un personaje más sobre la escena, te va llevando en el tiempo y en el espacio, nos guía como espectadores, para que uno no salga con las suyas, es la materia prima, es otro lenguaje, ella tiene sus propiedades, podemos graduar su intensidad, su dirección, la luz se mueve cambiando en el espacio y con sus colores complementan los ambientes emocionales de los personajes de la danza o del teatro, de allí nació OYE 2000. Es decir, no puedes hacer milagros, no tener infraestructura adecuada implica menos posibilidades de creatividad. (Conversación con Santiago Hidalgo y Víctor Eduardo Villavicencio, en Quito, agosto 2019).

investigando sentidos para construir y dar salida a este aspecto escénico que tienen importancia en las acciones danzadas que se trabajan en la puesta en escena, con el técnico de iluminación y con el guion escénico, de acuerdo a los ambientes, las emociones de los actores bailarines, el espacio escenográfico y el vestuario.

6.5 Máscaras y sombras en la memoria

La perseverancia en continuar el trabajo escénico iniciado por los grupos autónomos obligó a la búsqueda de recursos. Fuimos los líderes que tuvimos que gestionarlos ante diferentes instancias del estado y organizaciones internacionales. Sabiendo que había grupos privilegiados que tenían subvenciones aseguradas año tras año como el ballet ecuatoriano de cámara BEC.

Un ambiente de competencia y lucha de egos, resentimientos y rivalidades, han caracterizado desde la década de 1990 el campo de la danza y las relaciones entre los trabajadores escénicos. Entre los motivos de estas luchas estaban las formas de financiamiento que algunos grupos tenían. Hay grupos que han gestionado ayudas económicas; el Frente de Danza Independiente FDI, y el grupo de teatro Malayerba, recibieron fondos de la ONG belga HIVOS, (Instituto Humanista para la cooperación con los países en desarrollo).

Fue un remezón en el ámbito de las artes escénicas y la comunidad artística, las astucias adquiridas y el afán de notoriedad de directores, artistas y gestores del campo, que les permitió acogerse al mecenazgo del estado o de ONGs. Si bien adquirieron estatus, generaron malas tácticas en el manejo de la gestión económica y en la producción, lo que derrumbó el prestigio social del quehacer dancístico y teatral. La mala distribución económica de los recursos que la ONG, belga HIVOS, entregaba mensualmente para el desarrollo escénico a grupos quiteños terminaron por desdibujar el prestigio de colectivos de danza y teatro, dice Cecilia Andrade:

...este hecho fue el inicio del fin del frente, ya no éramos independientes, afecto a todo, se modificaron las interrelaciones personales por las formas de administración económica, se individualizó y fragmentaron las relaciones de los miembros hasta su separación del frente. Desde que fuimos patrocinados, a los ojos del público se modificó la opinión que tenían de todo el trabajo, hasta de nuestra libertad de expresión y creación, creando múltiples reacciones (Entrevista, Cecilia Andrade, Bailarina del FID, Quito, 31 de agosto de 2019).

El mismo problema, atravesaron los Malayerba que recibían ayuda de Hivos y ha tenido sombras su manejo, ...otras fundaciones particulares se fueron a la quiebra por no administrar apropiadamente los fondos económicos que recibían, eso pasó con la fundación Humanizarte, beneficiada con fondos del centro cultural 'Los Talleres A. C'. de México. (Entrevista, Pepe Rosales Pizarro, actor, diseñador, Quito, 1 de enero de 2020).

Situaciones parecidas han afectado a La Casa de la danza, organizadora del Festival Internacional Mujeres en la danza FIMED, las ayudas económicas del Municipio de Quito y del Ministerio de Cultura para este evento anual, fueron suspendidas al comprobarse deficiencias administrativas en el manejo de los fondos, que termino con los auspicios. El hecho público fue ventilado por la prensa el año 2010. Como fue también sonado, el mal uso de recursos del estado asignados para el BEC, administrados por esta fundación y por la Casa de la Cultura durante décadas. ("La Danza de los Millones" Ingenio de Conflictos, Visión 360, VI Temporada, 9 de septiembre 2019, accesible en You tube)³¹. T. (Tinoco. 2019).

Estos sucesos en el campo escénico de la danza y el teatro, perturbaron la reputación de los grupos y sus directores. Pero el ambiente estaba dado: un nuevo clima social y artístico en que la doble moral y el doble rasero empezaron a ser algo cotidiano. Las formas de descomposición y falta de ética profesional, mostraron la máscara de la corrupción, terminaron con la imagen de seriedad y honradez construida durante décadas dentro del mundo escénico.

...en el trabajo artístico del país, y por lo general los ecuatorianos y en la región, la gente es ingrata, se han olvidado donde se formaron, son iluminados inventores. Con el paso del tiempo, se llega a saber todo lo bueno, lo malo y lo feo de los trabajadores de las artes escénicas. El mundo es chiquito. (Entrevista, Angélica Galarza Galarza, bailarina, maestra cuencana, Guayaquil, 12 de noviembre 2019).

...es común en muchas provincias donde personas y grupos se creen los mejores en la danza, les falta humildad, no saben reconocer sus procesos, olvidan de quienes aprendieron, no reconocen a los bailarines iniciales que dieron su juventud y de quienes también aprendieron, la cantidad de directores, gestores culturales, escritores, críticos, no tienen la formación para ejercer de tales, no son coherentes, hay mucha ambición e improvisación, ... nunca hay que olvidarse de dónde

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=mffN8ozhnaM>.

vienes y reconocer con quienes comenzaste. La gente de la danza es bien ingrata, los líderes unos aprovechadores. (Entrevista, Betty Miño, directora de cultura Univ. Técnica de Ambato, 17 de septiembre de 2019).

...el mal entendimiento de la libertad en la danza, el exceso de liberalidad y permisividades se desbordó para modificar conductas no solo ante el manejo de dinero Se extendió a las drogas, alcohol, acoso sexual, que, sin orientación ni control, afectan en la formación escénica. ...desde las últimas décadas del final y las primeras del nuevo siglo; y sin intento de desacreditar, siempre existió rumores y se guardó silencio. En los últimos años se han hecho públicas las denuncias y se revelaron por la prensa, acusaciones de acoso de profesores con las estudiantes en distintas instituciones de danza pública y privada, que han afectado la práctica artística en este arte. Mucha gente se retira por estos motivos (Entrevista, Rosamelia Poveda Núñez, coreógrafa, maestra, Quito, 29 de junio de 2019).

6.6 Nuevas rutas y mudanzas

Frente a esta nueva situación los bailarines como agentes del campo, y los grupos en general, se preocuparon en consolidar sus intereses y líneas de expresión teatral y danzada, con objetivos de animar, visibilizar el maltrecho campo de la danza en Quito. El bailarín y maestro quiteño Carlos Cornejo (2010), considera que, "...en los años ochenta y noventa los grupos de danza fueron instituciones, que con su gestión marcaron el campo de formación y difusión en estas décadas, y jugaron un importante papel en este aspecto".

El reconocimiento y solidaridad al levantamiento indígena de 1990, generó en la sociedad nacional un ambiente de acogida hacia los sectores sociales indígenas. Las formas nuevas, la eficacia interpretativa de los indígenas de los grupos, como la danza del Muyacán, sus bailarines habían dejado de ser secundarios, y me pregunto ¿se los vio distintos, nutridos por varias razones en la sociedad cultural quiteña a partir de su trabajo en la efervescencia artística de los ochenta?

Lo cierto es que, en parte, siempre los indígenas imbabureños fuimos reconocidos por el trabajo como artesanos, emprendedores, mindalaés, músicos, shamanes, artistas, bailarines, pintores, cantantes, que se ampliaba gracias al mínimo reconocimiento que lograron imponer en la región vía a su despunte económico, organizativo y cultural. Las generaciones, además de construirse a sí mismos como seres que juegan, constantemente, con los límites frágiles sociales, políticos y

artísticos en sus actividades, se encuentran entre transiciones enredadas entre la tradición, modernización, y la experimentación.

“El trabajo del Muyacán que lleva sus años, es que también ha tenido y tiene un carácter simbólico relevante en la creación de una memoria histórica, que logró despertar, inducir a ciertas comunidades ante el trabajo de la danza, en Imbabura y la región”. (Entrevista, Pedro Saad Herrería, Quito, 29 de junio de 1993).

En este contexto durante el año 1991, se organizan reuniones de apoyo colaborativo para la creación de la Fundación Cultural Humanizarte³². Arrimamos el hombro participando en la obra de Nelson Díaz ‘El poder al sur’, presentada en el festival danza nueva, en Lima³³. Esta nueva organización contó desde su inicio con mi solidaridad y de los bailarines del Muyacán, que apadrinamos el nacimiento de Humanizarte, ayudando en la producción con el guion, puesta en escena, coreografías, elenco de bailarines y vestuario, para el apareamiento oficial de la fundación, con la obra *Pactara*, la diosa blanca (1993). El montaje y difusión realizado en Quito, se estrenó en el local de la reciente fundación (Avda. Amazonas 1667 y La Niña, Ed. Proaño), luego en el Teatro República y Teatro Sucre. Este trabajo, ha tenido el reconocimiento en la Cartografía crítica de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador, al ser incluida en el ‘Canon de la memoria’³⁴.

“Fue una propuesta imaginativa de una danza india etnocontemporánea realizada con dignidad y belleza, donde el espectador viaja a través de once cuadros a un mundo de encantos y de símbolos. *Pactara*: fuerza y pasión hacia la excelencia” (Diario Hoy, Agustín Armas 1993, 2 C).

³² los miembros fundadores fuimos: los Chilenos Mónica Riquelme y Hernán Carrasco+, la bailarina peruana Taty Valle Riestra, y los ecuatorianos Nelson Díaz y Paco Salvador. Adquirió reconocimiento como fundación por el ministerio de Bienestar social en mayo de 1992. Contó por décadas con el auxilio económico y mecenazgo de la mexicana Isabel Beteta de Cou, desde entonces Nelson Díaz, es director de la fundación.

³³ Viajamos Carlos Patricio León, Jorge García, Alberto Lima +, Gabriela Ponce, Nelson Díaz y Paco Salvador.

³⁴ Este canon no está dictado desde la crítica, sino es el resultado de las entrevistas realizadas a coreógrafos de todo el Ecuador, lista que recoge tres generaciones de creadores que han trabajado desde 1970 hasta el 2015, resultado al que hemos denominado ‘canon de la memoria’ (G. M. Toral 2015, 144).

El montaje coreográfico se realizó entre noviembre del 92 y marzo del 93, para el inicio de la vida pública de la fundación humanizarte Se ideó el trabajo como visiones de la memoria genética;

“Arte escénico multidisciplinario de carácter etno-contemporáneo, ancestro renovado en metamorfosis de imágenes, movimientos, gestos, climas..., voyerismo a territorios psico-andinos, para develar lecturas destinadas aclarar una historia escamoteada: religión y mestizaje”.

Programa de mano. (Salvador 1993).

Pactara es una palabra quechua que significa, ¡oye, cuidado, pon atención al peligro!, fue un trabajo de entrada para volver sobre un tiempo y un espacio diferentes, en el que lo cercano y distante, reproducen la fusión de dos sistemas de vida y significación: lo quichua y lo europeo, que da lugar a una inquietante región que combina el acto sacro y el espíritu pagano.

De ahí que, organizamos entre Nelson y yo, once cuadros de una dramaturgia, que ponía en evidencia la idea central de la etnocoreografía andina empezando por el examen de la idea central del tema, que conservó un desarrollo progresivo a lo largo del tiempo escénico, manteniendo una relación con los principios del tiempo-espacio, y la espiritualidad andina.

Una profecía anticipa la llegada del hombre blanco Viracocha, como inicio del fin del imperio de los cuatro suyos. Con ellos llega el principal personaje de *Pactara* la Diosa Blanca³⁵ la -Virgen María-, que reemplazó a la deidad originaria Pachamama. Ella fue el centro y el destino final de este espacio de danza ritualizada, ejecutada por los bailarines³⁶.

Aparece frente a la mirada de los demás como un misterio que amenaza con desvelarse. Como todas las diosas de las culturas primigenias puede traer la felicidad o la desgracia. En todo caso la vida y la muerte se entremezclan en su seno, por eso puede ser generosa, pero también temible y paralizante La Diosa Blanca, -Virgen y Pachamama-, representa la realización de un sueño que se

³⁵ En los ritos Kachina de la religión de los indios Hopi, de Arizona y Nuevo México, "Palhik Mana" (es el arquetipo equivalente a la "Diosa Blanca" o "Virgen rubia" en otras culturas o religiones. (Pablo J. Rodríguez / Aula de Estudios Antropológicos y Culturales 2020).

³⁶ El Reparto escénico: Paco Salvador, Taty Valle-Riestra, Renán Cazar, Patricio Sarmiento, Carlos León. Alicia Suintaxi, Rosa Maigua, Yolanda Maigua, Lucía Arellano, Patricia Males, Silvia García, Patricia Galarza, Fernanda García, Araceli Beltrán, Soraya Carrillo, Milena Zaldumbide, Janeth Peñafiel, Amparo Ponce, Germán Romero, Fabián Redrovàn, Lenin Vaca, Julio Guanochanga, Miguel Ángel de la Vega. Programa de mano.

ha mantenido gracias a la memoria, es la forma de manifestación de un ser que pervive en lo más profundo del inconsciente andino colectivo. Por eso es fascinante. (Diario Hoy, Agustín Armas 1993, 2 C).

Con *Pactara*, Salvador y Díaz han realizado lo que hasta hora constituye el proyecto más importante de sus carreras. La obra es una lucha a favor de la identidad cultural indígena que ha sido permanentemente, discriminada, vapuleada en el país por el dominio de un racismo blanco-mestizo. La coreografía y dirección artística fueron compartidas entre Nelson Díaz y Paco Salvador. Ellos no se han reducido a maquillar a lo indio, a volverlo exótico, Chicchiguas o Jacchiguas para el gusto de despistados turistas y la venia de los presidentes o subsecretarios. Ellos van más allá de lo meramente folklórico. La gran calidad artística de *Pactara* está precisamente en su capacidad para instalarnos en ese “tiempo infinito, en el que es posible actualizar lo primigenio la gran boca maternal del vacío” (Diario Hoy, Agustín Armas 1993, 2 C) ”.

Entre los saberes andinos se dice que el danzar armoniza, descubre, recompone y forma al espíritu, mantiene la energía con sentimientos y conocimientos para comunicar las esencias del universo -Pacha-, que se manifiesta por medio de rituales danzados.

Ejecutar este rol fue un cebo, aprendí a desnudarme a contar que soy vulnerable, aprendí que no puedes mentir, salía del corazón o de las vísceras, salía de mí, fue lo más liberador y limpia que ayudo y salvó a una o a más de una persona, abrió, curó y cerró heridas, hubo que decirlo, que bailar para curarse, eso fue *pactara*. Con la diosa blanca se quitaron los adornos para que asome el mensaje, el encargo, crear una experiencia de sentirse habitado de un tiempo anterior que te seduce, sirvió para salir distintos del escenario y patio de butacas. Diario personal (P. Salvador Félix, Diario personal 1993).

El principio andino de reciprocidad, se manifiesta a nivel práctico y ético: a cada acto corresponde como contribución complementaria un acto recíproco, entre seres humanos y naturaleza. En el mundo andino el culto a la danza es un ‘deber cósmico’, refleja un orden universal del que el ser humano forma parte.

“En el fondo, se trata de una ‘justicia natural’ del intercambio de bienes, sentimientos, personas y valores. Probablemente la clave de este saber hacer sea la eficacia comunicativa de la danza para vivir, pedir, agradecer, sanar, celebrar, homenajear como actos rituales de justicia que van desapareciendo en las sociedades urbanas, cada vez más destradicionalizadas”. (Estermann 1998, 25).

6.7 Si no buscas, no te equivocas

Pactara fue una obra de diversas connotaciones; una propuesta que narró la contradicción entre lo indígena apegado a la tierra y lo mediterráneo, lo artificioso de la división entre naturaleza y cultura, la ambivalencia de las convenciones representacionales escénicas. Planteó preguntas acerca de la relación que se establece entre arte y realidad. Esta diosa, ante los ojos del público, debía revelar no solo con su imagen, sino con un conjunto de acciones físicas la información necesaria para que, los espectadores puedan seguir la cadena de acontecimientos del personaje: *Pachamama*, y Virgen María, (Diosa blanca) que administra el sincretismo religioso ante sus devotos. Surgió por asociación con *Pachamama*, la diosa andina cuya actualidad se vuelve evidente, como el poder del mundo andino; imagen desplazada y sustituida por todas sus antagonistas, las vírgenes del cristianismo católico, constituidas actualmente como patronas de las naciones del mundo andino latinoamericano.

El montaje definido como danza etno contemporánea, por las rupturas de formas y códigos, por la búsqueda de nuevas propuestas en el lenguaje de la imagen que, entre cuadros de erotismo, imágenes de solemnidad lírica, y otros momentos de profunda unidad ritual, manifestaron la fuerza del mundo de la *Pachamama*; permitiendo mostrar las tensiones entre lo tradicional y lo contemporáneo. Estas características permitieron incluir secuencias de danza y teatro, que exploraban cruces, al utilizar elementos de lo étnico tradicional con lo moderno extendido por conexiones regionales y globales.

El actor-bailarín, que representa un rol femenino ficticio, Virgen María/*Pachamama*, sincretismo que evocó el ilusionismo al relacionar lo terrenal-laico andino con lo celestial-místico occidental de las imágenes religiosas, que no estaban exentas de ambigüedad, “por lo que se refiere a su significado y función... por encima de la imagen lo que está en juego es el imaginario” (Gruzinski 1994, 188).

En la Diosa Blanca se mostraba como las imágenes de una feminidad ficticia o supuestamente natural son una elaboración consiente, como manifiesta Julia Kristeva (2002), “la identidad de

géneros son construcciones culturales, por tanto, no existe ninguna esencia que defina lo que es una mujer/hombre o lo que es masculino y femenino”³⁷.

La iluminación y el color como lenguaje, los contrastes y gradientes en el vestuario, constituyeron junto a las mantas, los cirios, los tejidos, el incienso, las flores, el silencio, el canto y la música, recursos que significaban el sentido atávico de ritual sacro-profano de la obra.

6.8 Memorias del pasado danzante

Los años siguientes continuamos con el trabajo mantenido durante treinta años de danza laboral, empeñados en seguir buscando pies con ganas de hacer caminos, escudriñando analogías entre los saberes naturales existentes en el ámbito del tiempo acaecido entre lo sensible y lo científico de los andes, para dar sentidos a la imperfección presente,

...de la mano de mujeres y hombres comprometidos en subir escalones para la superación, apertura hacia lo diferente y emergencia de abandonar lo superficial de la representación simplista, que ampara el término ambiguo folklore, que atomiza la memoria y fomenta la parálisis de la imaginación creadora, impidiendo nuevas formas culturales para mejorar la vida (Programa de mano 2000).

Partimos del término principal *Pacha*³⁸, que se emplea para llamar a la tierra, pero al mismo tiempo contiene la connotación espacio temporal, que se presentan en el proceso histórico de su historia. Comunicar la sabiduría que contiene *Pacha* nace de la experiencia, y la costumbre relacionada al cuerpo en la danza, junto al apoyo de la investigación teórica. Todo esto permitió

³⁷ Existe una doble ambivalencia sobre las representaciones en las diferentes modalidades artísticas sobre la auto representación del cuerpo, tienen todas ellas un componente tanto emocional como cognitivo, ya que de cara al carácter definitorio del discurso colonial no puede haber identidades “ni naturales, ni auténticas” ya que se han quebrado en el espejo de la historia, de la conquista, como imagen. Al referirse a la identidad sexual en la representación, mantiene una postura anti esencialista sobre la identidad sexual (Kristeva 2002, 16).

³⁸ En el mundo andino *Pacha*, universo (espacio-tiempo) lo conciben y representan en forma de una espiral, como una continuidad periódica de ciclos presididos por los ritmos astronómicos, meteorológicos, agrícolas y vitales, se los entiende como una relacionalidad que, se manifiesta, a nivel cósmico, antropológico, económico, político y religioso en y a través de los principios de correspondencia, complementariedad, reciprocidad y ciclicidad, que se dan en tres niveles del espacio *Anan pacha*, arriba/alto en el cielo, *Kay pacha*, aquí/ahora y *Ucku pacha* abajo/mundo interior/dentro, infra (Estermann 1998, 25).

relatar desde la visión andina las conexiones con el cuerpo tratando de romper el permanente silencio, que se mantiene en torno al espacio-tiempo andino en relación al cuerpo en movimiento.

Esta forma de organizar el espacio y el tiempo se presenta en diferentes lugares del mundo andino, conservándose inclusive aún rezagos del mismo. Manifiesta David Le Breton³⁹:

“El hombre participa en el lazo social no solo mediante su sagacidad y sus palabras, sus empresas, si no también mediante una serie de gestos, de mímicas que concurren a la comunicación, a través de los innumerables rituales que pautan el transcurrir de lo cotidiano”. (Breton 2007, 25).

Existen múltiples actividades en la cotidianidad indígena en que estas apreciaciones son observables, están presentes en las expresiones del trabajo artesanal, labores agrícolas o textos musicales, en las que expresan sus creencias o estilos de vida, las encontramos en letras de sanjuanés, raymis, tonadas, o bombas expresiones artísticas que son representativos de la provincia, contienen sensaciones, historias y experiencias que son familiares en quienes las escuchan. La filóloga ecuatoriana Ileana Almeida, indica que:

...en la sociedad quichua, se expresan ideas espaciales que son complementarios a estas otras palabras que expresan ideas temporales, las primeras unidades quichuas de medición están vinculadas con las partes del cuerpo o con su movimiento... las relaciones espaciales y temporales se expresan muchas veces con las mismas y pocas palabras, por ejemplo, el término: *Pacha* = universo, tiempo espacio, mundo, *karu* = lejos, *suní* = largo, *ukcu* = profundo, adentro, *kinra* = ancho, *anan* = arriba, *urin* = abajo *chuyto* = ovalado, elíptico, *muyú* = círculo, redondo, *chekay* = derecho, *chaupi* = mitad, centro, medió (Almeida-Vélez 2005, 57).

Se reconoce también que en la semántica espacio temporal de la noción *detrás* en el pensamiento indígena andino⁴⁰ tiene una particular interpretación:

³⁹ El antropólogo y sociólogo francés, David Le Breton (1953) es profesor en la Universidad de Estrasburgo y autor de, entre otros libros, Antropología del cuerpo y modernidad, Antropología del dolor o El silencio, El sabor del mundo o Antropología de los sentidos. Especializado en el estudio de la representación y tratamiento del cuerpo humano. Es uno de los autores franceses contemporáneos más destacados en estudios antropológicos.

⁴⁰ Las representaciones espaciales desempeñan un papel fundamental en la codificación semántica del pensamiento andino, y en tal sentido el cuerpo humano se entiende siempre ubicado en relación a un sistema de orientaciones y sujeto a correlaciones de fuerzas “*sinchicuna*” propias de cada uno de los lugares o niveles de la tridimensionalidad

“*huasha*” es lo oculto y significa también pasado, que se representa en la espalda, “*huasha*”. Sujeto a este campo de fuerzas, que definen las condiciones de enfermedad y sus equilibrios de salud, se encuentra el organismo humano, el cual a su vez reproduce en su propia anatomía, como un microcosmos, estas diferentes dimensionalidades del espacio, en donde intervienen también sus propias fuerzas centradas en la sangre “*yahuar*” (Sánchez-Parga 1988, 191 ss).

Admitimos entonces, que cada cultura ha construido un tipo expresivo corporal, gestual y textual reconocible; con el que elaboran gestos, movimientos y significaciones específicas en un campo llamado *Pacha* (universo), reconociendo que, la fisiología indo latinoamericana, en su arquitectura corporal enfatiza un cuerpo más real y menos volátil o etéreo como en el ballet.

En el mundo andino las palabras no son cárceles, encierran en diferentes niveles metáforas, polisemia y multiplicidad de sentidos, entre principios simbólicos de variados y ricos significados.

Las danzas del Muyacán, se originan en la memoria de pueblo andino, se caracterizan por rasgos actuales de ritmo y forma que ha generado un estilo combinado entre lo propio e influencias contemporáneas. El grupo lo integran indios y mestizos del Ecuador de hoy. Sus bailes representan la íntima relación entre la naturaleza, el hombre y su espiritualidad, base central de todas las celebraciones de vida. Programa de mano (25 años de danza Muyacán 1996).

6.9 Bailar y pensar la danza

Es característica de la mentalidad colonial, mantener de manera arrogante que las expresiones originarias contemporáneas como: arte nativo, arte amerindio, etncoreografía, no tiene el nivel del ballet noratlántico. Nos recuerda el antropólogo, arqueólogo y educador peruano Luis Lumbreras (1990), para superar las perspectivas en pugna, en los múltiples ámbitos del trabajo, exige la constancia de reflexionar y construir una nueva u otra constitución de nuestra manera de ser con base en el reordenamiento de la brújula cognitiva de saberes y prácticas para superar la reflexión expone, al decir que:

del “*pacha*” (mundo), cuyo eje es el “*chaupi*” el centro, o “*caipi*” “*caipacha*” del aquí y ahora de la existencia humana. *jahua/ hanan* (arriba)... *huasha* (detrás)... *ucu* (dentro), *chaupi*, mitad, *cai/hurin* (abajo)... *Chimba* (delante)... *canzsha/ñaupa* (fuera) (Sánchez-Parga 1988, 191).

“...nuestro modelo es Occidente; nuestro presente es vergonzante, dependiente y subdesarrollado, nuestro único orgullo, si bien romántico, es ese pasado del cual nos queremos separar y aislar. La aspirada versión colonial de nuestra "dualidad", para hacer que el indígena se parezca más a nosotros a la par que nosotros buscamos parecernos más al mundo de Occidente”. (Lumbreras 1990, 23).

Ha sucedido que en el campo de la danza los maestros académicos, coreógrafos tienen razonamientos que apoyan al sistema nor atlántico del ballet y “...han intentado, a lo largo de muchos años, eliminar todos los vestigios culturales andinos dentro de esta perspectiva, con el objeto de transformar las expresiones de arte nativo, aspirando transculturizar, al indígena, para hacer desaparecer sus expresiones como versión autóctona” (Lumbreras 1990).

Demostrándonos que existe aún interés por degradar los privilegios y dignidad de saberes y prácticas socio culturales andinos. Riesgo o amenaza a tener presente los cultores escénicos de los países de la región; y olvidarnos que el arte de la danza no es un escaparate para seducir, sino también para escrutar. Sirve de estímulo para pensar en la pos colonialidad latinoamericana; lo que dice A. Kurapel, actor y dramaturgo chileno, que exhorta

“...para desentrañar, desenterrar, en ese juego, trabajo de profanación y desciframiento, hacer surgir los signos ocultos, que aguardan en nuestra memoria para así conocernos mejor en base a nuestros orígenes, con los cuales el intérprete andino debe reflexionar, participando en la performance como individuo que se incorpora a ellas”. (A. A. Kurapel 1999, 57).

Con base en la experiencia, los muyacanes descubrimos que en el runa andino todo está relacionado con imágenes del mundo natural de lo vivido, de lo sentido, en el sueño y en la percepción sensible de un cosmos cultural particular y significativo. Esto nos lleva a pensar la relación entre el espacio como lugar y la memoria para corporeizar el entorno y de acuerdo a investigaciones de Keirh Basso; citado en (Muratorio 2005, 139). Debemos tener en cuenta:

“... la importancia del concepto de lugar o espacio en nuestras memorias del pasado: ‘construir lugares’ (*place making*), es una estrategia universal de la imaginación histórica por la cual las memorias verbales y visuales del lugar se convierten en una forma de construir el pasado, las tradiciones y las identidades personales y sociales, Keirh Basso”. (1997: 5-7):

Bajo estas consideraciones, las personas andinas vinculadas al teatro o la danza, damos particular importancia al concepto de energía, lugar o espacio y tiempo, somos seres situados por un deseo indisociable de dar una dirección energética de existencia a nuestra vida o los personajes que se encarnan

“...la parte de realidad que subyace en la fantasía nativa, y en la ilusión etnológica donde la organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales que trasmuta a la persona, y forman al individuo”. (A. Kurapel 1999, 57).



Foto 0.2 Jennifer Burbano, Andrea Arcos, Cristina Naranjo, Paola Cabrera, Araceli Beltrán, Jimena Cahuasquí. *Ñustas* 2006 T. Bolívar. foto A. Pástor.

En los procesos de investigación, montaje, puesta en escena de un trabajo nuevo, o después de cada ensayo y al finalizar las funciones de las etnocoreografías, inquirimos y repasamos memorias que sirven para formarnos, donde reconocemos en la antropología de los sentidos,⁴¹

⁴¹ El antropólogo francés David Le Breton plantea que la percepción del mundo que nos rodea a través de los cinco sentidos es a la vez el resultado de una educación culturalmente codificada y de una experiencia personal única.

que opera en el interior de cada uno, que existe “una apertura de percepción nueva hacia la naturaleza” (Le Bretón (2007), que permiten captar una realidad más profunda. De allí que los cuerpos para la danza no se olvidan del espacio, es el lugar de quienes interpretamos en un escenario y ocupan los personajes en el performance, desarrollando un discurso visual que se sostiene en la gestualidad de lo natural y lo cotidiano, donde viven, narran, lo defienden y bailan.

