

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**  
**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA**  
**ESTUDIOS DE LA CULTURA**  
**MENCIÓN COMUNICACIÓN**

**BALLET FOLKLÓRICO EN ECUADOR**  
**REINVENCION DE TRADICIONES**  
**1963- 1993**

**PACO SALVADOR**  
**2006**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura, según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Paco Salvador

Octubre, 10 de 2005

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA  
ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCION COMUNICACIÓN**

**BALLET FOLKLÓRICO EN ECUADOR  
REINVENCIÓN DE TRADICIONES  
1963 - 1993**

**PACO SALVADOR**

**TUTOR EDGAR VEGA**

**OTAVALO, IBARRA,  
SEPTIEMBRE, 2006**

## **ABSTRACT**

Identidad, mestizaje, hibridación y alteridad en los productos culturales, son conceptos que se interrelacionan permanentemente. Vinculados estos conceptos con el arte, la danza es toda una estrategia para analizar la danza popular en el Ecuador. La danza está presente como resultado de procesos que se construyen en contextos específicos. Encontraremos que la danza, las tradiciones, la representación y la memoria, generan diversas puertas de entrada para analizar la tradición e identidad, como base para la construcción del hecho dancístico.

La danza popular no se reduce a un mundo físico de apariencias solamente, comprende un mundo conceptual abstracto, simbólico, semiótico. Por ello este trabajo cruza conceptos y metodologías provenientes de los estudios culturales, la historia, la literatura, la antropología, la sociología, la comunicación, la teoría del arte, etc. Con estas herramientas se revisan las formas de construir la danza y representaciones corporales que, desde la tradición, han sido desarrolladas empíricamente en nuestro medio.

En este sentido este trabajo analiza el rol que cumple la danza para el fortalecimiento de la resistencia identitaria en las diversas sociedades del país y reflexiona sobre los procesos de pos colonialismo cultural alrededor de términos como ballet y folklore.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
---------------------	----------

### **Capítulo I Hechos y memoria 11**

<b>1. Antecedentes de la danza folklórica ecuatoriana</b>	<b>11</b>
<b>1.1 La danza</b>	<b>14</b>
<b>1.2 Danza y baile</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Rito y danza</b>	<b>17</b>
<b>1.4 El ritual en la vida tradicional y moderna</b>	<b>19</b>
<b>1.5 Literatura para el folklore</b>	<b>21</b>
<b>1.6 El ballet folklórico</b>	<b>21</b>
<b>1.7 Usos y desusos del baile y la danza tradicional</b>	<b>24</b>
<b>1.8 Folklore para la identidad y nacionalidad</b>	<b>31</b>

### **Capítulo II Los Grupos de danza 34**

<b>2. Los grupos folklóricos de los sesenta</b>	<b>34</b>
<b>2.1. Conjunto Ecuatoriano de Folklore, Marcelo Ordóñez, 1963</b>	<b>35</b>
<b>2.1.1. Gestión institucional</b>	<b>39</b>
<b>2.2. Ballet Nacional Ecuatoriano, Patricia Aulestia, 1967</b>	<b>42</b>
<b>2.2.1 El ballet y la promoción turística</b>	<b>43</b>
<b>2.3 Danza india Muyacan, Paco Salvador, 1971</b>	<b>49</b>
<b>2.4 Comentario a los tres grupos</b>	<b>60</b>

### **Capítulo III Construcción de la danza 64**

<b>3.</b>	<b>Daquilema, P. Aulestia, 1969</b>	<b>64</b>
<b>3.1</b>	<b>El danzante, M. Ordóñez, 1979</b>	<b>70</b>
<b>3.2.1</b>	<b>Danza y mito</b>	<b>73</b>
<b>3.2.2</b>	<b>El danzante en su función mediadora</b>	<b>74</b>
<b>3.3</b>	<b>Pactara, P. Salvador, 1993</b>	<b>77</b>
<b>3.3.1</b>	<b>El universo andino</b>	<b>78</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Montaje, vestuario, personajes, actores</b>	<b>80</b>
<b>3.3.3</b>	<b>Travestismo en la representación</b>	<b>82</b>
<b>3.4</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>83</b>
<b>3.4.1</b>	<b>Coreógrafos y directores</b>	<b>83</b>
<b>3.4.2</b>	<b>Cuerpo y danza</b>	<b>85</b>
<b>3.4.3</b>	<b>El grupo andino: el valor comunitario</b>	<b>87</b>
<b>3.4.4</b>	<b>Danzas e intervención social</b>	<b>88</b>

## **Bibliografía** **91**

## **Anexos** **96**

**Otros grupos de los sesenta al dos mil**

## Introducción

Son contadas las narrativas analíticas, sociales, antropológicas o estéticas sobre danza popular y representaciones corporales relacionadas con la tradición, la identidad, la recepción y consumo de las mismas. El presente trabajo pretende ser un ensayo crítico sobre la danza popular Ecuatoriana entre 1963 -1993

Me propongo, amplificar la visión del hecho artístico de creación de la danza, recuperar información con el propósito de descubrir las manifestaciones de la danza popular e investigar en algunas áreas de la producción cultural las maneras y formas de ser representados en la danza la diversidad social del país, a partir del apareamiento de grupos folklóricos en los años sesenta. Como telón de fondo, esta investigación sitúa una serie de ambivalencias sobre cultura, indios, danza y representación, folklore e identidad nacional en el Ecuador de esta época.

En general, no hay en los años sesenta, setenta y ochenta, investigaciones pioneras que permitan conocer el ballet folklórico y mucho menos la danza popular. No hay teoría crítica de efectos, no hay referentes teóricos ni metodológicos. La crítica de la danza es escasa. Las noticias de prensa y revistas, de esos años, contribuían en mayor o menor grado a informar lo que se hacía en Quito, Guayaquil y otras ciudades, anunciando la danza como crónica social. Pero ninguna publicación analiza las relaciones particulares con la imagen, el contexto, la ideología, etc., mientras que, de manera sintomática, se minimizaba la importancia de la danza popular local.

Danzahistoria, de Susana Mariño y Mayra Aguirre,<sup>1</sup> es el primer libro que alterna sobre las personas y la danza en el Ecuador, pero hasta ese momento las imágenes de la danza eran analizadas más como destrezas artesanales que con el rigor

---

<sup>1</sup>Susana Mariño y Mayra Aguirre, *Danzahistoria*, Quito, Subsecretaría de Cultura, publicación del Ministerio de Educación y Cultura, 1994.

académico. Las autoras enfatizan que se trata “de notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador”<sup>2</sup> a partir de Raymond Maugé, citando personajes y hechos relevantes que incidieron en esta actividad en los últimos cuarenta y cinco años del siglo pasado.

Investigar cómo el *gusto* y los *placeres* del baile –que no son nada inocentes– están implicados en la construcción social de identidades y subjetividades, permite indagar que los términos *ballet*, *folklore*, en las formas en que han sido utilizados estos conceptos en los últimos 45 años.

Esta tesis es una *reflexión crítica* sobre la danza nacional y el ballet folklórico, me propongo para entender su naturaleza y diversidad, analizando las características fundacionales sobre las cuales se desarrollaron los primeros grupos que generaron este tipo de construcciones escénicas. La danza como creación artística es un hecho estético y es lenguaje de expresión especializada, una construcción presente en toda sociedad, un horizonte para mirar culturas que requieren ser analizadas interrogando los aspectos que diferencian estas expresiones. La idea es que la danza crea cultura y en ese sentido destacamos a la danza como un locus de ideología, que promueve una atmósfera simbólica y cognitiva en la que actúan y viven los individuos, donde fenecen o se reinventan tradiciones.

## **La pregunta central**

¿Cuál era la comprensión de la danza folklórica a partir de los años sesenta?  
¿Con qué sentidos se construyeron los primeros grupos de danza folklórica? ¿Qué significó para ellos el folklore y cómo trabajaron la danza?, ¿Cuáles fueron las coreografías y con qué criterio se construyeron? ¿Qué buscaban, cuál era el proyecto cultural y social que las animaba? ¿Cuáles fueron los recursos teórico-estéticos para

---

<sup>2</sup> Op. cit, p.5



construir la danza?, ¿Se superaron, fortalecieron o reinventaron las tradiciones locales en relación con los originales y globales?

La presente investigación propone respuestas, y quizá más preguntas, a estos interrogantes analizando el proceso dancístico del Ecuador desde 45 años atrás y a partir de la obra de tres de sus autores: Marcelo Ordóñez, Patricia Aulestia y Paco Salvador. Además de revisar la trayectoria profesional de estos artistas, esta investigación explora tres de las obras más destacadas de los artistas referidos: “El Danzante” de Ordóñez, “Daquilema”, de Aulestia y “Pactara” de Salvador. Para resolver las interrogantes planteadas accederé a propuestas teóricas y metodológicas, que dialoguen y sean trabajados con este interés; que incorporen también preguntas y saberes históricos, sociales, estéticos, etc, que aporten a la reflexión analítica de la danza.

A este repertorio bibliográfico añadiré mi perspectiva personal en clave testimonial proveniente de mi proceso formativo adquirido en artes plásticas, comunicación, antropología y la práctica danzante que conservo desde 1967 con Ñucanchic Llacta, (1967-1970) y danza Muyuntin Yahuar Canchic Muyacan (1971-2006) Desde este locus de enunciación analizaré las formas de representación y construcción de la danza.

## **Metodología**

Esta tesis delimita el campo de estudio a tres formas de concebir el folklore y la organización de la danza popular, que responden a representaciones diferenciadas de la gestión personal y de la concepción que tenían los tres autores con relación a la tradición, la danza, el folklore y la sociedad civil. Como soporte de fondo las coyunturas locales que incidirán profundamente en las concepciones de identidad cultural y nacional: la reforma agraria de 1963, los gobiernos militares de 1973 y de

1979 y las diferentes fases de la nueva historia del movimiento indígena en el país, simultáneos con el boom petrolero y la modernización del Estado y el gobierno democrático.

Para indagar aun más en las preguntas planteadas, esta investigación también dará cuenta de los procesos organizativos que estos tres autores generaron: Conjunto Ecuatoriano Folklórico de Marcelo Ordóñez, 1963-1987, Ballet Nacional Ecuatoriano, de Patricia Aulestia, 1964-1970, Muyacan Danza India, de Paco Salvador, 1971-2006.

Este estudio pretende aportar a la incipiente crítica académica de la danza en nuestro país. En ese sentido se puede poner en relieve las concatenaciones lógicas que se establecen entre los procesos culturales, comunicacionales, socioeconómicos y políticos y su incidencia sobre el fenómeno de la representación danzada. Intentaremos mostrar una lógica relacional que revise, por tanto, el contenido formal y referencial de la danza en un período en el que se inicia una condensación social de discursos sobre las danzas.

## *Capítulo I: Hechos y memoria*

### **1. Antecedentes a la danza folklórica ecuatoriana**

En el Ecuador no hay tradición danzada ni teatral entre los así mismos llamados “blancos de cepa”. Solo a finales del siglo XIX, conocieron a nivel urbano, y por ‘criollos viajados’, curas y monjas, algunas reconstrucciones de bailes populares, comedias, sainetes o divertimentos que dentro de sus pobres inicios vivieron hasta desaparecer o fusionarse con lo indígena.

En el siglo XVII son populares las danzas de grupo a la ‘usanza española’, principalmente en festividades religiosas. “Cofradías de artesanos, asociaciones piadosas de laicos y otros grupos: tratantes de la calle real, sastres, zapateros, barberos, saquen una danza buena que vayan danzando delante del santísimo sacramento y procesión de Corpus”,<sup>3</sup> para terminar sus bailes en los pretiles de las iglesias. Entre otras se acostumbraban las danzas del oso y del venado, danza de Corpus Christi, la danza de Moros y Cristianos con tocados vistosos y la danza de los “Doce pares de Francia”, las danzas de los gigantones y cabezudos, principalmente en Corpus y la Octava.<sup>4</sup>

Jorge Juan y Antonio de Ulloa en sus *Noticias Secretas* sobre los bailes populares o fandangos a la moda del país, los definen como “bailes de la tierra o danzas del país” calificándolos como livianos o licenciosos.<sup>5</sup> Según el Padre Juan Domingo Coletti en la *Relación inédita de la ciudad de Quito* de 1757, el fandango era un baile “que ocupa a la gente baja y le conduce a tales excesos de torpeza que da horror solo el nombrarlos”. Como fandangos eran conocidas las danzas populares quiteñas de finales del siglo XVIII. Finalmente el fandango será calificado como “reunión de gente en la

---

<sup>3</sup> José María Vargas, *Historia del Ecuador siglo XVII*, Quito, Editorial Royal, 1980 pp. 73-76

<sup>4</sup> Curt, Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, p.129

<sup>5</sup> Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Noticias Secretas de América*, Londres, 1826.

que se come, bebe y baila con algazara” Si bien entre los runas<sup>6</sup> existieron siempre bailes y danzas, como medio no solo de recreación sino para mantener la memoria viva de sus celebraciones pasadas.

La historia de la danza escénica en el Ecuador, se inicia, según Susana Mariño

Con la llegada de Raymond Maugé Thoniel, en 1929. 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 San Juanitos, Aires Típicos como el “Alza que te han visto”<sup>7</sup>

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 el registró, no se caracterizó por tomar elementos de nuestras danzas populares, debido a su interés por divulgar el ballet clásico y el folklore europeo. (S. 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 políticas y valorativas de la aristocracia serrana, que levantaba sus fantasías con un notorio romanticismo superado en Europa.

La necesidad de incorporar al género masculino a la práctica del ballet no pudo realizarse por los prejuicios sociales y la ignorancia. El diario *El Comercio* del 14 de julio de 1950 recogió las expectativas con respecto a la enseñanza del ballet y sus metas

---

<sup>6</sup> El término runa no solamente tiene una acepción étnica a ‘la raza india’, sino cultural y geográfica: es el hombre arraigado en, e identificado con el mundo andino.

<sup>7</sup> Susana Mariño y Mayra Aguirre, *Danzahistoria*, MEC, Quito, 1994: p. 90

inmediatas: “El profesor Maugé nos indica que sus cursos de Ballet abarcan los primeros conocimientos del ballet, pasando por el estudio del folklore de cada país de la vieja Europa, que se denominan danzas de carácter y termina con el conocimiento del folklore español” (S. Mariño, 1994: 129)

El 25 de agosto de 1950 murió Raymond Maugé. Su práctica profesional nos revela que aprender ballet fue un lujo de la gente que tenía recursos y quería diferenciarse socialmente. Como lo manifesté en un trabajo anterior:

Para los sectores de las sociedades urbanas hacer danza aun hoy constituye una actividad propia de mujeres, a pesar de los prejuicios sobre este arte frívolo. Los padres decidían que sus hijas accedieran, venciendo las preocupaciones sociales y estrechez cultural, que en esa época hacía difícilísima la profesión del bailarín. [...] No interesa hacer ballet a los hombres, en un medio que carecía de tradición danzada, y entornos sociales e ideológicos culturalmente pobres, hasta hoy requiere persistencia, madurez y personalidad para conferir a la práctica danzada un contenido de valor y consiguientemente un alcance de superación profesional y proyecto de continuidad para la danza. [...] Sin embargo en esta historia, a partir de los años sesenta hubo hombres que venciendo innumerables obstáculos sociales, tomaron a la danza como espacio de crecimiento vital insustituible por otras profesiones. Desde allí hasta la actualidad esta tradición ha sido forjada por hombres y mujeres que a lo largo de los últimos 45 años han ido construyendo una expresión cultural y ampliando la formación en generaciones nuevas por encima de diferencias sociales, ideológicas, de clase y género. En términos generales, el ballet estuvo sometido a improvisación y práctica de aficionados, sobre todo aquella que se hacía en academias particulares. Llegaron a éstas y a las posteriores escuelas de la Casa de la Cultura de Quito y Guayaquil, jóvenes donde la aspiración máxima concluía en la función o ‘la gala’ de fin de curso. Nunca lograron ampliar el espacio en términos nacionales limitándose a difundir sus repertorios a un público familiar y casero con obras y simbologías de tradición europea sin ningún contenido nacional que pudieran ser digeridas por el resto de la sociedad, siendo en consecuencia un ballet elitista. Tampoco lograron formar un grupo estable, alcanzaron únicamente transmitir y aprender nociones

elementales elaboradas por la memoria y experiencias adquiridas en su juventud por las directoras de las academias.<sup>8</sup>

## 1.1 La danza

Las expresiones artísticas son vehículo por las cuales los seres humanos traducen simbólicamente el mundo que les rodea, pero no pueden ser definidas en líneas generales, ya que tienen cada una sus propiedades comunes y particulares. La danza pertenece a las artes de la representación. Su origen se remonta a tiempos primitivos, es parte del teatro, al que es incorporada.

El arte pone en juego la creatividad individual y colectiva. Satisface la necesidad humana de expresión, comunicación, afirmación. El arte es un lenguaje con signos y significados determinados históricamente, condicionados por los distintos tipos de sociedad. El arte es creación, no solo refleja la realidad, sino que provoca, instaurando otra realidad. Es una forma de conocimiento, pero no está reducido a él; porque el conocimiento y la actividad creadora difieren sin que por esto se separen.