6.10 Difusión de la danza Muyacán

La trayectoria de los grupos Altiplano de Mauricio Vicencio en música, y Muyacán de Paco Salvador en danza, despertaron interés en el Coro Skruk de Oslo (1974), quienes nos invitaron a participar en la puesta en escena de La Misa Andina 1994, y viajar a Noruega en agosto y octubre de 1994. Fue una performance realizada sobre temas musicales de tradición de Bolivia, Perú y Ecuador.

Una experiencia que permitió mostrar la mezcla de rasgos artísticos indios, permitiendo el cruce de fronteras culturales, con los mensajes de los textos del coro Skruk, que tenían varias significaciones entre la religiosidad cristiana-luterana, de la sociedad Nórdica muy interesada por lo andino como una mezcla del pasado y la hiper conectividad de la modernidad; este trabajo se difundió al interior de iglesias (*Kyrke*), luteranas de Oslo, Norheimsund, Bergen, Oppdal, Trondheim, Hammerfest, Voss, Giovik, Alesund, Kristiansund, Tingvoll, Stavanger, y Molde.

El interés en el desarrollo de la cultura popular impulsado por el IADAP, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello⁴², (CAB). Creado en 1977 por resolución del VIII

Propone explorar los sentidos en tanto pensamiento del mundo, entendiendo que los sujetos experimentamos nuestras propias existencias a través de resonancias sensoriales y perceptivas. El autor nos sitúa así ante los postulados de una antropología de los sentidos que se apoya en la idea de que los sentidos se deben a algo más que una causa fisiológica: surgen, sobre todo, de una orientación cultural (que por supuesto deja un margen a las sensibilidades individuales). Los sentidos traducen el misterio insondable de la existencia en una realidad inteligible. El cuerpo es un instrumento maravilloso al servicio del lenguaje (Breton Le 2007, 18).

⁴² El Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural es una institución intergubernamental para ayudar al proceso de integración de América Latina. Fue suscrito en Bogotá, el 31 de enero de 1970 y sustituido en Madrid en 1990, en busca de generar estrategias de integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural entre los países miembros lo conforman: Bolivia, Colombia, Chile, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Venezuela. Actualmente el CAB, se mantiene en actividad

reunión de ministros de Educación. Tenía su sede en Quito. Esta institución, valoro la gestión de la MAE, al continuar el fomento y desarrollo artesanal de la población rural de la región. Dentro de este contexto el IADAP-CAB, creó nexos de promoción e intercambio con Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Perú, Venezuela, y generó auspicios para que la delegación del Muyacán viaje a algunos eventos entre otros el de las “Jornadas Culturales por la Integración” con los Centros de Cultura Popular, del cual el grupo fue parte.

Estas jornadas, es parte de un extenso itinerario y conjunción de esfuerzos, de instituciones, gestores culturales y artistas populares que, apuestan por la música, danza, cuentos, mitos, leyendas, teatro, artesanías, y otras, a veces como fines en sí mismo porque robustecen la identidad y la cultura de una comunidad, pero también como medios para fines de mayor alcance como es la integración latinoamericana, en base a la noción de un mismo territorio y mundo compartido. Programa de mano (IADAP 1997).

Presentamos nuestro trabajo en Neiva 1995, y 1997, al año siguiente en Ibagué, 1998 y Huila 1999 (Colombia). Viajamos a Perú y participamos en festivales con grupos de danza y música, en Piura, Trujillo, Ancash, y Huaraz, julio 1999. En 1997 fuimos invitados por el Club Cultural Pichincha⁴³ de Nueva York durante un mes, de mayo a junio de 1997, a recordar los 175 años de la Batalla de Pichincha⁴⁴. Realizamos funciones, recitales, exposiciones en los salones y auditorios de colegios, para los ecuatorianos residentes en los cinco distritos de la ciudad de

con el nombre de IPANC. Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural, en Quito-Ecuador y su sede principal se encuentra en Bogotá. (Convenio Andrés Bello 1990).

⁴³ Fabián Jarrín, presidente, Marco Ordoñez, vicepresidente, Alicia Moreno, directora de las jornadas culturales, Aída González Jarrín, directora de asuntos culturales, presidencia de Queens, y Luis Moreno Guerra, Cónsul general del Ecuador, en New York. Participaron bailando: Alicia Suntaxi, Fernanda García, Aracely Beltrán, Milena Zaldumbide, Ana Calero, Martha Salvador, Wolframio Benavides, Julio Guanochanga, Renán Cazar, Patricio Sarmiento, Michele Greet y Paco Salvador.

⁴⁴ Para animar la Semana Ecuatoriana en Nueva York, hubo una muestra colectiva de Pintura y escultura, de artistas plásticos radicados en esta ciudad, escultura colonial de la fundación Legarda y artesanía de diversos talleres quiteños, junto a las “Serenatas de música teatro y danza ecuatorianas” Los elencos de artes escénicas que participaron fueron en teatro: Juana Guarderas, Martha Ormaza y Elena Torres con la obra ‘La Marujita se ha muerto con Leucemia’ de Jorge Campos y dirección de Guido Navarro, en danza contemporánea María Luisa González y Muyacán, con bailes quichuas y mestizos; en música el grupo musical Lojania, y el concertista de Guitarra Hugo Noriega. Club Cultural Pichincha. (Pichincha, Programa de mano 1997).

Nueva York: Manhattan, Brooklyn, Queens, The Bronx, Staten Island, (en la Guardia, New Jersey, el Central Park y la Pilgrim Church Queens). Fue grato tener entre el público a la colonia⁴⁵ de indios Imbayas, residentes en Nueva York. Los organizadores buscaban que los residentes:

...lleguen a sentir de cerca, el mensaje cálido de hermandad de la comunidad de ecuatorianos que les llevamos el teatro, los bailes, y las canciones que llamamos herencia cultural, con los cuales se sentían orgullosos de nuestro país, y los ayudaba a seguir en el país adoptivo, los Estados Unidos de América, con el que compartimos los ideales de democracia y libertad, y la tarea de fortalecer las matrices culturales de los migrantes que en cualquier parte del mundo añoran su país de origen Serenata Ecuatoriana, jueves 22 de mayo 1997, (Queens Borough Hall). (Pichincha, Programa de mano 1997).

En octubre de 2002, representando a Ecuador⁴⁶ viajamos a España, al “III encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folklórico de los países andinos”. El Festival Ibero Americano llamado “Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos”, se realizó del 14 al 19 de octubre de 2002, con la participación de los países miembros de CAB; las funciones fueron realizadas en el teatro Isabel la Católica de Granada, capital de la provincia homónima, en la comunidad autónoma de Andalucía, y en los pueblos de Armilla, La Zubía y Loja. El evento buscó:

...abrir un espacio que permita reflexionar sobre cómo nos hemos descubierto y construido mutuamente. Los contenidos fueron itinerarios, intercambios y vida cotidiana, el universo de la fiesta, artes del decir y del hacer y la apropiación de la tradición. Una invitación para pensar en el reconocimiento de nosotros mismos al crear a eso otro “español” o “americano”, en el gesto, en la

⁴⁵ Desde los años 70 residen miembros de las familias Imbayas: Chiza-Vega, Ruiz-Quinche, Farinango-Remache, Maigua-Chiza, Males-Remache, Males-Terán, Cachiguango-Pineda, Farinango-Quinche...

⁴⁶ Viajamos el Grupo Quimera de los Hnos. Rameix integrado por: Patricia Rameix, vocalista; Pedro Granda, (director) guitarrista y segunda voz; Luis Rameix, guitarrista; Vinicio Gallardo, guitarrista; y Julio Bueno, intérprete, sintetizador, acordeonista y director musical. Los bailarines: Andrea Arcos, Aracely Beltrán, Raquel Arcos, Jennifer Játiva, Martha Salvador, Rodrigo Herrera, Daniel Pavón, Marco Espinosa, Juan Carlos Chulde, Fabián Piñán, y yo.

palabra, en el comer y el habitar, en el cantar, en el bailar. (Convenio Andrés Bello IADAP 2002, 13).

Otras actividades escénicas de estos años fueron: el Festival “La Huella de Europa, Ecuador 95”. Para este evento se organizó el montaje teatral, “Isabel de Godin”, que se desarrolla en el siglo XVIII, narra la epopeya de una dama de la sociedad riobambeña casada con Jean Godin miembro de la Misión Geodésica Francesa, que regresó a Europa con la promesa de volver a ella; al quedar sola esperando por más de 20 años a su esposo, el destino la empuja a una aventura penosa donde la muerte será su compañera, no duda en cruzar la amazonia; en la travesía muere su familia, queda sola, se sobrepone y logra su objetivo (Ponce 1995, 100).

Con la dirección de Yanara Guayasamín, texto dramático de Arístides Vargas, la participación de dos actores, Diego Naranjo, Carmen Vicente, un bailarín Paco Salvador y Papá Roncón, músico y decimero, gente con personalidad marcada, que se introdujeron en el espíritu del guion, esta producción no escatimó recursos. Así se habló de una mujer sufriente que vivió entre la esperanza y la tragedia, hace más de 200 años, se presentó desde el 24 al 29 de octubre a las 20:00 horas en el teatro español de la Casa de Benalcázar. (Diario El Comercio 1995, 4 B).

...en el cine ecuatoriano la incursión del Muyacán fue de la mano del director Camilo Luzuriaga, quien los descubrió para el cine a Paco y al grupo al incluirlos y trabajar juntos en el film, “Entre Marx y una mujer desnuda” 1995, una película basada en el libro del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, que revela la historia de un autor que desea escribir un libro sobre él mismo y sobre su militancia en un partido político de izquierda (Entrevista, Carlos Valencia, actor, Quito, 5 de diciembre de 1998).

...bajo la dirección de Jorge Vivanco participamos junto al Muyacán, en "Sara la espantapájaros" 2006, un largometraje infantil que recrea las tradiciones, cultura y música indígenas de la zona de Imbabura. Este producto cinematográfico nació del proyecto "Jugando con el Abuelo", que ganó un premio internacional de la UNESCO. (Entrevista, Flormarina Montalvo, Quito, 8 de septiembre 2013).

El 28 de enero del 2011, se presentó el recital “Mi mundo indio, negro, mestizo” en el teatro Nacional Sucre. El Muyacán fue el grupo invitado para bailar temas del compositor Milton Arias Toscano. “Las *Chinucas* de san Pedro, los danzantes de Colta, *Jary, Jary Churay*, y Tierra Morena”, interpretados por la Orquesta de Instrumentos Andinos, el

grupo de fusión jazz rock: *Mashis*, el cuarteto sinfónico *Contravento*, y el Grupo *Colibrí*. Programa de mano. (Toscano 2011).

6.11 Talleres de danza popular

Como recurso de formación para el ejercicio de la danza nacional, se generaron talleres de actualización en danza pluricultural, que surgieron por el interés de los directores de grupos de muchas ciudades del país, que me invitan hasta hoy, a impartir clases teórico prácticas a sus integrantes, algunos contaban con el apoyo de los núcleos provinciales de la casa de la CCE, de los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD), o auto gestionados entre sus miembros, con el objetivo de actualizarse en la teoría y preparación del cuerpo andino para la danza.

En los talleres buscaba lograr la participación y complicidad consciente de los alumnos, quienes daban la pauta al proceso y al método a aplicar en la clase, sus actitudes eran finalmente los ejes de las mismas. Me guiaba por el objetivo de conseguir seguridad y confianza entre el cuerpo y sus mentes en el proceso de enseñanza aprendizaje. Ellos descubrieron que la técnica aplicada a la danza popular⁴⁷, no los condiciona a estar sujetos a un estilo único, explorando, descubriendo en sus propios cuerpos, que, gestionando sus memorias corporales sensoriales y necesidades expresivas emocionales, pueden encontrar la esencia de su propio movimiento. Recordando lo que decía Antonio Gades, que "el baile no es un ejercicio; el baile es un estado anímico que sale a través de un movimiento".

El trabajo de clases se administró como una guía de técnica codificada para aprender el idioma del movimiento, permitiendo a los bailarines hablar por medio del movimiento que no es el cotidiano, y trabajar en armonía dentro del grupo en un aprendizaje larguísimo a continuar bajo sus liderazgos. Además, había que dotar al cuerpo, de elasticidad, tono muscular, alargamiento, resistencia y control con calidades rítmicas, para obtener presencia y limpieza en la ejecución del baile, manteniendo la idea central de motivación, sentimiento y emoción propio de las culturas amerindias. Permitiéndoles que en su continuidad se enfoque en la crítica y la construcción de

⁴⁷ Desarrollada con el grupo *Muyacán* y socializada por más de treinta años, en el Instituto Nacional de Danza, en base a una metodología de técnicas combinadas entre expresión corporal, danza de tradición, desarrollo de la creatividad, con nexos de danza académica, danza moderna, jazz, como instrumentos pedagógicos, con ritmos andinos, afro caribeños latinoamericanos, y paisajes sonoros de culturas del mundo, que fueron un aporte de la fundación *Llaquiclla*.

pedagogías que atiendan a los principios de interculturalidad, decolonialidad y transdisciplinariedad que promuevan a través de ellas el pensamiento crítico.

Esta experiencia renovada por la dinámica diaria en el trabajo docente de más de treinta años, entre los estudiantes del Instituto nacional de danza, y en la formación corporal entre los muyacanes, fue resultado de la evolución reconocida como escuela del Muyacán, identificada así en el medio estudiantil del IND, y en el campo nacional, al ser consolidada la autoridad de la opinión y la práctica que te adjudican los otros, y que alcanzaron relevancia en nuevas generaciones de personas al ser comprometidas en el fortalecimiento de la danza étnica. Esto permitió el apareamiento de grupos de Danza con el nombre Muyacán en Tungurahua, Azuay, y Nariño, y la usurpación de coreografías completas por grupos que ejercen esta actividad en otras provincias.

En lo teórico, reflexionábamos sobre la necesidad de la investigación etnológica, debates críticos sobre el folklore y el ballet, sus usos y abusos, las apropiaciones de la tradición, la ética andina y la reinvención de tradiciones, entre la visión cultural sobre la unidad del mundo andino y la dualidad occidental. Se los acercaba a la danza, en términos antropológicos, de crecimiento personal y cohesión social. Trabajamos entre los bailarines, mujeres y hombres en el intercambio de prácticas y saberes y su relación con el cuerpo, promoviendo la recuperación de memorias y saberes locales y familiares, que constituyen los materiales para reinterpretar, resignificar, reconfigurar y mantener la vida de la mente y el cuerpo en esta forma de trabajo.

Los talleres organizados por grupos y sus líderes en las provincias, se desarrollaban durante una semana, aprovechando las vacaciones escolares anuales, o los fines de semana de viernes a domingo a lo largo de todo un mes, estas experiencias sirvieron para conocer de cerca los procesos y el desarrollo de construcción de danza popular y étnica en varias provincias del país.



Foto 0.3 Taller de danza en Loja, agosto 2010, foto Reinaldo Soto.

Estos encuentros -aunque cortos-, fueron efectivos para socializar la necesidad de estudiar la antropología cultural de los pueblos del territorio, para llevar una exploración de memorias sobre el tiempo pasado, las prácticas culturales sociales y festivas actuales, su evolución, transformaciones y significados, la maestra Isabel Bustos⁴⁸ indica que:

El fenómeno del cuerpo danzante es digno de ser estudiado por sí mismo desde el saber filosófico y dancístico de los andes. El conocimiento como experiencia nos siembra un remolino de deseo que danza para ser conocido en su carnalidad. Así los talleres son espacios para concebir a la danza como un campo de investigación filosófica y a la fenomenología como una punta de lanza para la profundización y expansión del cuerpo que encarna a la danza. (Entrevista, Isabel Bustos Romoleroux, Quito, 6 de marzo de 2004).

⁴⁸ Isabel Bustos Romoleroux, bailarina, coreógrafa y directora de Danza -Teatro Retazos de Cuba, en conversación personal con Paco Salvador, marzo 6 de 2004 en Mujeres en la danza. Aunque nacida en Santiago de Chile pasó parte de su niñez y su adolescencia en Ecuador, sin embargo, para Isabel Bustos Cuba es el país donde decidió establecerse definitivamente. La Habana se ha convertido, como ella misma afirma, en 'su lugar en el mundo'.

Se beneficiaron grupos de parroquias urbanas y rurales de los cantones Quito, Cayambe, Rumiñahui, de los cantones Ibarra, Otavalo y Cotacachi en Imbabura, igual agrupaciones en las provincias de Manabí, Loja, Azuay, Cañar, Riobamba, Tungurahua, Carchi, Sucumbíos, Pastaza. Los jóvenes buscan a través de la danza representar a sus ciudades, provincias o al país, desde representaciones distintas, sabían que sus trabajos sirven para algo, porque lo bello si es útil, es doblemente bello.

...muchos no saben qué es lo propio de una provincia, y hacen creer a los turistas que nosotros somos así. Son desinformados. Viven del cuento, eso es bailar los estereotipos para el turismo. Tienen demasiada fantasía para creerse lo que no son, tiene que estudiar, vivir pensando que el arte es para ser mejores a las sociedades no soñar con ser famosos. (Entrevista, Francisco Chávez, bailarín, estudiante UA, Guayaquil, 12 de noviembre de 2019).

Yo he constatado que en los ballets folklóricos, se disfrazan, se visten con los trajes de las comunidades de muchas partes del Ecuador... Hay mucha vanidad en los grupos de danza, se creen inventores de muchas cosas y eso demuestra el desconocimiento de los procesos de la danza desarrollada en el país, viven del plagio y bailan lo que se les antoja, y no se reconocen en ellos la gente que los mira...no son autocríticos. (Entrevista, Dennis Ortiz, bailarín-estudiante UA, Guayaquil, 12 de noviembre de 2019).

Para nosotros la danza es parte de la comunidad, en ella participan jóvenes y adultos, ayuda en las relaciones sociales que se mezclan con la vida, entre espacios materiales y espacios divinos que se logran en ese momento mágico de la danza. La palabra nosotros es más importantes que el yo, para mantener estos lenguajes de comunicación y trabajo. (Entrevista, Juan Carlos Morocho, bailarín, director de danza, Yahuar Canchic. Cuenca, 22 de junio 2012).

6.12 Posición económico-política

La carencia económica reforzó el carácter alternativo del Muyacán, nos hemos sostenido por autogestión y desarrollando de manera independiente propuestas artísticas. Mantenemos la permanencia de los miembros del grupo ejerciendo un voluntariado artístico por la reivindicación pluricultural oriunda, que defiende con su acción un arte amerindio de integridad, resistencia y continuidad en el tiempo, que conserva la memoria social e incorpora los cambios.

Las condiciones en que se desarrolla la danza alternativa de grupos étnicos son marginales. No nos reconocen los municipios. Solo en Otavalo, hay apoyo crearon la casa de la juventud, y talleres de música y danza, pero es algo. En las parroquias no hay nada, y peor, que se va a esperar de la casa de la cultura o de subvenciones del gobierno, son indolentes y pura promesa, no se puede confiar ni esperar nada de ellos. En la actualidad los trabajadores del teatro y la danza no recibimos ningún beneficio del estado (Entrevista, Nelson Ibadango Terán, San Antonio de Ibarra, 17 de mayo 2018).

Cuando me he acercado a instituciones oficiales, he mantenido el cumplimiento puntual de acuerdos mutuos adquiridos para montajes y difusión de obras coreográficas. Hasta el año 2007 con nuestros propios recursos generamos trabajos, gracias a las funciones que se vendían a interesados en otras ciudades de provincias, en tiempos de bonanza económica.

Las obras producidas en los años siguientes, han sido a petición y con aportes de la fundación Casa de la danza (*Yacuyangana* 2006), fundación Teatro Sucre (*Taky Onkoy* 2007), fundación Pueblo Indio del Ecuador (*Pukaruna* 2009), y Secretaría de Cultura del Municipio de Quito (Equinocciales 2014). Los viajes de difusión a los diferentes países, EE. UU, Canadá, Noruega, Corea, Japón, España, fueron subvencionados por instituciones, o gobiernos de estos países interesados en nuestro trabajo, para la difusión de obras puntuales.

La gira a Perú Chile de 1972, se hizo con el auspicio del gobierno de Rodríguez-Lara. La del interior de Ecuador por el oriente costa y sierra, con la secretaría de cultura del Banco Central del Ecuador entre los años 85 al 90. Las siguientes a Colombia, Perú, España, en los 90, fueron con el auspicio del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello -institución multinacional-. Para realizar funciones fuera del país, los gastos son cubiertos por los interesados: transporte aéreo o terrestre, alimentación y hospedaje de quienes participan en el viaje, cancelación de un valor por las funciones a realizarse, y/o su equivalente en viáticos para la delegación que trabaja, dotación de requisitos técnicos de promoción, y difusión escénicos: escenario con piso adecuado, sonido e iluminación, y movilización interna en la ciudad de destino.

En el nuevo siglo ha decaído el mercado y la difusión de la danza y el teatro, porque se han alterado y variado las formas de transmisión de entretenimiento visual por la comunicación virtual, internet etc., que han transformado los usos de consumo cultural a nivel global y son cada

vez más escasas las presentaciones o temporadas de difusión que generan vulnerabilidad social a nuestro ejercicio laboral. Si se realizan actividades escénicas en la casa que baila se mantiene el porcentaje de 70% para el artista y el 30% para la casa que baila.

Realizamos funciones colaborativas como herencia del paisaje en festividades, actos sociales y culturales de las comunidades indígenas de diversas provincias del país, solicitamos la movilización; la presentación artística no tiene costo económico, canjeamos la función practicando, el trueque andino (*Randi Randi*), por alimentación y productos agrícolas que producen en las comunidades: maíz, papas, frejol, frutas, hortalizas frescas perecederas, que nos repartimos entre los integrantes, que mantenemos este buen hacer y modalidad hasta hoy. El Muyacán, continúa con su forma de representación en danza alternativa⁴⁹, alejado de las prácticas pintorescas kitsch⁵⁰, dentro de una estrategia local para existir dentro de la modernidad global. Propusimos otras formas estéticas que refuercen el trabajo grupal, manteniendo la independencia frente a la indolencia de las instituciones públicas, generando de este modo una autonomía de enunciación, como expresa (Dussel 2002),

“la opción de los artistas, que pese a ser excluidos, nos auto nombramos, y buscamos un lugar central de enunciación no solo en el campo artístico, sino en la sociedad como garantía de existencia”.

⁴⁹ Lo alternativo está ligado a la resistencia. El concepto de alternativo en el arte, generalmente en la historia de las artes escénicas, los grupos independientes, resultan hacer danza/teatro alternativo ya que sus mismas condiciones de no oficialidad permite que estos puedan asumir riesgos, exploraciones, y tengan más libertad de creación que en el sector oficial. Lo alternativo como proceso de ‘trabajo investigativo o experimentación que rompe con lo conocido, se ubica ideológicamente lejos de la mirada confortable y cómoda de la cultura ‘media’ (Veronese 2005, 3).

⁵⁰ El término *kitsch* es alemán, comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y comerciantes de Munich para hacer referencia al material artístico barato. También se utiliza el término kitsch en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto. El *kitsch*, es arte de la “apariencia por la apariencia”, etiqueta con la que se define la ausencia de criterio estético combinada con la creencia errónea de poseerlo. Un objeto *kitsch* es un objeto que sirve siempre para algo: para decorar, para ostentar, para ocultar, para entretener. Relaciona la producción del arte “barato o mal fabricado” con el consumismo. Para Hermann Broch el *kitsch* es el elemento del mal en el sistema de valores del arte. (Cultura kitsch 2018).

Esta manera de ser independientes como estrategia de vivir artísticamente, refleja la diversidad y las diferencias de las prácticas del sentir que mantenemos aún en las relaciones con los otros, y nos confirió una base de identidad. Esta disposición generó empatía social para trabajar entre el gremio de la danza en Quito, que más adelante se reflejó, siendo el grupo Muyacán parte de la coordinadora de artistas populares CAP y del frente de artistas de Pichincha FAP.

Hacer la danza, nos dio a los jóvenes un lugar, fue una oportunidad para valorarnos, porque nosotros tenemos una forma de ser como quichuas, como a los mestizos, eso creo es de todas las personas de todo el mundo, que nos da seguridad de ser mejores personas aquí, en nuestras profesiones, las empresas de trabajos, o en las comunidades. Como indígena he trabajado desde el banco central y otras instituciones contra la discriminación (Entrevista, Yolanda Terán Maigua, Quito, 19 de junio de 1986).

Bailar fue una ayuda personal para cambiar la imagen de la escuela, los niños y los profesores, todos participamos en los actos del año escolar, por esto creo que desde que bailo, la danza es un buen ejercicio y un espacio para aprovechar el tiempo para educarse y crecer. Tuvimos otras consideraciones ante las autoridades de educación y en la sociedad de Ibarra, la presencia Imbaya tiene hasta ahora valores que nos da orgullo de ser indios de Ibarra (Entrevista, Adela Maigua Males, Ibarra, 13 de mayo de 1997).

Reconocí que en el trabajo danzado de Muyacán, pertenecía a un espacio sagrado, a una geometría de valores. Siempre recordaré aquella identificación personal con el ritual, por su fuerza, dinamismo y misterio. Me cuesta olvidar lo que he sentido en tantas funciones. Hasta el día de hoy cuando observo los videos me pregunto cómo las hicimos; la forma de respetarle a la gente era ofreciéndole calidad, y saber que fui parte de ese elenco multidisciplinario y único me hace sentir muy bien. Que orgullo. (Entrevista, Renán Cazar Cevallos, Quito, 16 de diciembre de 1998). Entre con 16 años al grupo, justo en plena adolescencia, precisamente cuando uno empieza a tomar decisiones y algunas pueden marcarnos para toda la vida. Decidí por el Muyacán. Participando, conociendo, bailando se aprenden muchas cosas. Esto me ayudó a reflexionar y puedo decir que el grupo me construyó, y veo más claro la realidad de la vida y de la sociedad. Es increíble como la danza cambia el cuerpo y más aún la cabeza. (Entrevista, Lizeth Cuasqui Fuentes, Ibarra, 1 de junio de 2000).

Éramos guambritas, y compañeras de colegio la Sarita Bucheli y Martha Albán, fueron las primeras mestizas que entraron al grupo, después ingresaron Grace Enríquez y Azucena Hernández de Otavalo, siempre nos hemos tenido afecto, eran muy buenas para bailar y hasta

ahora somos buenas amigas, nos queremos mucho y ya estamos ruquitos (Entrevista, Mercedes Remache Vega, Ibarra 25 de agosto 2019).

La afirmación en participar en la danza, en muchos fue generando mayor desenvolvimiento para el cambio social viviendo la inclusión, notando que la memoria al recordar es vivida al reconocer mejoras en las relaciones sociales, profesionales de comercio, viajes, o de su vida. El Muyacán se ha desarrollado dentro de la interacción social, en la confrontación entre ‘los Otros’ y en la comunicación simbólica con los demás, dentro de posicionamientos afines a determinadas temáticas, concepciones ideológicas, sociales, políticas, e institucionales, pero también de rechazo a las mismas en un proceso de resistencia.

“...implicó por un lado la alteridad, distinción o diferencia ante el otro, pero también afinidad o pertenencia a determinados grupos o colectivos que suponen un tipo de concepción que se resisten a algo y/o proponen algo, se desenvuelven en un campo específico, sea artístico, político, cultural” (Ignatova 2013, 44).

Hemos llevado una posición crítica a las reglas impuestas, a formas de poder, explotación, discriminación, exclusión, dominio y subordinación, en la misma perspectiva que manifiesta (Raquejo 2008, 6): “la resistencia solo tiene sentido desde lo contingente y es irreplicable como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente, en el aquí y el ahora”. Reconocemos así la importancia que desde el arte se puede generar resistencia, que la memoria como ejercicio del presente y las apropiaciones y reapropiaciones ciudadanas, permiten posibilidades de generarla: de que un oprimido pueda nombrarse, enunciarse y armar un imaginario en el que se pueda construir; comprender un proceso de autonomía de enunciación, desde una identidad alternativa que es existente en él/ella.

Hasta el fin del siglo pasado, la mayoría de artistas indígenas y mestizos nos formamos de manera empírica, intuitiva o a partir del intercambio y experiencia colectiva en grupos. Para todos, el ejercicio dancístico, teatral no solo ha sido una labor de exigencia, personal, sino un trabajo no reconocido como tal, sin reconocimiento, ni condiciones adecuadas para ejercerlo (Entrevista, Juan Carlos Chulde, Otavalo, 14 de febrero de 2000).

Yo he vivido de ser profesor de danza, no de ser bailarín, ni coreógrafo. En sentido estricto, el nuestro es trabajo precario ser bailarín, coreógrafo, es un trabajo como cualquier otro, y debe ser reconocido, remunerado. Pero no es así, la mayoría de los artistas escénicos de Ecuador, nos

vemos condicionados a sobrevivir en tales circunstancias, sin contar con seguridad social, ni opción para alcanzar una jubilación por ser trabajadores escénicos. Este reclamo es permanente, porque se mantiene la exclusión e invisibilización del proyecto de la danza de los grupos independientes.

“... ya es hora de que se considere y adquiera otros significados y otras demandas para el trabajo escénico de los integrantes de grupos que han contribuido por años a la danza ecuatoriana, de allí se justifica que se mantengan los grupos alternativos, y sigan siendo independientes, resulta que trabajamos la danza por amor de ser propios y satisfacción personal”. (Entrevista, Fabián Piñán Ibadango, Ibarra, 16 de octubre de 2019).

Por estos motivos laborables la lucha principal ha sido movilizar al gremio de la danza. En los grupos se empezó a concientizar que todo artista escénico es un trabajador. Se cuestionó que la profesionalización sea dada únicamente por el título que concede la educación formal, que no siempre garantiza calidad ni reflexión, recordando lo que Arístides Vargas decía que “un verdadero profesional es aquel que, sea capaz de ser lo suficientemente crítico para leer la realidad y develarla”.

Para superar esta marginalidad, el recién creado ministerio de cultura (2007), se interesó y facilitó la organización que agrupe a los trabajadores de todas las modalidades de las artes entre ellas la danza, para lo cual se gestó una convocatoria plural para conformar el gremio (2008), después de varias reuniones en Quito, se realizó la 1ª convención nacional de la danza del Ecuador, con el Ministerio de cultura, el 27, 28 de febrero y 1º de marzo (2009).

Se llegó a presentar y exponer temas como el proyecto de Ley Nacional para la Danza, creación del Instituto Nacional de la danza en el Ministerio de Cultura y el reconocimiento de la Unión Nacional de la Danza del Ecuador, UNIDANZA⁵¹. El estatuto fue presentado, discutido, y aprobado en la asamblea del 23 de junio de 2009, legalmente convocada y realizada en el salón

⁵¹ Se ejecutó, un mapeo de todos los grupos de danza y se formaron gremios con un coordinador provincial elegido entre los vocales principales de su provincia, se realizaron reuniones en Quito, Guayaquil, Manta, Riobamba, Tungurahua, Loja, Imbabura y otras ciudades del Ecuador, su función sería coordinar gestiones, acciones, planes y programas de desarrollo nacional, propiciando su fortalecimiento, al ser miembros futuros de Unidanza, que al final nunca fue reconocida ni formalmente constituida por el ministerio de Cultura.

de la ciudad del municipio de la ciudad de Manta, dentro del marco de la asamblea nacional constituyente. En el borrador del Art.6- de la Misión indica:

“...que será una organización dirigida hacia la gestión, formación, creación y difusión de la danza en todas sus expresiones, en las distintas regiones que conforman el Ecuador”. Se fundamentó: “...en el respeto y la diversidad cultural, estimulando y difundiendo la gestión, formación, creación, y promoción artística entre sus miembros en las diversas regiones del país”.

Presentado al Ministerio de cultura, para su aprobación, las gestiones nunca prosperaron y hasta hoy, unidanza no es reconocida y no existe como gremio reconocido por el estado.

A pesar de la crisis global económica, política y cultural de estos años, las iniciativas personales para que surjan nuevos grupos de danza popular se mantuvieron. Aparecieron numerosos grupos de música y danza, unos para continuar en la investigación, recreación y afirmación social étnica, otros se dedicaron a crear espacios para la repetición del folklore para el comercio y servicio al entretenimiento turístico.

6.13 La Casa que Baila, 1997

En 1993 realicé la compra de la casa familiar de Ibarra, iniciando la restauración y puesta en valor social del inmueble. Reapropiación de un espacio al que dediqué tiempo y dinero para contar con un espacio propio para trasladar al grupo y reconstruir su nuevo emplazamiento, que es la casa que baila el Muyacán, llamada también laboratorio de artes -cqb- donde continuamos en las actividades del grupo al norte en Ibarra, a dos horas de Quito.

Por curiosidad indague en los orígenes de la construcción, los registros del inmueble y sus propietarios. Sobrellevó modificaciones y tuvo varios dueños, los últimos mi familia materna Félix-Piedrahita, donde vivimos hasta 1990. Se inicia la construcción de esta casa en 1880, ocho años después de la reinstalación de los pobladores (1872), al retornar los habitantes a la nueva ciudad, es de las primeras casas -entre otras-, levantadas después del terremoto de Ibarra de 1868. La restauración de la antigua casa se la intervino con la orientación de amigos especializados en conservación de bienes del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC de Quito, que ‘desde 1978, promueve y ejecuta procesos de asesoría a propietarios e instituciones para la adecuada gestión de conservación y salvaguarda de los patrimonios’, quienes orientaron con capacidad

técnica para enfrentar la intervención y adaptación de los espacios de uso social, para su nueva función.

Desde antes del terremoto, al pueblo viejo de la Villa de Ibarra le atravesaba la calle real, que venía desde Caranqui, y llegaba a la recoleta del convento de la comunidad dominicana, pasando al pie de la tola -huaca- central de la villa, se ubica “La Matriz que se alzaba en la misma esquina de la plaza que hoy ocupa la capilla episcopal”, que fue la primera iglesia de Ibarra (Tobar Subía 1950, 18).

En la proximidad a 300 metros al norte se ubicaba a la vera, un caserón cercano conocido como La casa que baila, una corrala con arrendatarios, que servían albergues, bodega, mesón, hostería, estanco y juegos, donde descansaban autoridades y lacayos, clérigos, médicos, emisarios de correos, comerciantes y viajeros que venían desde Quito al norte, con rumbo a Pasto, Popayán, Cali, Bogotá, Cartagena y viceversa hacia el sur; allí también reponían energía, para continuar su viaje los tratantes, alguaciles y arrieros con sus cargamentos, y en sus establos y cuadras con abrevaderos las recuas de mulas, jumentos y caballos recobraban bríos. Este aposento desapareció en el violento terremoto que destruyó la ciudad de Ibarra donde murieron más de 13.000 personas, el 16 de agosto de 1868.

Sobre la otra tola, se construyó la actual catedral y el palacio episcopal a principio del siglo XX, con parte de los escombros de la Compañía de Jesús, de acuerdo al nuevo trazado de la ciudad encargado por Gabriel García Moreno. Al terminar los trabajos de reconstrucción los habitantes retornaron a sus antiguos lares el 28 de abril de 1872, por este motivo cada año en esta fecha celebra Ibarra, las fiestas del retorno (Vizuete 1991, 15).

Miguel Ángel Alba, hijo adoptivo del Dr. Joaquín Sandoval Monge⁵² (1890-1986), fundador y comendador de la Asociación Bolivariana de Ibarra, oyó al bolivarianista que contaba esta invisible reminiscencia antigua.

...decían que Ibarra se fundó en 1606 y que Caranqui fue destruida. Que cuando éramos parte de La Gran Colombia, después de la Batalla de Ibarra (1823), a pocos días de la victoria, los moradores entre colonos y criollos de la villa, junto a indios principales de Chorlavisito,

⁵² En 1939 funda la sociedad bolivariana en Ibarra, filial de la del Ecuador.

Caranqui, Imbaya y Conraquí ofrecieron un agasajo a los vencedores de la batalla, en ‘la casa que baila’, dieron de comer y beber a los soldados de los escuadrones patriotas, y con música de arpa, vihuela, bandolines, chirimías, caja y flautas, hicieron sarao, bailaron festejando el triunfo (Entrevista, Miguel Ángel Alba, Ibarra, 14 de febrero de 1995).

Para conservar la memoria oral de este hecho, se empleó la nominación La Casa que Baila, asociando el nombre a la actividad del grupo. vinculando así, la leyenda del festejo y triunfo gran colombiano de la batalla del Tahuando. La casa está ubicada en el Centro Histórico de Ibarra, sobre la carrera Antonio José de Sucre 337, (paralela a la carrera Simón Bolívar), entre las calles Eusebio Borrero y Manuel Grijalva, a cuadra y media de la Catedral, a dos de San Agustín, y a tres cuerdas de la iglesia de Santo Domingo. La casa que baila responde a los principios de la arquitectura popular la cual se puede identificar en su fachada, por sus líneas y su sencillez, predominando lo arquitectónico antes que lo decorativo, empleando elementos clásicos de la arquitectura republicana popular como: columnas de piedra cuadradas, además de tener portadas de piedra, puertas con dinteles y cubierta de teja con alero.

En 1992, iniciamos con Martha, la restauración de este bien manteniendo la tipología de construcción tradicional: su tipología es de planta rectangular, un patio central, con zaguán, donde sus ambientes se disponen alrededor de él, rodeados por corredores que son distribuidores espaciales hacia las habitaciones encaladas de blanco, levantada sobre cimientos de cal y canto, (piedra viva rodada), paredes de adobones, con cubierta de teja a dos aguas, propias de la ciudad reconstruida después del terremoto. En la reforma se emplearon materiales propios: piedra, madera, adobes de barro, tejas, ladrillo, hierro forjado, correas y vigas de acero para reforzar las cubiertas.



Foto 0.4 Interior de la Casa que baila, sede del Muyacán en Ibarra desde 1997

Los trabajos duraron cinco años, durante este periodo la casa soportó modificaciones, que incluyó la consolidación estructural. Se reconstruyeron áreas para sala de ensayos y vestidores. Tiene ocho habitaciones, seis baños, se aprovechó la altura de los cuartos, para construir altillos (buhardillas), permitiendo optimizar el espacio, donde se ubicó el sonido e iluminación, bodegas para guardar vestuarios, utilería, biblioteca, oficinas y servicios. Descubrimos en la pared posterior de la casa un antiguo portal, parte de cimiento rectangular del recinto, y quedaron expuestos como vestigios de la construcción anterior, junto a los pilares de piedra -anteriores al terremoto- colocados en el perímetro del patio. Re utilizamos, portones, puertas, ventanas; reciclamos, muebles propios de esa época, renovamos los pisos y cubiertas con tragaluces, también el sistema eléctrico, de agua potable y alcantarillado.

El salón de uso múltiple es funcional para clases teórico prácticas, talleres, ensayos, útil para exposiciones, proyecciones de cine, exposiciones, encuentros académicos o escenario de difusión y presentaciones de arte escénico, y otras actividades artísticas de pequeño formato con un aforo

para 40 personas. Desde entonces, cada cosa en su lugar, el material de trabajo principal el cuerpo, tiene un espacio para ser recreado, cuidado, para reinventarnos, en clases, ensayos, y proyectos para la danza. En el momento oportuno tuvimos el lugar adecuado, propio, independiente, desde donde continuamos enunciando la danza.

Para conmemorar los 25 años de creación del grupo el 27 de agosto 1997, realizamos una función de aniversario en el teatro Prometeo; nos preparamos a regresar de Quito a reinstalarnos en Ibarra. El mejor auto regalo para el Muyacán fue llegar a la casa que baila -cqb-, continuar con el trabajo de investigación, formación y difusión de la danza, donde al fin se creó una escuela de “muyacanes”.

Las bailarinas cofundadoras junto a los nuevos integrantes de Ibarra y Quito, organizaron una función por el reasentamiento del grupo en Ibarra, en el teatro Gran Colombia⁵³ en la programación participó el grupo de ex integrantes, como danza Imbaya, los muyacanes de Quito e Ibarra, y el grupo de música *Ñanda Mañachi*, empezamos un nuevo ciclo, tenía 50 años.

6.14 Habitando la memoria

Instalarnos en la casa fue una fortaleza, significó para Muyacán, asentar el cuerpo, los recuerdos, los objetos, los sueños, pero, sobre todo encontrar un centro para garantizar el pensar, elaborar el ejercicio formativo teórico-práctico intergeneracional para construir cuerpos para la danza.

Contar con ella fue dejar de lado la trashumancia, habíamos sido 25 años, peregrinos de lugares diversos en Ibarra y Quito; donde cumplimos actividades de trabajo en danza. Instauré un fortín o claustro, donde proponer gestiones al campo.

⁵³ Junto al teatro Bolívar de Otavalo fueron parte de la empresa de Teatros y Cinemas de Imbabura S.A y parte de la red de teatros de la empresa de la Familia Mantilla del Teatro Bolívar de Quito. Fue propiedad del empresario otavaleño Germánico Pinto. En Ibarra Lizandro Rey y mi padre Leonardo Salvador Caviedes lo administraron entre 1963 a 1980. En 1993 fue adquirido al heredero Mauricio Pinto Mancheno, durante la gestión administrativa del alcalde Marco Tafur Santi (1992-1996). Posteriormente en la alcaldía de Jorge Martínez Vásquez (2009-2014), se iniciaron los trabajos de rehabilitación integral del teatro, ... pero quedó inconcluso.



Foto 0.5 Interior de la casa que baila, donde trabaja danza Muyacán, y se realizan los laboratorios de artes Cqb.

Desde este espacio podemos reinventar formas de hacer danza y difundirla -vivirla-, generando memorias recientes que nos han ubicado como un grupo definido de danza del país, al tener personas competentes y un espacio apropiado para ello, una particularidad en el campo de producción dancística independiente de Ecuador; permitiendo que la danza adquiriera más legitimidad en la ciudad, lo que para muchos nos ha convertido en un grupo de referencia.

La acumulación de capital simbólico y social permitieron reconocer lo que manifiesta De Certeau, “las apuestas sobre el lugar o sobre el tiempo distinguen las maneras de actuar ayudando a fortalecer la trayectoria y hegemonía” (Certeau 1979, 45). En adelante el trabajo nos admite cuidar e impulsar más la producción escénica, como fortaleza de crecimiento grupal, que nos motiva a reflexionar en lo que manifiesta Bourdieu, sobre la única acumulación legítima,



Foto 0.6 *Sala de usos múltiples: clases, ensayos, difusión...*

“... consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos ... de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación” (Bourdieu 1997, 224).

El trabajo emprendido hace 50 años, nos mantiene entre ocupaciones flexibles de investigación, formación, ensayos, reposición de repertorios, talleres, charlas y montajes de obras para seguir explorando en el teatro del baile. Para el estreno de *La casa que baila* como Centro de Trabajo de Cultura Popular, nos juntamos un grupo de artistas ibarreños⁵⁴ de: pintura, música, danza y literatura; preparamos “Las Jornadas Culturales Retornarte: Por el desarrollo intercultural contemporáneo” con programaciones de pintura-poesía, música-teatro, danza y música, que las presentamos del jueves 23 al sábado 25 en abril de 1997. Los muyacanes festejamos nuestro retorno a Ibarra como día de la danza (Programa de mano 1997). A partir de entonces lo celebramos cada año con encuentros académicos y actividades escénicas.

⁵⁴ Pablo Caviedes, Marco Terán, Richard Ortega, pintores, Consuelo Pavón, Pablo Cabascango arquitectos, Gisela Echeverría, Mari Rosa Martín, comunicadoras, Gilberto Reyes, William Capelo, Fernando Villa músicos, Paul Puma, Nelson Villacis poetas, Carlos Huera, Alberto Lima, Fernanda García, Soledad Garcés, y los integrantes de Muyacán, en danza.



Foto 0.7 *Lizeth Cuasqui, Juan Carlos Chulde, Andrea Arcos, Cristina Naranjo, Yacu Yangana 2006. Quito Foto A. Pástor.*

La danza del Muyacán se cuece en un laboratorio del movimiento, y la frase es: la casa que baila, sitio ibarreño más parecido a una utopía que a una academia de baile. Allí es donde este excelente elenco coreográfico perpetúa su poesía espacial. El Muyacán es esencia. Es credencial y garantía de eventos artísticos en especial de las instituciones, que deben estimular la obra de los creadores que como Muyacán, lucha contra corriente por sostener con su trabajo la identidad intercultural de nuestro pueblo. (Entrevista, Silvio Morán Madera, Ibarra, 16 de febrero 2020).

En la actualidad acoge a ex integrantes de varias épocas de Quito e Imbabura, a maestros y pasantes nacionales o extranjeros que llegan y permanecen en ella durante el tiempo que imparten talleres, o realizan trabajos como residentes artísticos en investigación, formación corporal, artes plásticas, donde el arte en general y la danza, encuentra un espacio para pensar y hacerla.



Foto 0.8 Interior del salón de uso múltiple de la casa que baila 2022, Ibarra. Foto E. Ayala

La casa se mantiene abierta para estos propósitos: recibir y sostener los sueños -proyectos de los trabajadores del arte-, aspirando repensar la tradición, las artes escénicas, y la danza como arte nativo. Lo más significativo es entender que una idea puede movilizar a la gente aún en momentos de crisis, como la que atravesamos; conseguir una casa para en ella realizar imágenes efímeras es descabellado, para una época tan pragmática y llena de apremios materiales. En el registro de impresiones de la casa que baila, la bailarina coreógrafa Rosamelia Poveda manifiesta:

Cuando estoy en la casa que baila, me invade la armonía y las ideas, ahí reside un aire para la danza, un lugar donde se siente y percibe el ambiente de la escena, ese entretejido especial de espacio y tiempo. Percibir la atmósfera del zaguán, empaparse del brillo de las palmeras, el rumor del agua, los corredores, el patio, la sombra de los pilares, respirar el aura de estos sitios, ese aire de ruralidad y campo, permite entender el condicionamiento social de percibir la memoria, el aura, que hoy va desapareciendo por la vorágine de las comunicaciones, y la intensidad de su evolución. Es un acercarse a las cosas, una demanda perdida en la sociedad contemporánea, porque está por encima de estas simplezas, que en la unidad de las mismas se reproducen posiciones (Libro de impresiones, Rosa Amelia Poveda Núñez, Ibarra, 21 de mayo de 2012).

Es imposible hacer referencia a la historia de la danza en Imbabura, y en el Ecuador, sin pasar por los bailes y danzas de Muyacán. Con ellos, la casa que baila es el sitio donde reside y se recrea la danza Imbabureña, lugar de convocatoria para viajar por la memoria, reflexionar sobre la

formación del cuerpo, explorar los momentos de la danza nacional, y de los mejores encuentros de artistas, familia y amigos. Gracias, Muyacán por tantos años de danza viva e historia laboral. Felicidades en su cincuentenario. (Libro de impresiones, Marcelo Murriagui, bailarín, coreógrafo, Ibarra, 13 de abril de 2020).

La casa que baila, bello lugar, uno más de los logros de ese niño que se pasaba dibujando y de ese joven que pasaba bailando tanto en inocentes, que en el colegio tuvieron que sacarlo de clase para que “madurara”, pues vivía sin prestar atención, pensando en el próximo trazo, ritmo y movimiento. Parece que nunca maduró, porque desde Ibarra, insiste con la casa que baila el Muyacán, en dibujar esquemas con el laboratorio de artes que continúa buscando desde 1967, hace más de 50 años nuevas facetas para el arte escénico ecuatoriano. (Libro de impresiones, Valentín Alarcón, Ibarra, 23 junio de 2018).

La danza Muyacán, da una textura básica, a la recreación y al gozo de bailar, al combinarse con la música y otros elementos como el vestuario y la luz genera efectos visuales y emotivos acordes para los ojos y el imaginario del espectador que contempla las diversas ideas del autor, inscrito desde joven en un proceso de aprendizaje con libertades para crear. Salvador y Muyacán asimismo se inmiscuyen con su estilo étnico natural, por ello es un referente probado para la danza. Un valor. (Libro de impresiones, Andrés Madrid Tamayo, director teatro Mapawira, Ibarra, 10 de agosto de 2009).

El grupo de danza Muyacán y Paco Salvador emergen como ejemplos de prácticas humanas y artísticas. Su origen, caracterizado por la experimentación, la investigación y la responsabilidad social, ha evolucionado gradualmente de manera coherente hacia una propuesta escénica que puede considerarse vanguardia en el panorama de la creación escénica global.

Su estilo, tanto en términos técnicos como compositivos, ha revolucionado no solo la ejecución de la danza, sino también la concepción del cuerpo y su función en el escenario. Trabajo que enaltece y dignifica a quienes nos reconocemos en los contenidos y principios de la cosmovisión andina, al tocar fibras del tiempo profundo, de la memoria atávica colectiva que perduran y permanecen como herencia histórica en cada individuo.

Esta perspectiva difiere significativamente de lo observado anteriormente, da paso a una experiencia técnica y estética que expresa lo ritual, lo trascendente y lo humano de la experiencia andina, que afecta a todas nuestras emociones y sensibilidades. Se trata de la re existencia de una danza ancestral, sagrada y profana, arraigada en la memoria pasada y el presente de nuestra vida

diaria, una danza etnocontemporánea que Paco describe como "El teatro del baile".
(Comunicación escrita de Pato Carrillo Martínez, San Jacinto, Manta, 27 de agosto de 2021).



Foto 0.9 recortes de prensa

Capítulo 7. Nuevos lenguajes entre los objetos

7.1 Los años 2000

Al finalizar el siglo la coyuntura histórica tuvo incidencia en el campo del arte de principios del nuevo milenio. El contexto social y político fue intenso, el milenio se inicia con el ataque terrorista a las Torres Gemelas en Nueva York (2001); al que le siguieron otros en distintas ciudades de países del primer mundo. En el Ecuador la primera década del 2000 continuó con la inestabilidad política y económica, a más de la corrupción; entre 1996 y 2007, el país tuvo cinco presidentes.



Foto 0.1 Delante: Paola Cabrera, Juan Pablo Ramírez, Gabriela Recalde, detrás: Carla Terán, David Aguilar, Pilar Rueda, Obraje 2009, Foto P. Salvador

La década inicia con estragos sociales por el feriado bancario y el congelamiento de los depósitos ocurridos en 1999: crisis económica, desempleo, desconfianza en el sistema bancario, inicio de la migración. En enero del 2000, el presidente Jamil Mahuad dolarizó la economía ecuatoriana, lo

que produjo su derrocamiento a fines de ese mismo mes. En el 2002 fueron convocadas elecciones en las que ganó el coronel Lucio Gutiérrez, quien lideró el golpe del 2000 contra Mahuad. En el 2005, luego de una movilización popular, Gutiérrez fue destituido por las Fuerzas Armadas, asumió el poder Alfredo Palacio, su vicepresidente. En el 2006, se convocó nuevamente a elecciones; Rafael Correa ganó y se posicionó en enero de 2007 (Ayala Mora 2008). El contexto de una crisis social, económica y política, generó dificultades institucionales relacionadas al campo del arte en general, afectando sobre todo a los grupos jóvenes de artistas de las nuevas generaciones para mantenerse en el desarrollo de las artes. En este último capítulo presento los nuevos debates sobre el trabajo del grupo desde la etnodanza contemporánea, las nuevas producciones, y enlace con exploraciones de nuevos lenguajes entre los objetos, a partir del año 2000.

Gracias a la invitación y auspicios del gobierno de la república de Corea del Sur, su embajada en Ecuador y gestiones de Sera King, desde Seúl, asistimos a la *World Ceramic Exposition 2001 Korea* (evento previo al Mundial de Fútbol 2002), donde realizamos dos presentaciones diarias, entre las ciudades de Yaju, Ichon, Kwangju, hasta cumplir 70 funciones, con un repertorio de danzas quichuas y mestizas preparadas para este fin. Viajamos a pocos días del 11 S, que impuso otras maneras de seguridad en los aeropuertos del mundo, salimos el 16, y el día 18 de septiembre arribamos ¹ a nuestro centro de operaciones, la ciudad de Seúl, a la que volvíamos a descansar cada día, hasta el 31 de octubre del 2001. De regreso, esperamos conociendo París, y llegamos a Quito el 4 de noviembre con el mundo convulsionado por los sucesos del 11 S, en Nueva York. Al año siguiente 2002, viajaron a Tokio, Aracely Beltrán y Juan Carlos Chulde, muyacanes que bailaron en recitales de música del grupo indígena Sisay², en salas de las ciudades de Tokio, Osaka y Fukuyama.

¹ Viajamos para este evento: Alicia Suntaxi, Aracely Beltrán, Ana Calero, Andrea Arcos, Martha Salvador. Rodrigo Herrera, Juan Carlos Chulde, Fabián Piñán, Paco Salvador. Al retorno de tránsito en París, nos sirvió de guía Patricio Sarmiento, ex integrante que participó en *Pactara*, en 1993.

² *Sisay* (en quichua significa florecer) lo integran Amado y Luis Maigua quienes llegan a Japón en 1994, son los músicos que acompañaron junto a *Nanda Mañachi* a Muyacán en Canadá en el periplo de 1992.

Años después a fines del mes de septiembre del 2007, cumplimos con la invitación de la ‘Asociación Zuliana de Danza Azudanza’ de Marisol Ferrari³ en Venezuela. Difundimos nuestro trabajo⁴ en Maracaibo capital del estado Zulia, en el encuentro Danza Solidaria. “Encuentro de los países Bolivarianos y del Caribe. En homenaje al 180 Aniversario de la Batalla de Ayacucho”, del 6 a 12 de diciembre de 2004, actuando en el teatro Baralt de esta ciudad, escenarios de Cabimas y Los Puertos de Altagracia. Este evento anual propicia una reunión de voluntades, dentro de un encuentro de danza latinoamericano y del Caribe⁵.

“El trabajo del Salvador como maestro es resultado de sus más de cincuenta años de experiencia dentro del medio dancístico, en la docencia y la composición y producción etno coreográfica luego de sus estudios culturales, sigue y sigue, ahora estudiando que suerte”. (Entrevista, Kléver Viera Pérez, Ibarra, 23 de abril de 2019).

“...cada una de tus etapas está reflejada en el quehacer docente; las clases y trabajo resumen tu saber cómo estudiante, bailarín, y director de danza. Tienes un largo recorrido, ahora completando tu formación como historiador, y sigues no sé cuándo vayas a parar paisano”. (Entrevista, Fausto Villagómez, Guayaquil, 18 de noviembre 2019).

³ Marisol Ferrari (1950), es bailarina, docente e investigadora uruguaya, en 1968 se radicó en Venezuela. Su pasión por el baile y el trabajo escénico es dedicada a la formación y difusión de la danza académica, moderna y tradicional.

⁴ Viajamos: Andrea Arcos, Jennifer Játiva, Cristina Naranjo, Jimena Cahuasquí, Raquel Arcos, Martha Salvador, Yolanda Cevallos, Fabián Piñán, Daniel Pavón, Rodrigo Herrera, Juan Carlos Chulde, Marco Espinosa, Carlos Alberto Cahuasquí y yo.

⁵ El propósito de este encuentro, fue contribuir a fortalecer la lucha de los artistas en América Latina por su identidad, por la defensa de su historia y sus raíces culturales, como continuar en el avance del proceso de integración por medio del intercambio y la cooperación solidario del arte dancístico, enmarcado en el ideario bolivariano que sustenta el proceso político que hasta hoy se cumple en Venezuela, proclamando la unidad de nuestros pueblos para vencer en grandes luchas los obstáculos y limitaciones que se presentan en el camino para alcanzar un futuro de dignidad, soberanía y bienestar con justicia social. Propendiendo avanzar en la unidad cultural de nuestros países, hoy distanciados por intereses ajenos (Azudanza 2004).

7.2 Producciones del nuevo siglo

Con el transcurso de los años constaté los cambios, la evolución de la sociedad, los avances de la ciencia y la tecnología. Que se consolida la autoridad de la opinión cuando te la conceden los otros. La dinámica global ha transformado todo; los giros cobraron más actualidad, comprendí que los coreógrafos se nutren de la sociedad que los engendra, se vuelven portavoces, de ella, reflejan problemas o situaciones que suceden o pasan sus generaciones o el mundo en general.

“Considerando que el grupo Muyacán constituye uno de los aportes importantes en Imbabura y el Ecuador para el desarrollo de la danza⁶”, nos comisionaron el montaje de una balada bailada para el IV Festival Internacional Mujeres en la danza, 2006: El retorno de la danza sagrada. Estrenada en el teatro Bolívar el viernes 10 de marzo *Yacuyangana* 2006.

El guion de la composición fue contar un ritual sincrético, un viaje por la memoria del agua del río que fluye en la naturaleza llevando lejos los ex votos de ricos y pobres, runas quichuas y mestizos: con rituales de ofrendas, súplicas, petitorios, abluciones de purificación o catarsis. Los remolinos de agua, tragan prendas, enredos de cabellos, o algodones que han limpiado enfermedades, pérdidas; vestigios de entregas y abandonos de sensualidad, huellas de traiciones, e intimidades matrimoniales, dinero contaminado de misterio en pasajes secretos, entreveradas entre discriminación e individualismo de soledad, del desconcierto social contemporáneo.

En ambiente de religiosidad, una imagen venerada recibía a devotos militares, enfermos, damas piadosas de sociedad, políticos, comerciantes usureros, artesanos, curas, caritativos migrantes, jóvenes equívocos, últimas beatas, minusválidos, turistas peregrinos, viudas santas, un paneo del espíritu social ante la audiencia, entre cientos de pares de hormas de zapatos huérfanas en el proscenio, evocando presencias de pasos de seres ausentes, invitando a los espectadores a pensar en trajines y recorridos por la memoria.

La danza tomaba la individualidad de las personas que viven en ciudades o en tantos pueblos que asisten a venerar sus ídolos. Inconscientemente surgieron gestualidades para cada uno, retratando

⁶ Programa de mano IV festival Internacional de Mujeres en la Danza. marzo 8 al 18 Quito. Extensiones Guayaquil, Cuenca, Cotacachi.

la apariencia y paisajes de estos seres, obedecer a estos impulsos de la sociedad y sus preocupaciones aparecieron en forma de danza.

“Lo que más me ha impresionado son sus trabajos de danza-teatro en los cuales aborda las Otreddades, diversidades y multiculturalidades, expresando con lo suyo lo cosmopolita. Ha investigado, estudiado, promovido y escrito sobre lo que para él es su legado a su pueblo, su inigualable arte coreográfico”. (Comunicación escrita, Patricia Aulestia, Quito 6 de marzo 2007).

Me obligue a significar, buscar representaciones en imágenes que evoquen en el entendimiento estas ideas traducidas al lenguaje del cuerpo en movimiento, de acuerdo al principio de isomorfismo⁷, a que el público responda ante los seres que mira, basados en sus vivencias y/o en los sentimientos que evocan; en otras palabras, que el observador asigne significados a las imágenes basados en lo que ya saben porque lo han vivido, visto, escuchado e imaginado.

Me ajustaba al término significar que dice el diccionario: ser una cosa, representación o signo de otra, que representa o evoca en el entendimiento la idea de otra, considerando la manera de significar que manifiesta (Strauss 1978, 1971, 30) “significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente en un nivel diferente”.