La relación consciente del contenido implica ideas, representaciones, conocimientos, ideología; por ello propone tipos, modelos, ejemplos, distinguiendo que crear o sentir estéticamente no es reflexionar o pensar solamente. La obra de arte se basa en la sensibilidad, y sus fuentes son las sensaciones, las emociones, las imágenes. La danza como todas las artes teatrales, es una síntesis y como producto social es parte de las artes escénicas vivas, he aquí algunas definiciones:

Coordinación estética de movimientos corporales [...] la danza recoge los elementos plásticos, gestos, posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica [...] el hombre que danza o que contempla la danza lo hace sumergido en el estado de ánimo que se entiende como sensación de belleza<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Salvador, Paco. "Reseña histórica" *Mujeres en la danza*, Quito, N° 1, 2003, p.7

<sup>9</sup> Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, México, FCE, 1949, p. 9

Basada en el cuerpo humano, se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y espacialidad, [...] desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas expresadas dinámicamente.<sup>10</sup>

La danza en sí es un producto de las necesidades kinestésicas y artísticas de toda la humanidad; pero su forma, el contenido y la función específica que tienen en la sociedad, están determinadas por las situaciones históricas concretas de cada grupo social.<sup>11</sup>

Herkovits y Merriam, (1972:25) afirman también que “la danza es un arte transitorio realizado mediante el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, con un propósito determinado, siendo reconocido el resultado del fenómeno tanto por los actuantes como por los observadores de un grupo dado”<sup>12</sup>. Aquí cabe la distinción entre la danza y el baile.

## 1.2 Danza y baile

Con respecto a la danza, tenemos que considerar que el lenguaje del cuerpo y de la acción puede tomar diversas orientaciones. Su estructura informal es más difícil de analizar que el lenguaje verbal; no obstante, ambos son complementarios en el estudio del comportamiento humano.

La danza en muchas culturas es vinculada al mito, a la religión; en ésta todo es estructurado formalmente en base a unas reglas de composición y patrones de ejecución específicos sujetos a una tradición. En muchas culturas es un ritual y parte fundamental de una celebración. Quienes la ejecutan son seres ‘iniciados y dotados’ de características psico-físicas, sensibilidad y conocimientos que les confieren prestigio, honor y estatus.

En cambio el baile es la expresión del declinamiento de las danzas y músicas tradicionales, que favorecen un estilo comercializado para difusión y la diversión de

---

<sup>10</sup>Gillo Dorfles, *La danza, en el devenir de las artes*, México, FCE, 1963, p. 186

<sup>11</sup> Mercedes Olivera, *La danza y las fiestas, en Chiapas*, México, 1974, p.13

<sup>12</sup> Angel Acuña, *La danza Yupa*, Quito, Abya Yala, 1998, p.25

todas las clases sociales. El baile es el mundo para la improvisación y la espontaneidad, de surgimiento moderno asociado a la cotidianidad y juventud como diversión y esparcimiento superficial contra el aburrimiento, alejado de la técnica, basado en la improvisación, incompetencia y exhibición, sin ningún grado de dificultad. Las reglas y normas pasan a segundo término, es hasta cierto punto libre. Al bailar se realizan ejercicios que se construyen en base de movimientos repetitivos y rítmicos como moda juvenil es un mundo de comportamiento y campo de análisis de interés para sociólogos y educadores.

Hay infinitas formas de bailar, de manera innata, como herencia cultural. Bailar se considera también, un ejercicio físico que aumenta la eficacia del sistema respiratorio, circulatorio, muscular y de los demás gobiernos del cuerpo, que se beneficiaran del ejercicio para armonizar el cuerpo, mente y sensibilidad con una actitud positiva. Bailar espontáneamente constituye un estímulo para la práctica de visibilización y atracción social.

En tanto la danza constituye un fenómeno universal que se ha dado en todos los tiempos y en todos los pueblos; su valor histórico es haber contribuido al conocimiento de los valores del ser humano por su importancia psico y socio-somática.

La danza se hace expresión y pretende interpretar las manifestaciones de esa misteriosa fuerza vital que ata al hombre a la naturaleza y parece al mismo tiempo querer elevarlo sobre ella. Sólo en la danza hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y en la que hizo participar más elementos sacados de su propio ser psico-físico.<sup>13</sup>

Por sí misma es la expresión artística más antigua que se conoce, y sea cual sean los motivos que inducen a su práctica como descarga rítmica de un exceso de energía, acto religioso deliberado, etc, puede servir como instrumento para comprender mejor

---

<sup>13</sup> Luís Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, p. 9



la experiencia compartida, no solo antigua sino también contemporánea, por la evocación que en muchos casos es a la “*estructura ausente*” utilizando palabras de U. Eco (1968). La danza en sí misma, sugiere movimiento, libertad, creación, no obstante, trasciende esas maneras aparentes y sensibles; pues esta investida de sentido y significación porque se alimenta iconográficamente de elementos culturales (significantes conceptuales) que, al integrarse e implicarse entre sí generan significados más abiertos y dinámicos que se traducen en la intencionalidad.

Cabe añadir que los códigos que se pueden descifrar del análisis de las danzas son más simbólicos que racionalizados, en la medida que no son pensados deliberadamente, estando pues la comprensión por parte de los ejecutantes, más basada en la sensación que en la cognición. “Su poder comunicativo estriba en su capacidad de hacer sentir”. (A. Acuña, 1998: 25) La narración de un mito por un lenguaje corporal es empresa difícil de significación, porque las acciones físicas del movimiento solo permiten remitir aspectos determinados de la inagotable polisemia y profundidad que contienen los sucesos. La danza es por lo tanto, es un producto cultural, de diversa y disímil especialidad, porque abarca innumerables contenidos adjuntos. Es mensaje emitido para ser decodificado, consumido por una audiencia La danza es:

Un producto social, que surge de las inter-relaciones entre seres humanos y la naturaleza. No es creación de un individuo abstracto, sino de diversas clases y grupos sociales, que tienen determinadas formas de concebir la realidad y comunicar por medio de discursos de imágenes, que tiene su centro y fondo en un espacio y tiempo determinado.<sup>14</sup>

### **1.3 Rito y danza**

La danza contiene un componente ritual que siempre afecta en el plano simbólico al comportamiento social de los miembros presentes. Un objeto sacralizado

---

<sup>14</sup> Amparo Sevilla, *Danza y clases Sociales*, México, Edit. INBA, 1990 p .63

se respeta en el interior de un grupo porque articula un estado mental determinado, porque el ritual exige un acatamiento por la entidad sagrada; así los participantes que no comparten estos sentimientos serán simbólicamente o físicamente recriminados o castigados por los otros participantes.

Lo que es importante aquí, y debe ser considerado, es una expresa atención compartida, comunicada con un objetivo común: el respeto, sometimiento para con el tiempo limitado de cada miembro que participa dentro de la danza y la fiesta. Los objetos sagrados aquí no son los hechos en sí ni los actores, *Sino el estar unidos, la situación general, la forma de participar y tener un comportamiento, un grado de “yo debo” o un “deber de”*.

Por estos motivos, los hechos y los actores de estas situaciones son los objetos sagrados, en cuanto unidades sociales. En los rituales como la danza, funciona la integración respetuosa a un proyecto mayor que es o da la sociedad, la familia, un grupo. Lo que ocurre en esos ritos es una regulación moral de los comportamientos ordenados, o ajustados a una situación concreta, que son tácitamente reconocidos en los que se integran cada uno de sus miembros de manera seria, obligatoria, como parte de la vida social, de esa sociedad, grupo o familia.

Catherine Bell, disciplinada en los estudios culturales aplicados a la religión plantea un territorio que es un nuevo paradigma para la comprensión de los rituales, como interesante renacimiento sobre la ritualización: “El ritual es tomado como causa, como medio para crear y renovar las comunidades, transformar a la identidad humana y rehacer nuestro sentido existencial de ser con el cosmos” (Bell 1997: p. 164).

La intención es enfatizar aquí los paralelos que pueden existir entre el uso ritualizado de la danza, considerando sobre todo las formas particulares de utilización en una agrupación de danza, a través de las cuales se articulan los sentimientos de

efervescencia, colectividad y unidad. El sentido de pertenencia y experiencia de religión es igual en algunos usos a las formas de representación, lo cual trataremos en el siguiente acápite.

Esto da cuenta de que la estructura social no es una organización estática, pero sí un proceso dinámico en el cual los rituales –ejercitados como dramas sociales– nos sirven para restaurar un equilibrio social, más como renovación y redefinición de las estructuras sociales. Estas son algunas definiciones clásicas de antropología acerca del ritual, haré una aproximación y tentativa para aplicar el concepto de ritual, en los grupos de danza.

#### **1.4 El ritual en la sociedad tradicional y moderna**

Es necesario distinguir el ritual de las sociedades tradicionales y de las modernas puesto que los rituales en culturas agrarias y tradicionales se realizan como confirmación institucionalizada y más o menos emocional de un orden social existente. Son rituales que producen y reproducen reglas morales para la interacción social y una forma de autorregulación permanente y manifiesta de la actividad diaria. Los rituales en las sociedades modernas industrializadas tienen lugar esporádicamente y son caracterizados por una experimentación alegre, irónica, que ofrece a veces elementos de una crítica social.

En la sociedad tradicional el trabajo y el placer constituyen dos dominios diferenciados; en cambio, en la sociedad moderna, los límites entre el placer y el juego que ocupa “el tiempo libre” y “el dominio independiente de las actividades creativas” es frágil. “Muchos dioses han desaparecido, mas el individuo, él mismo, tímidamente se mantiene como una deidad de considerable importancia” (Goffman, 1967: 65).

Por tanto, el ritual laico y religioso en el runa andino como experiencia ordinaria mantiene un respeto ritualístico por el “yo” compartido e individual como un objeto sagrado; el ritual marca los más simples gestos, tomados como vacíos en su sentido en las metrópolis

La danza tradicional “como ritual mantiene a un grupo unido en su estructura”, aunque por fuera del ejercicio ritual este grupo no mantenga formas ritualizadas de auto organización de comportamientos ínter subjetivos. Una sociedad en cuanto grupo puede colapsar, y uno de los modos en que eso se manifiesta en sus interacciones sociales concretas y en los conflictos de las obligaciones mutuas a las que los participantes se someten para establecer y mantener una espacio común de interacción.

Formar parte de rituales no es, como diría Goffman, una salida del mundo social; por el contrario, significa su integración, un acercamiento, un posicionamiento del “yo” en el mundo social, prestigiado como una red de relaciones sociales, en las que la identidad de una persona no es un fenómeno unitario y estable sino que está constantemente desafiado y negociado en las relaciones sociales.

La danza es importante en este proceso de comunicación. Al ser la narrativa corporal de carácter repetitivo y con un desenvolvimiento explicativo considerablemente rápido, permite este efecto estableciendo un espacio audio-visual colectivo que contribuye a una estructura formal de un ritual, en la cual los ritmos y los papeles, los mensajes, son transformados y las relaciones de sentido de pertenencia son reconfirmados en la exploración personal. Estos que son los elementos de la danza, también lo son de la vida cotidiana

Durkheim, argumenta que la estructura social de está siempre está atravesada de dichos elementos. Los medios de comunicación radio, televisión, la danza, el teatro ejercen una parte constitutiva de las estructuras del rito, porque su consumo se da con

esas características. Por tanto el espacio ritual transforma los contornos físicos del espacio doméstico privado, del espacio público y escénico, en un espacio simbólico específico con ciertas reglas de comportamiento implícitas que organizan la acción de los miembros de la familia o de los actores y bailarines.

## **1.5 Literatura para el folklore**

Como folklore se designó al fondo documental que escritores ecuatorianos recogieron de la historia y tradiciones del pueblo en los que narraron acontecimientos, saberes, descubrimientos, costumbres sobre el mundo natural y social que tienen y simbolizan los pobladores locales. Este término, que se aplicó en el campo artístico de manera literal, fue empleado en la literatura, siendo este primer espacio al cual se lo incorpora como recuperación y recreación de una cultura popular.

Este fondo documental fue propuesto por la Casa de la Cultura Ecuatoriana para “rescatar” el pasado ecuatoriano, así se llegó a trabajar la llamada *Antología del Folklore Ecuatoriano* y el *Diccionario Folklórico Ecuatoriano* (1963-1964) creados y promovidos por el entonces director y fundador de la Casa, Benjamín Carrión, y el folklorólogo encargado de compilar, profesor Paulo de Carvalho-Neto. Publicaciones que se editaron en la imprenta de esta institución en los años citados.

Con este sentido se utiliza el término folklore en época tardía y con alto énfasis, para describir (estereotipos), fuentes arraigadas ya en la estética y saberes “cultos”. Así, fueron las personas con educación occidental y desde la cultura hegemónica, quienes se acercaron a lo popular, configurándolo a este y a lo indígena un particular “estatus” cultural.

## **1.6 El ballet folklórico**

Revisada la impronta de la danza, el baile y el ritual, cabe destacar una última referencia al ballet folklórico europeo que sirvió de patrón para la difusión de las danzas populares. “El vocablo folklore<sup>15</sup> fue empleado en Europa en el siglo XIX para referirse a los productos culturales populares y a toda una corriente de estudios sobre los saberes de tradición popular”<sup>16</sup>

La difusión del ballet clásico influyó en la representación de la danza popular europea. “Rusia precede toda la genealogía de los ballet folklóricos, fue Igor Mosseiev, en 1931, quien crea el primer ballet de este género en la URSS”<sup>17</sup>, Los ballets folklóricos son un género de danza que fue imitado en otros países Europeos y de América.

En la década de los cincuenta al auditorio nacional de México sede de grandes embajadas culturales de diversas naciones, llegaban con su presencia y arte. Lo mejor de los ballets folklóricos soviéticos, más cercanos quizá a la “revista” musical que a la obra coreográfica, pero de gran belleza y rigurosidad escénica y de un gran desarrollo técnico [...]. De ese momento a la organización de los grupos folklóricos mexicanos, que surgen evidentemente inspirados por estas corrientes, hay solo un paso [...] A principios de los sesenta surge como espectáculo el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, resultado de un largo camino andado por la coreógrafa que venía presentando pequeños “conjuntos” folklóricos en la sala Chopin y en algunos hoteles que recibían turismo internacional.<sup>18</sup>

A la señora le sedujo la novedad e instauró el Ballet Folklórico que lleva su nombre creando el ‘mito’ de la danza mexicana. Desde entonces, México tiene por

---

<sup>15</sup> Si el interesado quiere saber que es el folklore y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción accidental del saber y la tradición popular que reduce la función folklórica a la fosilización que realiza el trabajador o el autor de danza, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hace posible el hecho danzado en cualquier colectividad humana que prescinde de la palabra, por ejemplo: la teatralidad de las fiestas populares tradicionales.

<sup>16</sup> Augusto Raúl Cortázar, “Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural” en *Teorías del folklore en América Latina*, Biblioteca Inidef 1, Conac, Caracas, 1975, p.77

<sup>17</sup> Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944, p 64.

<sup>18</sup> Rodolfo Reyes Cortés “¿Es posible la Etno coreografía?” *Correo Escénico*, N° 2 periódico mensual de teatro y danza, México, 1990 pp. 28, 29.

primera vez un conjunto folklórico conocido a nivel internacional, gracias entre otros factores, a la difusión que se hizo a través del cine, el cual difundió con éxito este ballet para todo el continente.

El Ballet Folklórico se ha alejado cada vez más de la cultura original de la que surgió. La visión espectacular y el exhibicionismo coreográfico ahogaron radicalmente toda forma reconocible de la génesis original, la transformación forma-original, forma-elaborada están tan alejadas la una de la otra que no existe vínculo alguno, no obstante que el espectáculo puede ser bello. El pecado original situado en la visión final de la obra, y por lo tanto en la propuesta política que la coreógrafa impuso. [...] Trato de realizar un gran espectáculo luminoso quizá, demasiado brillante, de acuerdo al gusto y al propósito del gran turismo que lo consume [...] y solo queda el resplandor insultante. Es mágico el resultado comercial, como todo lo brillante e inmediato (el éxito). Surgió la imitación, cientos de grupos de toda América Latina imitaron la fórmula de México: la fórmula menos pura o más pura, invadía todo el país, pero no se tenía ni se tuvo la capacidad de reflexión y de profundización sobre la cultura nacional (Reyes, 1990:p. 29)

Lo que esta práctica evidenció es que lo popular, a pesar de la insistencia institucional, no puede estar contenido en aquel nombre de folklore que lo sitúa como reserva socio cultural. Es decir, la cultura popular no puede ser empíricamente aislable y localizable con el término folklore. “Lo popular, más que una nominación es una práctica que está por todos los sitios, es el subsuelo de nuestras sociedades, se encuentra en las puertas de las más populosas ciudades, se entremete suburbanamente por ellas y contagia abierta o encubiertamente, a la así misma llamada alta cultura”. (R. Cortázar, 1975: p.78).

No obstante esta puntualización preliminar del folklore, cabe señalar que las denominadas danzas folklóricas ocupan nuestro interés en tanto las que registraremos

son una valiosa expresión de cómo se negociaron los sentidos hegemónicos con los heterodoxos en función de crear un imaginario sobre lo nacional.

### **1.7 Usos y desusos de la danza y el baile tradicionales**

Reflexionar sobre la diversidad de apropiaciones y sentidos de la tradición en el mundo contemporáneo, nos permite completar las referencias a su uso en torno a la danza popular. ¿En realidad las tradiciones son apropiadas, utilizadas y reinterpretadas de diversos modos por los individuos, grupos e instituciones? Nos referimos a estos sujetos para entender a la tradición como proceso donde convergen diversos intereses en juego e ilustrar algunos de estos procesos de apropiación, centrándonos en la resemantización festiva de los contenidos simbólicos del folklore.