...no solo es una coreografía de movimientos imágenes estéticas, sino una “phòesis” de conceptos sobre la vida, una poética que incluye al folklore sustancialmente procesado, pero también lo andino en una estilística más contemporánea dentro de un discurso artístico que no se detiene en el rescate de la identidad, sino que lo proyecta, lo fortalece, lo define, en un contexto universal a partir de la hipótesis de que lo particular se afirma solo con lo universal y viceversa; lo universal no es sino la suma cualitativa de particularidades esenciales. Eso es Muyacán y mucho más (F. Ruales 2006).

⁷ El concepto de isomorfismo se halla relacionado con los conceptos de modelo, señal e imagen. De acuerdo a la Gestalt interpretamos lo que vemos basados en nuestras experiencias previas y recuerdos, un proceso que esta teoría denomina isomorfismo. La Gestalt es una teoría psicológica que explica la manera en que interpretamos la información que llega al cerebro a través de nuestros ojos. Según esta teoría, nuestro cerebro tiende a organizar las experiencias visuales en forma de patrones y totalidades y no como partes aisladas e individuales.



Foto 0.2. *Carla Terán, Fabián Piñán, Daniel Pavón, Cristina Naranjo, Pablo Carlosama, imagen de San Miguel, Santiago Hurtado, Paola Cabrera, Cristian Mejía, Araceli Beltrán, Rodrigo Herrera. Abajo: Edwin Cajas, Juan Andrés Villagrán, Liseth Cuasqui, Jennifer Burbano, Juan Carlos Chulde, Pilar Rueda, Andrea Arcos, María Mera, Yacuyangana 2006, Teatro Bolívar, foto A. Pástor.*

En *Yacuyangana*⁸, los temas fueron desarrollados con un inicio, llegaba a un punto alto y un final, al analizarlos encontraba que contenían rasgos del hombre andino: sus sueños, sus presentimientos, sus juegos, sus pesadillas eran parte interna de la obra.

Taky Onkoy: memoria y ancestros 2007.

⁸ En Yacumayu o Yacuyangana bailaron: Araceli Beltrán, Pilar Rueda, Carla Terán, Andrea Arcos, Cristina Naranjo, Jennifer Burbano, Paola Cabrera, Liseth Cuasqui, Amparo Espinosa, Juan Carlos Chulde, Daniel Pavón, Fabián Piñán, Rodrigo Herrera, Santiago Hurtado, Juan Andrés Villagrán, Pablo Carlosama, María José Miranda, María Mera, Edwin Cajas, Cristian Mejía.

Surgió motivado en el movimiento religioso y político en el que se desarrolló la resistencia indígena contra la conquista española. Empezó en 1565 en la ciudad de Huamanga, en Ayacucho, en el siglo XVI, propagándose a Lima, Cusco, Arequipa, Chuquisaca, Oruro y La Paz, hasta que fue reprimido por el catolicismo en la extirpación de idolatrías iniciado en 1572.

El *Taki Unquy*, se basaba en la creencia de que las huacas abandonadas, por la expansión del cristianismo, podían tomar posesión de los indígenas a través del éxtasis iniciático generado por la danza y el ayuno ritual, de ahí que *Taky Onkoy*⁹. significa “enfermedad de la danza o el canto” Una ceremonia como esta, vencía al dios europeo y anulaba el bautismo para ellos. Así, el objetivo de este movimiento era derrotar al Dios católico, recuperar a los indígenas bautizados y expulsar a los españoles. L. Millones¹⁰ (Millones 2007, 17, 21, 23).

El movimiento escondía una realidad más allá de la creencia de culto a los ancestros, fue productora de acciones rebeldes y de sentidos de impugnación que generaron altercados ante las autoridades coloniales. Fue una estrategia que aspiró crear un sistema de oposición al sometimiento de los colonizadores. Los hechos originarios de los sucesos de Huamanga, evocaron visualizaciones que encendieron la memoria intuitiva.

La guerra religiosa sirvió de motivación para la composición de tres movimientos musicales que el compositor Giovanni Mera, los llamo *Tiahuanaco*, *Sacsayhuamán* y *Cochasqui*, nombres de monumentos prehispánicos, y en homenaje a los pueblos originarios aymarás y quichuas de Bolivia Perú y Ecuador. La música compuesta para la Orquesta de Instrumentos Andinos estuvo motivada en estudios de ritmos tradicionales de origen aymara y quichua, boliviano, peruano y ecuatoriano; bases sobre las cuales arreglo los tres movimientos musicales. Este material sonoro,

⁹ Su objetivo principal era restaurar el culto a las huacas, con antiguas ceremonias de bailes (taquis). También fue considerado un signo de reclamo de las huacas donde moran los apus o espíritus de los ancestros, quienes reclaman su culto ante el olvido de los vivos, permitiendo plantear que la danza puede ser considerada como una enfermedad necesaria en un mundo demasiado sano y limitado.

¹⁰ Un dato curioso: Luis Millones, historiador peruano fue invitado a las jornadas culturales del Consejo Provincial de Pichincha de mayo del 84, a hablar sobre el complejo arqueológico de Cochasqui. Lo conocimos, nos visitó y en años siguientes dio orientación al equipo de investigadores que estaban reconstruyendo la historia de Cochasqui, en base del comunero Juan Evangelista Rodríguez que se publicó en la edit. del Consejo Provincial de Pichincha en 1987.

sirvió para construir la coreografía *Taky Onkoy: Memoria y Ancestros*, interpretada por el grupo de danza india Muyacán. La música y la danza fueron proposiciones nuevas para expresar la vertiente original que de una u otra manera conforma nuestra manera de ser. La puesta en escena construía evocaciones referidas a los ancestros del panteón andino, como material para acciones escénicas, más los fraseos aportados por los intérpretes en base al hecho histórico investigado, en diálogo con la música que enriqueció el proceso creativo y la organización espacial de las secuencias.

Para recrear la rebelión de las *huacas*, compusimos secuencias de imágenes y movimientos, considerando una serie de celebraciones y gestualidades protocolares religiosas insertas en la tradición de pueblos pretéritos, que guardan vestigios los descendientes actuales. Esta ductilidad es la que permite diversas interpretaciones de ellas, y da razón de la popularidad que aún hoy día goza el *Taky Onkoy* y otros temas sur andinos, que sirven de vehículo para dar expresión a las nociones cambiantes del tiempo y la historia. En ellas el tiempo cíclico y el tiempo histórico lineal que coexisten en armonía, dan pauta para retratar las memorias que subsisten del pasado, que se mantienen como:

“...una memoria social y una tradición viva que une pasado, presente y futuro en un todo compuesto, para hacer del pasado un precedente vivo del presente. En una situación como esta, el pasado es una fuente utilizable y negociable que puede ser fácilmente aprovechada en distintas épocas y contextos para expresar las ansiedades e incertidumbres del presente” (Banerjee 2001, 24).

TAKY ONKOY, Memoria hecha música y danza

La presentación en el Teatro Nacional Sucre de TAKY ONKOY, memoria y ancestros fue un obsequio. La obra musical y dancística en tres actos, ejecutada por la Orquesta de Instrumentos Andinos -dirigido por Patricio Mantilla- y el grupo de danza Muyacán -dirigido por Paco Salvador-nos revelo que hay que confiar en el destino de la danza nacional, pues lo que vimos no fue una expresión trillada del folklore sino un ejercicio del cuerpo hecho arte, una labor profesional de bailarines y músicos más allá de toda manifestación meramente folklórica. Los motivos de la obra hundían sus raíces en lo profundo andino, el espectáculo sobrepasó la comprensión de lo local. El compositor de la obra, el coreógrafo y el director de la orquesta

produjeron arte de lo mejor en términos de retratar la búsqueda de la identidad nacional. F. (Balseca 2008, 43).

El teatro del baile del *Taky Onkoy*, fue evocar una espiritualidad andina, que subsiste en los contemporáneos del altiplano y serranía ecuatorial: peregrinaciones a montañas, lagos, vertientes de salud y huacas de veneración, o sanación ritual de personas o cosas, y otras formas de oración, de agradecimiento, y reconocimiento a deidades sumas.

Taky Onkoy, es una visión de ritualidad y religiosidad andina, frente a un proceso de invención de tradiciones y de construcción de identidades andinas, descolonizando las maneras y las armonías amaneradas del folklore para el turismo. El Taky Onkoy, es como el tejido, trabajado bajo contrastes que cobran vivacidad entre los países andinos, donde los danzantes Imbayas, como los pintores de Tigua crean y afirman formas de auto identificación en su arte que ayudan a conocer lo diferente, frente al no reconocimiento y la no comprensión de los otros, de los dominantes. (Naula 2008).

TAKY ONKOY, danza y memoria

Taky Onkoy es danza, pero es sabiduría y ritual, es un conocimiento danzado que nos habla desde lo antiguo y construye puentes hacia el futuro. Es ahí en donde poco a poco iremos olvidando lo que no hemos podido ser y sabremos la dirección que nuestra potencia nos marca. *Taky Onkoy* nos vuelve a poner en el camino de la ciencia y el misterio de lo andino, un camino de profunda nacionalidad que no se restringe a lo colorido, lo ingenuo, o lo exótico, sino que se abre la real, inmensa y milenaria memoria que corre por nuestras venas. (R. Sánchez 2007, 2).

El número de danzantes actores que participaron en grupos mixtos formados por mujeres y hombres como comunidad, fueron numerosos, todos como personas principales en las ceremonias, gesticulando movimientos de la enfermedad del baile, en un espacio escénico convencional.

Cuando trabajé y vivía los fines de semana en el sitio arqueológico de Cochasqui en los años 80s, durante los recorridos por las pirámides a diversas horas del día y la noche, los asociaba visualizando encuentros, ceremonias, danzas y peregrinaciones, entre las rampas y las plataformas como escenario, articuladas en un mundo lejano pero metido en mí ser. Surgieron alimentando evocaciones de un espacio y tiempo que pasó en el rito de la vida, que me pedía

respetar, a encontrar formas para la representación de lo valedero y lo grande. En horas libres leía a autores andinos que motivaron emociones y abrían el cerebro hacia lo ancestralmente arbitrario e injusto de vivir la marginación racial. Un aspecto que hay que subrayar en la puesta en escena es la rica sencillez del color del vestuario:



Foto 0.3 Tiahuanaco, Taky Onkoy, Danza Muyacán, 2007, T. Sucre, foto G. Guaña

...se emplearon tonos básicos, naturales, planos, no muy variados, sobre todo el rojo, el amarillo, el anaranjado propio del barro cocido, junto al color rojo y el negro auxiliados ciertas veces por el contraste del blanco... esta gama cromática, añadida al dibujo geométrico, para dar margen a un espléndido alfabeto metafórico, donde ángulos, líneas, triángulos, círculos, cuadrados y rombos llegan a explicar temas de hondura psicológica importantes como los totémicos, los litúrgicos o de la vida de adoración, recursos estéticos y artísticos que nos plantean infinitas formas de aplicaciones presentes y futuras en el desarrollo cultural y artístico de comunidades indígenas que, en la actualidad, tratan de pervivir con su arte ancestral (Guamàn-Romero 2015, 139).

En el *Taky Onkoy*, los muyacanes dimos énfasis a la historia familiar de cada uno, revalidando un culto de espiritualidad instalado en los cuerpos deseosos de profesar al ritmo, cariño a las huacas

de nuestros ancestros, para resignificarlo ritualmente. Fue un juego de adhesión al atrevernos a imaginar ese tiempo contenido de sensaciones antiguas, recordando y bailando eso sí; al ritmo de las luchas del movimiento indígena con una ideología típicamente andina de saber vivir todos los días resistiendo, como ahora ante las imposiciones neo coloniales que se mantienen ante las culturas nativas modernas.

Se estrenó en el Teatro Nacional Sucre el 4 de julio de 2007 (Programa de mano 2007), y volvió a difundirse en las ‘Veladas Libertarias’ de agosto del mismo año, en el 2008, y 2009 en el Teatro Nacional Sucre. En años siguientes lo presentamos en Otavalo, Ibarra, Tulcán, Loja, Cuenca, Ingapirca y Quito.

Pukaruna 2009, Hombre rojo. Cantata escénica en homenaje al compromiso liberador del obispo de los indios Leonidas Proaño, la presentó la Fundación Pueblo Indio del Ecuador, la alcaldía del distrito metropolitano y la fundación teatro nacional Sucre, se estrenó en este teatro el año 2009¹¹, para el que se armó un equipo de trabajo¹² que demostró que la interculturalidad es posible cuando hay una actitud sincera. El guion se elaboró entre textos y poemas de Proaño, revelando la preocupación por los desposeídos, que por años denunció el *tayta* creando consciencia hacia la comprensión de la desigualdad entre gamonales e indios.

En la coreografía se hizo evidente caricaturizar al poder conservador de la iglesia, que impugnó el trabajo de Proaño, demostrando su falso interés por los desposeídos, y el adulo al poder de la burguesía terrateniente serrana, conocida entre los muyacanes y las audiencias. Se recrearon

¹¹ Fueron bailarines de Pukaruna: Aracely Beltrán, Pilar Rueda, Roció Pusdà, Rosario Morales, Evelyn Vaca, Pamela Trujillo, Carla Terán, Salomé Poso, Anita Córdova, Eliana Yacelga, Carolina Quilca, Gabriela Recalde, Renán Cazar, Patricio Carrillo, Juan Pablo Ramírez, Daniel Pavón, Miguel Salas, David Aguilar, Edgar Mera, Mauricio Muñoz, Jorge Llumiquinga, Adrián Vivanco, Alex Salazar, Néstor García, Stalin Llumiquinga, y los actores invitados del grupo de teatro Mapawira: Pancho Arias, Roberto Guerrero, Ronald Loor, Andrés Madrid. Fausto Sanabria y yo.

¹² Producción ejecutiva Nidia Arrobo Rodas, composición y dirección musical, Leonardo Cárdenas, libreto y dirección escénica (teatro del barrio Adela de la Bastidas) coreografía Paco Salvador, Mariela Condo (soprano), César Chauvin (bajo), Vestuario Pepe & Paco, los actores Pilar Vásconez y Manuel Valencia, bocineros de cacha Pedro Janeta, churero de Chimborazo Gregorio Agualsaca, cachero Juan Sucui, y danza nacional Muyacán, Orquesta de instrumentos andinos, Banda sinfónica Metropolitana de Quito, y coro mixto Ciudad de Quito. Programa de mano (Fundacion Pueblo Indio 2009).

valores simbólicos, entre metáforas en lenguaje hablado, música, danza, canto, mímica, y escenografía, en un relato moderno, que induce a comprender de donde proviene la verdadera justicia. Como telón de fondo, cantado o hablado, resonaba sonora la lengua quichua.

La hipocresía de la iglesia oficial, que tanto combatió a Proaño, contrasta con la humilde labor agraria de los comuneros, en acertada interpretación coreográfica, en la obra se recrean rituales antiguos como el tejido de cintas rojas que van modelando el mundo a la manera mítica, mientras se predica el Evangelio de la Teología de la Liberación. La cantata mostró dos culturas diferentes, la quichua y la mestiza, donde el espectador advierte la vida y obra del prelado. Es gran mérito de los realizadores y ejecutantes haber logrado interiorizar y mostrar las posibilidades de proyección futura de los códigos culturales quichuas con la propiedad y solvencia que demostraron en la corta, demasiado corta, temporada que se les asignó (Diario Hoy Almeida 2010).

Con el nombre de ‘Al Airito’ (2010), actualicé un grupo de danzas para cholos ciudadanos. El trabajo fue montado con el ballet metropolitano¹³ con quienes formamos ‘la suite criolla ecuatoriana’: tonada, aire típico, albazo-chilena, bolero-rockola y bomba, una recopilación de temas desprendidos de memorias familiares ordenadas por los integrantes en el laboratorio coreográfico, que se estrenó en el teatro nacional de CCE, el 27 de noviembre del 2010.

Una muestra creativa de quienes fueron el elenco fundacional de este grupo escénico nacido en el año 2004, con quienes trabajé entre el 2007-2012.

Al airito, se ordenó con bailes sociales del siglo XX, narraban los vínculos de solera criolla en las urbes modernas, fueron memorias y recuerdos con músicas que emocionaron a los habitantes y alegraron las tardes tristes de los actos sociales quiteños, que perduran en la clase media para celebrar el recuerdo entre emigrantes forasteros. Adquirió presencia esos años, el bolero-rockola, apariencia moderna de sentir y bailar la pasión urbana entre el desarraigo y el gozo fronterizo,

¹³ Grupo que se formó en noviembre 2004, aspiraba trabajar el ‘folklore’ de Ecuador y América Latina, buscando expresar la identidad de los pueblos y recuperar la memoria histórica colectiva. El laboratorio coreográfico sobre temas mestizos urbanos del que participé con el elenco, lo integraron: María José Flores, Carmen Gallegos, Fanny Morejón, Nathalie Marcillo, Pamela Sambache, Verónica Torres, América Guaranda, Carolina Nicolalde, Giselle Paredes, Verónica Lara, Karina Monteros, Christian Mazabanda, Luis Armando Conejo Arias, Ronald Carrera, Edison Anchudía, Arturo Calahorrano, Marco Figueroa, Andrés Coello, Carlos Naranjo, Emilio Coello, Freddy Tacuri, luego con Christian Regalado, Jesús Gualinga, Juan Prias y Nicolás Zabala.

bailes que denotan la posibilidad de imaginar las variantes del amor, en un entorno delirante o desgarrado, prohibido pero excitante, marginal y seductor de diferentes matices.

El ritmo trabajado bajo contrastes anímicos cobra vivacidad, creándose en cada secuencia períodos de seriedad imaginativa y representaciones gestuales, que los bailarines van desenvolviéndolas con secuencias de movimientos que resumen técnica y estilo, permitiendo alterar el sentido de una imagen y de otras, de traducirlas o darles un potencial comunicativo que se expresan ahora en tonos y bailes al airito, hechos con gracia, donaire y salero. (Programa de mano Al airito 2010)

Pese a lo duro del medio social de los años 50, Julio Jaramillo, el Jota-Jota, fue “el primer *eroticantropus* guayaco creador de un estilo de canto e interpretación para la cantina, el cabaret, y los antros de bohemia dudosa” (Donoso-Pareja, 1984), Paco inició a poner carne y poder a una forma de baile, homoerótico de provocaciones acompañadas de desamor y apetito que van siempre bien conjugadas a ritmos de boleros-rockola, para decir con textos y ritmos los sentimientos díscolos y provocar con el baile lecturas diversas de ofertorios del deseo (Programa de mano 2010).

Junto a este elenco, más los bailarines contemporáneos del Ballet Nacional de Ecuador, participamos en “Barrios Rebeldes” (noviembre 2010), obra original que el Municipio de Quito, elaboró para conmemorar el Bicentenario del 2 de agosto de 1810, concebida como una producción escénica de gran formato, la cantata épica ejecutada¹⁴ en VI actos, entre música, teatro y danza:

...exaltando el espíritu libertario quiteño, como homenaje a su pueblo, a los barrios insumisos y solidarios de esta ciudad, que aceptaron erguidos la responsabilidad de vencer en la lucha por la libertad, haciendo justicia al aporte valiente del pueblo en su conjunto, como protagonista

¹⁴ La producción contó con el auspicio del Municipio, y Guido Díaz director del FONSAL, como intérpretes: María Isabel Albuja, Israel Brito, Sergio Sacoto, Alejandra Cabanilla, Cristian Castro, Diana Cárdenas. La Grupa, y Ensamble sinfónico, músicas: Leonard Cárdenas, Diego Luzuriaga, Christian Mejía, actuación Marco Bustos, Víctor Hugo Gallegos, dirección escénica y escenografía María Elena Mexía, coreografía, Kléber Viera, Paco Salvador, Guion, producción y dirección general Galo Kalifé. (Programa de mano).

principal de su destino, y como origen de lo que hoy, Quito y sus habitantes, representan (Augusto Barrera, 2010. Alcalde, Distrito Metropolitano de Quito 2010).

Barrios Rebeldes se presentó los 4 viernes del mes de noviembre de este año, en la plaza de san Francisco, en el estadio de Carapungo, estadio La Moya de Conocoto, y en el estadio del Aucas.

Pacha, rituales danzados 2014.

Un guion de ideas trabajado a pedido de Ma. Luisa González, directora de la Compañía Nacional de Danza, se estrenó con este elenco en el Teatro Nacional Sucre, el viernes 18 de julio de 2014. La obra fue creada en base a los sentidos metafóricos de las dimensiones andinas de *Ananpacha*, *Kaypacha*, y *Uckupacha*, concebida para traer a la experiencia de los bailarines de la compañía y de las audiencias memorias sobre algo andino, que fue cercano a unos, para otros desconocidos o ya no existía.

La coreografió Pablo Cornejo, sobre sonoramas de grupos nativos amazónicos recopilados por Chopin Thermes, y músicas de Abdullah Arellano. La música guiaba e invadía la conciencia a los bailarines y traía imágenes de la naturaleza relacionada a la ecología andina. La depredación de recursos de la naturaleza: relacionada a la descomposición social y política del sistema moderno se revelaba, ante la falta de respeto a la naturaleza.

Recapacité que la transformación de las celebraciones comunitarias, fueron cediendo a la fragmentación e individuación ante el deterioro de los valores comunitarios en la modernidad, que han modificado las celebraciones, en que los participantes se unen unos con otros y parecen comunicados, donde las causas de la alegría y el dolor se complementaban con ingesta de comidas y libaciones en grupo, hoy las causas de celebraciones de estas emociones donde cada uno va a lo suyo, son cada vez más raras. El futuro aun así tendrá su historia. "...además de esta obra, en la noche se presentará la coreografía Cochasquí, del maestro Paco Salvador, con el grupo Muyacán, inspirada en la resistencia de la nación Quito" (Programa de mano, Teatro Nacional Sucre 2014).

Pacha, es la pieza con la que la compañía Nacional de Danza celebra sus 38 años de vida. En este trabajo han intervenido las voces de Paco Salvador investigador y responsable del libreto coreográfico, Jean Guy Chopin Thermes, Abdullah Arellano y Paúl Moncayo ellos se han

encargado de la parte musical. Esta pluralidad de visiones sobre el hecho andino (tema sobre el que versa la obra), la ejecutan los 16 bailarines que presentarán en escena este viernes 18, en el estreno de la obra, en el escenario del Teatro Nacional Sucre (El Comercio 2014, 16).

Equinocciales: Persistencia de Memorias 2014.

En observaciones y participaciones sociales de la región, indagué ceremonias y protocolos de los contemporáneos Quito Caranquis, que en sus celebraciones anuales guardan las nuevas generaciones de la región, vestigios y resistencias de rituales manifiestos en costumbres y conductas que se revelan animando las fiestas (*raymis*), de solsticios y equinoccios.

Los actos rituales comunitarios: *Tumarina*, *Runakay*, *Ayamarca*¹⁵, sirvieron de motivación para el montaje de esta coreografía. Fueron los objetos, y la voz de las cosas los que orientaron la puesta en escena trabajada entre Pablo Cornejo y yo. Las prendas de vestir, los accesorios las cosas se convirtieron en tema a investigar, recursos que se hundieron en nuestro interior hasta revelarnos su esencia, fueron táctica y lenguaje dentro de este trabajo.

La coreografía montada entre imágenes de danza etno contemporánea, sobre formas de celebrar los ciclos astronómicos¹⁶ de los dos equinoccios: *Paukar raymi* (21 de marzo, y *Kolla raymi* 21 de septiembre), se utilizaron músicas de Abdullah Arellano y Chopin Thermes ajustadas al guion, la iluminación y efectos visuales de Santiago y Andrés Hidalgo, fotografía de Gonzalo Guaña,

¹⁵ El ritual ancestral denominado *Tumarina*, es una denominación Pan andina (Ecuador, Perú y Bolivia), localmente se conoce como *Sisa Pacha* (época del florecimiento) y se la identifica también como el *Tumari Pukllay*. El *Runa Kay* Es una ceremonia re inventada moderna (2000), de afirmación cultural entre jóvenes adolescentes. Una noche de revalorización de la identidad otavaleña donde todos fortalecen su cultura y su identificación por el Yo Soy o el Ser Yo, con programas que recuperan el orgullo por el idioma, la música y principalmente la vestimenta indígena. El *Aya Marca* o *Aya Caray* en un ritual de tiempos pretéritos que se realiza con la creencia de que la muerte es un mero paso a otra vida similar a ésta. En esta celebración los deudos ingieren la *Yana api* (mazamorra negra o colada morada) originalmente fue preparada por los indígenas, tradicionalmente se vertía sobre la tumba, para que llegue hasta el difunto, junto a la ofrenda de pan entre diseños de animales y humanos, más frutas, eran dejadas sobre la tumba o entregadas al cura o al rezador de turno a cambio de responsos por el alma del difunto.

¹⁶ Los pueblos antiguos de los andes eran solares o lunares y eso marcaba las fechas de celebración de los raymis: el *Paukar raymi* que contiene el carnaval, semana santa, el *Killa raymi*: día de difuntos y virgen María son lunares, el *Inty raymi*: Corpus Christy, San Juan y Pedro, junto al *Cápac raymi*: navidad, reyes magos son solares.

vestuario de Pepe Rosales & Paco Salvador, e interpretación de la penúltima generación de muyacanes¹⁷.



Foto 0.4 *Carolina Quilca, Anita Córdoba, Lizeth Vera, Carla Terán, detrás Estefanía Ayala, Pamela Andrade, Eliana Yacelga, Pilar Rueda, Tumarina 2015, T. Variedades, foto G. Guaña*

La estrenamos el 19 de diciembre de 2014¹⁸, en el Teatro Universitario en homenaje a los 40 años de fundación del Instituto Nacional de Danza.

¹⁷ Participaron y bailaron en este montaje: Pilar Rueda, Carla Terán, Charo Morales, Anita Córdoba, Salome Poso, Lizeth Vera, Pamela Andrade, Eliana Yacelga, Carolina Quilca, Estefany Ayala, Sayana Cabascango, Patricio Carrillo, Juan Pablo Ramírez, Rolando Maldonado, Miguel Salas, Daniel Pavón, Fernando y Mauricio Muñoz, Michel Santana, Patricio Peláez y Paco Salvador.

¹⁸ Luego la presentamos el 19 de enero de 2015 en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura, después en el Teatro Variedades de Quito, del viernes 22 al domingo 25 enero, y en el Teatro La Luna de Portoviejo, el 24 y 25 de febrero del año 2015.

En Equinocciales fue considerable el uso recreado de un conjunto de palabras, canto, prendas, signos, símbolos, emblemas, objetos y accesorios del mundo doméstico del tiempo de trabajo y festivo de celebración, estuvieron presentes y agrupados en la danza, relacionándose, creando sentidos en las acciones del movimiento, en los que aplicamos una metodología para su manejo escénico, por medio de rutinas y normas de tradición. Este trabajo permitió reinventarnos para continuar y profundizar en el crecimiento de la danza nativa, activando el campo de la memoria en los públicos.

DANZA “EQUINOCCIALES PERSISTENCIA DE MEMORIAS”

Danza Etno Contemporánea Muyacán es considerado uno de los grandes grupos de danza. Junto a Paco Salvador hacen danza laboral, en base a la investigación de saberes y memorias sobre la diversidad social de la provincia de Imbabura. Este grupo intercultural de jóvenes aportan con la construcción y difusión de la danza ecuatoriana exaltando al mestizaje étnico y cultural.

Durante 44 años, ha llevado al escenario identidad anímica, técnica y corporal en sus presentaciones. Sus coreografías quichuas y mestizas recuperan el concepto de cambio que pasan y construyen las generaciones presentes. Muyacán, a diferencia de la mayoría de los grupos de danza trascendió del folclorismo superficial para internarse en las raíces y en la savia de las diversas culturas del país. Temporada 2015, danza etno contemporánea. (Teatro Variedades 2015, 7-8).

Esta obra, se volvió a presentar para estudio, con algunos fragmentos en la Universidad de las Artes de Guayaquil en el 2ª festival escénico de noviembre de 2019, al que fuimos invitados, y en la última función en la casa que baila de Ibarra, el 14 de marzo del 2020, al día siguiente inició el aislamiento mundial de la población ante la pandemia global del virus Covid 19, una amenaza para la existencia y continuidad de la vida humana, que nos reveló lo vulnerables que somos ante la enfermedad y la muerte.

Se transformo todo, inactivos dos años. ¿Llegó el fin de otro ciclo, qué será del Muyacán?, he pensado que detrás de un final, siempre hay un nuevo comienzo. Durante la pandemia, murieron varios ex integrantes del grupo unos en el extranjero y otros aquí.

Killacas 2021.

Como sobrevivientes para continuar con la plástica escénica, hemos reducido el grupo a pocos integrantes y trabajado nuevas coreografías revisando todos los repertorios anteriores, han surgido temas y arreglos innovados valiosos, ejecutadas en cuartetos y dúos que exigen mayor calidad técnica y dominio interpretativo del elenco. Sobre músicas de todos los compositores elegidos para el trabajo danzado durante cincuenta años, los hemos agrupamos en *Killacas*. La primera parte lo estrenamos para recordar los 50 años de creación del Muyacán en el FIDAE XIII, de san Jacinto el 27 de agosto del 2021 en Manabí.

La memoria en esta narrativa *Killacas*, gira en torno de las mujeres nativas¹⁹ que profesan culto a la deidad celeste Luna y al agua. Ellas mantienen ritualidades bailadas, e interceden en las comunidades de la sierra restituyendo la espiritualidad de todos los pueblos de ascendencia originaria. Celebran las lluvias que sostienen y embellece los cultivos, limpia y sana el cuerpo, entre ceremonias de iniciación social, compromisos y afectos del corazón, con gestualidades de tiempo doméstico, social y agrícola, que permiten la conexión espiritual desde lo individual y lo colectivo en conformidad con la naturaleza y el cosmos para ser base de mantenimiento y auxilio para la vida futura. El trabajo se amplió a cuatro partes y actualmente, la obra madura, la mantenemos en difusión y estudio.