La danza y el baile tradicionales poseen sus propios elementos, que dan particularidades a la ordenación de su forma y contenido

La danza tradicional tiene modelos fijos, manifiestos por formas de movimiento corporales expresivos propios, que son transmitidos en su propio lugar de origen de manera anónima y espontánea, por la tradición oral y la imitación, siempre se ejecutan dentro de un contexto ceremonial, con significada función y carácter mágico-religioso. Su aspecto formal y coreográfico alcanza patrones rígidos establecidos por la tradición, el diseño en el espacio (en su mayoría formas corales), pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria, son elementos que sufren cambios paulatinos, y para su realización se requiere de una compleja organización, en el interior se respetan (jerarquías, derechos, obligaciones, y sanciones, cuotas y gastos, formas de aprendizaje, etc.) como en el exterior (relaciones con organizaciones religiosas, políticas y civiles). (A. Sevilla. op.citp. p.79)

Sabemos que el aprendizaje de este tipo de danzas y bailes no se efectúa dentro de una escuela, sino que era ejercitado de manera ‘espontánea’, continuando con las bases del estilo, del diseño y sus significados, precisados por un maestro o



encargado. Casi siempre quienes los practicaban pertenecían a los sectores más explotados de la sociedad, entre los que figuraban indios, trabajadores y campesinos del sector rural. Su carácter era eminentemente colectivo y religioso al permitir cohesionar a sus participantes para recrear otros ámbitos de la vida. Para ellos bailar era un espacio de afirmación social y/o un privilegio para su tierra.

El ballet folklórico ¿Cambió el sentido de la tradición? ¿La tradición fue reformulada, transformada, o incluso reforzada y revigorizada gracias a la educación y al encuentro con otros estilos de vida?

Las danzas tradicionales poseen carácter ritual de regeneración mágico religiosa, fueron forma de adoración, ofrenda, acción de gracias o acto propiciatorio, mediante los cuales se pedían favores o milagros. En ese contexto, no son un pasatiempo, una mera diversión o un espectáculo para los presentes, pero al caer en desuso por las prohibiciones de la religión evangélica y otras sectas, terminaron con las fiestas de “Los Corazas” en San Rafael de la laguna, cantón Otavalo, al igual que con “Los Danzantes” en Chimborazo, modificaron costumbres y hábitos festivos y condenaron el baile y la bebida, extirparon sus prácticas que incluían fiestas religiosas, ceremonias familiares, y rituales de fertilidad con la tierra.

Antiguamente las danzas tradicionales poseían un carácter ritual. ¿Fueron ritos de otras memorias con fines mágicos o religiosos, o eran parte de la celebración dentro del catolicismo? La iglesia se las ingenió para inducir su práctica como forma de adoración, petición, ofrenda, o agradecimiento por favores o milagros. La religiosidad popular vinculaba también a sus actores, certeza para la obtención de bienes esenciales: casa, novia, cura de enfermedades, buenas cosechas, etc.

Se notará, entonces, la diferencia entre las danzas y los bailes. Las danzas se dan como parte integrante de una celebración religiosa, los bailes no. Se debe señalar

también, que la práctica de bailes populares-tradicionales se da en las fiestas religiosas, pero éstos, a diferencia de las danzas, no constituyen un acto ritual de la celebración religiosa. “Detalle fundamental es que las danzas tradicionales auténticas, o sea las no comercializadas, las no ejecutadas por profesionales de la danza, siempre se realizan en las plazas, y canchas, pretiles de las iglesias y jamás en el teatro” (A. Sevilla: 1990:89).

Por esto las danzas que se dan en las comunidades indígenas y pueblos nativos son primero *únicas e irrepresentables* en otro lugar, en las que las relaciones de pertenencia e identidad compartida en todo su contexto, les confieren la ocupación del lugar común, inscrito en su memoria y praxis, que las sitúan en una configuración de conjunto, de la cual todos sus miembros son participantes y público que comparten su inscripción en ese lugar, histórico y segundo porque *el lugar propio* confiere a estos bailes lo necesario del momento, se conjugan identidad y relación y se definen por una estabilidad mínima.

De manera precisa lo apunta Patricio Guerrero Arias:

Ahí los danzantes expresan en esa ritualidad una interacción y una real vivencia simbólica del tiempo y el espacio sagrados, de la ritualidad profunda, vinculada a un conocimiento del significado y el significante de la celebración intensa que es la fiesta. Mientras que para el aficionado de un grupo, la misma danza será un mal plagio, por el desconocimiento de la historia de esa danza y la familiaridad con las reglas que la caracterizan, lo “excepcional” será el vestuario y la habilidad para llevar y mantener la indumentaria, y nada más porque nada le obliga al esfuerzo por adquirir, conservar y transmitir ese vínculo mediador de los acompañamientos rituales de la celebración original.[...] en el show folklórico todo se queda en la esfera sígnica, en él solo se hace uso instrumental de las formas estéticas externas de la vestimenta, únicamente con el fin de 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. Todo acto folklórico ahí es una

*usurpación simbólica* que, como todo proceso de usurpación, empobrece, distorsiona el significado y la significación del mismo, su objetivo es mostrarse y agradar al público asistente mas no encontrarse con las fuerzas que hacen posible que continúe el orden del cosmos y la vida<sup>19</sup>

En la actualidad son contadas las danzas propias de tradición que se conservan y bailan en el Ecuador. La neocolonización, con presencias de heterogéneas sectas religiosas iniciadas en los sesenta y setenta, ha sido ‘exitosa’ y determinante para el ejercicio de ‘extirpación’ de danzas y fiestas en muchas provincias, como en muchos países andinos de población india, quechua y aymará, que terminó por imponer sus prescripciones y prácticas puritanas.

¿Se desterraron las danzas por estar vinculadas al gozo y placeres del cuerpo, disfrute propenso a los peligros y culpas que acarrear su ejecución, consumo de trago, el despilfarro de dinero, la pérdida de días de trabajo, endeudamiento y posterior empobrecimiento? El neocolonialismo religioso acabó hace cuarenta años con muchas danzas que antaño eran ubicadas en un contexto festivo religioso o profano recreativo. Será por este motivo que algunas de las tradiciones recientes suelen cuando les es posible, hacer uso de una noción rígida y estable de la historia como legitimadora de la acción y forjadora de la cohesión del conjunto. Una última observación que planteamos es que ya no quedan danzas rituales, se han olvidado los temas, muchas regiones las han perdido o quizá nunca las tuvieron.

A partir de los años sesenta, se mediatizan tanto la tradición como sus sustratos de lo rural y popular. Las nuevas circunstancias en los entornos rurales, propiciadas por la Reforma Agraria y las corrientes reformistas indigenistas, y el creciente desarrollo urbano en las ciudades, generaron nuevas situaciones para las tradiciones. Las tradiciones son temporales, se reinventan, fenecen o se crean. Cuando los media

---

<sup>19</sup> Patricio Guerrero Arias, *La cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad, y la diferencia*, Quito, Abya-yala, 2002, pp.71-72

intervienen, el carácter ritual vinculado a la relación telúrica próxima también cambiará. Desde lo urbano las danzas populares cambiarán en su sentido e incluso en su significado. Las tradiciones así se resemantizarán.

La adaptación se constata cuando viejos usos se imbrican en condiciones nuevas y se usan viejos modelos para conseguir intencionales propósitos, aprovechando materiales antiguos para construir tradiciones inventadas de nuevo cuño con objetivos completamente nuevos. Este tipo de materiales se acumula en el pasado de cada sociedad y se encuentran a disposición para elaborar las nuevas tradiciones, que se pueden diseñar escogiendo piezas de los almacenes del ritual oficial, del simbolismo, de la moral, la religión, la pompa ceremonial y el folklore etc.

La fuerza y la adaptabilidad de tradiciones genuinas no deben confundirse con la “invención” de la tradición, donde perviven las formas antiguas, no se hace necesario revivir ni inventar tradiciones. Podría sugerirse que frecuentemente allí donde se inventan no es porque las viejas maneras hayan caído en desuso o sean inviables, sino porque ni se usan se adaptan en forma deliberada. Esto no impidió a los innovadores generar sus propias tradiciones inventadas<sup>20</sup>.

Las tradiciones pertenecen a tres tipos que se superponen:

- a) las que establecen y simbolizan la cohesión social o la pertenencia a grupos y a comunidades reales o artificiales.
- b) las que establecen y legitiman las instituciones, por mantener status o relaciones de autoridad; y
- c) las que tenían como principal propósito la socialización, la inculcación de creencias, sistemas de valores y convenciones en la conducta. (E.J.Hobsbawm, 2001, p. 210)

En la remodelación de las ceremonias del Pawcar Raymi en Peguche, (2000) se

---

<sup>20</sup> Eric J. Hobsbawm, *Inventando tradiciones*, Historia Social, Bogota, 2001, Fundación Instituto de Historia Social. N° 6, 40, (II), p. 204.

fomentan el sentido corporativo de superioridad de las élites quichuas, de manera particular cuando se reclutan entre quienes no poseen esta superioridad por nacimiento o adscripción mas que inculcar un sentido de obediencia entre los inferiores, a pesar de tanta invención las tradiciones nuevas solo han cubierto una pequeña parte del espacio dejado por el declive secular de la antigua tradición y la costumbre.

Las tradiciones inventadas “comunitarias” constituyen el tipo básico para estudiar la naturaleza de las mismas. La antropología será útil para dilucidar las diferencias que hay entre las tradiciones inventadas y las viejas prácticas tradicionales. “El pasado histórico no necesita ser longevo”. Los movimientos progresistas rompen con el pasado. Mencionar la tradición no significa identificarla con lo antiguo con lo folklórico. La peculiaridad de las tradiciones inventadas es que *la continuidad con ese pasado es ficticia*.

Se puede apreciar diferencias entre las prácticas viejas y las prácticas inventadas, las primeras eran prácticas específicas muy vinculantes y las segundas tienden a ser poco específicas e imprecisas en lo que se refiere a la naturaleza de los valores, derechos y obligaciones que se inculcan a los componentes del grupo: el patriotismo, la lealtad, el deber, jugar limpio, el espíritu de disciplina y cuestiones semejantes. El elemento crucial actual parece vincularse a la invención de signos de pertenencia a un grupo con una fuerte carga simbólica y emocional.

La tradición ha sido retomada, reformulada y en cierta medida reinventada en el transcurso de su representación y elaboración a lo largo del tiempo. Y que a causa de su carácter “inventivo”, son casos de “tradiciones artificiales” impuestas a las personas desde arriba, en contraste con las tradiciones auténticas del pasado, que se diría, surgieron espontáneamente desde abajo. Podría sostenerse que estas “seudo tradiciones” no están arraigadas en las vidas diarias de las personas, que no han sido creadas y

sostenidas mediante actividades habituales y que, en vez de ello, les vienen “impuestas por élites políticas, hombres de negocios, promotores de la industria turística y un variopinto surtido de autoproclamados guardianes del pasado” (Thompson, 1998.p.264)

Por lo tanto, en un mundo saturado por los medios de comunicación, las tradiciones dependen de formas de comunicación *mediáticas* simbólicas, que han sido desalojadas de sus lugares habituales y reincorporadas a la vida social de nuevas maneras. Sin embargo el desarraigo y el rearraigo de tradiciones no las convierte necesariamente en falsas, ni tampoco implica, necesariamente, su desaparición. Estas tradiciones, fluctuantes, nómadas en consecuencia, “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relacionan con la invención de la tradición, con la tradición misma, y nos obligan a leerla no como una reiteración incesante sino como “lo mismo que cambia” (Hillroy, 1994). No como presunto retorno a las raíces sino, como una aceptación de nuestros derroteros.

Al institucionalizarse la danza tradicional, con el membrete de ballet folklórico aquella *deja de ser tradicional*, en el sentido de la proximidad entre significante y significados referidos a prácticas simbólicas rurales. El ballet folklórico pasaría a contar con impulsores que vincularon las formas culturales domésticas con los valores patrimoniales de la cultura.

En este sentido resulta interesante revisar estas iniciativas de danza escolar en los años sesenta. Iniciadas y propagadas por el magisterio como principio de ‘valor nacional,’ fueron realizadas por gente con habilidad para ejecutar los bailes autóctonos aprendidos viendo y luego ‘imaginados’ por los profesores, iniciándose el interés por estos temas como *creaciones de identidad y nacionalidad*. Una maestra manifiesta: “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,... claro que nos gustaba, un ejemplo son los bailes de la Costa y de la Sierra, que para las fiestas cívicas hacíamos en el colegio”<sup>21</sup>

## 1. 8 Folklore para la identidad y la nacionalidad

La identidad nacional ya era concebida como una forma imaginada de identificación-pertenencia con la nación-estado, expresada mediante símbolos y discursos. La bandera, el escudo, el himno, la música, la danza, las artesanías, el idioma son entre otros los símbolos mayores construidos para la identidad y la nación, simbolizaciones que revelan que las naciones no solo son formaciones políticas, sino también formas de *representación cultural*, así la identidad nacional está constantemente reproducida mediante la acción discursiva. Entonces, ¿cuáles son los elementos esenciales de la identidad nacional, que conforman los rasgos o los moldes de unas comunidades nacionales, en contraste con otras?

Cuesta trabajo ver el idioma o la religión como rasgos o moldes nacionales; la religión influye en la gente que la practica y cree en ella y es, sin duda, un rasgo que define y un factor que moldea, pero en la realidad la cuestión en el ámbito nacional indica que no profesan las mismas religiones. En cuanto al idioma las conclusiones igual son muy ambiguas.<sup>22</sup>

La identidad nacional es un proceso social, cultural e histórico, no es sino una identidad entre varias, y muchas veces compite con ellas. Así, la identidad nacional es una manera de unificar la diversidad cultural de manera que, como afirma Hall: “Las culturas nacionales deberíamos pensarlas cual dispositivo discursivo que representa la diferencia como unidad o como identidad. Las culturas están atravesadas por divisiones

---

<sup>21</sup> Dato proporcionado por la Sra. Lidia Noboa Irigoyen de Granda, profesora normalista, 87 años. Quito, septiembre, 2005.

<sup>22</sup> Alan Knight, “La identidad Nacional, ¿mito, rasgo, molde?”, en *Museo, Memoria, y Nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Edit, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, 2000,p.132

profundas y diferencias internas, y solo ‘unificadas’ mediante el ejercicio de las diferentes formas del poder cultural”.<sup>23</sup>

“La unidad de la nación está constituida de forma narrativa. Los relatos, las imágenes, los símbolos y los rituales representan significados de ser nación compartidos” (Bhabha.1990) ¿Es por este motivo que muchos grupos de danza del Ecuador toman como suyas los bailes, las músicas de supervivencias “incas” que ilustran los supuestos iniciales para considerar lo indio, como la expresión última sobreviviente de la cultura prehispánica raíz de la nación y de la identidad ecuatoriana?

El nacionalismo cultural pretende regenerar la comunidad nacional mediante la creación, conservación o fortalecimiento de una identidad cultural del pueblo cuando se siente que falta o esta amenazada. El nacionalismo cultural considera a la nación un producto de su historia y culturas únicas, y como una solidaridad colectiva dotada de atributos únicos. En pocas palabras; al nacionalismo cultural le preocupa el carácter distintivo de lo cultural como la esencia de la nación.<sup>24</sup>

Aun cuando sean construcciones culturales, la danza, la música y la nación son constitutivas de identidades discretas y estables que surgen como expresiones de identidad. La sociedad histórica india puso al alcance recursos inspiradores para la construcción de la identidad. Los vestuarios que aún se adquieren en las ferias semanales de las poblaciones indígenas, las músicas, y las danzas de los indígenas de Imbabura, Loja, y Chimborazo, por ejemplo, se tomaron para conformar los repertorios para consolidar la identidad cultural y nacional que la Junta de Gobierno Militar aspiraba como contenido de una sociedad supuestamente homogénea.

“La nación, la nacionalidad, el nacionalismo son términos que han resultado

---

<sup>23</sup> Stuart Hall, y Paul du Gay Compiladores *Quién necesita identidad*, Buenos Aires, Amorrurto Editores, 2003, p. 97

<sup>24</sup> Kosaku Yoshino, *Nacionalismo Cultural*, 1992, p.53



notoriamente difíciles de definir ya no digamos de analizar”. En el tiempo actual, la nación ha perdido significación ante la globalización. Los discursos sobre el nacionalismo, la nacionalidad, la nación se remontan al siglo XIX, en la era del apareamiento de las naciones, ahora la palabra nación es un vocablo polisémico, puede designar hasta el lugar de procedencia simbólica de acciones culturales. Sin duda es palabra compleja de las ciencias sociales. En este contexto, las danzas folklóricas o no, que nos ocupan, son un espacio propicio para registrar las conflictivas negociaciones de lo nacional y de sus variantes identitarias.

## ***Capítulo II: Los grupos de danza***

En la década del sesenta bailar lo indígena implicaba “recuperación” y “rescate”. Estos serán uno de los objetivos claves de los posteriores estudios del folklore y de los grupos que hacen música y danza. Este apego a lo indio coincidió con un movimiento sociopolítico y cultural que imaginó restaurar una parte de la sociedad de los runas, en función de afirmar la identidad nacional.

Por lo tanto, considerar la evolución de la danza al ballet folklórico desde sus inicios, visualizar los campos en los cuales se trabajó en los años sesenta, nos permite conocer el contexto, alcances, hechos y circunstancias que influyeron en el posterior desarrollo e influencias, llevándonos a analizar los diversos sentidos con que se construyeron los primeros grupos y cómo trabajaron la danza desde esta concepción.

### **2. Los grupos folklóricos de los sesenta**

La etnología fue reemplazada por la teoría del folklore que era conocida para la mayoría de quienes realizaban esta labor, con apasionamiento sensible pero de manera superficial. Los comentarios de revistas sobre el folklore eran halagos románticos “estetizados” por la retórica idealista y romántica sobre la etnicidad.<sup>25</sup> La antropología cultural era desconocida. Las costumbres de los pueblos y sus prácticas culturales festivas solo eran descritas en estas revistas, sin ser analizados o historiados. De hecho Ecuador hasta hoy carece de publicaciones especializadas sobre folklore o danza.

La presencia étnica en el horizonte cultural constituyó la inspiración de la danza, prestó los motivos temas y vestuarios, seleccionados por la sensibilidad de los profesores, quienes hicieron composiciones confiriéndoles una organización y un

---

<sup>25</sup> **La etnicidad** 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 que todo discurso tiene un lugar, una posición y una situación, ya que todo conocimiento tiene un contexto. (Stuard, Hall y Paul du Gay, Compiladores *¿Quién necesita identidad?* Buenos Aires, Amorrurto editores, 2003, p. 66)

sentido de gusto escolar y urbano, pero de amor cívico exaltado para animar la vida cultural de los colegios, la ciudad y sus pobladores.

## **2.1. Conjunto Ecuatoriano Folklórico, Marcelo Ordóñez<sup>26</sup>, 1963**

Ordóñez preludia el interés por la danza folklórica. Desde 1961 a 1963 es el coreógrafo de los primeros festivales folklóricos instituidos por la *Unión Nacional de Periodistas*. El 8 de diciembre de 1963 funda y dirige en Quito, con el apoyo del *Centro Ecuatoriano Norteamericano*, el Conjunto Folklórico CENA, formado por un grupo mixto de jóvenes que trabajan diariamente bajo el auspicio de este centro. El elenco del grupo era el siguiente: Bailarina solista Teresa Fierro de Ordóñez, bailarines: Blanca Franco, Magdalena Perugachi, Eufrasia Ruilova, Rebeca Guerrero, Ivonne Guerrero, Susana Fierro Lozada, Susana Fierro Sevilla, Dora Vaca, Yolanda Narváez, Max Fierro, Rubén Guarderas, Guillermo Salvador, Jorge Chamorro, Jorge Salgado.<sup>27</sup>

Posteriormente lo integraron Norma Munive, Ledy Noboa, Rebeca Murillo, Guadalupe Chavéz, Concepción Franco, Susana Vazco, Azucena Rosero, Rómulo Ramírez, Fausto Villagómez, Romel Pérez, José Molina, Vinicio Sáenz y Santiago Salazar.

Los propósitos que animaron al director y a sus pupilos fueron claros y precisos: propender a la investigación y difusión de los valores dancísticos universales y nacionales; establecer un centro de enseñanza de la danza en varios niveles, cursos infantiles para la formación física y artística de los niños, cursos preparatorios para estudiantes y aspirantes a integrar el Conjunto y el cuerpo de ballet y cursos avanzados para los integrantes del Conjunto Ecuatoriano Folklórico, difundir la danza a través de presentaciones públicas y efectuar investigaciones dentro de la danza y la coreografía folklórica nacional. Para alcanzar esos

---

<sup>26</sup> Inició sus estudios en el año de 1954 en la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, continúa luego en la universidad de Quito, y en la Escuela de Danza de la Casa de la Cultura de Guayaquil. En 1962 realiza estudios en San Francisco Ballet de los EE.UU. En 1968 realiza estudios de coreografía y pedagogía de la danza en el Royal Ballet de Londres, Inglaterra. En 1974 visitó la Unión Soviética para efectuar observación en los principales centros dancísticos de Moscú y Leningrado. Datos tomados del programa de mano de a 1ª Temporada de la Compañía Nacional de Danza, Quito. Octubre, 1976.

<sup>27</sup> Diario *El Tiempo*, Quito, sábado 20 de Mayo de 1967, p.13

propósitos fue necesario que el conjunto trabajara sistemáticamente, evitando toda improvisación y confiriendo categoría académica a la enseñanza. Gracias a los esfuerzos desplegados cuenta ahora con locales apropiados y con un sólido prestigio que le permite impulsar con mayor decisión su acción en todos los rincones del país. Los treinta jóvenes que lo integran asisten diariamente a clase de danza clásica, moderna y estudian las proyecciones folklóricas, para sistematizarlas y trasladarlas nuevamente al público. Solamente debido al trabajo permanente y continuado. El Conjunto Ecuatoriano Folklórico ha logrado cada vez mayor categoría y proyección en su actividad.<sup>28</sup>

Luego de separarse del Centro Ecuatoriano Norteamericano, pasó a depender del Municipio capitalino con auspicios de La Casa de la Cultura Ecuatoriana. Algunos integrantes de esta agrupación salieron a perfeccionarse en su arte, como Guillermo Salvador, Jorge Chamorro y Rubén Guarderas, el primero en Estados Unidos, el segundo en México y el tercero en Chile.

Pasó luego a llamarse “Ballet Folklórico de Marcelo Ordóñez” con el propósito de difundir danzas costumbristas, tanto en el país como en el extranjero. Constan en su repertorio obras; “Los Incas”, “Serranía”, “Pase del niño”, “Chicha de Jora,” “Aricuchos”, “Saraguros”, entre otras. Realiza actividades afines como ser director y coordinador de las Fiestas de Quito” (S. Mariño 1994:274), cuyos resultados son calificados como “lo mejor de nuestro tipismo”.<sup>29</sup> Ha recreado varias obras dentro del folklore: “Quiteños”, “Aguateras”, “Los Curacas”, “Pajonales”.

Ofreció más de 350 representaciones, una parte de las cuales las cumplió frente a grupos de turistas organizados por Metropolitan Touring y a quienes se quiso demostrar algunas de las manifestaciones de la cultura popular. Todas las semanas se presentan los jóvenes bailarines en el Hotel Quito ante diversos grupos de turistas que visitan la capital. Así mismo, ha ofrecido

---

<sup>28</sup> Diario *El Comercio*, Quito, Domingo 17 de Diciembre 1967, p. 12

<sup>29</sup> Diario *El Tiempo*, Quito, sábado 30 de mayo de 1967.

presentaciones con interés educativo, colaborando con otras entidades culturales en su afán de difundir los valores nacionales y por último llegó también a la masa popular en un sinnúmero de representaciones al aire libre. (*El Comercio*.1967: 12)

Ordóñez con sus repertorios inicia las representaciones sobre lo indígena andino, visibilizándolo y acuñándolo en la danza folklórica y en las convenciones culturales y estéticas de la época. Dichas composiciones eran referidas a los usos y costumbres con sabor local, fueron descripciones academizadas e idealizadas de los bailes basados en lo típico de la vida indígena y mestiza, en ellas se enfatiza la revalorización del supuesto espíritu nacional venido a menos. Estos temas fueron un primer acercamiento y exposición a la danza nacional, siempre acompañado de grupos musicales mestizos, como:

El conjunto musical de Segundo Jiménez, con Guillermo Uquillas, Luciano Carrera, Carlos Vinuesa, Los cantantes Homero Hidrovo, Fausto Gortaire, Enrique Males, Gladis Salvador, junto a los bailarines participaron en la semana Ecuatoriana en Miami – evento de promoción turística para el país- se presentaron en el Shelborne Hotel de Miami Beach, suscitando encomiásticos comentarios de los críticos especializados y del público que asistió a la presentación de este show ecuatoriano<sup>30</sup>

Las obras de Ordóñez fueron el resultado de la búsqueda romántica del ser nacional a través de la representación sobre la diversidad étnica de las sociedades tradicionales y de los usos y costumbres mestizos. Ordóñez aspiraba a estilizar artísticamente la danza, distinguiéndola en la forma claramente de la danza folklórica, aunque conservando rasgos costumbristas y tradicionales.

Sus trabajos se constituyeron en ensayos de interpretación de los elementos de la vida cultural de los indígenas. Marcelo Ordóñez rechazaba la simple traslación del

---

<sup>30</sup> Diario *El Comercio*, Quito, Jueves, 30 de Septiembre de 1965, p.14

folklore ecuatoriano al escenario. Por el contrario utilizó elementos propios de los indígenas y los dio categoría artística. Usaba diseños de bailes indígenas tradicionales, junto a la rica gama de colores de las creaciones artesanales populares, y elementos de la danza clásica sobre todo en los saltos de los danzantes. Si bien sus trabajos recibieron una crítica favorable también fueron rechazados por considerar excesivas la influencia del ballet ruso tanto en el diseño coreográfico como en las destrezas acrobáticas de algunos de sus bailes.

Si hubieran sido representados estos ballets en las comunidades en donde presuntamente se originaban las danzas, ¿cómo reaccionaría el “otro público” que no se identificaba con ellos? De hecho la obra de Ordóñez no tuvo una retroalimentación en las comunidades indígenas. Las danzas de Ordóñez sirvieron para que los indios sean visibilizados por blancos en el escenario nacional de la cultura. Para muchos críticos fue loable y pionero respecto a la valoración social y cultural de lo indígena, pero fue infructuoso puesto que los indígenas, seguían excluidos del mundo de los blancos.

Esta concepción de la danza proliferó, en los grupos afiliados al folklore; quienes a pesar de la impronta de Ordóñez acentuaron la diversidad de lo folklórico sin reparar en que esta actitud se convertiría en otra forma de colonialismo que subalternizó lo indígena, recluyéndolo en lo “no civilizado”, pintoresco y de origen incierto.

El Ballet Folklórico de Marcelo Ordóñez, generó diversidad de opiniones. Promover una danza con imágenes que induzcan al cambio social como pretendían las corrientes progresistas de la época, creó discrepancias. De hecho el vínculo entre *ballet*<sup>31</sup> y *folklore*,<sup>32</sup> propició un antagonismo incompatible, puesto que cada contenido

---

<sup>31</sup> Obras creadas exclusivamente sobre música y técnicas de danza clásica. Danza fina, en la cual deben incluirse en su composición exclusivamente secuencias de pasos académicos.

<sup>32</sup> Conjunto de creencias y costumbres pintorescas y poco serias. Saber colectivo, anónimo, tradicional, empírico de las clases populares.

al que remiten estas palabras poseen una valoración ideológica y determinados intereses clasificatorios, que corresponden a puntos de vista colonizadores.

Todo lo anterior nos indica que para el ballet, la danza tradicional fue sacrificada. ¿Fueron entonces los temas coreográficos en el ballet folklórico plagio, invención o su construcción puede existir fuera del contexto cultural? ¿O son los intérpretes, el público, las condiciones las que envuelven de significados, sentidos e intención al proceso dancístico? ¿Cuál es el lugar que ocupa el contexto del sujeto creador?

### **2.1.1 Gestión institucional**

Marcelo Ordóñez gestionó el apoyo en las instituciones públicas para la creación en 1976 del Conjunto Nacional de Danza del Ecuador, que inmediatamente después pasó a denominarse Compañía Nacional de Danza, nombre que se lo mantiene hasta la fecha. Ordóñez fue persistente y hábil en lograr que los poderes del Estado intervinieran en la cultura, con el crecimiento de sus aparatos para ampliar la institucionalización de la danza en la sociedad, proceso ya iniciado en 1974 con la creación del Instituto Nacional de Danza.

Junto a Ordóñez, Noralma Vera y Rubén Guarderas, supieron realizar las gestiones necesarias hasta que, por resolución del Ministro de Educación, el capitán de navío Aníbal Carrillo Páez suscribiera el decreto en julio de 1976, con el que se crea el “Conjunto Nacional de Danza del Ecuador”, cuyo objetivo primordial fue la *profesionalización* de los artistas de la danza ecuatoriana. Fue nombrado director Marcelo Ordóñez, quien fuera encargado, junto a los referidos, de estructurar y planificar el funcionamiento y operaciones de la *Compañía* Nacional a nivel profesional. Fue su primer director “en reconocimiento a su tenacidad y prestigio” (citado por Mariño, 2003:10).

En el programa de mano de la primera temporada, en octubre de 1976 Ordóñez expresa:

La Compañía es una entidad que a nivel profesional aglutina a los mejores exponentes de la danza ecuatoriana, quienes han iniciado un trabajo intenso para *rescatar y preservar* los valores de la danza nacional y propender a su desarrollo. [...] Seguirá pidiendo la colaboración de destacados bailarines y coreógrafos de *los grandes centros dancísticos del mundo lo que permitirá enriquecer los conocimientos de los bailarines nacionales*. [...] La Compañía Nacional de Danza del Ecuador ha adquirido un serio compromiso para investigar, desarrollar y difundir nuestras propias expresiones: para de esa forma devolver la cultura a su propio dueño, el pueblo.<sup>33</sup>

Ordóñez consolidó su ballet al interior de la recién creada institución, con recursos permanentes del Estado. Se constituyó como el más prestigioso ballet folklórico de difusión internacional y entretenimiento cultural, público y privado, hecho último que se percibió en el medio como poco ético, que funcionó por cerca de 11 años. Ordóñez deja la Compañía en 1986, Con la compañía el Estado se convirtió en un protagonista del hecho cultural, precisamente en una década en la que, a diferencia de los años sesenta, la cultura fue interpretada por grupos de aficionados independientes.

Sin duda, la responsabilidad que cumplió Marcelo Ordóñez en la danza carece también de análisis y valoración. Su logro más conocido es haber iniciado la vida *profesional* de bailarines y coreógrafos con la Compañía Nacional de Danza del Ecuador. En este espacio promovió el acercamiento de los bailarines al mundo indígena, aproximándolos a un desconocido mundo de indígenas y expresar la alegría de moverse, lo que se tradujo en un conciencia positiva del mestizaje reflejada en la alegría y la sorpresa de las coreografías.

---

<sup>33</sup> Compañía Nacional de Danza. Quito. Programa de Mano primera presentación. Teatro Sucre, Octubre 1976



La pregunta esencial que se hiciera Marcelo Ordóñez acerca del rumbo que debía tomar la danza dentro de la Compañía Nacional en 1976 es: ¿qué bailar y cómo bailar? Tuvo por respuesta un camino de conflictos enriquecedores y de oportunidades para desafiar en el escenario, la capacidad de nuestros bailarines y coreógrafos a fin de crear un lenguaje propio.[...] El problema fundamental de la danza ecuatoriana exigía definiciones de identidad que alteró el frágil panorama dancístico. Unos estaban a favor de la danza nacional que universalizara las expresiones histórico-étnicas y populares; y otros por la danza clásica universal que opte por argumentos nacionales, y por último quienes querían hallar una danza no académica que expresara la realidad conflictiva del país y del continente.<sup>34</sup>

Durante el tiempo que permaneció Ordóñez como director de la Compañía, se montaron varios ballets de temática indígena. Las coreografías “Ayayay”, 1980, de Marcelo fue la más valiosa composición de tema andino realizada en la Compañía. El chileno Germán Silva aportó con su sensibilidad y desarraigo a que su coreografía “Ñaupamanta”, 1981, “Desde el pasado” fuera un referente de la danza moderna. “Yahuar Allpa”, 1982, de Serge Keuten, francés, fue trabajada en el género de ballet teatro. De Ordóñez fueron “Kura Kura”, 1977, “Cañiriquito”, 1978 y “El Danzante”, 1979, considerada su mejor obra que analizaremos más adelante.

Uno de los aportes estéticos de la Compañía en los años de la dirección de Ordóñez fue que, para los ballets de autores nacionales o extranjeros, utilizó la escenografía adecuada y el diseño de vestuario apropiados con el sentido teatral que estas presentaciones requerían. Sin duda, el aporte del vestuario es significativo en tanto es un enunciado visual, da sentidos simbólicos a lo dancístico, subraya la función de un personaje, su pertenencia, su actitud.

Para ello recurrió Ordóñez al profesional Chileno exiliado, Pepe Rosales Pizarro, llegado al Ecuador en 1973, cuya experiencia en el teatro del Sur se amplió en nuestro

---

<sup>34</sup> Susana Mariño, *Compañía Nacional de Danza 1976-1997*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 9-11

horizonte. Su contribución ha sido decisiva no solo para la danza sino para las artes escénicas del país en su posterior desarrollo.

## **2. 2 Ballet Nacional Ecuatoriano, Patricia Aulestia,<sup>35</sup> 1967**

En 1964, llega al país **Patricia Aulestia** procedente de Chile, donde se formó en la Escuela Experimental Artística del Conservatorio Nacional. El país del sur marcó a Aulestia, tanto en sus conocimientos y formación como en los reconocimientos que recibió; hechos que serán guión de la vida personal de la artista. “Fue la bailarina de mayor nivel técnico e interpretativo. Abrió su incansable espíritu y talento al inicial horizonte de la danza folklórica y moderna, marcando en la historia recién estrenada de la danza un derrotero que tomó como signo a las culturas de la sociedad quichua y mestiza” (Salvador, 2003:7).