7.3 El lenguaje de los objetos, entre el cuerpo y el movimiento

En las *collicas*, allá arriba hay trastos que eran de los abuelos de mis abuelos, ¡uy de tiempos!, ahí conversan entre ellos, ¿de qué será?, pero ahí están. Pena me da porque después de nosotros han de botar todo, los de este tiempo ya no creen en los recuerdos porque no tienen. Nos hemos quedado solitas, toditos ya se han ido a sufrir en Quito, nos tienen botadas. Mi hermano le decía a

¹⁹ Lo bailaron: Anita Córdova Quinchiguano, Sayana Cabascango Villarreal, Estefany Ayala, Saya Males Taya, junto a Pato Carrillo, Naomi Almeida y Ulises Yamberla Pillajo.

papacito ¡no! ¡no vengas a Quito papá! y ellos allá sin nada de los recuerdos de la familia.
(Entrevista, Tránsito Quilca, mayo, 13, 2019).

Desde la última década del pasado siglo veinte, en el proceso de construcción de danzas, fui descubriendo otros caminos para la danzalidad del grupo. Un día improvisando con *llicllas* y mantas buscaba otros significados en estas indumentarias, de manera intuitiva mi cuerpo empezó a moverse y tratar con esas prendas, usos como nunca antes lo había hecho. Seguí indagando con los muyacanes, no paramos en muchas horas; descubrimos nuevos significados en las prendas y objetos del vestuario y utillaje andino.

Habíamos esperado años para encontrar y dar salida conceptual a este recurso escénico que tienen importancia en la danzalidad andina, por el sentido que construyen en quien los maneja. con ellos “...podemos crear universos de sentido particulares para reconstruir desde su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significados” (Escobar 2012, 32).

En las sociedades rurales indígenas de Imbabura, existen saberes, creencias sobre la conservación de diversos aperos domésticos antiguos, y objetos que acompañan su vida en el campo, por esta curiosidad indague en mujeres y hombres viejos de Otavalo, Cotacachi, Urcuquí, y San Miguel de Yahuarcocha, que dan cuenta del valor de uso de la etnografía, recordándonos la ligazón fundamental que existe entre las manifestaciones visuales y los ritos, los cuerpos y los instrumentos dentro de la premisa del arte y las cosas, a las que se refiere Ticio Escobar.

...estas cobijas tejieron las abuelas de mi mamita, hasta ahora están, viven con nosotros, nos dieron como ajuar para casarnos, ucunchinas, fajas y ponchos de tejido fino, esas cosas nos cuidan, eran de ellas o de los tayta abuelos, eran la riqueza de antes y nos acompañan hasta ahora, mis hijas ya se han hecho dueñas, ellas cuidan más que yo, a ellas les han de seguir acompañando
(Entrevista, Dolores Cabascango, Otavalo, Punyaro, 9 de mayo de 2019).

“...vea esas piedras de moler son serviciales, atrancan y cuidan los pondos grandes de allá arriba donde guardamos las semillas para las siembras, sanitas están, ahí se preparan para dar harta cosecha, hay gente que se antojan y nos piden que les vendamos, que voy a vender si son serviciales”. (Entrevista, Miguel Teanga, Yahuarcocha, 12 de mayo de 2019).

...las cosas nos ven, saben cómo estamos, son como las planticas medicinales atienden nos cuidan en las necesidades de la salud, esas palas viejas plantadas en la chacra, ahí están aladito los tayta abuelos están cuidando las siembras. Vea las gallinas suben abarcar ahí, en esos huecos hechos por tayta Alejandro, y duermen en esos yugos que eran de mis tíos, sienten quien entra y sale de noche o madrugado, son las primeritas que se despiertan y nos avisan (Entrevista, Rosa Antamba, Atuntaqui, 19 de mayo de 2019).

Los padrinos daban aretes con lauritas de plata, y rosarios con cruz fundida que hacían los orfebres de Cotacachi, mandaban hacer juegos de olletas y de pailas de bronce aquí en Urcuquí que era tierra de grandes fundidores de bronce, las campanas hechas por los maestros del pueblo viejo, dicen que mientras repiquen en las iglesia del Ecuador entero ellas han de hablar de Urcuquí, los terrenitos si nos dieron en vida mismo de nuestros papas, así nos daban antes para empezar la vida de casados, esto ya no ve ahora (Entrevista, Clemencia Burga, Urcuqui, 10 de mayo 2019).

“...cuando nos ponemos tarde a desgranar en el corredor, vienen las tucurpillas a conversar, ahí las oímos como estará el tiempo mañana, ellas saben dónde llegan y a quien visitan, van y vienen, o se quedan, son parte de la casa”. (Entrevista, Francelina Tixe, Pimampiro, 22 de mayo de 2019).

Estos relatos permiten admitir que ‘recordar es siempre un acto de pensar para hacer algo desde la experiencia, sea reproduciendo o innovando la práctica establecida dentro del buen vivir’ (Ishizawa 2013, 5), entrever que los objetos, las plantas, las aves, son parte de la totalidad de la comunicación en la vida campesina y amerindia, admiten descubrir la dimensión poética oculta en el alma de las cosas, que han servido de pauta para establecer,

“...principios estéticos subyacentes, en el contexto y la valoración cultural de los objetos, sus simbolismos y sus resonancias míticas, sus cambios y continuidades. En los que se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos” (Escobar 2012, 8).

Este recurso, permitió iniciar otro ciclo de danzalidad andina con los muyacanes, empezamos a experimentar mediante el lenguaje corporal y el movimiento, una danza con objetos²⁰, surgieron

²⁰ La propuesta del semiólogo italiano Paolo Fabbri (2000), en ‘El giro semiótico’, es dejar de ver a la semiótica como un estudio de los signos, y verla como una indagación científica de los sistemas y procesos de significación. Lo

composiciones asumiendo lo que al runa andino le ha interesado sobre el significado de los objetos. Buscaba que los danzantes descubrieran detrás de la aparente inmovilidad, el alma subyacente de los objetos, así como las posibilidades insospechadas del movimiento que provocan. No es únicamente el actor- bailarín el que mueve al objeto, este le da al cuerpo del manipulador una energía, un vínculo.

El resultado es una colección de imágenes, un viaje que sirve para dejar ver y develar la fuerza oculta de las cosas. Permitiendo evocar con propiedad en la memoria el sentido atávico o ritual primordialmente agrícola, religioso animista, o pagano al cual se encuentran ligados los objetos en el discurso de la narrativa coreográfica, denotando una continuidad en el tiempo de los saberes locales de tradición, como renovación constante del universo y sus ciclos vitales, en donde la música, la danza y el teatro, cumplen el rol de perpetuarlos y comunicarlos.

Los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aún los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades, “Las cosas tienen vida propia” -pregonaba el gitano- todo es cuestión de despertarles el ánima. (Màrquez 1967, 137).

Narrativas danzadas como: *Yacuyangana* (2006), *Taky Onkoy* (2007), *Pukaruna* (2009), *Pacha* (2012), *Cantuña* (2013), *Equinocciales* (2014), *Killacas* (2021) son entre otros,

que significa que es posible que unas formas de signos distintas del lenguaje verbal sean capaces de organizar formas del contenido, que el lenguaje verbal no es necesariamente capaz de transmitir. (Izaguirre 2018).



Foto 0.5 *Juan Pablo Ramírez, Obraje 2009, foto P. Salvador*

trabajos en permanente revisión, que tuvieron sus orígenes en tradiciones culturales de la extensa memoria social e histórica andina, pero se desarrollaron plenamente en contacto con otras culturas del presente, y son fuente para la creatividad. Estas producciones coreográficas se constituyeron a través de acciones danzadas dentro de una retórica del movimiento que habla desde el poder cinético del cuerpo en acciones gestuales, en las que radica la comunicación con el espectador.

Es difícil volver a esos tiempos, antes nuestros propósitos eran diferentes, ahora ya somos otros, abuelos, que vamos a pensar en bailar sin entrenar el cuerpo, ya tenemos dificultades y ya estamos mayores, encima ya no tenemos tiempo, los compañeros de antes están cada quien, en sus negocios, en su vida y hemos cambiado, ahora les toca a los jóvenes aprovechar y darse un lugar, la danza es una ocasión para el crecimiento personal para ser mejores (Entrevista, Lucila Quiche Potosí, Ibarra, 25 de agosto de 1996).

A pesar de que diversos enfoques disputan y se complementan dentro del actual campo de estudios de la danza etnocontemporánea ecuatoriana, se advierte una tendencia hacia definiciones más integradoras y menos colonialistas que entienden al fenómeno coreográfico andino como una construcción compleja modulada por muchos factores que está en permanente disputa.



Foto 0.6 *Pacha, Compañía Nacional de Danza 2013, T. Sucre, foto CND.*

Las fotografías, observadas en el cuerpo de esta historia como fragmentos desnudos, son imágenes del Muyacán desde el año 1971 y décadas posteriores, manifiestan las formas y proceso de transformación de la cultura corporal modificados en la experiencia del ejercicio social del arte expresado en la danza, como dice (Sontag 2006, 33), han servido en “...la necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías, es un consumismo estético al que hoy todos son adictos”, y se revelan también en los relatos de los integrantes, constatando que el recuerdo es una forma de contribuir a la tradición o reproducción de la memoria social a través del lenguaje, que comprende los medios verbales y cualquier otro medio con poder simbólico o representacional.

Son instantes de cuerpos transformados dentro de la danzalidad, que dan entrada y poder para distinguir entre fenómenos de memoria y expresión de recuerdos, el valor del lenguaje, el elemento intermediario, valorando el cuerpo, el eslabón que une a memoria y recuerdo.

Ciertamente, si no hay narración del recuerdo, no hay recuerdo; si no hay lenguaje, no hay recuerdo, así la imagen es un instrumento auxiliar del recuerdo. Así admitimos que en ocasiones

la imagen coadyuva a que se formule el recuerdo con mayor precisión; no obstante, la imagen presupone el recuerdo, no lo explica.

...en el mundo andino, memoria y recuerdo se conceptúan como dos nociones íntimamente vinculadas, tanto así que un mismo término quechua: el *yuyay*²¹, sirve para referirse a ambas. En aymara ocurre lo mismo y la palabra *amtasiña* concierne tanto a la memoria como al recuerdo, e inclusive a una tercera noción que es la conciencia, como también sucede en el quechua (Sánchez Garrafa 2022, 3).

Estos rasgos permiten dimensionar las múltiples aristas que configuran la danzalidad del trabajo escénico, y del fenómeno etnocoreográfico que, junto a la técnica, los valores, las formas, los sujetos, los procesos formativos, los circuitos de difusión, generan entradas para conceptualizar distintos aspectos de la práctica del discurso etnocoreográfico que realizamos; que tienen sus potencialidades, así como sus puntos ciegos en la danzalidad andina. Donde se constata que “...al paso de los años los indios modificaron con el tiempo su imagen, se recuperan, defienden sus reclamos y emergen del reducto folklórico, al cual no pocos los querrían ver relegados” (Mathias 1994, 12).

²¹ Los *yuyaq* o *yuyaqkuna* son las personas, sobre todo mayores, que han acumulado conocimientos e información valiosa (*yachaysapa kaqkuna*) y tienen la capacidad de explicar acontecimientos, resolver dudas y ambigüedades; a ellos se les atribuye manifiesta cordura y buen juicio moral, por lo que se les requiere cuando hay necesidad de consejo y orientación (*allin umayoq kasqankurayku*, literalmente porque tienen buena cabeza, y *sumaq sonqoyoq kasqankupas* o por tener nobleza de corazón)...el *yuyay* andino, no es la mente y mucho menos el cerebro el que acapara las posibilidades de recuerdo, también el corazón tiene parte activa en la conservación de la memoria... El término *yuyay* cubre varias dimensiones del desarrollo personal: la madurez, la capacidad de hacer memoria o recordar, y la sabiduría (Sánchez Garrafa 2022, 5-6).



Foto 0.7 Pilar Rueda, Carla Terán, Tiahuanaco 2009. Teatro Sucre. foto G. Guaña.

“...para que sea un éxito la globalización no sólo provocando la mencionada uniformidad, sino que va acompañada de un notable florecimiento de nuevas identidades” (Polanco 2005).

Esto, ha generado la resistencia de los grupos identitarios y tiene que ver con los cambios en las relaciones comunitarias, y dentro de las conductas familiares, ante lo cual debemos considerar también que:

...desde el tiempo de nuestros papás ya empezaron a cambiar las formas de llevarse entre nosotros, porque han cambiado las identidades ahora ya no se vive la comunidad como en tiempos de los abuelos, ahora se llevan las gentes por otros intereses, cada vez nos vamos pareciendo más a los mestizos, somos más independientes para los negocios. Cuando se va a construir la vivienda, nos ayudan los miembros de la familia, pero ya no es como antes, donde colaboraban todos hasta acabar la casa, ahora ya hay clases sociales también entre los indígenas, de arriba, del medio y de abajo, entre nosotros nos conocemos bien (Entrevista, Nelson Ibadango Terán, Tanguarín, Ibarra, 25 de agosto de 2001).

En síntesis, la globalización ha encontrado la manera de aprovechar la diversidad sociocultural en su favor (saciando el incontenible apetito del capital por la ganancia).

“En ese trance, el capital globalizante y etnófago ‘exalta’ la diversidad, mediante la ideología multiculturalista y como nunca antes busca convertir la pluralidad de culturas en un puntal de su reproducción y expansión” (Díaz-Polanco 2005).

Frente a la multiculturalidad vacía, la propuesta ha sido la de la interculturalidad. Ampliando la comprensión de los sentidos, pero hay un sub texto a leer entre líneas, que revela y deja ver otros indicios referidos a las nuevas maneras de interrelacionarse, aspiración que la población de Otavalo se empeña en vivir. Me pregunto ¿Es posible vivir la interculturalidad en la danza?

Considerando que interculturalidad, es “uno de los ejes conceptuales de las nuevas políticas de educación formal que se proyectan hacia los pueblos indígenas de Sudamérica” (Albo 1995).

En Imbabura apreciamos la interculturalidad cuando se refiere sobre todo a las actitudes las prácticas, y relaciones entre las personas y grupos humanos de una cultura, con referencia a otro grupo, a sus miembros, a sus rasgos y productos culturales, ejemplo es la danza del Muyacán, que ayuda para entender las nuevas formas de llevarnos entre culturas diferentes, integra a jóvenes de las diversidades sociales de Imbabura, a crear, bailar, y ampliar la danza con respeto y calidad, Otavalo aprecia a este grupo fundador de la danza imbabureña, que le reconoció el Ayuntamiento de Otavalo con la medalla Chicapán al mérito intercultural en el 2010, el Muyacán es el danzante mayor de Imbabura. (Entrevista, Mario Conejo Maldonado, Otavalo 23 de junio 2019).

“...me he fijado que ahora en Otavalo desde chiquitos se llevan los guambras entre ellos, les enseñan a vivir en interculturalidad, hay compañerismo desde la escuela y el colegio ahí se dan las ocasiones para conocerse y tener amistades, con todo tipo de gente, no si hay sinceridad en esto, pero todavía los blancos si les discriminan, pero en ambos lados se nota esto”. (Entrevista, Galo Santillán, Otavalo, 27 de agosto de 2019).

Las autoridades dicen que se constata en todo el tiempo manifestaciones cotidianas que promueven para que sea una realidad la interculturalidad, aunque muchos mestizos y turistas la consideran una máscara, que oculta la verdad. Y es reconocible en el discurso, que contiene la dudosa probabilidad y debatida propuesta en espera de consensos, donde se admite que:

“...la interculturalidad va mucho más allá de la coexistencia o el diálogo de culturas, como una búsqueda expresa de superación de prejuicios, del racismo, de las desigualdades y las asimetrías que caracterizan a los grupos sociales del país, bajo condiciones de respeto, igualdad y desarrollo de espacios comunes, manteniendo una relación sostenida entre ellas” (Albó 1995, 27-29).

En los sucesos de octubre 2019, y los últimos de junio 2022, se hicieron evidentes formas de racismo que se conservan en muchos sectores urbanos distantes de los planteamientos de Albó, cambiar las condiciones peyorativas de la situación multiétnica en nuestro país ¿es tarea difícil de alcanzar? ¿Cuándo ante esta situación dada, se darán respuestas a cómo debemos relacionarnos entre diferentes? Por ello seguimos considerando que el debate y reflexión sobre interculturalidad debe contribuir a cambiar una situación traumática de la condición multiétnica y plural de esta sociedad, aceptando decir que, en el Ecuador, en el plano educativo existe la educación intercultural pero no se aplican estos conceptos.



Foto 0.8 Sayana Cabascango, Anita Córdoba, Saya Males, Estefanía Ayala, Killacas 2021, Quito, Teatro CCE, foto G. Guaña

7.4. Reflexiones finales

El Proyecto Indigenista Andino PIA, conocido en nuestro país como Misión Andina del Ecuador MAE (1956-1973), buscó incorporar a la sociedad originaria en el desarrollo que la modernidad aspiraba, dando rumbos para la organización de la población indígena de las naciones de Bolivia, Perú y Ecuador. Era una opción que, si bien se insertaban en el aparato del desarrollo, procuró reconocer especificidades de poblaciones indígenas de la región. Al mismo tiempo, el discurso

del folklore se imponía para convertir las artes y fiestas populares en productos para el espectáculo requerido por el mercado y la industria turística.

El desarrollo y el folklore junto al turismo, eran distintas caras de una nueva geopolítica global de la posguerra. Las formas que tomaron en la región, lejos de ser meras reproducciones periféricas de lo que se dictaba en el centro, nos cuentan de procesos de apropiación y negociación de la cultura desde los territorios. Esta tesis ha buscado indagar en la memoria de estas conexiones globales traducidas a lo local, a través de una experiencia particular, la danza Muyacán.

En la presencia cultural alcanzada en varios periodos, por los miembros del grupo robustecieron significados compartidos de autoestima y superación, entre su comunidad social local, y en la permanente renovación personal presentes en sus proyectos de vida, donde se reconocen respuestas ante la discriminación, actitudes ante la actividad artística que generaron cambios y expectativas en las relaciones dentro y fuera de sus familias, y en el campo de la danza.

Los relatos de los ex integrantes durante este proceso ponen en evidencia el valor de la memoria oral; los criterios de actores de actividades escénicas y otros testimonios presentados en los pasajes de esta historia, permiten reconocer los marcos de cambio que, al amparo de ciertas propuestas desarrollistas surgieron localmente; sobre todo los relacionados con las posibilidades brindadas por la educación, las transformaciones identitarias que las acompañan, las formas de crecimiento personal, familiar y de la comunidad que se ha podido ver a través de esta experiencia, con los indígenas otavaleños e imbayas en su relación con los Otros.

Los bailarines de antes y de ahora promocionan a través de la danza, la comprensión del modo de ser de las diversas sociedades Imbabureñas, en otras ciudades del mundo, sus coreografías sobre músicas de autores diversos cuentan historias, enseñan, entretienen y han hecho escuela, sus danzas se caracterizan por una combinación múltiple de tradición y modernidad que surgen ininterrumpidamente y demuestran que la identidad, como la música y la danza son dinámicas y libres de todo estancamiento y fosilización (Ruales 2006).

En los relatos e intervenciones se puede apreciar con claridad las interacciones, los conflictos y los juegos de poder existentes al interior de las familias indígenas en el medio urbano. A mi juicio ello sucede por dos razones principales. En primer lugar, por las diferencias entre mantenerse en los valores andinos de tradición y el cambio que acarrea el desarrollo en la modernidad en constante transformación.

En segundo lugar, porque la permanencia en Quito, amplió la selección de registros de comunicación en el campo de la danza, la inclusión entre actores interesados en este tipo de trabajo social, sus sentidos y aspiraciones de entregar a públicos contenidos y formas alternativas de arte danzado que hablan al mismo tiempo de una posición ante la vida, una visión política, una



Foto 0.9 . Carlos Daniel Pabón, Santiago Hurtado, Taky Onkoy 2009, T. Sucre, foto TNS

reconstrucción permanente de identidades. Las imágenes en movimiento, que en su difusión calaban en las personas de los auditorios, como fotos han suscitado recuerdos de la memoria ancestral y atávica, al internarse en la savia de las diversas memorias que se mantienen en las raíces, de sus mitos, sus imaginarios, sus interacciones sociales, mantenidas entre las culturas andinas, que han sido plasmadas desde ellos sin alguien externo a ellos/as, con lo cual se puede ejercer menos control sobre el resultado final de los relatos ante la imagen y el movimiento.

En la historia del grupo ha sido fundamental, incorporar la presencia de sus orígenes en el diario vivir, en las familias y la comunidad a pesar de la ausencia física de los indios fundantes. En las fotografías donde el momento congelado sugiere apreciar las aspiraciones de cambio, suscitan con su imagen ante los familiares que no son sólo memorias, sino diversas entradas a las historias

de vida personales, como manifiestan (Spence Jo, Patricia Holland 1991, 12), “las narrativas frente a las imágenes proporcionan diversas formas de conectarse al pasado para explicarse el presente, permitiendo consolidar las relaciones de pertenencia ante el paso del tiempo”.

Entre los ex integrantes existe una intención expresa de que, la comunicación por el arte que mantienen con sus familiares no es solamente para estar en su recuerdo, sino para compartir un presente en común. En las que se constatan las funciones del tiempo en la historia oral, aspiración que calza con lo que expresa el profesor Portelli (2000), “Las historias se van con el tiempo, crecen con el tiempo, se deterioran con el tiempo. Es por eso que se desarrollan métodos comunales para arrebatarse cierta independencia al tiempo, para preservar las palabras”.

Recordando también que es natural que, en los Andes, la memoria colectiva se construya con los sucesos compartidos por grupos o sociedades que reconstruyen ideas y recuerdos que sirven para construir identidad.

La historia del Muyacán nos permitirá observar que, al profundizar en el ámbito subjetivo, surgen a la luz otros significados ya no tanto los vínculos identitarios sino conflictos de identidad, pugnas, deseos, y estrategias de vida en diferentes ámbitos. Para ellos conservar imágenes que son relatos de sí mismos, van más allá de la intención de mantenerse en la memoria colectiva generacional o familiar, sino que apuntan a estar presentes en la cotidianidad y en el presente de cada uno de quienes leen, o miran las imágenes.

“...mi pedido modelar los nuevos tiempos y llenar los espacios vacíos que siempre vendrán. A ensayar guambritos que pocas cosas son tan efímeras como la danza, y los informativos. Pero guardemos la memoria”. (Entrevista, Renan Cazar Cevallos, San Pablo del Lago, 5 de marzo de 2007).

Como dice Bourdieu (1989), “la función que le atribuye el grupo familiar a la fotografía es la de solemnizar los momentos de la vida en familia y la reafirmación de la cohesión familiar”. Así reconocemos la utilidad de la fotografía, sobre todo en las familias artísticas o grupos escénicos, donde ellas se convierten en una suplente indispensable para recordarlos, cuando alguien sale del grupo.

En las noches de la memoria danzante, el recuerdo que detonaron las fotografías, actualizó al grupo al volverlo presente. Todos estamos allí, aunque algunos ya no estén, los que fueron y los que somos el Muyacán hoy.

Pero además de actualizar la presencia de los integrantes, refresca los vínculos familiares y comunitarios al traer el pasado al presente:

“...en cualquier cultura, la memoria colectiva, transmitida por los ritos ceremonias y acontecimientos semejantes, refuerza el nexo con el pasado, que no implica una reflexión explícita sobre la distancia que nos separa de él” (Ginzburg 1978, 2004, 47).

Esta historia que reemplaza al grupo en ausencia de la proximidad física, ha sido una construcción que ha requerido de una comprensión deliberada basada en los orígenes, trayectoria, lazos familiares o de amistad, que han hecho los muyacanes durante el proceso de 53 años, siendo útil para rediseñar sus prácticas y la representación que tienen de sí mismos/as. Permitiéndonos reconocer que:

...el presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes, estrategias preservadoras del status quo y de otras que significan la revuelta y renovación del mundo: el Pachakuti. El mundo al revés del colonialismo, volverá sobre sus pies realizándose como historia solo si se puede derrotar a aquellos que se empeñan en conservar el pasado, con todo su lastre de privilegios mal habidos. Pero si ellos triunfan, “ni el pasado podrán librarse de la furia del enemigo” parafraseando a Walter Benjamín (Rivera Cusicanqui 2010, 54-55).

Las fotografías incluidas, entre los relatos testimoniales, diarios, notas de prensa, programas de mano y los registros audiovisuales de video, dan cuenta de las motivaciones, formas de producción y contextos en los cuales fueron hechos las propuestas escénicas; son datos importantes para los ex integrantes que han migrado y de sus familias. Algunos de ellos promocionan a través de la danza la comprensión del modo de ser otavaleño o imbaya en otras ciudades del mundo. Esto permite que, a pesar de estar separados, dispersos en otras latitudes y naciones de realidades distintas, puedan compartir recuerdos, afectos entre su lugar de acogida.

Esta historia aportará en la construcción de sus lealtades y afectos a sus lugares de pertenencia y origen. Las fotos sirvieron de referencia material para hacer más reales y menos imaginadas a la nación y a las familias, favoreciendo estrechar lazos socio afectivos entre ellos y su comunidad, robusteciendo la idea de pertenencia a ellas. La lectura que los ex integrantes hacen de sí mismos ante el recuerdo, es fundamental para observar cómo interpretan sus situaciones objetivas y cómo entrelazan aspectos de la fotografía y la memoria generacional ya que cada época está habitada

por el sedimento de las visualidades que componen su espacio plástico y conciben la utilidad de las imágenes para motivar los relatos.

Construir con sus testimonios esta historia reciente, está unida a los deseos de reunificar la comunidad de la danza quichua otavaleña e imbaya, y de replantear sus relaciones con la sociedad regional moderna. Esta historia ayudará a vigorizar los nexos entre los miembros de la familia, la sociedad indígena plurinacional y a los compañeros de nuevas generaciones que son integrantes actuales, que continúan en el trabajo artístico.

...han conseguido mantener y engrandecer la afición a la danza con garra y creatividad, se han extendido nuestras raíces y lealtad a nuestros ex compañeros y muchos amigos de allá... los viajes por el mundo cantando, vendiendo, saboreando Bier und Wurst en lugar de traguito y chicha, en el inter city, en la cosmopolita Múnich; en Bonn siempre he derramado lágrimas escuchando las músicas que bailaba. A la danza la tengo encerrada en el corazón. (Comunicación escrita, Ramiro Farinango Remache, Bonn, 27 de septiembre de 2006).



Foto 0.10 *Danza Muyacán, 2009 Taky Onkoy. Quito, T. Sucre, foto G. Guaña*

Han cambiado las necesidades emocionales y materiales de las personas, siempre vinculadas a las etapas del ciclo vital individual, y como es conocido por muchos,

“La edad, el género, la educación y actividades influyen en la naturaleza y el grado de mantenimiento de sus familias, el contacto que se establece con el mundo urbano entre sus descendientes los cambia” (Vuoruela 2002, 3),

y son los hombres los más fáciles a las adaptaciones, de allí que muchas veces se observa que son las mujeres indígenas en quienes recae de forma más fuerte la responsabilidad de mantener la unión, la comunicación y filiación a la tradición entre la familia indígena Imbabureña. En este mismo sentido, en esta historia queremos hacer un reconocimiento especial al rol que han tenido las mujeres en el desarrollo de la etnohistoria oral del *Muyuntin yahuar canchic*, Muyacán.

Ante las voces de las profesoras indígenas, vemos que su paso por la danza ayudó, en un principio en su gestión profesional, el educar, informar, enseñar lo que asimilaban como bailarinas del grupo, por lo que recuerdan vivieron como una actividad enriquecedora con sus alumnos en las escuelas; experiencia que la dirigieron a lo que ellas conciben ser, “profesoras completas”. Por otra parte, el hecho de que tengan algún familiar haciendo música o danza en el extranjero, hace que procuren tener un interés con las actividades del grupo y comunicación fluida con las nuevas generaciones, para participar construir y reconstruir o impugnar constantemente el sentido de esta historia, y de la unidad en el futuro, aspirando que nadie se sienta excluido, reincorporando

“...el *yuyay*, el elemento que integra el presente (*kunanpacha*) con el pasado (*ñawpapacha*), pero que también ayuda a transformar el presente incorporando los resultados óptimos o evitando repetir errores en el futuro (*qhepapacha*). Los ancestrales principios fundantes andinos de armonía, reciprocidad, solidaridad, igualdad e integridad moral”. (Sánchez Garrafa 2022, 3),

que, aplicados en la modernidad, podrían servir para realizar avances hasta alcanzar el poder de la convivencia en busca del “buen vivir” o “vivir bien” como ocurría en el pasado.

Al ir terminando este recorrido, quienes participamos en esta memoria vamos reconociendo hoy en día que la memoria es resistencia, y el olvido es dominación, por lo que se debe promover entre directores, profesores, estudiantes bailarines de grupos urbanos y rurales de la diversidad social subalterna, construir sus agrupaciones ampliando la comprensión intergeneracional de la

memoria visible, invisible, o en pugna para orientar el trabajo de la danza, que diferenciarán un modelo de trabajo necesario para la superación social de los miembros, y la danza de las sociedades pluri étnicas contemporáneas.