En declaraciones a *El Comercio* expresé mi aspiración [...] para estudiar nuevas formas de expresión de valores americanos, que debían en aquellos años ser incluidos en la danza [...] La nueva orientación, profundamente americanista, la única propia a los hombres del nuevo mundo para expresar su propia cultura e idiosincrasia, fue la que me indujo a dar tal paso.[...] como artistas honestos hacíamos todo lo que estaba a nuestro alcance para lograr lo que creíamos que “debía ser” la danza latinoamericana,[...] pensábamos que todos los artistas que tenían igual concepción de lo que debía ser el arte latinoamericano hicieran todo el esfuerzo que estuviese a su alcance para conseguir una auténtica forma de expresión americana.<sup>36</sup>

Estas expresiones denotan el marco social americanista y la preocupación que reinaba en estos años, que motivaron distintas formas de entender la danza y lo popular.

---

<sup>35</sup> Nació en Quito. Coreógrafa y bailarina. Intérprete de ballet clásico, gestora del folklore, de la danza histórica, de la danza moderna en el Ecuador. Realizó sus estudios regulares de música, danza actuación y piano en la Escuela Experimental Artística del Conservatorio Nacional de Chile. A los 15 años llegó a ser primera figura del ballet Nacional Chileno, ingresó luego al Ballet de Arte Moderno de Santiago. En 1960 la UNP le impone la insignia de Oro, en reconocimiento a su extensa labor en el extranjero. En 1961 obtiene el Laurel de Oro en Santiago de Chile. En 1963 es protagonista de un documental de Arquitectura y danza para ‘Panorama Americano’ programa de Televisión Continental realizado en Quito por ‘International Televisión’ de Washington. (S. Mariño, 1994: 212- 215)

<sup>36</sup> Aulestia Patricia, *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano*, México, Edit. Escenología, 2004, p.p. 22, 23, 26.

El Panamericanismo, que a mediados de los años sesenta fue una corriente ideológica y cultural que repercutió en los gobiernos de toda América Central y del Sur, fue un programa político para integrar la región andina como un espacio económico más que político, de libre comercio (Pacto Andino). Como proyecto de desarrollo, se sugería el fomento del turismo, como salvación para los países de la región andina, y que lo aplicó la Junta Militar de Gobierno. En ese espacio Aulestia relumbró y convenció con la suma de su inquietud artística. Ese fue el marco de su apogeo.

La formación académica y experiencia en el ámbito artístico chileno la guiaron para marcar nuevos rumbos a la danza. Destacó desde su llegada a Quito su alto nivel profesional en recitales con un repertorio seleccionado de fragmentos de ballet clásico interpretados junto al bailarín chileno Raúl Galleguillos.

Conciente de los rasgos hegemónicos occidentalizantes del ballet, Aulestia supo hacer una fusión creativa entre el ballet y las danzas populares. En ese sentido cabe destacar que, hasta hoy luchar contra la poderosa y sofisticada convicción que posee la palabra *ballet* en todo el mundo, nos remite a un producto exclusivo, circunscrito al espíritu euro-occidental del poder hegemónico estético, igual al poder social y económico; vencerlo acarrea obstáculos inherentes a la conveniencia de quienes lo mantienen, a pesar de que su génesis en el siglo XVI, fue originado y apoyado en la fiesta popular tradicional. Quizá por esto podemos afirmar que Aulestia tenía plena conciencia de que para sectores de la sociedad educada, culta, todo lo folklórico se percibe y refleja de alguna manera con un sentido ambivalente, de acuerdo a conveniencias para negar las diferencias sociales de *los de abajo*, o para marcar las distinciones sociales entre las diversas clases.

### **2.2.1 El ballet y la promoción turística**

Ella cuenta que fue Alberto Alarcón –activo promotor de turismo de esos años- quien facilitó la creación del Grupo Folklórico Ecuatoriano (1965), su primera agrupación, con la que participa en el IV Seminario de la SATO, en Miami. Danza, tradición y turismo orienta a este colectivo, que con el apoyo de la Corporación Ecuatoriana de Turismo, CETURIS, -empresa privada dedicada al turismo-, nombran a Aulestia embajadora del arte. Así llega a Miami a realizar promoción turística del Ecuador.

Entre las conclusiones de aquel evento, se recomendó la creación de conjuntos similares en otros países del continente. Aulestia coordina y prepara [...]el festival de Danza y Tradición, 1966, seleccionando y coordinando una muestra representativa de cada rincón del Ecuador, con el auspicio de la Federación de Indios Ecuatorianos, Ministerio de Defensa, la Misión Andina, las comandancias del Ejército y Policía y el Comité de las Fiestas de Quito, entre otros, en los que intervinieron alrededor de 400 indígenas, grupos de proyección folklórica y conjuntos folklóricos bolivarianos, por las fiestas de la capital.[...] En abril de 1967 promovió y organizó en el Coliseo de Quito, con el auspicio de CETURIS, el espectáculo “Ecos de la Patria,” primer Concurso Nacional de Grupos Folklóricos. Los grupos ganadores representaron al Ecuador en el Festival de las Américas en el X Congreso turístico de la COTAL, llevado a cabo en el Hotel Fontainebleau de Miami (P. Aulestia, 2003, pp. 31, 34 y 36)

Aulestia supo abarcar el panorama que la difusión turística creaba. Para este evento Diseña y coordina las actuaciones del Ballet Folklórico del Centro Ecuatoriano Norteamericano, dirigido por Marcelo Ordóñez, y el conjunto Semblanzas Morlacas de Cuenca de Rafael Sojos y Osmara de León. El repertorio de su autoría fue “Escenas Indígenas Serranas,” “Cantares Costeños” y “Cholerías”.

Los bailes que construyó la autora sobre temas indios y mestizos fueron construcciones que se mantuvieron atadas a la proporción del conocimiento que la coreógrafa tuvo de la comprensión sobre la tradición, nación, identidad, teoría del arte,

ideología. El sentido y la perspectiva con la que trabajó sus primeros bailes folk la directora, sugerían una fusión mínima de los elementos del baile popular y académico, pero con estéticas urbanas. Así, estas danzas folklóricas dependerían en su diseño y ejecución no de la referencia exacta a lo indígena sino a la voluntad estética de la autora, toda vez que la composición coreográfica se fundamenta en las condiciones psico fisiológicas de la impresión visual y su modo de actuar, que están determinados por diversidad de convenciones que traducen los conocimientos teórico académicos y/o la posición de un punto de vista subjetivo elegido a voluntad de la autora, que manifiesta:

La obra se sustentaba en el principio de que un pueblo es su danza y las danzas del pueblo ecuatoriano son su historia y su vida. En ellas tratamos de conjuntar la ternura y el dolor. El mito y la verdad. La fuerza y la picardía. Es decir todos los elementos que conforman la trayectoria humana y la imagen del pueblo, cuyo sustento es el indio. En ella incluía las danzas “Vasija de Barro”, “Danzantes”, “Madre India”, “Huasca de Corales” “La Vaca Loca”, “Alma Lojana”, “La Naranja”. (op.citp., p. 52)

Aulestia trabajó estas composiciones con un principio de unidad inherente a toda composición reuniendo y ordenando muy diversos elementos: música, movimiento, espacio, temporalidad, vestuario y accesorios, que a su vez volvían a ordenarse, logrando una propuesta visual unitaria que aseguró una significancia plástica y, en muchos casos también una propuesta de sentido que robusteció la danza, garantizando éxito para la promoción y difusión de lo nacional.

Aulestia dedicó los años que vivió en Quito a continuar su proyecto, conoció y valoró el medio cultural y empezó la estructuración del “Ballet Nacional Ecuatoriano”, que llevó su nombre desde 1967 hasta 1970. A partir de experiencias como las de Aulestia en Quito, en 1965, progresivamente se suceden formas dancísticas espontáneas

de ‘valorar’ las expresiones de los runas, indios, montubios, cholos y negros, en Guayaquil, Ibarra, Loja, Ambato, lo reconoce cuando dice:

Si bien el trabajo realizado por otros conjuntos folklóricos de danza, que comenzaban a seguir mi ejemplo, era laudable, el nuestro era el que escenificaba las obras de mayor éxito. [...] Insistía en el hecho de que la danza cobraría nuevamente alas y cuerpo en la ciudad y en el país, donde los *alumnos* mostraron diversos estilos, maneras, intenciones y respuestas [...] aquello fue una señal de que mi trabajo lograba la admiración de mis connacionales. (Aulestia, 2004: 72-73)

Aulestia comprendió que el turismo moderno<sup>37</sup> es un fenómeno social de exploración, que tiene un impacto económico favorable para las comunidades receptoras que, por diversos motivos, van o llegan a otro sitio. Para ello su danza se prestó como una forma de expresión para dar a conocer lo que es el Ecuador, y se tuvo que crear una perspectiva de apariencias visuales que se tradujo en modelos de representación, adoptando e incorporando los avances de la época a las artes de la representación escénica.

Cada época histórica tiene su propia forma simbólica de representar el espacio, la fiesta, la sociedad, de acuerdo a un proyecto del mundo. En ese sentido Aulestia desarrolla la perspectiva coreográfica<sup>38</sup> para trabajar la diversidad cultural. De hecho, la conciencia de la variedad social para Aulestia, fue dato enriquecedor, le sirvió para la concepción y elaboración de sus repertorios. Obtuvo la información de personas de las

---

<sup>37</sup> El turismo moderno se inicia después de la II Guerra Mundial. Se registran como antecedentes los viajes comercializados por Tomás Cook a un grupo de personas. El turismo moderno surge a mitad del siglo XX y es desarrollado exclusivamente por la *iniciativa privada*, incorporándose luego los organismos gubernamentales. Hoy todas las naciones consideran como obligación explotar sus atractivos turísticos. Como fenómeno social tiene gran impacto en el desarrollo social y cultural de un pueblo, tanto aquel que exporta turismo, como el que lo recibe, lo señala Ramón Prats (1984) “La enorme cantidad de dinero que se destina a promoción turística, su huella social y cultural *propicia la paz* entre los pueblos, así como la amistad. También es un factor importante en las balanzas comerciales el ingreso económico del turismo, Ramón Prats Donovan, *Teoría general del turismo*, México, Imprenta Hernández, 198, p. 57

<sup>38</sup> Por perspectiva entendemos mirar a través, reconocer claramente o profundizar en un asunto. Palabras como espacio, aspecto, respeto, espectador, espectro o especulador están emparentadas con ella, así como la idea de ventana abierta al mundo que deriva de la plural diversidad de puntos de vista. “La perspectiva representa un espacio racionalizado y sistematizado, pues es un artificio basado en leyes geométricas, crea un espacio constante y homogéneo, porque reproduce algunos de los indicadores utilizados en la percepción natural de la realidad”

regiones en donde localizaba sus temas, y en esa superficie imaginó sus obras. En sus coreografías, Patricia demostró pluralidad, porque su experiencia le enseñó que la variedad tiene mucho de bueno en el espectáculo, como una condición, no solo como guión de selección a la hora de escoger y formar bailarines, sino también para crear los repertorios de los ballets.

Esto concedió seriedad a su trabajo y aceptación en los públicos, por esto sus representaciones eran esperadas con expectación. Su ballet y ella, con sus dotes interpretativas, descollaban en la escena nacional de esos años. Este sueño se edificó siempre en la nostalgia del terruño. Aulestia vio en la construcción de su ilusión el Ballet Nacional Ecuatoriano el regreso a la materia prima: su patria.

La segunda producción coreográfica sobre temas nacionales creados por Aulestia en su ballet, fueron Daquilema, 1968, Niño Agua, 1969, Navidad Montubia, 1969, Acuarela Cero, 1969, Casamiento Chazo, 1970, y Tolita Jama Coaque, 1970. Pero sin duda la obra más relevante fue Daquilema.

Lo sorprendente de su éxito en Ecuador fue la manera particular y expresiva de bailar. Inolvidable golosina visual, a la par de la juventud y belleza, que después de su experiencia chilena se confirmó en su tierra. Su entrega generó el amor para este arte en el público. Los periodistas, la prensa y revistas de entonces valoraron su trabajo como hecho superficial de figuración social, belleza y simpatía. Pocos escritores ‘críticos’ vieron su arte como hecho de repercusiones estéticas, sociales o ideológicas.

El papel brillante que cumplió la bailarina no ha sido rescatado en toda su dimensión. En la corta pero profunda presencia que imprimió en el desenvolvimiento de la danza en nuestro país, deben destacarse los aportes esenciales de lo nacional expresado en distintas dimensiones, la riqueza étnica de las expresiones de sus portadores y creadores... su encuentro con las danzas populares e indígenas fue un encuentro con su historia. Ello implicó una ruptura con el

costumbrismo indígena y la visión romántica del indio. Su actitud amplia le permitió abrirse al conocimiento de distintas técnicas. Contrató a Germán Silva para que adiestrara a sus bailarines en la técnica de la danza moderna. Este contacto fue un gran impulso de crecimiento interior y fuerza en la búsqueda de un lenguaje propio para la danza. Este lenguaje pretendió asumir la riqueza de nuestra diversidad cultural y étnica para aportar a la danza universal. Si bien ese objetivo quedó trunco porque Aulestia se alejó del país, dejó en el ambiente dancístico una motivación que los bailarines y coreógrafos han tratado de alcanzar.<sup>39</sup>

Debieron pasar treinta y cinco años para valorar los seis cortos años de presencia en el Ecuador, al punto de llamarla *mama* de la danza ecuatoriana. El olvido de la crítica contrasta con el estímulo que Aulestia generó para crear vocaciones y aficionados que hicieron del ballet y folklore desde entonces, lugares comunes para vehicular proyectos de identidad nacional, requeridos también por las empresas turísticas.

Quiero decirles que fue un esfuerzo totalmente particular. CETURIS nos ayudaba proporcionándonos trabajo constante [...] El espectador advertía que allí había una clara intención de difundir y *salvar el folklore*, de reafirmarlo a través de la creación, por medio de un lenguaje danzado que, partiendo de nuestras maneras y modos se expresaba universalmente, [...], buscaba una construcción danzada con sabor a nosotros pero al mismo tiempo, que tuviese la suficiente personalidad como para ser aprehendida y gustada por cualquier público. (Aulestia, 2003, pp. 60 y 62)

Aulestia revela, en esta cita, que insistió desde el inicio en crear un conjunto de ballet destinado a la expresión de algo nacional, su perspectiva para hacer la danza estuvo encaminada a *salvar el folklore*, trazándose un camino propio y personal. Quería dominar la danza en lo que atañe a la técnica, tanto clásica como moderna, y profundizar en las tradiciones nuestras, por la búsqueda de temas, ritmos, pasos,

---

<sup>39</sup> Susana Mariño y Mayra Aguirre, *Danzahistoria*, Quito, Subsecretaría de Cultura del MEC, 1994, p. 220



figuras, logrando la creación de un ballet permanente. Pero esto no fue posible. Su ballet nacional tuvo cuatro años de actividad, hasta 1970. Ella lo reconoce cuando manifiesta:

Sobre nuestro trabajo notamos que uno de los principales problemas era el renovar constantemente a los integrantes. En aquellos años había poca perseverancia, no se había hecho conciencia de la profesionalización del bailarín, la familia se oponía a continuar con esta carrera, así se vieron truncadas vocaciones valiosas. [...]. Ahora comprendo que los integrantes necesitaban más técnica. [...] Los integrantes contaban con una gran experiencia escénica y poseían interesantes personalidades aunque una técnica elemental (Aulestia, 2003: pp. 60, y 75).

Déficit que se muestra hasta la actualidad. De hecho, persiste la poca importancia a la preparación académica. Todavía el interés que anima y acompaña las actividades de los grupos de danza folklórica actual están encaminadas en promocionar el turismo. Aulestia atrajo y agradó al público, su danza fue preocupación cívica de la época, cuyos objetos sociales eran un asunto que en el folklore apareció como reflejo de una realidad objetiva.

El 30 de julio de 1970, en el diario *El Tiempo* Hernán Rodríguez Castelo afirma: “Sin temor a equivocarnos podemos decir que Patricia Aulestia ha sido para la danza figura nacional absolutamente decisiva. Patricia ha sabido captar el cariño de los públicos ecuatorianos e interesarlos por el ballet. Por entre esos públicos uno ha sido el preferido de Patricia y el que ha mimado a Patricia: el público quiteño”.

### **2.3 Muyacan danza india, Paco Salvador<sup>40</sup>, 1971**

---

<sup>40</sup> Otavaleño, con estudios en bellas artes, comunicación social y antropología, es danzante investigador y maestro de danza nacional. Fue promotor cultural en Misión Andina de Ecuador. En 1971, funda el grupo de danza Muyacan y es coreo-autor y director. Ha publicado en revistas y participado en conferencias sobre la danza popular, compone temas interpretados por diversos grupos de danza del país. Es cofundador de grupos de danza y de centros culturales desde 1967. Promotor de los Centros de Trabajo de Cultura Popular del Convenio Andrés Bello en Imbabura. Docente en el Instituto Superior de Danza (Quito) y en La Casa que Baila, (Ibarra). Colabora con sus alumnos en proyectos colectivos

1964. Un viejo parqueadero, con aspecto de coliseo parroquial en la ibarreña calle Oviedo, acogía esos concursos populares de bailes de inocentes tan frecuentes por entonces. Las noches de fin año enmarcan las comparsas y a las parejas de baile inscritas para el evento de cada noche. Allí inició Paco Salvador (autor de este trabajo), con sus parejas de baile, su incursión en la representación danzada popular.