Registrar los relatos como memoria para ellas mismas y el grupo, las convierte en coautores de esta historia oral y álbum visual de recuerdo social familiar, potencializando los sentimientos compartidos, que generaron obligaciones mutuas, y de cierta manera crearon su espacio de poder frente a la sociedad donde se desenvuelven las generaciones presentes.



Foto 0.11 Evelyn Vaca, Ulises Yamberla, Rolando Maldonado, Carla Terán, Mauricio Muñoz, Araceli Beltrán, Charo Morales, Jari-Jari 2022, Quito T. CCE. foto G. Guaña

Recuerdo con cariño los comienzos del Muyacán. Su primera función, en Ibarra, en el Teatro Gran Colombia, sentada con don Silva, veíamos la alegría de taita Pedro Males, y de los Imbayas del carretero sentados en las primeras filas del palco, al comprobar que la sociedad de Ibarra se interesaba por el baile de los indios, tan difícil en esos tiempos. Desde ese momento, nos dimos cuenta lo que iba a venir para los

indígenas, y ahora verán que han de llegar lejos (Entrevista, Lolita Sánchez Paredes, Ibarra, 18 de diciembre de 1971).

“La vida no es la que uno vivió sino lo que uno recuerda, y cómo lo recuerda para contarla”.
(Gabriel García Márquez 1927-2014).

Glosario de términos

Abya Yala: voz utilizada por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, y define al continente conocido como América. *Abya Yala*, significa: tierra madura, tierra viva o tierra en florecimiento. El nombre fue sugerido por el líder aymara Constantino Lima Chávez²², alias Takir Mamani. Fue uno de los primeros en propugnar la *Wipala* y el nombre de *Abya Yala* para el continente americano. El nombre lo empleaba en sus luchas políticas. Propuso que todos los indígenas lo utilicen en sus documentos y declaraciones orales, pues llamar con *Abya-Yala* es el nombre originario propio de estos territorios americanos, invadidos y apropiados en el siglo XV por los europeos. *Abya Yala* es en sí mismo un símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios, como categoría progresista antiespañola. ¿Este término es el que coincidió con la llegada de los españoles, o América latina es una invención producto de ese mismo proceso colonial que día a día se examina en su cabal significado?

Acción artística: también denominado arte de acción. Se trata de un grupo de técnicas que hacen énfasis en el acto de crear más que en el objeto obra de arte. La acción artística considera de vital importancia la relación artista-espectador. Otra característica importante de la acción artística, lo efímero de la obra.

Aculturación: es un proceso dinámico que ocurre cuando dos grupos culturales autónomos están en contacto constante, donde uno y otro buscan provocar un cambio hacia una cultura o hacia ambas, dependiendo de la relación de poder que se establezca, esto ocurre a nivel del grupo y a nivel del individuo. (Berry 1980, 220). Cuéllar, Harris y Jasso (1980) dicen que "la aculturación es un fenómeno multifacético, conformado por varias dimensiones, factores, constructos o subcomponentes, aun cuando no todos han sido especificados o identificados claramente, componentes como los valores, ideologías, creencias y actitudes son tan importantes en la

²² Activista indígena profesional (1933), de nacionalidad boliviana, se le atribuye la introducción, en 1975, del rótulo "*Abya Yala*" como nombre del continente americano; y la recuperación del uso y difusión de la *wiphala*, a partir de 1970, como colorido estandarte y símbolo indígena, omnipresente hoy en Bolivia. En 2008 fue condecorado con el Condor de los Andes, Grado de Caballero, por Evo Morales, presidente del "Estado Plurinacional de Bolivia". Un misionero católico, el salesiano italiano Juan Bottasso Boetti (1936-2019), dedicado desde 1964 a "la formación del movimiento indígena amazónico de la nacionalidad shuar", había de convertirse en el principal propagador del rótulo *Abya Yala*, reconociendo en todo momento seguir la propuesta del "líder aymara Takir Mamani", al activar en Quito "Ediciones Abya Yala" en 1976, e incorporar bajo esa marca otras iniciativas suyas previas, como "Mundo Shuar", creada en 1975. (<https://www.filosofia.org/ave/003/c090.htm>).

aculturación como lo son las características cognitivas y conductuales como el lenguaje, o las prácticas y costumbres culturales" (Cuéllar 1980, 221). rotulo

Actividades, bienes y servicios culturales: son los que, desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí, o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales. (Unesco, 2005).

Antropología social y cultural, son disciplinas de estudio socio-antropológico que estudian las sociedades y las culturas humanas, especialmente su diversidad

Alteridad: surge como la idea de ver al otro, no desde una perspectiva propia, sino teniendo en cuenta creencias y conocimientos propios del otro, lo cual exige tener un mayor acercamiento, diálogo y entendimiento sobre el otro (Tavizón, 2010). Entendemos la alteridad como el principio filosófico de "alternar" o cambiar la propia perspectiva por la del "otro", considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro; y no dando por supuesto que la "de uno" es la única posible. La alteridad implica ponerse en el lugar de ese "otro", alternando la perspectiva propia con la ajena. Es decir, la alteridad viene a ser una buena muestra de interés por comprenderse, aceptando la forma de pensar y actuar diferente según la pertenencia a una u otra cultura.

Arte comunitario: se asocia a un tipo de prácticas materiales e inmateriales estéticos, elaborados por los miembros de una comunidad poseen características que los distingue creando, un beneficio o mejora social que los favorecen.

Esta clase de arte se apoya en dos conceptos específicos: en primer lugar, la relación obra de arte-espectador, lo que define al arte que involucra la participación del público. En segundo lugar, la incidencia que la obra de arte puede tener en el contexto social en el que es presentada. El concepto de arte comunitario también se usa para definir al arte que tiene como objetivo una mejora social (Palacios 2009, 199)

Arte etnográfico: es una de las estrategias del arte contemporáneo; el artista y su vinculación con el método etnográfico, que se desprende del estudio antropológico. El artista comienza a interesarse por el otro, a finales de la década de 1980, en que las artes adquirieran notoriedad en la reflexión sobre la antropología. En las últimas décadas, en el marco denominado “retorno de lo real” por el crítico Hall Foster, emerge este paradigma, el del “artista como etnógrafo”.

El artista trata de realizar un proceso en el cual, como un sujeto, conmovido por su entorno político, social y cultural, incide en la cultura de un sitio, a su vez, que este, aprende de la misma cultura que lo afecta. La etnografía y los enfoques etnográficos aparecen como una alternativa, por ser el que, desde los pormenores de la vida y la cultura, se accede a la puesta de las realidades diferenciadas. (webUIS I 2005).

Arte público: este concepto artístico está ligado al uso de los espacios públicos. Se considera a estos lugares como áreas de libre acceso por lo que se son espacios adecuados para la realización de obras de acción artística o efímeras. El uso del espacio público tiene que ver con la idea de site specificity de las obras, es decir, que lo que se presenta en el espacio público, conceptualmente debe estar concebido para ubicarse en lugares que mantengan flujos elevados de público y manejos inadecuados de las obras de arte.

Este concepto también está relacionado con las discusiones sobre el carácter mercantil de la obra de arte. Para Butin (2009), el uso de espacios públicos para la exhibición artística, en muchas ocasiones entra en conflicto con los usos habituales de los espacios públicos, por lo que considera pertinentes cualquier cuestionamiento o debate alrededor de este tipo de arte.

Arte relacional: “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud 2008, 142)

Autenticidad: se refiere al principio de verdad, validez, veracidad, legitimidad de un hecho, u objeto.

...ligada a la problemática del folklore y a las expresiones tradicionales, pierde su sentido si sigue siendo entendida en términos dicotómicos que oponen la tradición a la modernidad. La autenticidad debe ser entendida como la capacidad de grupos sociales para representarse a sí mismos, y de conquistar aquel espacio dentro del discurso nacional y global, que les permita a

ellos decir quiénes son. Es decir, por la capacidad de auto representación y autodeterminación, en vez de por la resistencia de supuestas identidades esenciales (Cànepa Koch 1998, 2004, 6)

Aura: la definición del aura es aquello que hace única a cada obra de arte, el aura está atada a su aquí y ahora. En otras palabras: "...el aura es un concepto en el que se percibe la esencia de la obra de arte. ¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse" (Benjamìn 203, 49).

Campo del arte: teoría de Bourdieu que utiliza esta categoría como una guía para identificar la existencia de algunos elementos importantes de esta estructura que se inter relacionan, y la aplico dentro del campo del arte de la danza en Quito.

un sistema de relaciones entre sujetos, agentes e instituciones. Un sistema de relaciones entre quienes están directamente vinculados a la producción de obras, también los que valoran, venden y exhiben, teorizan...Sitúa al artista en un sistema de relaciones con otros agentes. Ese sistema de relaciones es el resultado de un proceso histórico que componen el mundo del arte...el campo del arte no solamente produce obras de arte, sino que produce ideas, valores, pensamiento, entorno a la estética artística...El campo ha creado sus propios grupos de especialistas (SCRIBD s.f.).

Comunicación proviene del latín comunicatio y este, a su vez, procede del sustantivo comunico. Tanto el sustantivo comunicación, como el verbo comunicar, tiene su origen en la palabra comunis, raíz castellana de la palabra comunidad, la cual significa la participación o relación que se da entre individuos. Comunicar, significa transmitir ideas y pensamientos con el objetivo de compartir información de todo tipo, tradicionalmente se ha definido como el intercambio de sentimientos, opiniones, o cualquier otro tipo de información mediante habla, escritura u otro tipo de señales. La comunicación como medio de transmisión, exige la utilización de un código compartido, su función entre otras, son la transmisión y recepción de información con cierto contenido de carga afectiva en función del receptor y con gran capacidad para autorregularse desde la conducta con los demás. La comunicación humana se concibe como un ritual que los seres humanos llevan a cabo desde que nacen y en el que resulta imposible no comunicarse.

Comunicación cinética: es término usado para las formas de comunicación en los que solo intervienen movimientos corporales y gestos, dentro de un lenguaje no verbal de comunicación “La postura corporal transmite la actitud en la interacción con los demás. Los movimientos de la cara y el cuerpo brindan datos sobre la personalidad y el estado emocional de los individuos” (Breton Le 2007) La kinésica, o cinética, es lenguaje corporal que estudia el significado expresivo y comunicativo de los movimientos corporales y de los gestos, de percepción visual, en relación con la estructura lingüística y paralingüística (Rudolf von Laban).

Consejo mundial de los pueblos indígenas: es una organización internacional no gubernamental, fundada en 1975 para promover los derechos y preservar las culturas de los pueblos indígenas de América, Pacífico sur y Escandinavia. Su sede se encuentra en Ottawa, Canadá. Se empeña en cumplir el artículo 311 de La Declaración de los Derechos de la población indígena de las Naciones Unidas que dice: La población indígena tiene el derecho de mantener, controlar, proteger y desarrollar su herencia cultural, sabiduría y expresiones culturales, así como sus proyectos científicos y tecnológicos, incluyendo, además, recursos humanos y genéticos, medicina, semillas y conocimientos sobre la fauna y flora, la tradición oral, obras literarias, diseños, deportes, juegos tradicionales y artes escénicas. Además, tienen el derecho de mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual acerca de su herencia cultural, conocimientos tradicionales y expresiones culturales (Consejo Mundial de Pueblos Indios 1990).

Colectivo artístico: grupos de artistas cuyo trabajo gira alrededor de la idea de la colectivización de las prácticas artísticas y de estrategias colaborativas de creación, difusión, enseñanza, producción y gestión del arte.

Colonialismo: el colonialismo es la doctrina que legitima la dominación política y económica de un territorio o de una nación por un gobierno o estado extranjero. Supone no solo la usurpación y apropiación de la tierra, de su riqueza y recursos; sino también el sometimiento de la población. Es el sistema social y económico por el cual un estado extranjero domina y explota una colonia. Utiliza la fuerza militar...el país invadido no puede oponerse y el colonizador, invasor o conquistador impone el control militar, político, económico, social y cultural, mediante la designación de personas originarias del país conquistador (Significados.com 2018).

Coreología: es una rama de la etnomusicología, que estudia a las danzas y bailes. Es una ciencia que pertenece a la etnomusicología, y estudia los siguientes aspectos: Clasificación, Origen de la danza y baile, Vestimenta, Música, Función social y simbólica. En el ámbito educativo su uso es importante, para que el estudiante se familiarice con esta ciencia, y comprenda de una forma particular e incorporar al conocimiento en general. Su empleo se ha desarrollado en los países nor atlánticos, especialmente anglosajón, relacionándola a los estilos de danza.

Cosmovisión: comprende una cantidad de saberes organizados que refleja una manera de entender el mundo, que funda un paradigma para otras teorías o ideas para explicarlo.

El término *cosmovisión* es una adaptación del alemán *Weltanschauung* (de *Welt*= *mundo*, y *anschauen* = *observar*). Las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado contribuirían a conformar una cosmovisión individual. Todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease; la tarea hermenéutica consistiría en recrear el mundo del autor en la mente del lector. El término fue rápidamente adoptado en las ciencias sociales y la filosofía (Julian Pérez Porto 2014).

Cosmovisión Andina: considera que la naturaleza, el hombre y la tierra=Pachamama=(madre tierra), son un todo que viven relacionados perpetuamente. En el caso andino, esta tiene rasgos particulares en materia de tiempo y espacio.

Esa totalidad vista en la naturaleza, es para la cultura andina, un ser vivo. El hombre tiene un alma, una fuerza de vida, y también lo tienen todas las plantas, animales y montañas, etc., y siendo que el hombre es la naturaleza misma, no domina, ni pretende dominar. Convive y existe en la naturaleza, como un momento de ella, sin embargo, una cosmovisión no es una elaboración filosófica explícita ni depende de una; puede ser más o menos rigurosa, acabada o intelectualmente coherente (Estermann 1998, 27).

Cultura: es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones (Unesco, 2005).

Contenido cultural: sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales que las expresan (Unesco, 2005).

Diversidad cultural: multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos, y las sociedades (Unesco, 2005).

Hibridez: el término se refiere en las ciencias básicamente a una fusión o mezcla, de diferentes elementos culturales para crear nuevos significados e identidades. “Los híbridos desestabilizan y desdibujan las fronteras culturales en un proceso de fusión o criollización”. García Canclini (1990) define a las culturas híbridas como una “mezcla de memoria heterogénea e innovaciones trucas”. Es el proceso que ocurre tras la mezcla de dos culturas distintas (N. G. Canclini 1990, 15).

Hibridación cultural: el concepto fue introducido por el antropólogo argentino Néstor García Canclini en 1990. La hibridación como lo vimos arriba puede ser positiva, pero trae un riesgo inherente y es la el desprendimiento de la historia que les dio origen. Se tratan de procesos de cambio en los que, después de luchas, pugnas y reinterpretación, la interacción de lo que se concebía como culto y popular, se ligaron al enfoque industrial de producción y circulación de los bienes simbólicos, con patrones organizadores de lo que en la modernidad se entiende como culto.

La hibridación es un campo de energía e innovación sociocultural. Mina las maneras binarias de pensar la diferencia, y reconoce la diferencia que se desliza permanentemente dentro de otra, porque los grupos no permanecen dentro de sus límites y las fronteras ya no son lugares para detener a la gente, sino para cruzarlas de manera constante (Contreras 2000, 5).

Etnografía: método de estudio utilizado por los antropólogos, para describir las costumbres y tradiciones de un grupo humano. Contribuye a conocer la identidad de una cultura humana que se desenvuelve en un ámbito sociocultural concreto. La etnografía recurre a la observación participante del antropólogo, durante un periodo de tiempo en el que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar, asumiendo un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad (Yirda 2020).

Espacio escénico: ámbito tridimensional donde transcurren las acciones de un espectáculo teatral protagonizado por el actor-bailarín, este espacio, a su vez, se ve delimitado, en segunda instancia

por la escenografía y por la luz. El ámbito físico sufre así una alteración, que puede ser modificada y tiene un carácter de ratificación o rectificación del volumen inicial.

Expresiones culturales: son las expresiones resultantes de la creatividad de las personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural (Unesco, 2005).

Etnicidad: la etnicidad atañe a las formas de pertenencia y las inter relaciones entre grupos, que se definen en un contexto de poder, que abordan el problema de las relaciones entre marginalidad centro y periferia, en el contexto de unas formas y circunstancias históricas cambiantes es un “Concepto relacional que remite a categorías de auto identificación y adscripción social. El término etnicidad reconoce, el lugar de la historia, la lengua, y la cultura en la construcción de la subjetividad y la identidad, así como el hecho de todo discurso tiene un lugar, una posición y una situación, todo conocimiento tiene un contexto” (Hall 2003, 446).

Geohistoria: relaciona el espacio, el tiempo y la sociedad, -el espacio una construcción social- no privilegia ni la dimensión temporal (historia) ni la dimensión espacial (geografía); fusiona ambas dimensiones: el tiempo, a menudo largo, el espacio y los territorios contruidos por las sociedades. Un evento histórico, económico, político o social no puede comprenderse si no es localizado geográficamente, y viceversa, la evolución de un lugar geográfico no puede entenderse sin considerar su dimensión temporal. El tiempo, el espacio, el pasado y el presente están estrechamente vinculados.

Identidad nacional: Forma de identificación imaginativa con la nación estado por cuanto se expresa mediante símbolos y discursos, “las naciones no solo son formaciones políticas, sino también formas de representación cultural..., la identidad nacional está constantemente reproducida mediante la acción discursiva” (Anderson 2006, 15-16).

Identidad cultural: es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, esta identidad implica, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social, es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural. “Conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elemento cohesionador dentro de un grupo social y que

actúan como sustrato para que los individuos que lo forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia” (Anderson 2006, 18).

“El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” (Bákula 2017, 169). La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, del pasado. Un pasado que puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos. El valorar, restaurar, proteger el patrimonio cultural es un indicador claro de la recuperación, reinención y apropiación de una identidad cultural (Unesco, 2005).

Imaginario: reserva de imágenes que nuestras culturas poseen. El concepto es usado habitualmente como sinónimo de mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología. El imaginario social es un concepto creado por el filósofo griego Cornelius Castoriadis, usado habitualmente en ciencias sociales para designar las representaciones sociales encarnadas en sus instituciones, en la obra de Castoriadis tiene significado preciso, ya que supone un esfuerzo conceptual desde el materialismo para relativizar la influencia que tiene lo material sobre la vida social. Oportunidad de introducirte en la mente y el corazón de los pueblos de América Latina.

Interculturalidad: es el fenómeno social, cultural y comunicativo en el que dos o más culturas de diferentes identidades culturales específicas, se relacionan en condiciones de igualdad, sin que ningún punto de vista predomine sobre los demás...Es la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo. (Unesco, 2005). En Ecuador se promueve la interculturalidad desde la ética y los valores sociales, como el reconocimiento y respeto de la diversidad social, con acciones sobre la dignidad y derechos de las personas y colectivos sociales, para que éstos se constituyan en factores sustanciales de sociedades integradas.

Intervención: la intervención artística nació ligada a prácticas de activismo y están relacionadas a militancias políticas de diversas índoles (ecologistas, de diversidades raciales, de diversidades sexuales, entre otras). Para Geene la intervención tiene que ver con un momento del campo del arte cuando “empezaron a aparecer formas de repolitización que eran futo no tanto de reacciones directas a estas situaciones como de la crítica al funcionamiento ‘normal’ de las galerías, museos

y academias, con sus estructuras patriarcales y autoritarias” (Geene 2009, 153). Es decir que las intervenciones artísticas surgieron en los centros, del descontento de los artistas con las instituciones y el manejo institucional del arte.

Patrimonio cultural inmaterial: se entiende los usos, representaciones, expresiones orales, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- a las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocidos como parte integrante de su patrimonio cultural.

Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (Bákula 2017, 169).

Performance: es una de las técnicas de la acción artística. Se trata de una acción que tiene una línea narrativa y se presenta al público; sin embargo, a diferencia del teatro no tiene diálogos escritos. También se le puede definir como una acción que se centra en el cuerpo del performer.

Es un juego de variabilidades escénicas, de estímulos locales, donde el cuerpo junto a objetos, espacios, sonidos, se componen en un ejercicio de excepcionalidad. Sin la idea de un compuesto escénico y de un gesto de empeño lúdico en ebullición no es posible la performance. Esta requiere construir figura y medio, cuerpo y espacio, que determinan la escena (Cangi 2012, 179).

Sin embargo, algunos tipos de performance pueden estar muy próximos a las artes escénicas. En los años noventa, con la teoría de la performatividad planteado por Judith Butler, empezó a considerarse como un acto autónomo del cuerpo (Angerer 2009). Igual que el happening, se realiza en espacios públicos, pero se diferencia de éste porque no es indispensable la participación del público y no es un acto improvisado, tiene un libreto definido que refuerza el concepto de la obra.

Polifonía: la polifonía se define como la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles que participan en la construcción del texto, pasan a ser sujetos literarios, ya sea

sujeto lector, sujeto autor, y los sujetos personajes, que demuestran la diversidad de conciencias, ideologías y visiones del mundo distintas (Bajtin 1998, 13).

Políticas culturales: cada estado define su política cultural, utilizando para aplicarla los medios de acción que juzgue más adecuados, ya se trate de modalidades prácticas de apoyo o de marcos reglamentarios apropiados. Al mismo tiempo que garantizan la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial. Al tiempo que respeta sus obligaciones internacionales.

Posmoderno: lo que sigue a lo moderno y va después de él. La postmodernidad se erige contra los discursos y prácticas de la modernidad, que se consideran agotados u opresores, y entraña cambios profundos en el pensamiento, la historia, la sociedad, la cultura. Arnold Toynbee, adopta el término cuando se refiere a cuatro eras distintas en la historia de Occidente: La Edad Oscura (675-1075), la Edad Media (1075-1475), la Edad Moderna (1475-1875), la Edad Post-Moderna (1875-). Caracterizan la Edad Moderna la estabilidad social, el racionalismo, el progreso y la clase media burguesa. Características de la Edad Post-Moderna son en cambio la ruptura con la moderna, las guerras, la turbulencia social, la revolución, la anarquía, el relativismo y, en general, el colapso del racionalismo y del ethos de la Ilustración. (Para Toynbee, post-moderno es un concepto negativo: regresión deplorable, pérdida de valores tradicionales, de certezas y estabildades).

Salvaguardia: se entiende las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos. (Parlamento Andino 2019).

Sincretismo cultural: este modismo cultural, se da como producto de las mezclas de diversas culturas, dando como resultado un nuevo fenómeno que ocurre como producto de la mezcla de sus componentes.

Referencias

- Adolfo Colombres, Juan Acha, Ticio Escobar . *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991.
- Agudo, Ximena. « "Proyecciones de la danza folklòrica en dos movimientos".» *Imàgen, Artes, Letras, Espectàculos*. (CONAC), 1991: 47-53.
- Aguirre, Maira. *Danza Historia*. Quito, 1994.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones* . México: Programa Universitario de Estudios dE Género de la UNAN, 2015.
- . *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015.
- Albò, Xavier. *Bolivia Plurilingue: guìa para planificadores y educadores*. La Paz: CIPCA, 1995.
- Almeida-Vélez. *Historia del pueblo Kechua*. Quito: Abya Yala, 2005.
- Almeida-Velez, Ileana. «Sucesos de octubre 2019.» *Rocinante Nª 133*, 2019: 10-14.
- Alvarez, Angel Emilio Hidalgo y Lupe. «El Ecuador del siglo XX. en los trances del Arte SEACEX.» *SEACEX*. 2015. <http://www.elecuadordelsigloxx.com> (último acceso: martes de septiembre de 30).
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusiòn del nacionalismo*. Mèxico: Fondo de Ccultura Econòmica, 2006.
- Apra, Gustavo. *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- «Arte en la calle.» *Revista El Puente Nª 1*, 1981: 20.
- «Arte en la calle.» *El Puente Nª 1*, 1981: 20.
- Ashton, Frederick. [http://www.ecured.cu/index.php?title=Frederick Ashton&oldid=2174580](http://www.ecured.cu/index.php?title=Frederick%20Ashton&oldid=2174580)>>. 1998. [http://www.ecured.cu/index.php?title=Frederick Ashton&oldid=2174580](http://www.ecured.cu/index.php?title=Frederick%20Ashton&oldid=2174580)>> (último acceso: 6 de agosto de 2014).
- Auge, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Augusto Barrera, 2010. Alcalde, Distrito Metropolitano de Quito. «Programa de mano.» *Barrios Rebeldes*. Quito: Distrito Metropolitano de Quito, 13 de noviembre de 2010.
- Aulestia, Patricia. «Comunicación enviada para la .» *Revista Muyacan, inédita*. Quito, 6 de marzo de 2007.
- . *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano*. Mèxico: Escenología, 2004.
- Aulestia, Patricia. *Mi ballet Nacional Ecuatoriano*. Mexico: Escenología, 2004.
- Ayala Mora, Enrique, entrevista de Paco Salvador. *Relatos de memorias a varias voces. comentario en clases UASB.2005* (8 de noviembre de 2006).
- . *Resumen Historia del Ecuador*. Quito: Corporaciòn Editora Nacional, 2008.

- Azudanza. «<http://www.azudanzamaracaibo.blogspot.com/p/danza-solidaria.html>.» 2004.
<http://www.azudanzamaracaibo.blogspot.com/p/danza-solidaria.html> (último acceso: 10 de agosto de 2019).
- Babilio. [https://borradopedia.com/indexphp?title-Huilo ruales hualca](https://borradopedia.com/indexphp?title-Huilo%20ruales%20hualca). 2007.
[https://borradopedia.com/indexphp?title-Huilo ruales hualca](https://borradopedia.com/indexphp?title-Huilo%20ruales%20hualca) (último acceso: 26 de abril de 2019).
- Bajtín, Mijail. *Estètica de la creaciòn verbal*. Barcelona : Siglo XXI, 1998.
- Bajtín, Mijail. La polifonìa textual. [https://www.ceip.edu.uy.>IFS > documentos > lengua > bibliografia > Bajtìn gen](https://www.ceip.edu.uy.>IFS%20documentos%20lengua%20bibliografia%20Bajt%C3%ADn%20gen). 1988. [https://www.ceip.edu.uy.>IFS > documentos > lengua > bibliografia > Bajtìn gen](https://www.ceip.edu.uy.>IFS%20documentos%20lengua%20bibliografia%20Bajt%C3%ADn%20gen) (último acceso: 19 de marzo de 2019).
- Bákula, Cecilia. «Reflexiones en torno al patrimonio cultural.» *Turismo y Patrimonio Año 1*, 2017: 167-174.
- Balseca, Fernando. «Taky Onkoy, Memoria hecha mùsica y danza.» *Capital en el Arte Nª 10*, 2008: 43.
- Banerjee, Ishita. «Kali y sus contemporáneos: percepciones del tiempo.» *Estudios de Asia y Africa, vol XXXVI, núm.1 enero-abril, 2001, el Colegio de México, A.C. distrito Federal, México*, 2001: 11-32.
- Barba, Eugenio. *Antropología Teatral*. Buenos Aires : Gilli, 1986.
- Barbero, Jesùs Martìn. *De los medios a las mediaciones Comunicaciòn, cultura y hegemonìa*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 1988.
- Barker, Chris. *Construcción y representación de raza y naciòn, en Televisiòn, globalizaciòn e identidades culturales*. México: Paidós, 1991.
- Barnsley, Julie. *Estètica del cuerpo en estado de rebeldìa*. Caracas: Instituto Universitario de Danza , 2006.
- Barragán, Rossana. «Más allá de los mestizo, más allá de lo aymara. Organización y representaciones de clase y etnicidad en el comercio callejero en la ciudad de la Paz.» En *Sectores subalternos, ciudadanía y exclusiòn*, de Eduardo, compilador Kingman, 293-322. Quito: FLACSO, Ministerio de Cultura, 2009.
- Barreiro, Ana. «La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporàneas.» [https://www.papers.uab.cat/article/view/v73-martìnez](https://www.papers.uab.cat/article/view/v73-mart%C3%ADnez). 2004.
[https://www.papers.uab.cat/article/view/v73-martìnez](https://www.papers.uab.cat/article/view/v73-mart%C3%ADnez) (último acceso: 21 de julio de 2019).
- Baud, Michiel. «Intelectuales y sus utopias.» En *Indigenismo y la imaginaciòn de Amèrica Latina* , de Michiel Baud, 63-86; 87-93. Amsterdam: CEDLA, 2003.
- . *Intelectuales y sus utopias: indigenismo y la imaginaciòn de Amèrica Latina*. Amsterdam: CEDLA, 2003.
- . *Intelectuales y sus utopias: indigenismo y la imaginaciòn de Amèrica Latina*. Amsterdam: Cedla, 2003.

- Bell, Cheryl Forsythe, Ana Marie Perces, Marjorie. *The dance technique of Lester Horton*. Princeton: Princeton book company, publicada i traducció Nereyda Rey, 1992.
- Benjamín, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- . *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Berger, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 1972, 2001.
- Berry, J.W. «Social and Cultural Change.» *Triandis, H. Brislin, R. Handbook of Cross-Cultural Psychology Vol.5*, 1980: 211-280.
- Bertrand, Romain. *Historia global, historias conectadas*. París: Prehistoria, 2015.
- Bonilla, Adrián. «Espacios en disputa. Prólogo.» En *Espacios en disputa*, de Mercedes Prieto, 7. Quito: Flacso, 2011.
- . «Programa de mano.» *Muyacán y Amaru; Perú, Chile, Bolivia*. Quito, 6 de julio de 1988.
- . «Programa de mano.» *Muyacán y Amaru: Ecuador, Perú, Chile, Bolivia*. Quito, 6 de julio de 1985.
- Bourdieu, Pierre. *"Capital simbólico y clases sociales"*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo veintiuno, 1997.
- . *Capital simbólico y clases sociales*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires, 2008.
- Breton Le, David. *El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Breton Le, David. www.academia.edu/150821257 *El cuerpo y la danza en los diferentes campos*. 2010. www.academia.edu/150821257 *El cuerpo y la danza en los diferentes campos* (último acceso: 17 de diciembre de 2019).
- Bretón Solo de Zaldívar, Víctor. «Los límites del indigenismo clásico.» En *El desarrollo comunitario como modelo de intervención sobre el medio rural*, de La Misión Andina del Ecuador, 61-122. Quito: Flacso, 2001.
- Breton, Le. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Britton Diane F. and Barbara C, Knowles. «Historia pública y memoria pública.» *Source: Ayer N° 32 Memoria e Historia*, 1998: 147-162.
- Britton, Diane F. and Barbara C. Knowles. «Historia pública y memoria pública.» *Source Ayer, N° 32, Memoria e Historia (1988)*, 1988: 147-162.
- Bronner, Simon J. *Folklore*. Logan: Prensa de la Universidad Estatal de Utah, 2013.
- Bryan, Turner S. *El cuerpo y la sociedad*. México: FCE, 1984.
- Bucheli Oñate, Sara, entrevista de Salvador Paco. (25 de agosto de 1996).
- Buitrón, Pedro. «Comunicación escrita.» Otavalo, 14 de febrero de 1996.

- Bustos Romoleroux, Isabel. *Danza-Teatro*. Interpretado por Retazos. Nacional Sucre, Quito. 20 a 27 de julio de 2000.
- Cachiguango, Luis Enrique. *Wakcha Karai. una praxis de religiosidad andina en Cotacachi, Otavalo Ecuador. en manos sabias para criar la vida*. Quito: Abya Yala, 1999.
- Calveiro, Pilar. *Los desafíos de la memoria. en Memorias (in)cógnitas: contiendas en la historia, editado por Maya Aguiluz Ibarguen, y Gilda Waldman M.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Camilo Restrepo Guzmán. «Programa de mano.» *Homenaje a los Artistas Danzarios*. . Quito: CCE, 27 de abril de 1995.
- Campana, Pablo. «<https://pablocampana.wordpress.com/2019/01/02/sobre-alessandro-portelli-y-la-historia-oral/>.» *Sobre Alessandro Portelli y la Historia oral*. 2 de enero de 2019. <https://pablocampana.wordpress.com> (último acceso: 13 de marzo de 2019).
- Canclini, Néstor García. *cultura Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalvo, 1990.
- Canclini, Néstor García. *Las Culturas populares en el Capitalismo*. México: FCE, 1982.
- Cánepa Koch, Gisela. *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- . *Máscara, Transformaciones e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 2004.
- Cánepa, Gisela. «Visibilidades e invisibilidades en la antropología peruana.» *Revista chilena de antropología visual N° 20 Santiago, diciembre 2012- ISSN 0718-876x. Rev. chil. antropol. Vis*, 2012: 1-37.
- Cangi, Adrián. «Performance escénica.» *Nómadas N° 16*, 2012: 177-185.
- Carlos Miñana. «escuela modernizadora, escuela folklorizadora. Usos y desusos de fiestas y bailes.» *Influencias y legado español en las culturas tradicionales de los andes americanos*, 2002: 2-78.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. «CCE-RFE-N1-1965 Instituto Ecuatoriano del Folklore.» *SCRIBD*, 1965: 218.
- Cauvin, Thomas, y Serge Noiret. «Internationalizing Public History.» En *The Oxford Handbook of Public History*, de Paula Hamilton y Gardner James B., 25-43. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano". Habitar, cocinar*. México D.F: Instituto Tecnológico y de estudios Superiores de Occidente, 1979.
- Chamorro, Ugarte. <https://www.guillermougartechamorro.blogspot.com>. 2000. <https://www.guillermougartechamorro.blogspot.com> (último acceso: 23 de marzo de 2019).

- Chartier, Roger. «El pasado en el presente.Literatura, memoria e historia.» *Co-herencia Vol.4. nùm. 7 julio-diciembre*, 2007: 1-23.
- Chiriboga y Caparrini. *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920. La temprana fotografia del indio en los Andes*. Quito: Abya Yala ILDIS, 1994.
- Chiriboga, Lucìa, y Silvana Caparrini. «Identidades desnudas Ecuador 1860-1920.» En *La temprana fotografia del indio en los Andes, Abya Yala*, de Lucìa Chiriboga y Silvana Caparrini, 11-48. Quito: ILDIS, 1994.
- cifraclub. <https://www.cifraclub.com.br/paulo-de-carvalho>. 1990.
<https://www.cifraclub.com.br/paulo-de-carvalho> (último acceso: 6 de noviembre de 2018).
- Ciudadano, Portal Político. «Diccionario de Política y Administración Pública .» [www.imeporg/diccionario-de-administración-pública/e/em-es/entropía social](http://www.imeporg/diccionario-de-administración-pública/e/em-es/entropía-social). 10 de enero de 2010. [www.imeporg/diccionario-de-administración-pública/e/em-es/entropía social](http://www.imeporg/diccionario-de-administración-pública/e/em-es/entropía-social) (último acceso: 14 de febrero de 2019).
- Comercio, El. <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultur/octava-edicion-mujeres-danza-tropiezos.html>. 2008. <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultur/octava-edicion-mujeres-danza-tropiezos.html>. (último acceso: 23 de febrero de 2020).
- «Consejo Mundial de Pueblos Indígenas.» <https://un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/historia.htm>. 1985. (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- Consejo Mundial de Pueblos Indios. «Consejo Mundial de Pueblos Indios.» *Consejo Mundial de Pueblos Indios*. 1990. <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/historia.html> (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- Contreras, Adalid. *Imágenes e imaginarios de la comunicación-desarrollo* . Quito: Ciespal, 2000.
—. *Imágenes e imaginarios de la comunicación-desarrollo*-. Quito: Ciespal, 2000.
- Convenio Andrés Bello. *Convenio Andrés Bello*. 1990. www.convenioandresbello.org > cab (último acceso: 19 de abril de 2019).
- Convenio Andrés Bello IADAP. «Catálogo III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folkórico de los paìse andinos.» *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos*. Granada, 14 al 19 de octubre de 2002.
- Cooper, Anna Julia. *Constructing a black folk aesthetic throung folklore and memory*. . 30 de april de 2016. <https://doig.org/10.1007/978-0-230-61275-4> (último acceso: 21 de marzo de 2020).
- Cooper, P y Tower,R. «"Inside the consumer Mind Attitudes to the Arts"» *Journal of the Market Research Society* N° 34, 2016: 299-311.
- Coronel, Lesli. <https://www.pinterest.com> > *leslicoronel* > *bob-marley*. 1983.
<https://www.pinterest.com> > (último acceso: 7 de noviembre de 2019).
- Cortázar, Augusto Raul. *Los Fenòmenos Folkloricos y su contexto humano y cultural en Teorìas del Folklore en Amèrica Latina*. Caracas: Conac, 1975.

- Còrtazar, Augusto Raùl. *Los fenòmenos folklòricos y su contexto humnano y cultural*, en . Caracas: Conac, 1975.
- Cuéllar, I. Harris, L. C. Jasso, R. “. «An acculturation scale for mexican american normal and clinical populations.» *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*. Vol. 2,, 1980: 199-217.
- Cultura kitsch. *Cultura kitsch el nuevo arte de consumir*. julio de 2018.
<http://radiobuap.com/2018/07/cultura-kitsch-el-nuevo-arte-de-consumir/> (último acceso: 3 de noviembre de 2019).
- Danza, Casa de la. «Programa de mano.» *Festival Mujeres en la danza*. Quito, 8 de marzo de 2011.
- De Certeau, Michell. *Invenciòn se lo Cotidiano, Artes de Hacer*. Mèxico: Universidad Iberoamericana- Instituto Tecnològico y de Estudios superiores de Occidente, 2000, 1979.
- De Nora, Tia. «Music in every day life. Cambridge. United Kingdoom,University of Cambridge.» <https://epdf.tips/download/music-in-everyday-life.html>. 2004. De Nora, Tia. (2004). Music in Everyday Life. Cambridge, United Kingdom, Universihttps://epdf.tips/download/music-in-everyday-life.html (último acceso: 11 de enero de 2019).
- Delgado, Carlos. «Cuerpo y nacionalismo en los bailes folklòricos de Chile.» *Flujos y rutas Departamento de danza facultad de Artes Universidad de Chile Núm. 2 (2016): Julio.*, 2016.
- Deustsch, Ana. www.luciernaga-clap.com.ar. s.f. (último acceso: 16 de diciembre de 2019).
- Diario El Comercio . «Primera presentaciòn del conjunto folklòrico Muyacàn .» *El Comercio* , 19 de Agosto de 1971: 4.
- Diario El Comercio. «El Comercio.» *Concierto por La Paz mundial ofreceran en el Àgora de la Casa de la Cultura*, 29 de noviembre de 1986: 2 B.
- . «Jornadas Mary Wigman. por Milagros Aguirre.» *El comeercio*, 13 de marzo de 1994: 5 B.
- . «Debut popular en domingos del Pueblo.» *El Comercio*, 19 de Agosto de 1971: 4.
- . «Grupo autòctono de danza harà hoy su presentaciòn.» *Grupo autòctono de danza harà hoy su presentaciòn*, 27 de agosto de 1971: 7 B.
- . «La Huella de Europa, Ecuador 95.» *Isabel de Godin en Casa de Benalcàzar*, 14 de octubre de 1995: 4 B.
- . «La vestimenta rostro de una cultura, por Marcia Silva de Acosta,» *La vestimenta rostro de una cultura*,, 20 de diciembre de 1987: B 2, secciòn 2.
- . «El Comercio.» *Muyacàn en el mes de la Danza*, 25 de abril de 1986: B 2.
- . «Nuevo perìodo inicia Centro de Formaciòn Dancìstico y Teatro.» 26 de enero de 1985: B-2.
- . *Primera presentaciòn del nuevo conjunto Folklòrico Muyacàn*, 19 de agosto de 1971: 8 B.
- . «Reencuentro de pueblos indìgenas en Cochasqui.» *Reencuentro de pueblos indìgenas en Cochasqui*, 29 de Junio de 1983: B-2.
- . «La danza Muyacan .» *Texto y foto*, 15 de octubre de 1972: 11.

- Diario EL Tiempo . «A la colectividad ecuatoriana.» *El Tiempo*, 7 de agosto de 1972.
- Diario El Universo. *Conjunto otavaleño triunfa en la capital peruana*, miércoles 16 de agosto de 1972.
- . «Universo.» *La Casa de la Danza celebra sus 20 años de quehacer cultural en Quito*. 21 de Diciembre de 2010. <https://www.eluniverso.com/2010/12/21/1/1380/casa-danza-celebrasus-20-anos-quehacer-cultural-quito.html> (último acceso: 19 de noviembre de 2019).
- . *Universo*. 3 de septiembre de 2010. www.eluniverso.com (último acceso: 23 de febrero de 2020).
- Diario Hoy . «"Pactara, fuerza y pasión hacia la excelencia" Agustín Armas.» *Diario Hoy*, 20 de mayo de 1993: 2 C.
- Diario Hoy. *"1945" en el coliseo, hoy*, 9 de mayo de 1985: 8 B.
- Diario Hoy Almeida, Ileana. «La cantata Puka runa.» 5 de junio de 2010: 6.
- Diario Hoy. «Concierto por la paz mundial.» *Año internacional por la Paz.*, 9 de mayo de 1986: 8 B.
- . «Danza en la calle hoy.» *Danza en la calle hoy Danza en la Calle* , 7 de mayo de 1985: 7 B.
- . *Diario Hoy*, 7 de junio de 1985: 7 B.
- . «Grupo Muyacàn inicia temporada el martes.» *Grupo Muyacàn inicia temporada el martes*, 10 de marzo de 1985: 6 B.
- . «"1945" en el coliseo, hoy.» *Hoy*, 9 de mayo de 1985: 8 B.
- Diario Hoy, Agustín Armas. «"Pactara, fuerza y pasión hacia la excelencia" Agustín Armas.» *Diario Hoy*, 20 de mayo de 1993: 2 C.
- . «"Pactara, fuerza y pasión hacia la excelencia" Agustín Armas.» *Diario Hoy*, 20 de mayo de 1993: 2 C.
- Diario La Hora . *Spondylus de las artes*, 17 de septiembre de 2004.
- Diario La Verdad . «El grupo Muyacàn.» *Editorial*, 28 de agosto de 1971.
- Diario La Verdad. «Grupo de danza india Muyacàn debutará hoy.» 27 de agosto de 1971: 4.
- Diario La verdad Ibarra. «Diario La Verdad.» *Manifiesto del grupo Muyacàn (fragmento)*, 26 de Agosto de 1971: 4.
- Diario La Verdad. «Editorial.» *Muyacàn*, 31 de agosto de 1971: 5.
- Diario Ultimas Noticias . *Ultimas Noticias, Quito*, 30 de octubre de 1985: 7.
- Díaz-Polanco. «Etnofagia y multiculturalismo.» *Memoria N^o 200*, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. «Un conocimiento por el montaje.» *Minerva*, 2007: 27.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen arde*. Oaxaca de Juárez México: VESA, 2014.
- Doris, Humphrey. *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

- Dueñas, Jesús. «Danza-y-poesía-para-una-poetica-del-movimiento.» *59 Aniversario. Union de escritores y artistas de cuba UNEAC*. 20 de octubre de 2018.
<https://uneac.org.cu/noticias/danza-y-poesía-para-una-poetica-del-movimiento> (último acceso: 14 de marzo de 2020).
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Economipedia. . *Pacto andino*. 2000. <https://economipedia.com/definiciones/pacto-andino.html> (último acceso: 5 de noviembre de 2019).
- Ecuadorunari. *Página oficial de la Ecuadorunari*: <http://www.ecuarunari.org> <http://www.llacta.org/organiz/ecuarunari/>. 21 de junio de 2019. Página oficial de la Ecuadorunari: <http://www.ecuarunari.org> <http://www.llacta.org/organiz/ecuarunari/> (último acceso: 10 de febrero de 2022).
- Egúez, Ivàn. «Editorial.» *Rocinante*, 2019: 5.
- El Comercio. «La vida en los andes inspira una coreografía: Pacha.» *El Comercio*, 14 de julio de 2014: 16.
- El corema y la representación simplificada del espacio*. 9 de mayo de 2017. <http://lofscapes.com> (último acceso: 27 de septiembre de 2019).
- El Universo. *Hace 59 años se emitió primer programa-tv- ecuatoriana*. 12 de noviembre de 2019. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/12/1/nota/642280/> (último acceso: 12 de febrero de 2020).
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo* . Asunción: Servilibro, 2012.
- . *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2012.
- . *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción : Servilibro, 2012.
- Estenssoro, Juan Carlos, Enrique Urbano, compilador. *Tradición y modernidad en los andes* . Cusco: Bartolomé de las Casas, 1992.
- Estenssoro, Juan Carlos. Enrique Urbano. comp. *Tradición y modernidad en los Andes. modernismo estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850*. Cuzco: Centro de estudios regionales andinos, Bartolomé de las Casas. Cusco, 1992.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina. estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya Yala, 1998.
- . *Filosofía andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina* . Quito: Abya Yala, 1998.
- Eterdigital. «www.academia.edu/150821257 Elcuerpo y la danza en los diferentes campos.» *Danza Butoh "El cuerpo que renace de las cenizas*. 1990.
<https://eterdigital.com.ar/danza-butoh-el-cuerpo-que-renace-de-las-cenizas/> (último acceso: 18 de noviembre de 2019).
- Eugenio, Barba. *Antropología Teatral*. Buenos Aires: Gilli, 1986.

- F. Ruales, Juan. «Muyacán círculo de identidades.» *Revista Muyacán Inédita*. Ibarra, 10 de junio de 2006.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiòtico*. Barcelona : Gedisa, 1998, 2000.
- Falcones, IND. Archivo. Secretaria Marcia. «Bachilleres por cambio de modalidad, Acuerdo ministerial N° 4528. 21 de noviembre 2002.» Quito, 25 de abril de 2014.
- Farinango Remache, Ramiro. «Para recordarlos, comunicacion carta escrita.» Bonn, 27 de septiembre de 2006.
- Feld, Claudia y Sities Mor, Jessica. *"Imagen y memoria: apuntes para una exploraciòn" en El pasado que miramos. Memoria e imagen ante el pasado reciente*. Buenos Aires: Paidòs, 2009.
- Fernando Alegría y Martha Traba, 1973. comp. «La cultura de la resistencia.» *Rev.estud.soc. no.34 Bogotá Sept./Dec. 2009*, 1973: 49-80.
- Figlio, Karl. «La historia oral y lo inconsciente, 1988 Londres, pp.120-132.» *A journal of socialist and feminist Historians N° 26. Traductor Jorge E. Aceves Lozano CIESAS D.F.*, 1998: 120-132.
- Fish, Olga. *Museo y tienda de artesanía Olga Fish*. 6 de Mayo de 2015. <https://museosdmqjennifermeza.wordpress.com/2015/05/06/museo-y-tienda-de-artesania-folklore-olga-fisch/> (último acceso: 23 de septiembre de 2019).
- Flfores, Reinaldo Romero. *Música y sonidos en el mundo andino*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- Flores, Reinaldo Romero. *Música y sonidos en el mundo andino. En Sánchez Huaranga, Carlos (ed)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- Focault, Michel. *Vigilar y castigar. Cuerpos dòciles*. Madrid: Akal, 1996-1998.
- Foncultura. *Las políticas del Fondo Nacional de Cultura -Foncultura-publicado e el registro oficial ha tenido varias mocificaciones*. Las Políticas del Fondo Nacional de Cultura, Quito: Registro oficial 701, 29 de febrero del 2016.
- Foster, Hal. «El artista como ednògrafo.» En *El retorno de lo real, La vanguardia a fines de siglo*, de Hal Foster, 175-207. Madrid : Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, Cuerpos dòciles*. Mèxico: SigloXXI, 2002-1998,1996.
- . *Vigilar y castigar, Cuerpos dòciles*. Mèxico: Siglo XXI, 2002-1998,1996.
- Franco, Marina y Levin Florencia. *El pasado cercano en clave historiogràfica*. Buenos Aires: Paidòs, 2008.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos aires: Paidos, 1979.
- Fundacion Pueblo Indio. «Programa de mano.» *Velada Libertaria, Plaza del Teatro Nacional Sucre*. Quito, 10 de agosto de 2009.
- Gades, Antonio. http://www.madrid.org7archivos_atom/index.php/estev-rodenas-antonio. 2005. http://www.madrid.org7archivos_atom/index.php/estev-rodenas-antonio (último acceso: 8 de marzo de 2019).

- García López, Noel. «Reseña de "La invención de lo cotidiano" de Michel de Certeau.» *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e investigación Social*, núm.4, Barcelona., 2003: 4-14.
- García Miranda, Juan José., *La racionalidad en la cosmovisión andina*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 2018.
- Gelstat. «Gestalt, principio de pregnancia.» [Http://www.cibermitanio.com.ar-principio-de-pregnancia.html](http://www.cibermitanio.com.ar-principio-de-pregnancia.html). agosto de 2013. (último acceso: 7 de noviembre de 2019).
- Ginzburg, Carlo. *Huella, Raíces de un paradigma indiciario*. Argentina: Protohistoria Ediciones, 1978, 2004.
- Giraudó, Laura, y Stephen Lewis. «Introducción: Pan-American Indigenismo (1941-1970): New Approaches to an Ongoing Debate.» *Latin American Perspectives*, 2012: 3-11.
- Gómez, Zandra Pedraza. «Debates sobre el sujeto. perspectivas contemporáneas.» Bogotá: DIUC; Siglo del Hombre Editores.» *La Verde T., María Cristina et.al.*, 2004: 61-72.
- González, Alberto. «Estudios sobre las Culturas Contemporáneas.» *Época III Vol. XXIV Número 47*, 2018: 65-82.
- González, Javier. «Festival Internacional de teatro experimental en Ecuador.» *El Universo*, 19 de septiembre de 2008.
- González, Osmar. «El Instituto Indigenista peruano: una historia por conocer.» En *La ambivalente historia del indigenismo. Campo latinoamericano y trayectorias nacionales 1949-1970*, de Giraudó Laura y Martín J. Sánchez, 133-158. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.
- González, Osmar. *El instituto Indigenista peruano: una historia por conocer. en Giraudó Laura y J. Martín Sánchez, La ambivalente historia del indigenismo- Campo latinoamericano y trayectorias nacionales, 1949-1970*. Lima: IEP, 2011.
- González-Monteagudo, José. «La entrevista en Historia oral e historias de vida: teoría método y subjetividad.» <https://www.researchgate.net/publication/260309463>. 2010. <https://www.researchgate.net/publication/260309463> (último acceso: 21 de junio de 2019).
- Gruzinski, Serge. *"La guerra de las imágenes" De Cristóbal Colón a "Blade Runner" 1492-2019*. México: FCE, 1994.
- Guamán-Romero. *Orígenes e historia del arte precolombino en Ecuador*. Machala: Universidad Técnica de Machala, 2015.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmúsica, 2002.
- Guerrero, Andrés. «"Imagen ventrílocua: el discurso liberal de la "desgraciada raza indígena" a fines del siglo XIX.» En *Imágenes e imagineros.*, de Blanca editora. Muratorio., 197-224. Quito: Flacso, 1994.
- Guerrero, Andrés. *Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la desgraciada raza indígena a fines del siglo XIX en Blanca Muratorio*. Quito: Imágenes e imagineros, 1994.
- Guerrero, Patricio. *La Cultura*. Quito: Abya Yala, 2002.

- Guzmán, Camilo Restrepo. *Homenaje a los artistas danzarios*. Quito: CCE., 28 de Abril de 1995.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- . *La memoria colectiva; traducción de Inès Sancho*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *La memoria colectiva; traducción de Inès Sàncho-Arroyo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004-2011.
- Hall, Stuart y Paul du Gay, comps. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrutu, 2003.
- Hector Díaz- Polanco, Chenaut Victoria, Gómez Magdalena, Ortíz Héctor. «Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización, en Justicia y diversidad en América Latina. Pueblos indígenas ante la globalización.» *Flacso Ciesas* (Flacso, Ciesas,), 2011: 37-61.
- Herder, Johan von. *Antropología e Historia. ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Hidalgo, Santiago y Eduardo Villavicencio, entrevista de Paco Salvador. (6 de agosto de 2019).
- Historia, La. «[https:// lahistoria.com/ecuador/ el retorno-de-los-ibarreños-de-1868](https://lahistoria.com/ecuador/el-retorno-de-los-ibarreños-de-1868).» [https:// lahistoria.com/ecuador/ el retorno-de-los-ibarreños-de-1868](https://lahistoria.com/ecuador/el-retorno-de-los-ibarreños-de-1868). 1991. [https:// lahistoria.com/ecuador/ el retorno-de-los-ibarreños-de-1868](https://lahistoria.com/ecuador/el-retorno-de-los-ibarreños-de-1868) (último acceso: 28 de abril de 2019).
- Hobsbawm, Eric. «La invención de la tradición.» En *La invención de la tradición*, de Terence, Ranger Eric Hobsbawm, 7-22. Barcelona: Crítica, 2012.
- Hobsbawm, Eric y Terence Rangers. «La invención de la tradición.» En *La invención de la tradición 2012*, 7-22. Barcelona: Crítica, 2001.
- Horkheimer. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrutu, 1974.
- Huberman Didi, Georges. «Círculobellasartes.» *Círculobellasartes*. 2007. Didi-Huberman, Georges 2007. “Un conocimiento por el montaje” Entrevista, www.circulobellasartes.com > fich_minerva_articulos PDF (último acceso: 17 de Abril de 2019).
- Humphrey, Doris. *El arte de crear danzas*. Buenos Aires : Eudeba , 1965.
- Hussein, Faik. *farogamoneda.wordpress.com* >2016. Leòn, 18 de marzo de 2016.
- IADAP. «Programa de mano.» “*Jornadas Culturales por la Integración*” . Neiva Huila, Colombia, 23 de junio de 1997.
- Ignatova, Ekaterina. *Camino danzado, Memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2013.
- Informativo de Perù. «Danza Ecuador.» *Boletín de la Embajada de Perù en el Ecuador*, 31 de agosto de 1972: 3.
- Irurozqui, Martha. «Una mirada a las reformas educativas y la formación de la ciudadanía en Bolivia (Siglo XX y XXI).» *Alteridad Revista de Educación*, 2017: 144.
- Ishizawa, Jorge. «Sumaq Kawsay. Vivir bonito.» *Plataforma de Copartes de tdh Alemania, Terre des hommes–Alemania.*, 2013: 5.9.

- Islas, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. . México, D.F.: Cenidi/danza INBA., 1995.
- Izaguirre, Santiago. <https://www.santiagoizaguirreok.wordpress.com/2018/03/03paolofabbri-el-giro-semiotico/>. 3 de marzo de 2018.
<https://www.santiagoizaguirreok.wordpress.com/2018/03/03paolofabbri-el-giro-semiotico/> (último acceso: 21 de febrero de 2019).
- J.Clifford, y G. E. Marcus. *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar, 1991.
- Jaramillo, Karla. «Benjamin Ortega.» <http://karlajaramillopuertas.blogspot.com>. 28th de febrero de 2016. <http://karlajaramillopuertas.blogspot.com/2016/02/benjamin-ortega-cantautor-con-alma.html>. (último acceso: 7 de agosto de 2019).
- Jordán, Fausto. *Reforma Agraria en el Ecuador*. La Paz: PLURAL, 2003.
- Jose Carlos, SebeBomMeihy. *Manual de Historia Oral*. Sao Paulo: Loyola, 1992- %| edición 2005.
- Julian Pèrez Porto y María Merino. «(<https://www.//definición de /danza contemporànea/>).» 2019. (<https://www.//definición de /danza contemporànea/> (último acceso: 28 de noviembre de 2019)).
- Julian Pérez Porto, y María Merino. «<https://definición de/cosmovisión.>» *Definición de cosmovisión*. 2014. <https://definición de/cosmovisión> (último acceso: 18 de abril de 2019).
- Kaepler, Adrienne L. «Saberes y razones: La danza y el concepto de estilo.» *Desacatos N^a 12*, 2003: 2-24.
- Kingman Garcès, Eduardo. *Materiales de la memoria. El gremio de albañiles de Quito, en Kingman y Muratorio, Los trajines y vida cotidiana en Quito*. Quito: Flacso, 2014.
- Kingman, Eduardo y Muratorio Blanca. *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidian: siglos XIX-XX*. Quito: Flacso, 2014.
- Kozel, Andrés. «Darcy Ribeiro y el concepto de civilización.» *Cuadernos Americanos*, 2018: 145-169.
- Kristeva, Julia. *El genio Femenino*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Kurapel, Alberto. *Relación centro-periferia, en "El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica"* Alfonso y Fernando de Toro edit. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Kurapel, Alberto. Alfonso y Fernando del Toro comp. *Relación centro Periferia, en El debate de la poscolonialidad Latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- La Verdad, diario. «Muyacan, 25 años.» *La Verdad, diario*, 27 de junio de 1996: 6.
- Lang, Alice Beatriz da S.G. «El arte de Recrear el Pasado: Historia Oral y Vejez Productiva.» *Rhela. Vol. 6*, 2004: 263- 276.
- Larson, Brooke. *Explotación y economía moral en los andes del sur: hacia una reconsideración crítica*. Nueva York: Univ.de Nueva York, 1982- 2012.

- . *Explotación y economía moral en los andes del sur: hacia una reconsideración crítica*. Nueva York: Univ.de Nueva York, 1982- 2012.
- Laurence, Louppe. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Uiversitaria de Salamanca, 2011.
- Le Bretòn, David. *Antropología del cuerpo y modernidad* . Buenos Aires: Nueva Vision , 2002.
- Leese, S y M. Parker. *Manual de danza*. Barcelona: Plus vitae, 1980.
- Leòn Guzmàn, Mauricio. «Etnicidad y exclusión en Ecuador: una mirada a partir del censo de población de 2001.» *ICONOS*, 2002: 114-118.
- Leòn, Christian. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador. Consejo Nacional de Cinematografía*. Quito: La Caracola Editores, 2010.
- Lewin Kurt, Satavenhagen Rodolfo, Fals Borda Orlando, Kemmis Stephen. *Investigación acción participativa indicios y desarrollos*. Bogotá: Biblioteca de Estudios Adultos, 1990.
- Llanos, Padre. <http://www.biografias y vidas.com > biografia,Llanos pastor el más conocido de los llamados curas obreros en España>. 3 de octubre de 2005. <http://www.biografias y vidas.com > biografia,Llanos pastor el más conocido de los llamados curas obreros en España> (último acceso: 8 de marzo de 2019).
- Lumbreras, Luis. *Los Andes el camino del retorno, Los andes: unidad y diversidad*. Quito: FLACSO, 1990.
- Maldonado, Fernando Larrea. *Repositorio flacsoandes.edu.ec Estado neoliberal y movimiento indígena: neoindigenismo, biopolítica*. . marzo de 2010. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bistream/10469/2433/4/TFLACSO-20210FLM.pdf> (último acceso: 14 de febrero de 2019).
- Males Males, Antonio. *Historia oral de los Imbayas de Quinchuquí 1900-1960*. Quito: Abya Yala, 1985.
- Males, Enrique. «El telégrafo.» www.eltelegrafo.com.ec/noticia/cultura/1/enrique-males-una-vida-de-canto-comprometido. 2000. [hTTp://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/enrique-males-una-vida-de-canto-comprometido](http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/enrique-males-una-vida-de-canto-comprometido) (último acceso: 23 de Marzo de 2019).
- Marcus, George. «Etnografía en /del sistema mundo. el surgimiento de la etnografía multilocal.» *Alteridades*, 2001: 111-127.
- Margara y Gogo Anhalzer, en La galería. Quito, entrevista de Paco Salvador. *Olga Fisch* (12 de marzo de 1985).
- Mariàtegui, Josè Carlos. «El problema de las razas en América Latina .» En *Por un socialismo indoamericano: ensayos escogidos* , de Josè Carlos Mariàtegui, 140-149. Caracas: Laboratorio educativo, 2010.
- Marín, Marta y Muñoz, G. *Secretos mutantes. Música y creación en la culturas juveniles*. Bogotá- Colombia: Siglo del hombre Editores, 2002.
- Mariño, Susana. *Danza Historia*. Quito: SINAB, 1994.