Mientras estudiaba el bachillerato en artes plásticas, vinculaba y comparaba las nociones teórico-prácticas de la historia del arte, del dibujo, la escultura, la pintura, para asociarlas, y relacionarlas, con la forma corporal y el movimiento. Me dispusieron para la danza como expresión y comunicación. Me seducía acercarme al baile, asociando las artes plásticas con la música y la danza para enlazarlos experimentalmente. Estas preocupaciones también fueron motivadas decididamente por los primeros trabajos de teatro (Pacchioni), 1964; danza (Aulestia), 1966; Bienal de Quito, 1967.

Como autodidacta en la danza, preparé en Mayo de 1967, un conjunto de bailes populares y una poesía teatralizada con poemas de Silva, con mis compañeros del colegio Daniel Reyes de San Antonio de Ibarra, con ellos y junto a otros colaboradores fundamos en Septiembre del mismo año el conjunto de Danza Ñucanchi Llacta<sup>41</sup>

Pensaba entonces que bailar era una composición plástica que tendría que resolverla en un escenario, con personas vivas, en un contexto específico. Era trabajar un cuadro efímero, con figuras moviéndose sobre un soporte que no era la tela, sino el espacio de un escenario; existiría el momento en que se representaba ante el público, un arte transitorio... que siempre me hizo sospechar sobre la vanidad fugaz del tiempo del arte de la danza.

---

populares con jóvenes indios y mestizos sobre la recuperación de saberes y memoria social. Con el grupo Muyacan ha participado en festivales de danza en América, Europa y Asia.

<sup>41</sup> Los fundadores y primeros bailarines fueron: Carmen Almeida E., Moraima Santacruz, Washington Rodas, Germán Echeverría, Pepe Almeida V., Germán Arias A., Luis Orquera G., Nancy Játiva R., Rosa Alicia Orquera G., Yolanda Padilla y Paco Salvador F.

Concebí a la danza desde varias formas de composición en la teoría del arte; en la forma, línea, volumen y relieve: en los colores, luz y profundidad; en la composición, ritmo y espacio. Desde los inicios tuve la necesidad de localizar un lenguaje corporal en el arte de la danza y la música de mi región

Como alumno de fin de semana en los talleres de Fabio Pacchioni en la Casa de la Cultura y de Patricia Aulestia en su academia, aprendí nociones básicas de expresión corporal y danza, en donde descubrí, sobre todo mirando, el interior del cuerpo. Desde entonces encontré en el estudio de las artes plásticas y la representación danzada, parte del material que me permitió expresarme.

El folklore en estos años era llamativo, un “snob” que no dejó de perturbar a una parte del goce que sentía cuando ejecutaba un baile, la música y el baile folk eran una moda muy en boga por los ambientes urbanos y colegiales, tanto es así, que en Quito se organizan anualmente festivales y certámenes de bailes “folk”, a los que acudíamos representando a Ibarra. En uno de ellos, organizado por Aulestia esta, después de verme bailar me dijo: “Despiértate, porque tu puedes cambiar las cosas”.

Desde entonces, bailar pasó a ocupar reflexiones personales que movieron mi razón y sentimientos con preocupaciones estéticas, sociales e ideológicas. Las examiné bailando en el Yamor de 1969, en Otavalo, con Ñucanchi Llacta, grupo dancístico de mis primeras pruebas.

A finales de ese año ingresé a trabajar en la Misión Andina de Imbabura, en el Proyecto de Desarrollo Rural Integral, que patrocinaba la UNESCO en la región andina, lo que me permitió trabajar entre campesinos e indígenas y motivar a estos últimos a hacer danza en la juventud originaria de las comunidades de Otavalo, Cotacachi e Ibarra.

Ahí empezó el viaje para descubrir lo andino imbabureño, y los modos de vivir, actuar, concebir y comportarse, que desde antes existían y siguen existiendo en diferentes pueblos con sus formas de organización, idioma, músicas, y expresiones artísticas propias. Esta riqueza que vive como *subconciencia colectiva*, y merece el título de Imbaya refiere al mismo tiempo a una categoría étnica: el pueblo andino imbabureño y las personas que se sienten identificadas, arraigadas en el ámbito geográfico, social, y cultural de esta provincia.

Estas reflexiones justificaron nuestro interés por una danza india y popular desde una posición analítica distante del así llamado ballet folklórico. Recapacitamos sobre la naturaleza de las palabras y sus fuentes, el carácter epistemológico que poseen el ballet y folklore, en relación al sujeto serrano, que no tiene equivalentes ante la racionalidad de los criterios del runa andino. Las palabras *danza india* jamás serán equivalentes a los contenidos de ballet folklórico. No olvidamos que ballet y folklore son ideologías, y no solo nombres.

En este medio encontré mi espacio y el verdadero sentido de la danza popular. El estudio, la investigación sobre la historia, la antropología y la cultura popular dieron respuesta y calmaron mis inquietudes para ir descubriendo que el folklore y su empleo era aplicado desde entonces como sinónimo directo de viveza e intelectualidad perversa, ignorancia flagrante o máscara de ingenuidad; imaginativo recurso para explotación económica, engaño meditado, tráfico, compra-venta y plagio, o también como sinónimo de populismo, viveza criolla, dilución ideológica.<sup>42</sup>

Con entusiasmo empezamos a re-valorar a las sociedades quichuas, negras y mestizas: propios o llegados, en los cantones y las comunidades de Imbabura, que con su “don de gentes” para celebrar, bailan lo profano y lo divino de esta región, ellos de

---

<sup>42</sup> Paco Salvador, *Impugnación al folklore*, taller sobre danza popular y folklore, Quito, octubre-diciembre, 1984.

diversas maneras estuvieron juntos, siendo parte de mi vida y mi *escuela* en los años de investigación, aprendizaje, entrenamiento para *aprender* a bailar. Me enseñaron que el cuerpo del ser humano tiene muchos idiomas, muchas tierras y muchas culturas. Gente a la que debo mucho. Referente valioso para continuar este empeño fue Leonidas Proaño, el paisano amigo y obispo de los indios quien fomentó desde Chimborazo paradigmas de liberación cuyo horizonte fue clarificándose en términos de educación y organización. A partir de los años setenta, las escuelas de sociología, antropología e historia, entregaron sus primeros profesionales y con ellos aparecieron nuevos estudios sobre “áreas culturales” de diferentes grupos sociales, iniciándose la investigación de lo étnico y popular que permitirá otro conocimiento de lo indígena. Fruto de ello son una serie de documentos que servirán de fundamento científico para basar y crear obras artísticas de carácter alternativo en la interpretación, iniciándose la búsqueda de un lenguaje diverso con contenidos renovados con sabor a ésta tierra.

Aparecieron grupos de danza popular y moderna<sup>43</sup> que trabajaron por inquietud personal y porque las ciencias sociales contribuyeron a ello. En los años setenta, se instauró un período nuevo de desarrollo de la danza 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.

Comprendieron que la danza debe abandonar, dejar de ser literatura etnográfica, que no es la reproducción de textos impresos, sino más bien la lectura escénica, porque la danza debe tener una dramaturgia entendida como el conjunto de elementos que integran el espectáculo danzado, para recuperar la esencia colectiva imbricada con la historia de nuestro país. Expresión de lo anterior, fue la insurgencia escénica de

---

<sup>43</sup> Paco Salvador, con el grupo de danza india Muyacan y Wilson Pico, con el Ballet Experimental Moderno,

nuevos códigos y elementos con que los grupos enfrentan la condena a la repetición de “formulas coreo-dramáticas” supuestamente indiscutibles y eternas.

Estas condiciones permitieron la participación cultural y política del sector indígena y popular urbano. Para eso se funda en 1971 el grupo de danza *Muyuntin Yahuar Canchic* lengua quichua, que traducido al español dice Círculo de Sangre somos, y de él surgen las siglas, para el nombre Muyacan.

El grupo se creó en Ibarra, con Hermelinda Males, Lola Quinche, Lucila Pineda, Adela Maigua, Clara Vega, Lola Males, Blanca Maigua, Mercedes Remache, Carlos Males, Humberto Muenala, Francisco Remache, Antonio Males, Alberto Andrango, Fernando Chiza, Julio César de la Torre, Alberto Pineda y Paco Salvador. Fue el primer grupo mayoritariamente conformado por indios que hicieron danza escénica en Ecuador. El 27 de Agosto de este año hizo su primera función en el Teatro Gran Colombia. Los cambios, la transformación social y política recorría en América y ayudaron a recuperar la memoria ante la discriminación que se mantenía por este sector social.

[...] Por primera vez en el país, el indígena tiene la oportunidad de manifestarse con elementos de su propia circunstancia [...] es sangre en realización de vitalidad, de manifestación estética, de perspectiva histórica. [...] es una nueva experiencia que rompe ataduras y prejuicios, que busca las raíces vernáculas mediante el estudio de las tradiciones, de las manifestaciones populares y de los acontecimientos históricos, en muchos de los cuales sus integrantes son testigos y participantes.<sup>44</sup>

Nos auto formamos para ensayar alternativas de participación colectiva. Organizamos una célula de trabajo para la transformación personal que, por medio de la danza, nos permitiese ser participantes críticos de la realidad. Ligados al trabajo

---

<sup>44</sup> Diario *La Verdad*, de Ibarra, viernes, 26 de agosto de 1971, p.7. Manifiesto de Muyacan.

artístico de la danza conformamos un espacio desde el cual podíamos generar nuevas actitudes y prácticas para insertarnos en la investigación y recreación de la danza.

Planteamos elaborar en la danza una posición de arte y presencia social, con un sesgo étnico y regional que permita definir la idea de danza imbabureña. A los textos etnográficos lo transformamos en acción, contribuyendo a la función significativa del sistema de códigos del escenario, por lo tanto lo que sucede en la escena deja de ser ilustración de lo que dicen las palabras de un autor. Ajenos la mayoría al escenario y limitados por el sedentarismo propio de su solitaria actividad.

Investigamos para la danza los rasgos de discriminación y marginalidad, para reconocernos y transformar la imagen social del indio. Esto implicó estudiar los procesos de crecimiento personal y autovaloración; en muchos casos, reconstrucción de la propia dignidad por medio de una ética nueva, que devuelva el sentido de ser individuos, en nuestras circunstancias históricas. Trabajamos por la liberación para recuperar el orgullo y la dignidad, impulsando sobriedad como personas, autoestima como cultura, y poder bosquejar con firmeza la creación de un nuevo rostro de la sociedad indígena.

Creemos que el Muyacan con su trabajo fue un puntazo para la gente de su época, que planteó nuevas pautas culturales. Las propuestas generadas propiciaron otra visión para el desarrollo en la danza de raíz indígena y popular, no solo en Imbabura, sino en otros grupos dedicados a este ejercicio en otras partes del país. Estos antecedentes nos permitieron pensar sobre nuestra naturaleza como individuos y la relación con el mundo social urbano-rural, para fortalecernos mutuamente y participar en el cambio que el arte promueve.

Cada uno transformó su entorno familiar multiplicando el bailar y la música, siempre como un desafío profesional para el que demostrábamos respeto y

consideración. Esto impulsó la creación de una danza marginal, con bailes impregnados de significaciones, modelados en la búsqueda de la memoria colectiva, en la fragmentación del presente, del pasado, en el riesgo. Como actos celebrantes de la vida usamos en las obras medios mezclados, para crear un espacio cultural híbrido.<sup>45</sup> Las obras creadas con Muyacan desde entonces han surgido dentro de un contexto político-cultural. Nuestra indumentaria fue perturbadora frente al prejuicio folk, que fetichizó al indio, y sus vestuarios como código exótico, que el turismo alentaba como signo de encantamiento y de tipismo. Creamos nuevos bailes, encarando los componentes del lenguaje de la danza como expresión, buscando dentro de la puesta en escena una mutación en su manejo.

Sobre la música de varios autores trabajamos propuestas coreográficas gestuales de las acciones sociales, agrícolas, de oficios artesanales y afectivos, como un rasgo visible de las actividades cotidianas predominantes en las etnias de Imbabura. Intentando que la música sea un código dramático eficaz no solo que cree ambientación, sino que sea un verbo activo del conflicto, del guión, porque los danzantes deben hablar a través de los instrumentos.

Muyacan tiene unos extensos repertorios de danzas de significación histórica, festivas: de evocación, rituales ecológicos y danzas sincréticas. La música escogida para las danzas ha sido tomada de fuentes de la tradición y creación quichua, que canta con alegría y tristeza la vida, la muerte y tiene reminiscencias guerreras. Se hace necesario citar el contenido de algunas danzas de su repertorio, aquellas que han tenido gran trascendencia por su originalidad, belleza coreográfica y soporte histórico. “Ángeles de Punyaro” (1971,1984) mitad hombres y mitad máscaras, expulsados del cielo. Himno y danza ritual con música de bombos, ángeles que danzan al surco, al maíz a los goces de la tierra. (Fachalinas, 1971) o “Baile de Ñustas” (1984, 1992, 2001) ritual de

---

<sup>45</sup> Híbridos: 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. (Chris Barrer, 1991, p.2833).



fertilidad, las lluvias traen bienaventuranza del cielo en beneficio de la naturaleza y el hombre. Danza de la fertilidad de la tierra y fecundidad de la mujer en la fiesta de la cruz de Mayo. “Fiñashca mi cani”, (1971, 1984, 2003) danza épica de la defensa y reconquista que retoma de la tierra el polvo de los pasos. “Ñaupadores de Carabuela”, (1971, 1984, 1987) baile ceremonial en el cual los padrinos de novios se reconocen y festejan el futuro de la nueva pareja, “Caranqui” ciudad del sol, (1984, 1992, 2003) “Quinchuqui” (1987, 2003) símbolo de tradición y solera primigenia de los Imbayas, músicas y bailes que funde el espíritu cara con el sentido de la danza que nos trajeron los cuzqueños. “Sahumadores”, (1984,1992) ritual acompañado de arpa y violín con paganismo latente, con devoción a los cerros, a las esquinas por las que llegan los cuatro vientos. “Bailón Puca”, (1984, 2006) del antiguo Caranqui de Zuleta, “Trigo Urcupi” (1986,1992) baile en que los enamorados corren de noche en un trigal para esconder sus amores. “Huaina Jailima”, (1985), o “Fandango”, (1995, 2006) baile amoroso, característico de los solteros comprometidos entre sí. Expresión de vida, sexo, perennidad de amplia y efusiva libertad.<sup>46</sup>

Estas coreografías son de presencia social renovada, como consecuencias del crecimiento conceptual que traducen una forma de ver como resultado del saber. Nos interesamos por hacer una danza desde nuestro presente, sin que signifique, hacer arqueología bailada, sino saber de donde venimos, como hacían los danzantes primeros, recordando para no olvidar. Ellas crearon rupturas a los conceptos establecidos en contra de la tiranía del texto etnográfico, que no son los únicos en la escritura escénica, porque confluyen los lenguajes visuales, sonoros, espaciales. Indicándonos que existen varias dramaturgias, como lenguajes hay en el escenario.

En definitiva, no se trata de un problema de *significado* de estos bailes, sino del *sentido* que construyen, que no se reducen a un mundo físico de realidades aparenciales solamente, sino que comprenden un mundo conceptual, simbólico, semiótico que representan a esas realidades a base de significados construidos.

---

<sup>46</sup> Susana Mariño y Mayra Aguirre, *Danzahistoria*, Quito, Subsecretaría de Cultura del MEC, 1994 p 243.

Entonces no podíamos ser concesivos y apuntar solamente a lo conocido, debíamos enfrentar al espectador a nuevas situaciones, considerando que cuando uno da información desde la escena sin referencias al espectador, algo falla en la relación.

Esta lógica proviene de una base empírica acumulada por los runas en torno a la tierra, el medio ambiente y las relaciones del hombre con el universo. Estos bailes y danzas de Muyacan fueron inaugurales con una zona de signos que permitieron construir una expresión alternativa para una danza imbabureña propia.

Muyacan 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.<sup>47</sup>

Consideramos que nuestro trabajo es un proceso<sup>48</sup>, en el cual empleamos un sistema de signos relacionados con la realidad, y dando cuenta de un transcurso sensorial que vaya más allá, para que se amplíe en su significación su sentido y su intención. Muyacan constituyó un campo de enunciación subalterno, con respecto a los grupos que suponen ser el poder, la oficialidad de la danza y representación del Estado ecuatoriano.

La danza popular no esconde su compromiso con el cambio social, se pone de manifiesto en su estrecha relación con las organizaciones de su comunidad. Supimos

---

<sup>47</sup> Adrián Bonilla, texto para el programa de mano de Muyacan, Perú, Chile, Bolivia, Quito, julio, 1986.

<sup>48</sup> La danza es un proceso porque no es una cosa acabada, sino porque está en constante devenir y envuelta por una deriva histórica de construcción, reconstrucción y flujo constante.

hurgar y desarrollar desde este punto nuestro concepto de mestizaje artístico, creando a partir de nuestras diferencias e incorporando al lenguaje escénico elementos propios de la sociedad de procedencia. Casa, familia, escuela, trabajos, más lo que la sociedad en la que difundimos nuestro trabajo nos aportaba en diversos escenarios de sectores populares, comunidades, regocijos populares.