- Mariño, Susana. Aguirre, Mayra. *Danza Historia*. Quito: SINAB, 1994.
- Màrquez, García. *Cien años de soledad*. Bogotá: Bruguera, 1967.
- Martinez Borja, Carlos, entrevista de Paco Salvador. (7 de abril de 2013).
- Mateus, Jorge, entrevista de Paco Salvador. (7 de julio de 2019).
- Mathias, Abram. *Fantasia de indios, apuntes para una iconografía del indio ecuatoriano en identidades desnudas Ecuador 1860-1920*. Quito: Abya Yala ILDIS, 1994.
- Meihy, José Carlos Sebe Bom. *Manual de Historia Oral*. Sao Paulo: Loyola, 1992- 5ª edición 2005.
- Mejía, Manuel Esteban. «Plástica y danza, programa de mano.» Quito, 5 de abril de 2013.
- Memoria Chilena. *Memoria Chilena*. 2000. <https://www.memoriachilena.gob.cl> (último acceso: 23 de mayo de 2019).
- Mendoza, Zoila. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacionalidad en el cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006-2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México: FCE, 2003.
- . *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Altava, 1996.
- Mignolo, Walter. *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. Quito: UASB, 1999.
- Millones, Luis. «Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Onqoy.» *Revista peruana de cultura* N° 3, 2007: 13-35.
- Ministerio de Educación. «<https://www.acadeia.edu/12193857>. Bachillerato artístico. especialidad danza.» *Academia*. 2014. <https://www.acadeia.edu/12193857> (último acceso: 6 de noviembre de 2019).
- Ministerio de las culturas, las artes y el Patrimonio. «El Libro de la danza Chilena.» <https://ellibrodeladanzachilena.cl/>. 2000. <https://ellibrodeladanzachilena.cl/> (último acceso: 13 de abril de 2019).
- Mireya Salgado Carlos de la Torre, (Editores) Galo Plaza, y su época. *Galo Plaza Lasso: La posibilidad de leer el paradigma desarrollista desde una apropiación reflexiva*. Quito: Flacso-Fundación Galo Plaza Lasso, 2008.
- Moiseyev, Igor. «Enciclopedia Biográfica en línea. Biografías y vidas 2004-2015.» <http://www.biografiasyvidas.com>. 1999. <http://www.biografiasyvidas.com> (último acceso: 24 de noviembre de 2019).
- Monteagudo, José González. «La entrevista en historia oral e historias de vida: teoría, método y subjetividad.» En *Historia oral: fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad.*, de L.Benavida (comp), 21-38. Rosario: SurAmérica Ediciones, 2010.
- Moraes, Olga Rodrigues de, y Zula García Giglio. «El Arte de recrear el pasado: historia oral y vejes productiva.» *Historia de la Educación Latinoamericana, vol.6, núm.6*, 2004: 263-276.

- Muñoz, Lara. *El ascenso y caída de Salvador Allende. Historia contemporánea de Chile*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. Servicio Nacional del Patrimonio, 2018.
- . *Historia contemporánea: el ascenso y caída de Salvador Allende*. Santiago de Chile: Archivos de Historia, 2018.
- Muratorio, Blanca. «Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía, historia.» *Revista Iconos*, 2005: 129-135.
- Muratorio, Blanca. «Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía, historia.» *Iconos*, 2005: 129-135.
- Muriagui, Marcelo. «Libro de impresiones.» Ibarra, 13 de abril de 2020.
- Murriagui, Alfonso. <https://www.larepublica.ec> > blog > cultura > 2017/01/19 >. 19 de enero de 2017. <https://www.larepublica.ec> > blog > cultura > 2017/01/19 > (último acceso: 27 de junio de 2019).
- . «Muyacán, danza india: treinta y cinco años después.» *Quincenario Opción N^o 15*, jueves de 23 de febrero al 9 de marzo de 2007: 15.
- Murriagui, Alfonso. «Conversando con Benjamín Ortega.» *Quincenario Opinión*, 20 de mayo de 2009: 14.
- Muyacan, Danza. «25 años de danza.» *Programa de mano*. Quito, 26 de agosto de 1996.
- Muyacán, Danza. «Bailes Quichuas .» *Programa de mano*. Quito, 13 de octubre de 1986.
- Muyacán, Roberto Morales El grupo. «Editorial.» *Diario La Verdad* , 28 de agosto de 1971: 5.
- Muyulema, Armando. «www-academia-edu/11943837/ De la "cuestión indígena" a lo indígena como cuestionamiento.» www-academia-edu/11943837/. 2001. www-academia-edu/11943837/ (último acceso: 21 de junio de 2019).
- Naula, Klèber. *Programa Diversida ètnica. Política indígena. U.S.F.Q.* Quito, 17 de agosto de 2008.
- Naula, Klèber. «Visión de Ritualidad y Religiosidad andina .» *Programa de diversidad etnica, política indígena* , 2008: 6.
- Neto, Paulo de Carvalho. <https://www.cifreclub.com.br/paulo-de-carvalho/> . 2016. (último acceso: 15 de agosto de 2019).
- . *Paulo de Carvalho Neto*. 2016. <https://www.cifreclub.com.br/paulo-de-carvalho/> (último acceso: 23 de septiembre de 2019).
- . «www.cifreclub.com.br/paulo-de-carvalho/.» www.cifreclub.com.br/paulo-de-carvalho/. s.f. (último acceso: 6 de marzo de 2019).
- Niedermaier, Alejandra. «La imagen síntoma, construcciones estéticas del yo.» https://www.edu/32707811/La_imagen_sintoma_construccion_esteticas_del_yo. julio de 2015. https://www.edu/32707811/La_imagen_sintoma_construccion_esteticas_del_yo (último acceso: 13 de septiembre de 2022).
- No mas luna en el Agua . «Sexto Festival.» Quito: Imprenta Mariscal, 2008.

- Noboa, Lidia Iroyen de Granda, entrevista de Paco Salvador. *Relatos de memoria oral a varias voces* (19 de septiembre de 2005).
- Nueva Canción Chilena, . «Nueva Canción Chilena.» <http://www.memoriachilena.gob.cl>. 2016. <http://www.memoriachilena.gob.cl> (último acceso: 13 de septiembre de 2019).
- Oberem, Udo. *COCHASQUI: Estudios Arqueológicos Serie: Arqueología: Colección Pendoneros N° 3*. Otavalo: Gallo Capitán IOA, 1981.
- OEA. «"Tratados multilaterales. Convención sobre el Instituto Indigenista Interamericano" .» *Organización de Estados Americanos*, 1940: 3 - 30.
- Oficial, Registro. «Ley de cultura FONCULTURA.» *Registro Oficial N° 805 de 10 de agosto de 1984*. Quito: Registro Oficial, 10 de agosto de 1984.
- ONU. «Naciones unidas, día internacional de los pueblos indígenas.» <https://www.un.org/es/observances/indigenous-day/background>). 1995. <https://www.un.org/es/observances/indigenous-day/background> (último acceso: 19 de enero de 2019).
- Organización de las Naciones Unidas. «Naciones Unidas.» *Naciones Unidas* . 2011. <https://www.un.org/es/charter-united-nations/index.html> (último acceso: 26 de Junio de 1945).
- Pachano, Abelardo. «La Acción Cultural del Banco Central .» *Cultura N° 17*, 1983: 41-46.
- Palacios, Alfredo. «El arte comunitario:origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas.» *Revista arteterapia. Papeles de Arteterapia y educaciónartística para la inclusion social vol.4*, 2009: 197-211.
- Paladines, Manuel. *Diario de Viaje Muyacàn danza india: desde Ecuador para América, antecedentes y memoria de la gira por Ecuador,Peru y Chile*. Quito: Inèdito, 1972.
- Palazon Mayoral, María Rosa. *El nacionalismo como utopía y el nacionalismo anti comunitario*. 2004. <http://168.96.200.17/ar/libros/cuba/marin/mella.rtf> Acceso al índice: <http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/biblioteca/sala/sala2.html> (último acceso: 19 de abril de 2019).
- Palenzuela, Pablo. *"Discursos y prácticas del desarrollo en los Andes ecuatorianos: El proyecto PRODECO en Cotopaxi, En Pablo Palenzuela y Alessandra Olivi(Coord.), Etnicidad y desarrollo en los Andes*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2011.
- Parlamento Andino. «Salvaguardia y protección del Patrimonio. Marco normativo.» <https://parlametoandino.org/wp-content/uploads/>. 4 de agosto de 2019. <https://parlametoandino.org/wp-content/uploads/> (último acceso: 13 de abril de 2019).
- Patai, Dafhne. *¿Historia oral de quién? ¿Para quién? y ¿por quién? Brazilian woman speack contemporary life histories. London library of congress 1988*. Londres: Libreria del congreso, 1998.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. «<http://dicionariobiograficoecuador.com,tomo 12, sección 13. Web.>» *Carlos Benavides Vega*. 30 de junio de 2016. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com,tomo 12, sección 13. Web> (último acceso: 7 de agosto de 2019).

- Pichincha, Club Cultural. «Programa de mano.» *Semana Ecuatoriana en Nueva York*. Nueva York, 18 de mayo de 1997.
- . «Programa de mano.» *Serenata Ecuatoriana, Queens Borough Hall*. Nueva York, 22 de mayo de 1997.
- Pico Mantilla, Galo. *Informe a la Nación*. Informe a la Nación, Quito: Ministerio de Industrias y Comercio, 1968.
- Pico, Wilson, entrevista de Ekaterina Ignatova. *Camino danzado* (9 de 2010 de junio).
- Pineda, Esther. *Endorracismo y resistencia*. Caracas: El Perro y la Rana, 2017.
- Polo, Rafael. *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. Quito : AbyaYala Serie Magister volumen 23 Universidad Simmón Bolívar , 2002.
- . *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. . Quito: AbyaYala Serie Magister volumen 23, Universidad Andina Simón Bolívar., 2002.
- Ponce Flores, Leyson Orlando. *Del cuerpo Teatralizado en la Posmodernidad. Perspectiva estètica de la danza como experiencia y metàfora de imàgenes*. Salamca-Caracas: Conac, 2014.
- Ponce, Javier. «Isabel de Godin.» *Memorias del Festival La Huella de Europa, Ecuador 95*, 1995: 96-104.
- Portelli, Alessaandro. «Elogio de la grabadora, Gianni Bosio y los orígenes de la historia oral.» *Historia 30*, 1993: 1-157.
- Portelli, Alessandro. *Historia oral. Los usos de la memoria*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2009.
- . *La entrevista oral y sus representaciones*. Buenos Aires: CEAL, 2008.
- . *Lo que hace diferente a la historia oral, en Schwarzstein, Dora, (comp) La historia oral*. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- . *Lo que hace diferente a la historia oral, en Schwarzstein, Dora (comp.) La historia oral*. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- Portelli, Alessandro. «Lo que hace diferente a la historia oral”, en Schwarzstein, Dora (comp.), *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL.» En *La historia oral*, de Dora Schwarzstein. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- Poveda, Rosamelia. «La casa que baila.» *Libro de impresiones*. Ibarra, 21 de mayo de 2012.
- Prieto, Mercedes. *El programa indigenista andino 1951-1973*. Quito: Flacso, Ecuador, Lima IEP, 2017.
- Prieto, Mercedes. «El Programa Indigenista Andino, 1951-1973.» En *Las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo*, de Neff, 30-31. Quito Ecuador; Lima IEP: Flacso, 1986.
- . *Las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo*. Quito: Flacso, Ecuador; Lima: IEP, 2017.

- . *Liberalismo y temor: imaginando a los sujetos indígenas en Ecuador postcolonial, 1985-1959. capítulo 6: 233-251*. Quito: Abya Yala, 2004.
- Prieto, Mercedes. «Rosa Lema y la Mision cultural ecuatoriano indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías, y desarrollo. En Carlos de la Torre, Mireya Salgado, editores. Galo Plaza y su época.» En *Galo Plaza y su época*, de Carlos de la torre Salgado Mireya. Quito: Flacso-Fundacion Galo Plaza, 2008.
- Programa de mano . «Festidanza 72.» Arequipa, 14 de Agosto de 1972.
- «Programa de mano.» *Primeras Jornadas de Danza Independiente*. Quito, 21 a 28 de octubre de 1984.
- «Programa de mano.» *Pawkar Raimy 2000, Charijayac, Winiaypa, Muyacàn*. Otavalo, 4 de marzo de 2000.
- «Programa de mano.» *Jornadas populares*. Neiva.Huila Colombia, 23 de junio de 1997.
- «Programa de mano.» *Muyacan danza india, Teatro Gran Colombia*. Ibarra, 27 de agosto de 1971.
- «Programa de mano.» *Primeras Jornadas de Danza Independiente 21 al 28 de octubre de 1984*. Quito, 21 al 28 de octubre de 1984.
- «Programa de mano.» *Abriles 93..... por la danza*. Quito, 16 de abril de 1993.
- «Programa de mano.» *Abriles 93....por la danza*. Quito, 16 de abril de 1993.
- «Programa de mano.» *Mi mundoI Indio, Mestizo, Negro, Milton Arias, y Muyacàn. Teatro Naciona Sucre*. Quito, 28 de enero de 2011.
- «Programa de mano.» *Jornadas Culturales Retornarte: por el desarrollo intercultural contemporáneo, pintura poesía, danza y música* . Ibarra, 23 al 26 de marzo de 1997.
- «Programa de mano.» *Taky Onkoy: memoria y ancestros*. Quito, jueves de julio de 2007.
- «Programa de mano.» *Alas de la danza 1999*. Quito, 28 de abril de 1999.
- «Programa de mano.» *Alas de la danza 2000*. Quito, 3 de mayo de 2000.
- «Programa de mano.» *Temporada danza para todos, Al Airito*. Quito, 27 de septiembre de 2010.
- «Programa de mano Al airito.» *Al airito*. Quito, 2010.
- «Programa de mano, Teatro Nacional Sucre.» *Pacha, rituales danzados* . Quito, 18 de julio de 2014.
- Programa. «Pawkar Raimy 2000.» *Charijayac, Winiaypa, Muyacàn*. Quito, 4 de marzo de 2000.
- Progreso, Alianza para el. *Alianza para el Progreso, Documentos Básicos*. Punta del Este: Biblioteca Nacional de Chile, 1961.
- Quinche Potosí, Lola, entrevista de Salvador Paco. (23 de junio de 1996).
- Quinche, Joaquin Tayta, entrevista de Salvador Paco. (22 de junio de 1972).
- Quispe Orellano, Abelardo Jesús, entrevista de Paco Salvador. *Relatos de memoria oral a varias voces* (23 de junio de 1995).

- Ramirez, Rey. *Orígenes de la Escuela Bolera*. Madrid: Akal, 2016.
- Rancièrè, Jacques. *Disenso ensayos sobre estètica y política 1996-2004 compilados por Steven Corcoràn*. Mèxico: FDE, 2010.
- Rancièrè, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manatíal, 2010.
- Ranger, Hobsbawm Eric y Terence. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Raquejo, Tonia. «Una reflexión sobre arte y resistencia hoy.» <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/2.htm> [consultado, 5 de mayo 2008]. 2008. (último acceso: 25 de septiembre de 2019).
- «Retorno de los Ibarreños.» www.lahistoria.com/ecuador/el-retorno-de-los-ibarreños-de-1868. s.f. (último acceso: 25 de Abril de 2019).
- Reyes Cortés, Rodolfo. «¿Es posible la etnocoreografía?» *Correo Escènico N° 2 México*, 1990: 26-30.
- Ribeiro, Darcy. «La civilización emergente.» *cuadernos del CEL, Vol. II, N° 3 ISSN:2469-150X*, 2017: 282-298.
- Ricardo Palma, Rojas. «curriculum.vitae-ricardo-palma.html.» <http://www.cantatasantamariadeiquique.blogspot.com/2007/01/curriculum-vitae-ricardo-palma.html>. enero de 2007. [http://www.cantatasantamariadeiquique.blogspot.com/2007/01/curriculum-vitae-ricardo-palma](http://www.cantatasantamariadeiquique.blogspot.com/2007/01/curriculum-vitae-ricardo-palma.html). (último acceso: 8 de agosto de 2019).
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento Crítico. Crítica de la memoria*. Buenos Aires: Universidad Diego Portales, 2007.
- Rivadeneira González, Edwin. «Casi un Sueño.» En *Crònicas de Vida*, de Edwin Rivadeneira González. Ibarra: CCE, núcleo de Imbabura, 2006.
- Rivadeneira, Edwin. *Casi un sueño, Crònicas de vida*. Ibarra: CCE, núcleo de Imbabura, 2006.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. «Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina.» En *Una reflexión sobre prácticas y discursos*, de Silvia Rivera Cusicanqui, 53-77. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limòn, 2010.
- Rivera, Silvia. *Sociología de la imàgen. Una visión desde la historia colonial andina. Una reflexión sobre prácticas y discurso descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta-limòn, 2010.
- Roggiero, Carla, entrevista de Paco Salvador. (17 de diciembre de 2002).
- Rosales, Pepe, entrevista de Paco Salvador. (9 de agosto de 2019).
- Ruales, Juan Flores. «Muyacàn, Círculo de identidades inédita.» *Muyacan 30 años en la danza*, 2006.
- . «Programa de mano.» *Muyacàn por Muyacàn JFR director de cultura GPI*. Ibarra, 22 de Junio de 2006.
- . «Programa de mano, J:F:R: Gobierno Provincial de Imbabura.» *80 Años de música*. Ibarra, 19 de junio de 2010.

- Rubio, Miguel. *Grupo cultural yuyachkani*:<http://www.yuyachkani.org/>. s.f. (último acceso: 23 de marzo de 2019).
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo, 2008.
- Salgado, Mireya. *Galo Plaza Lasso: la posibilidad de leer el paradigma desarrollista desde una proporción reflexiva*. Quito: Flacso, 2008.
- Salgado, Mireya y de la Torre Carlos. «Galo Plaza y su época.» En *Galo Plaza Lasso: la posibilidad de leer el paradigma desde una apropiación reflexiva*, de Mireya y de la Torre Carlos Salgado, 122. Quito: FLACSO, 2008.
- Salvador Félix, Paco. *IND 40 Años en Danza, Inédita*, 2014: 120.
- . *Ballet Folklorico, reinención de tradiciones*. Quito: UASB, 2006.
- Salvador Félix, Paco. «Diario personal.» *Relatos de memoria oral a varias voces*. Quito, 23 de junio de 1993.
- Salvador, Paco. «Muyacan, danza india contemporánea y la fundación Cultural Humanizarte presentan:» *Pactara, la diosa blanca Visiones de la memoria genética*. Quito, marzo-abril-mayo de 1993.
- Sánchez Garrafa, Julio Gilberto Muñiz Caparó, (2022). <https://www.markapacha.com/nociones-de-memoria-y-recuerdo-para-un-entendimiento-andino/>. 12 de mayo de 2022.
<https://www.markapacha.com/nociones-de-memoria-y-recuerdo-para-un-entendimiento-andino/> (último acceso: 27 de septiembre de 2022).
- Sánchez, Roberto. «TaKy Onkoy: danza y memoria.» *Desde el teatro N° 17*, 2007: 2.
- Sánchez-Parga. *Antropo-lógicas representaciones del cuerpo y de la enfermedad en las sociedades andinas*. Quito: Abya Yala, 1988.
- Sánchez-Parga, José. *Actores y discursos culturales en los 80*. Quito, 1987.
- Sánchez-Parga, José. *Innovaciones y proyectos culturales*. Quito: Abya Yala, 1991.
- Sánchez-Parga, José. «Para repensar la Cultura.» *Difusión Cultural, N° 9 Banco Central del Ecuador*, 1989: 25.
- Sánchez-Parga, José. *Innovaciones y proyectos culturales, en Signos del Futuro*. Cayambe: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.
- Sandoval, Patricio. «Pawkar Raimy 2000.» *Programa de mano*. Otavalo: IADAP, 4 de marzo de 2000.
- Santacruz, Victoria. <http://www.last.fm>. > music > Victoria Santacruz >. 2015.
<http://www.last.fm>. > music > Victoria Santacruz > (último acceso: 8 de agosto de 2019).
- Savater, Fernando. «La importancia de la tradición optimista de Bloch.» *El País*, 5 de agosto de 1977: 8.
- . «La importancia de la tradición optimista de Bloch.» *El País*, 5 de agosto de 1977: 12.
- SCRIBD. <https://es.scrib.com/document/23701429/campo.artistic-Glosario>. s.f.
<https://es.scrib.com/document/23701429/campo.artistic-Glosario> (último acceso: abril 19 de 2019).

- Sevilla, Amparo. *Danza y clases sociales*. Mèxico: IMBA, 1990.
- . *Danza y clases sociales*. Mèxico: IMBA, 1990.
- Shaffer, Jean Marie. *La imàgen precaria: del dispositivo fotogràfico*. Madrid: Càtedra, 1990.
- Significados.com. «Colonialismo.» <https://www.significados.com/colonialismo/>. 1 de agosto de 2018. <https://www.significados.com/colonialismo/> (último acceso: 28 de abril de 2019).
- Silva, Armando. *Albun de Familia: la imàgen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín, 2012.
- Silva, Erika. *Naciòn, clase y cultura*. Quito: FLACSO, 1985.
- Solòrzano, Laura, y Santiago. Rivadeneira. *Actores culturales en el Ecuador 1980*. Quito: Universitaria, 1991.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía (en la Caverna de Platón)*. México,: Edit. Alfaguara,, 2006.
- Spence Jo, Patricia Holland. «Family Snaps. Memory and the family Album.» En *Family Snaps. Memory and the family Album. The Meanings of Domestic Photography.*, 1-14. Londres: Virago Press, 1991.
- Spivak, Gayatri Chakavorty. «¿Puede hablar el subalterno?» *Revista colombiana de Antropologia*. Vol. 29, 2003: 297-364.
- Stavenhagen Rodolfo, Lewin Kurt, Fals Borda Orlando, Kemmis Stephen. *La investigación acciòn participativa indicios y desarrollos*. Bogotá: biblioteca de Estudios Adultos, 1990.
- Strauss, Lèvi. *Lenguaje y etnologia, entrevistas con George Charbonier*. Mèxico D:F: Siglo XXI, 1978, 1971.
- . *Lenguaje y etnologia, entrevistas con George Charbonier*. Mèxico D:F: Siglo XXI, 1978, 1971.
- Svistoonoff, Nicolàs. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/show/key=svistoonoff-nicolas>. 5 de abril de 2015. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/show/key=svistoonoff-nicolas> (último acceso: 18 de marzo de 2019).
- Tagliani, Lòpez. «www.mayoclinic.org > in-depth > taichi > arte-20045184.» 2008. (último acceso: 2 de noviembre de 2019).
- Teatro Variedades. «Danza Equinocciales: persistencia de memorias.» *Desde el Teatro N^a 108 Temporada 2015*, 2015: 7-8.
- Tinoco., Tania. *"La danza de los millones, ingenio de conflictos"*. Quito, 9 de septiembre de 2019.
- Tobar Subía, Cristobal. *Monografía de Ibarra*. Quito, Ecuador: La Prensa Católica, 1950.
- Tonia Raquejo. «Una reflexiòn sobre arte y resistencia hoy.» <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/htm>. 25 de mayo de 2008. <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/htm> (último acceso: 25 de septiembre de 2019).
- Toral, Esther de Crespo. «Homenaje a Hernán Crespo Toral.» *El Observador. com revista año 11-N^o45*, junio 2008: 19.23.

- Toral, Genoveva Mora. «Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador.» *Canon de la Memoria*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 25 de noviembre de 2015.
- Toscano, Milton Arias. «Programa de mano.» *Mi mundo indio, negro, mestizo*. Quito: TNS, 28 de enero de 2011.
- Traba, Marta. «La cultura de la resistencia. en Liteatura y praxis en América Latina.» *Revista de Estudios Sociales [En línea]*, 34 | Diciembre 2009, 2009: 80.
- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro*. Madrod: Editorial Fundamento, ensayos y manuales 478 págs., 2006.
- Tuaza Castro, Luis Alberto. «Desarrollo y etnicidad en los andes del Ecuador .» En *Ednicidad y desarrollo en los Andes, discursos y practicas del desarrollismo en los Andes ecuatorianos*, de Pablo Palenzuela y Olivi Alessandra, 54-83. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social.*(cita a Zaner, 1964,261, en Turner 1984, 82. Mexico: FCE, 1984.
- Ubersfell, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- UNESCO.
www.portal.unesco.org/es/ev.php.URL_ID13179&URL_TOPIC&URL_SECTION=201.
 s.f. (último acceso: 5 de marzo de 2019).
- Unesco. *Declaración Universal Sobre la diversidad cultural (Art. 31, Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. 1990. <http://portal.unesco.or/es/ev.php>. (último acceso: 19 de enero de 2020).
- Unidanza. <http://www.danzacontemporaneaindependiente.blogspot.com/2009/>. 2009.
<http://www.danzacontemporaneaindependiente.blogspot.com/2009/> (último acceso: 15 de febrero de 2019).
- UNIDANZA. <http://www.danzacontemporaneaindependiente.blogspot.com/2009/>. 2009.
<http://www.danzacontemporaneaindependiente.blogspot.com/2009/> (último acceso: 15 de febrero de 2019).
- Universidad degli Studi di Roma . «América Indígena .» *Genius*, 1967: 562.
- Urry, Jonh. «La mirada del turista.» *Revista de turismo y Patrimonio Cultural, Vol.13, enero-abril*, 2015: 51-66.
- Van Alphen, Ernst. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford: Amazon, 2009.
- Viera, Kleber, entrevista de Paco Salvador. (23 de Abril de 2019).
- Villafañe, Justo y Norberto Minguéz. *Principios de la teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- Visakovsky, Sergio. «The Bird of Ciencias Antropológicas at the University of Buenos Aires, 1955-1965.» En *Histories of Antropology Anual. vol. 2.*, de Frederic Gleach y (eds.), Regna Darnell Visakovsky, 1-32. Buenos Aires: Nebraska University Press., 2006.

- Vizuete, Fermín. «La odisea de Ibarra.» *Folleto, BAEP, s/a, s/e.*, abril 1991: 15.
- Vuoruela, Bryceson Y. *The transnational family new European frontiers and global networks.* Oxford: University press., 2002.
- Walsh, Catherine. *Indisciplinar las ciencias sociales.* Quito: Abya Yala, 2002.
- Walsh, Catherine. *Indisciplinar las ciencias sociales.* Quito: Abya Yala, 2002.
- «webUIS I.» <https://www.uisedu.co> >13_investigacionetnografica. 2005. <https://www.uisedu.co> >13_investigacionetnografica (último acceso: 13 de abril de 2019).
- Wong, Ketty, Leonardo Parrini. «Cada época ha puesto una estética al pasillo.» *Rocinante*, 2022: 42-47.
- Wood, David. *Vestigios de historia. El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo.* Buenos Aires, 2014.
- . *Vestigios de Historia: El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo.* México: UNAN, 2014.
- . *Vestigios de historia: El archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo.* México: UNAM, 2014.
- Yakykandrù. <http://www.bumbablog.com> >Biograhya yakikandrù. 1990. <http://www.bumbablog.com> >Biograhya yakikandrù (último acceso: 15 de enero de 2019).
- Yirda, Adrián. «Concepto de definición.» <https://conceptodefinición.de/etnografía>. 16 de diciembre de 2020. <https://conceptodefinición.de/etnografía> (último acceso: 16 de enero de 2021).
- Yurén, Teresa. «"Giros teóricos en la Ciencias Sociales y Humanas" de E. Da porta y G Saur.» *revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 13, núm.37, abril-junio, 2008: 657-664.
- Yurén, Teresa. «"Giros teóricos en las Ciencias Sociales y Humanas" de E. Da Porta y G. Saur.» *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. vol13,, abril-junio 2008: pp.657-664.
- Yuyachkani. <https://www.yuyachkani.org>. 1990. <https://www.yuyachkani.org> (último acceso: 13 de abril de 2010).
- Zaldívar, Bretón Solo de. *Los límites del indigenismo clásico.* Quito: FLACSO, 2001.
- Zapata, Delia. <http://entrelasartes.org/asociacion/arte-en-familia/maestros-que-dejan-huella>. 28 de enero de 2020. <http://entrelasartes.org/asociacion/arte-en-familia/maestros-que-dejan-huella> (último acceso: 3 de marzo de 2019).
- Zemelman, H, y G Valencia. *Los sujetos sociales, "una propuesta de análisis" en nuevos sujetos sociales.* Barcelona : Gilli, 1990.
- Zonana, Yemy Smeke de. «La resistencia: forma de vida de las comunidades indígenas.» *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 99, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México, 2000: 92-102.