Para nosotros fue la única forma de expresarnos y, por lo tanto, de romper las barreras impuestas a nuestra condición de artistas, indios en su mayoría discriminados y marginados, nos exigimos un encuentro con lo nuevo, no como parte del *continuun* de pasado y presente, sino que aspiramos crear un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Para esto hemos planteado una danza que no se limite a recordar solo el pasado como causa social o precedente estético; sino “que renueve el pasado refigurándolo, como un espacio ‘entre-medio,’ circunstancial, que innove e irrumpa la performance del presente. Para que el ‘pasado presente’ se vuelva parte de la necesidad, no la nostalgia de vivir”<sup>49</sup>

La fundación de Muyacan, en 1971, tuvo como propósito explorar dancísticamente la noción de la marginalidad, para de allí ir cultivando una re-apropiación de la memoria e intentar una re-escritura danzada que inicie nuestro futuro escénico indígena, indagando recursos para una técnica libre o mixta, formando una danza india que no encierre una técnica determinada pero que debe encontrar sustento en nuestra arquitectura corporal andina. Una danza para componer representaciones teatrales nacidas de la necesidad de liberar el cuerpo, al margen de las estructuras académicas establecidas por la danza clásica.

En 1983, Muyacan deja Ibarra y se instaló en Quito, como parte de un proceso nos incorporamos a convivir y hacer nuestro trabajo con la cercanía permanente de

---

<sup>49</sup> Homi, K. Bhabha, *El Lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 127.

lo que llamaríamos el centro cultural fue lo que nos situaba en los límites, no en el estar en estrecha relación con lo que los sociólogos denominan “habitar la cultura” (Alfonso del Toro, 1997). Contribuciones renovadoras en lo técnico- pedagógico y estímulos para continuar este trabajo fueron los que brindó Isabel Bustos Romolero, durante los años que permaneció en el Ecuador y con quien conformamos Uripigu, danza nacional en 1983. Aportes y preocupaciones en torno a lo popular y la danza contemporánea compartimos junto a los bailarines-coreógrafos: Wilson Pico, Kléber Viera y Carlos Cornejo, y en los espacios del Centro de Formación Dancística de María Luisa González y el Instituto Nacional de Danza, realizábamos talleres, clases y ensayos. En su proceso Muyacan presentó en Quito al iniciar los noventa la danza popular contemporánea, para irrumpir seguidamente lo etno contemporáneo en el horizonte de la danza metropolitana.

Al calor de esa relación surgió una danza de urgencia con obras al servicio de las necesidades locales, una danza para el debate, la toma de conciencia de los problemas fundamentales y la búsqueda común de las vías de solución. Con una óptica y una actitud así resueltas la danza popular propone una vía a que la danza en general, no pierda de vista su carácter social y vaya contribuyendo a la gestación de una nueva actitud moral y ética dentro de los artistas.

Hemos asimilado y condicionado los planteamientos para el entrenamiento del danzante a nuestra realidad y necesidad de grupo, porque nos invita a confrontar e intercambiar alternativas pedagógicas en el ámbito de la danza de grupos y también a definir formas de reciprocidad que permitan el reconocimiento de las diferencias, proyectando formas de desarrollo cultural. En el Muyacan desde sus inicios hasta el año de 1995, estuvieron jóvenes quichuas de diversas comunidades, hoy esta integrado por una generación intercultural de indios y mestizos de la región.

## 2.4. Comentario a los tres grupos

Para justificar su acción, los tres grupos, implantaron diferentes maneras de entender la tradición, la identidad y la representación en la danza. Las proyecciones y acomodos para legitimizar su uso, se amparó en unos casos en experiencias de otros países vinculadas a la difusión turística, o buscando alternativas experimentales que ampliaron la danza a los actores sociales indígenas, o fueron recursos que crearon modalidades para la llamada danza folklórica. Esto nos demuestra que la tradición que aplicaron sus responsables, la emplearon imaginando la instauración de una danza a modo de un camino para el mantenimiento y visualización de la cultura tradicional indígena, que fue utilizada para la difusión, o como producto para entretenimiento de las corporaciones turísticas modernas.

Unos la programaron como trabajo de rescate cultural, *salvar el folklore*, para fomentar la identidad y la nacionalidad ecuatoriana, otros como alternativa social, como acto de vida comprometido en la nueva tradición y con la intención de un fortalecimiento interno de la comunidad, que es la única sobre la cual descansa la responsabilidad de imprimirle o restarle vigor, perpetuidad y popularidad a las propias tradiciones.

Sin embargo, todo depende de la intención. Si los coreógrafos y bailarines usan la danza popular como arte para significar un pensamiento (suyo), una propuesta, una toma de posición, un criterio de cualquier tipo, puede haber un mayor grado de compromiso en su trabajo, en el cual los elementos de tradición que use no perderán su valor simbólico. Ellos tienen la responsabilidad de la construcción dramática que tiene como especificidad dar organicidad a todos los lenguajes que integran el espectáculo, y su labor se orienta hacia la creación de la puesta en escena al que

conocemos como lenguaje. Esto implica también rigor y reglas elementales, como la incorporación del autor a los procesos de grupos.

Así, con una intensa difusión del baile y las fiestas, tanto tradicionales como no, se gestó una simbología patriótica que acompañó a la conmemoración de festividades aniversarias con versiones ceremoniales de la historia: la Fundación de Quito, Fiesta de la Identidad Nacional, en 1961; la fiesta del Yamor, en Otavalo, 1949, 1953, y oficialmente en 1967; La Jora, 1950, en Cotacachi; de las Flores y de las Frutas en Ambato, 1951; Los Lagos, en Ibarra, 1967; del Sol, en Cayambe, 1983, entre otras.

Desde allí se ‘reinventaron’ tradiciones en todo el Ecuador, para la nueva industria del turismo y, claro, toda esta parafernalia festiva ha poblado el imaginario del pueblo, generando una forma de cultura y la conciencia de una identidad provincial o nacional. Queda claro entonces, que se bailaban temas con una persistencia localista, sin la toma de conciencia de nuevas posibilidades ante lo nacional en la danza. El mito de “danza con raíces” fue indefinido. Pocas veces fueron evaluados las realidades étnicas de las comunidades del país, así como sus verdaderos procesos y necesidades.

Por este motivo, cabe destacar que el estudio y la teoría de la danza folklórica se encuentran muy lejos de alcanzar las mínimas expresiones de seriedad y de rigurosidad que toda actividad académica debe procurar. Quienes deberían dedicarse a estudiarlas, las soslayan. Este hecho junto a cierta distancia entre los investigadores serios y los pobladores destinatarios y ejecutores de lo dancístico ha motivado que en la actualidad la danza folklórica haya quedado relegada a los grupos no especializados, afines a la mojiganga y al espectáculo receptivo, ejecutada por grupos que no van más allá de lo vistoso. De ahí que toda reflexión referida a la danza folklórica ha sido despreciada y rechazada sistemáticamente.

Podemos reseñar entonces que el ballet folklórico fue un fenómeno que empezó a aplicarse en el Ecuador para la visibilización de lo indígena en el escenario de la cultura y así arraigar la nacionalidad. Luego el ballet folklórico se usó para la difusión del turismo, como inquietud de moda artística e intelectual fomentado por el desarrollismo y como parte de la modernidad. Esta variante permanece hasta hoy como comercio puro y simple y quizá de alternativa de compromiso social para los marginados o como herramienta de formación para mejorar las vidas de estos últimos.

A lo largo de este decenio se crearon en diversas ciudades y provincias grupos de danza y música, que están incluidos como anexo al final del presente trabajo.

### ***Capítulo III: Construcción de la danza***

Acercarnos y conocer coreografías de Aulestia, Ordóñez y Salvador, servirá para entender los recursos que emplearon para la creación/construcción de ellas. Cómo fueron empleados en la puesta en escena, lo cual será objetivo del siguiente capítulo. A modo de herramientas conceptuales accederé al aporte de la teoría general de la imagen,<sup>50</sup> la psicología de la forma y de la teoría del arte.

La imagen en la danza conserva mínimos figurativos, a pesar de su intensa polisemia. No obstante, como toda representación icónica circula en convenciones culturales, las tónicas de lugar y de soporte que le envisten de múltiples sentidos, como múltiples son las realidades que pueden representar. Esta condición requiere explorar en las sintaxis que corresponden al relato de la imagen. En relación con los códigos culturales y de visión de los interpretantes.

Considerando a la imagen como un modelo de la realidad. [...], lo que varía no es la relación que una imagen guarda con el referente, sino la manera diferente que tiene esa imagen de sustituir, interpretar, traducir [...] Es decir de modelizar a la realidad. Las imágenes y su análisis requieren categorías formales igualmente específicas para ser leídas.<sup>51</sup>

#### **3. Daquilema, P. Aulestia, 1967**

Los guiones de los ballets<sup>52</sup> de Patricia Aulestia, demuestran la manera de concebir una danza revelando la preferencia de medios tomados de la vida local de las diversas sociedades del país, expresando el testimonio que de los grupos étnicos tenían las personas del lugar y la autora, con el mundo en el que se encontró inserta. Dentro de

---

<sup>50</sup> Este término designa una representación visual de la realidad, ya sea en el plano físico, pintura, fotografía, imaginario: literatura, música, o para la *representación escénica*, con el fin de atraer a la audiencia, antes que reproducir la realidad: implica cierto rasgo de falsedad en la medida en que la imagen rara vez se ajusta a la realidad (Jhon Fiske, 1992: p.184).

<sup>51</sup> Justo Villafañe y Norberto Minguéz, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2000, pp.31-33).

<sup>52</sup> Patricia Aulestia, *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano*, México, Escenología, 2004.



su repertorio la obra de mayor significación fue Daquilema, como lo manifiesta la autora:

encontramos a Fernando Daquilema, como expresión del hombre que pone su vida al servicio de los suyos y paga con su muerte el desvelo, el sueño y la esperanza de liberar a su pueblo. Se dirá que no es ballet clásico, ni neo-clásico. Que no es danza moderna. Que no es teatro integral. Que no es folklore o proyección folklórica. Se lo llamará de mil maneras. Siempre hay críticos... no importa... Tenemos conciencia de haber trabajado honestamente, de haber entendido la esencia de nuestro pueblo y de haber entregado toda nuestra pasión, y nos basta.<sup>53</sup>

Daquilema fue el primer ballet que contuvo un drama indígena histórico inspirado en el personaje y el acontecimiento histórico que Daquilema protagonizó. Los autores de la investigación, Alfredo Costales y Piedad Peñaherrera, lo titularon “Fernando Daquilema, el último Guaminga”. A partir de este relato se levantó la pieza coreográfica de este héroe nacional. Para efectos de la interpretación artística, el libreto fue concebido en diez cuadros que recogen los hechos sobresalientes y principales de esta gesta heroica, llevada a cabo en 1871, mientras gobernaba García Moreno. José Félix Silva realizó el guión en base a este estudio, Claudio Aizaga hizo la composición musical, Oswaldo Guayasamín y Pilar Bustos crearon la escenografía y el vestuario; coreografía, interpretación y dirección general estuvieron a cargo de Patricia Aulestia.

En Daquilema verificaremos que el denominador común para la danza es la introducción de algún tipo de orden, necesidad básica siempre presente en la esfera de la mente humana. Por lo tanto los elementos que intervienen en la danza y en la música no son caóticos.

Los diez cuadros escénicos que compusieron la obra expresan en una síntesis la coreografía:

---

<sup>53</sup> Tomado del Programa de mano *Gran Velada de Arte*, Daquilema, danza, Coliseo Julio César Hidalgo, Quito, 22 de marzo, 1968.

*La Incitación:* El pueblo indígena se halla humillado y empobrecido por el trabajo gratuito en las carreteras del estado y por el cobro de impuestos llamado diezmo. Daquilema trata de conseguir que se revelen, pero los indígenas permanecen indiferentes. Solo la indígena Manuela León se une al líder.

*La Muerte del Diezmero;* Rudesindo Rivera intenta cobrar el diezmo imponiendo el temor y el castigo, Daquilema le enfrenta y logra dominarlo produciendo su muerte. Los indígenas reaccionan y se solidarizan con Daquilema.

*La Rebelión:* Producida la unión, la revuelta se generaliza e iluminados por antorchas preparan la toma de Punín.

*La Coronación:* Tomado el pueblo, los indígenas penetran en la iglesia y coronan Rey a Daquilema.

*El Enfrentamiento:* Durante la toma de Punín ocurre un singular combate entre Manuela León y el Capitán de los milicianos que cae abatido por la fuerza de la indígena. Los amotinados cobran mayor fuerza y preparan una nueva acción.

*El Sitio y la Derrota:* Con la victoria obtenida, los indígenas sitian Cajabanba. Se destacan en la defensa las mestizas Lizarda Costales y Cunshi la Larga, quienes se oponen a la cabeza de los defensores. Cuando la población está prácticamente ocupada, ocurre una aparición que atemoriza a los indígenas y determina el retiro y la derrota.

*Dilema y Despedida:* Al ser derrotado, Daquilema se encuentra en una encrucijada. Su mujer le incitaba a continuar la lucha como Rey, pero Daquilema, ante la persecución de sus compañeros, decide entregarse.

*La Cárcel:* Daquilema es encarcelado junto con los demás cabecillas a quienes reprochan su cobardía. Sufre con desesperación cada vez que van llegando otros detenidos.

*El Fusilamiento:* Daquilema, al ser enjuiciado, es condenado a la pena capital, que se cumple en la plaza de Yaruquies.

*El Espíritu no Muere:* Sin embargo de su muerte, su espíritu de rebeldía queda en el alma de su pueblo. Por ello el personaje que encarna el

espíritu de Daquilema sale de la multitud, ejecuta una danza vigorosa y vuelve al seno del pueblo,<sup>54</sup>

La obra se pre-estrenó en Riobamba, el 11 de noviembre de 1967, y el estreno mundial fue el 18 del mismo mes en la Casa Guayasamín. (la imagen del pintor indio confería un sentido reivindicativo). “El célebre pintor, en su calidad de vicepresidente de Casa de la Cultura Ecuatoriana, invitó al estreno al Doctor Otto Arosemena Gómez, entonces Presidente Constitucional de la República, así como a los miembros de la institución, diplomáticos e intelectuales” (p. 45-46).

En Daquilema, Aulestia significó los esfuerzos de denuncia y lucha contra el blanco mestizo como poder; (hacendado, comerciante explotador); contra la iglesia, como portadora de valores occidentales de perdón y resignación. Fue la más clara exposición de plantear en la danza el problema del indio como una realidad de la sociedad, develando que este sector social era importante, no solo para el agro, sino para toda la sociedad.

Daquilema se representó cientos de veces. Se incluyó en el repertorio de giras nacionales e internacionales del Ballet Nacional Ecuatoriano hasta 1970. Daquilema no solo fue la mejor obra de Aulestia, sino la actualización de una experiencia que permitió al público y a la autora descubrir la injusticia del sistema de la estructura social. De este montaje no hay un registro filmado, solo fotografías que ilustran momentos de la obra.

La experiencia de intérprete y de coreógrafa que poseía Aulestia fue incorporada en la construcción de Daquilema. Los códigos simbólicos de rebelión y lucha. Fueron trabajados con notable expresividad. Encontramos es esta puesta en escena un libre y ordenado tratamiento de los temas y espacios, articulados con fuerza e imaginación.

---

<sup>54</sup> Tomado del programa de mano de la función en el Coliseo de Quito, el 22 de Marzo de 1968

Cada cuadro tenía su punto alto en las acciones danzadas, para expresar el sentido de la rebelión del líder indígena. Entre los mejores cuadros: La Rebelión, con el uso de banderas, antorchas de fuego y puños en alto exaltando el levantamiento. La Coronación en la iglesia de Punín y El Enfrentamiento con el Capitán, interpretado por la bailarina, cuadros que presentaron al espectador hechos de fuerza y belleza desconocidos para la danza nacional. Fue nueva la evolución y el grado artístico al que habían llegado.

El argumento dramático permitió narrativas de imágenes de intensa emoción con una interpretación sorprendente de los temas, no solo por la belleza y desenvoltura sino por la personalidad y reciedumbre que captó por entero la atención del público. Junto a la música de Claudio Aizaga músico de reconocido mérito que incorporó Jahuays nativos propios que perviven en la zona, Aulestia mostró su comprensión a lo hondo del espíritu indio y ofreció una obra que aportó a crear momentos apasionados para la lucha, líricos y dramáticos para la cárcel, el fusilamiento, el triunfo y la rebeldía. Patricia Aulestia, expresa:

Encontré elementos de danza propios a la expresión de cada uno de los personajes; en lo indígena se asimilaron formas que aún perduran en las manifestaciones folklóricas: ritmos intensos, desplazamientos claros, significación para cada una de las actitudes; en lo mestizo se empleó la danza europea con giros, saltos formales y trabajo de piernas. Elementos técnicos con los cuales buscaba expresar contenidos emocionales como fiereza, pasión, ternura. Intensidades necesarias para la obra. (P. Aulestia, 2003: p. 39)

Se conservó el diseño original del vestuario indígena de Chimborazo para todo el elenco. Para los personajes mestizos el diseño contribuyó a diferenciar sus roles, respetando la indumentaria de la época. Al decidirse por los trajes, Guayasamín comentó: “Nada como la indumentaria tradicional para lograr un diseño “perfecto”. Dominaron los colores rojo, morado, ocre, anaranjado, magenta y el marrón. La

escenografía del pintor mantenía los rasgos geométricos de las montañas, todos estos elementos referidos, más el trabajo del equipo creativo, reveló revelaron un mundo que se abrió ante el espectador, con gran vigor.

El conjunto estuvo integrado por más de 30 jóvenes, bailarines entrenados algunos en danza académica y contemporánea, además de los diversos estilos de danza, el conjunto musical compuesto por cantantes solistas, coros y músicos cumplieron agotadoras sesiones de ensayos. Los esposos Costales aportaron también con material científico, base de la creación coreográfica, etno musical, escenográfica y de vestuario que justificaron lo que ellos creían como la razón de Daquilema. (Aulestia: 2004.p39)

Quienes participaron como bailarines de la obra fueron: Carlos Arguello, Lila Rey, Susana Maturi, Rosvelt Icaza, Kléber García, Marcela Costales, Doris Viteri, Carlos Quinde, Hugo Hidalgo, Miguel Domínguez, Edmundo Miño, Argentina Albuja, Magdalena Paz y Miño, Graciela del Pino, Margarita Guzmán, Martha Herrera, Mirian Pérez, Pablo Navas, Pedro Morales, Diego Pérez, Ramiro Pérez y las cantantes Dalia y Piedad Veloz.

El 20 de noviembre de 1967 el diario *El Tiempo* de Quito comenta : “En resumen: Daquilema es acaso lo más serio que entre nosotros se haya hecho en ballet nacional: la música para su tiempo, bien concebida; se logran escenas de enorme fuerza; largos pasajes nos han presentado con el lenguaje plástico y rítmico del baile; en la gesticulación hay figuras muy expresivas y eficaces”. Susana Mariño, con respecto a la misma obra, señala:

La obra tuvo grandes repercusiones, no solo estéticas sino sociales, pues las historias de los levantamientos indígenas fueron siempre ignoradas oficialmente. Dancísticamente fue concebido con gran agilidad, profundidad y una combinación de ballet y danza moderna, en un estilo híbrido que aspiraba a desarrollarse progresivamente. (S. Mariño, 1994: p.219)

Daquilema, y Aulestia fueron reconocidos a todo nivel, pero no pudieron nada ante la indolencia tenaz de las autoridades, que no apoyaron el proyecto de crear una institución pública para la enseñanza de la danza presidida por ella. Rechazada esta posibilidad por las autoridades de turno en el poder, Aulestia es igualmente excluida del proyecto de ampliar la danza y fortalecer la formación de bailarines en una escuela, su aspiración más deseada.

Daquilema fue signo, equivalente en la medida que significó el rechazo de su propio mundo y proyecto educativo en la danza. La imagen de Aulestia ante sus adversarios fue de una mujer beneficiada y/o perjudicada por su inmediato éxito. Conoció y fue la danza de su tiempo. Patricia Aulestia fue lo que fue, la protagonista de la danza de los años sesenta. “No hay perfección donde no hay elección.”<sup>55</sup> Fue entonces el principio inspirador para el ballet nacional.

### **3. 1 El Danzante, M. Ordóñez, 1979**

Marcelo Ordóñez, en la Compañía Nacional de Danza construyó el montaje de El Danzante, los sentidos con los cuales lo organizó estaban sometidos a las exigencias externas, que imponen la composición y la difusión del ballet propias de los años setenta.

[...] El problema fundamental de la danza ecuatoriana exigía definiciones de identidad que alteró el frágil panorama dancístico. Unos estaban a favor de la danza nacional que universalizara las expresiones histórico-étnicas y populares; y otros por la danza clásica universal que opte por argumentos nacionales, y por último quienes querían hallar una danza no académica que expresara la realidad conflictiva del país y del continente.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Jerónimo Gracián, citado por José Antonio Maraval, en *La cultura del barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 348.

<sup>56</sup> Susana Mariño, *Compañía Nacional de Danza 1976-1997*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 9-11

Ordóñez estuvo atento a estas preocupaciones, consiguiendo que sea fundada y justificada su obra como expresión profesional, recreada en torno al saber y arte tradicionales que ofrecía El Danzante. Fue una notoria expresión de la danza nacional, hecho que saltó a la vista cuando se la contrasta con las danzas de sus inicios. La formación académica de los intérpretes extranjeros y nacionales en el ballet clásico y moderno, les autorizaba para exhibir y hacer ostensible una originalidad y creatividad plenas e individuales, establecidas en códigos estéticos específicos.

Ordóñez ‘soñó’... En la creación de un lenguaje a fin con la tradición y riqueza de las culturas vernáculas. “En el plano académico se invitó a bailarines, maestros y coreógrafos, quienes manejaban distintos estilos y técnicas, sin que estos cumplieran un recorrido lineal o que persistiera una técnica, que obligaba al bailarín ecuatoriano a un estado de alerta frente a los continuos cambios en su adiestramiento” (S. Mariño: 2003, p.13)

La música fue creada especialmente por José Berghmans, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Ernesto Xanco: junto al Coro Nacional de Loja, dirigido por Sergio Chukov. Participaron en el elenco los bailarines: Cecilia Egas, Jane Heddal, Marisa Cretenier, María Rodríguez, Camila Schmit, Nina Villanueva, Oleg Danovoski, Rubén Guarderas, Hugo Giani, Guillermo Luje, José Molina, Jaime Orbe, César Orbe, Rommel Pérez, Ramón Sulem, Juan Valqui, y Fausto Villagómez.

El danzante nos había inquietado y decidido a efectuar investigaciones históricas, antropológicas y sociológicas, fuimos descubriendo, su magnificencia y esplendor. Detrás de los elementos solares, en unos casos, lúnidos en otros, los del achiote o del zapallo, toda la comunidad se hacía presente... fusionándose... dando un especial cuidado a la cabeza del danzante, donde se conjugan todos los signos del hacedor de lluvia.”<sup>57</sup>

El Danzante tiene varias danza-escenas:

---

<sup>57</sup> Compañía Nacional de Danza. *El Danzante*, Quito, publicación del estreno, MEC, Edit Imagen, 1979.

*Danza del amanecer:* Interpreta el origen, vida y actividades del hombre solar, responde a la concepción heliolátrica, hombre solar de origen luminoso, vegetal y acuático.

*Danza de la Fecundación:* sembrar significa depositar una semilla de luz dentro del útero cósmico, tiene un contenido sexual.

*Danza de los retoños:* los fenómenos naturales, viento, heladas, etc, tienen la categoría de espíritus adversos, evitados mediante danzas propiciatorias por personajes espantadores.

*Danza de la Flor del maíz* o la cohesión social. El maíz semilla de luz, se convierte en fruto lagrimoso, tasqui o vaso que revienta en cabellos o serpientes de sol, danza ritual de agradecimiento a las divinidades por la culminación de la cosecha.

*Danza de la Vida y de la Muerte:* el hombre solar no muere, solo entra en un tránsito.

*Danza de la Noche en la mitad del día:* la profecía de Pachacuti Yupanqui se cumple, llegan los hombres barbados, cortan de un tajo la cultura del maíz y la luz.

*Danza de la Codicia, crueldad y lascivia:* Los conquistadores aplacan su miedo en la cópula desenfadada, de ella surge el mestizo racial, un híbrido.

*Danza del Hombre Maíz y el Hombre Caballo:* Al establecerse los valores de la cultura occidental, termina el concepto de cohesión social, introduce la lucha interna.

*Danza del Nuevo Amanecer:* la conquista no logro destruir totalmente la cultura aborígen, pues guarda aún su memoria ancestral. (S. Mariño, 2003, pp.17-18)

Esta obra la concibió en nueve cuadros, y fue resuelta en un lenguaje de danza contemporánea libre, en la cual la base académica es imprescindible pero donde se incluyen posiciones cerradas, contracciones, arabesques abiertos, ruptura de ejes, ejecutados con mayor fuerza expresiva o rítmica, para acercarse a la valoración por sujetar el tiempo mítico. Fue planteada como un aporte para conferir al pueblo el



sustento de su identidad, la noción de su geografía, de la tierra, de sus antepasados y de las relaciones con otros grupos humanos para afrontar sus conflictos y alianzas. Esto permite creer que el tiempo del mito del danzante, y el mito en sí, confirieron perspectivas a sus creadores dando a conocer que el mito entrega a los pueblos las simientes para sus imaginarios.

Nos hemos acostumbrado a la presencia del danzante como una simple manifestación folklórica debido a la aculturación forzada y dirigida, que lo ha impactado de forma negativa, hasta convertirlo en simple reflejo de su significado y trascendencia en los hechos sociales de los pueblos que originaron el Ecuador de hoy. (El Danzante op.cit.)

### **3. 2.1. Danza y mito**

Para entender el vínculo entre danza y mito nos apoyaremos en el concepto de función simbólica. Lévi-Straus nos dice que los mitos son narrativas acerca de dioses, héroes y seres que crearon a los hombres, relatos de la creación del mundo y su futura destrucción. Son un camino apropiado para el conocimiento, nos dicen cómo piensan los seres, qué hacen, por qué lo hacen y son así y no de otra manera. A la vez, proporcionan un código moral para *normar la conducta* al describir las vidas de héroes *que representan los ideales de una sociedad...*,<sup>58</sup> llegando a distinguir lo que es esencial de lo que no lo es, y que puede ser válido para observar otras formas de actividades del espíritu humano.

Lévi-Strauss comprendió que en los mitos no sólo se narraban asuntos de dioses y héroes. Ante los relatos míticos sobre la organización social familiar, reflexionó y a la vez encontró códigos morales, comportamientos, ideales que las sociedades establecieron para normar la conducta. Su análisis le condujo a encontrar en los mitos los aspectos más importantes de la experiencia humana.

### **3. 2. 2. El Danzante en su función mediadora.**

---

<sup>58</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, Madrid, El libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1990

Tuvo repercusión el estreno y fueron contadas las funciones de la obra. Fue significativo que el danzante se prestó a ser visto como actualización de una experiencia que permitió a los señores blancos del *centro*, autores, bailarines y público urbano descubrir verdades indias que vivían en el interior de esta sociedad, distante geográficamente, como distantes para los indígenas eran los beneficios de la sociedad blanca.

El danzante en suma, desacredita un modo de ver nuestra historia, cuestiona los principios del cristianismo y la cadena de dolor; vergüenza y castigo; revaloriza nuestro pasado aborígen de esplendor, armonía y sabia integración del hombre, naturaleza y cosmos. (S. Mariño: 2003, p. 18)

La difusión de El Danzante supuso inconscientemente el propósito de trasladar la respuesta subjetiva y dar cabida a un proyecto ideológico reivindicativo a la sociedad india, que fue calando poco a poco en el interior de los organismos de gobierno, desencadenando prácticas de aceptación, para reconocer la organización y participación de los indios que se entrevé desde los años ochenta. Ordóñez manifiesta: “El danzante nos había inquietado y decidido a efectuar investigaciones históricas, antropológicas y sociológicas, fuimos descubriendo, su magnificencia y esplendor”.

Con este ballet se pretendió representar en la danza lo que es un individuo y la comunidad. La reinventada tradición del ballet dio como resultado una visión singularizadora del danzante indio. Las rigurosas investigaciones antropológicas fueron el apoyo más importante en tales intentos, expresa Mariño:

Para ello crea el departamento de investigación, con el concurso de antropólogos reconocidos en el medio como Piedad y José Alfredo Costales, el sociólogo Julio César Vizúete y los periodistas José Félix Silva y Rodrigo Santillán. En el plano académico se invitó a maestros y coreógrafos, quienes manejaban distintos estilos y técnicas, sin que estos cumplieran un recorrido lineal o que persistiera una técnica más que otra; se dieron casi simultáneamente, lo que obligaba al bailarín ecuatoriano a un permanente estado de alerta frente a los continuos

cambios en su adiestramiento. Las tendencias del director de buscar raíces culturales de nuestras nacionalidades, especialmente la cultura quichua. [...] Así nace una primera vertiente compositiva que analiza las principales contradicciones fundamentales entre cosmovisión hispana e indígena, hurgando en formas sincréticas que tuvieron lugar después de la conquista. (S. Mariño, 2003:pp. 9, 11 y 13)

Los autores investigadores fueron los inventores de la historia y del discurso, agentes transmisores que pueden ser desautorizados o desmentidos, como demuestra la existencia de narradores no fidedignos. ¿“El investigador está en otro lugar y en otro tiempo y lo único que puede hacer es retransmitir, comentar o visualizar la historia desde un ángulo determinado”? Por supuesto, esto no es más que una convención que puede ser subvertida.

Sin embargo, ellos fueron los filtros por la función mediadora de la conciencia (percepciones, cogniciones, emociones, recuerdos, fantasías) del personaje, ante los acontecimientos experimentados en el universo de la historia; sus puntos de vista reflejarán el conjunto de actitudes (psicológicas, sociológicas o ideológicas) implícitas o explícitas del narrador, apropiadas para su función de retransmisión del discurso, convirtiendo a la memoria de grupos étnicos o personajes en documentos empíricos y plásticos que portan simbologías supuestas, en cuyos cuerpos, el paso de la vida, deja experiencias que suscita un sentimiento de variación y cambios que provocan a las artes una pretendida capacidad de encauzarlos.

Por tanto, no existe una composición coreográfica, como imitación inocente o aséptica, ya que toda imitación es una reproducción que utiliza unos esquemas que le son propios, (la pintura, la foto, la danza, etc. tienen esquemas imitativos particulares). “Toda representación, por muy exacta que sea, es convencional, lo que significa que los criterios visuales son igualmente convencionales”. (Villafañe, 2000: 37)

Esta obra reflejó la preocupación que, desde sus inicios, mantenía Ordóñez en el Conjunto Ecuatoriano Folklórico, dejando atrás los temas nacionales de sus inicios, superándolos al dar preferencia a otros repertorios y líneas más contemporáneas, robusteciendo la formación y crecimiento de una danza nacional, dejando apreciar una versión madura en el manejo de los elementos compositivos como el tratamiento y uso del espacio, conducción de los grupos de bailarines, en los dúos de danza, etc., que eran coherentes a los nuevos tiempos, ya que la danza tiene conciencia aguda de la multiplicidad y variabilidad de las manifestaciones de lo humano.

Esto nos demuestra que los materiales de la danza, a partir del cuerpo, se corresponden con las fases de mutabilidad, inconstancia de efectos y fragilidad, que constituyen materia predilecta del coreógrafo y danzador. La danza nos ofrece una insalvable contradicción en este punto. La fugacidad de la danza, el sucederse de los cambios, la sustitución de cosas, gestos, actitudes, expresiones y movimientos que dejan de ser, por otros que van a seguir después la misma suerte, son material adecuado para estudiar la estructura de la obra humana, la condición de la vida del hombre que la ha creado. Por tanto la temporalidad afecta a la tradición, a la danza, a las cosas, son una circunstancia; su presentación afecta a su modo de ser; son, por consiguiente, tiempo.

La atención prestada al danzante como símbolo, llevarían a colocar en primer plano al movimiento, una serie de conceptos que juegan en diferentes aspectos, como principio fundamental de la danza y la sociedad; las nociones de cambio, mudanza, variedad, restauración, transformación o de tiempo, o de circunstancia, “es una obra que comienza a determinar el camino que nos condujo a establecer un encuentro con las raíces de nuestra identidad cultural, con las verdaderas manifestaciones de los hombres primigenios. (S. Mariño: 2003, p.14)

### 3.3 Pactara, P. Salvador, 1993

Las formas nuevas de bailar los indios el grupo y la difundida participación cultural y política quedó demostradas en varios eventos organizados por el frente de artistas del Frente Amplio de Izquierda (FADI), de Pichincha. La danza del Muyacan y sus bailarines habían dejado de ser marginales, se los vio distintos, asimilados por varias razones en la sociedad cultural quiteña a partir de los ochenta, en parte gracias al mínimo reconocimiento que los indígenas de Imbabura lograron vía a su despunte económico y organizativo.

En este contexto se presentó en Quito en 1993 el montaje coreográfico “Pactara, La Diosa Blanca” (visiones de la memoria genética) en co-producción con la Fundación Cultural Humanizarte<sup>59</sup>.

Juntos idearon este trabajo como “Arte escénico multidisciplinario de carácter etno-contemporáneo, ancestro renovado en metamorfosis de imágenes, movimientos, gestos, climas...voyeurismo a territorios psico-andinos, para develar lecturas destinadas a aclarar una historia escamoteada: religión, sexo y mestizaje”<sup>60</sup>

Salvador aportó con el asesoramiento etnográfico pensando que el tratamiento iconográfico y las referencias antropológicas tenían que ser puestas al servicio de la escena, para construir un teatro bailado desde nuestro presente, sin que esto signifique hacer arqueología bailada, sino indagar, saber de donde venimos, como hacían danza

---

<sup>59</sup> Espacio cultural que inicia sus actividades en Quito el año de 1992, fundado por Nelson Díaz y al que Salvador se vincula solidariamente para su constitución. Allí se iniciara el Ballet Andino. (1994) [...] cuerpo coreográfico de la Fundación Cultural Humanizarte; su director-fundador es Nelson Díaz, que interpreta las manifestaciones propias y tradicionales de los Andes. [...] no se limita solamente a la expresión del actual “folklore” ecuatoriano, sino que su radio de acción involucra a las diferentes manifestaciones ancestrales andinas... El Ballet Andino Humanizarte mantiene desde sus inicios un taller de formación para intérpretes de danza etno-contemporánea dirigido a niños, jóvenes y adultos. Tríptico Humanizarte, Fundación Cultural, Quito, 2005.

<sup>60</sup> Texto tomado del programa de mano de la función en el teatro República en Abril de 1993.

nuestros primeros padres, recordando para no olvidar. La coreografía y dirección artística fueron compartidas entre Nelson Díaz y Paco Salvador. El investigador Rodríguez Abad respecto de Pactara y de Muyacan señala lo siguiente:

En el contexto del teatro de los noventa, se destaca el trabajo del grupo Muyacan, al que lo denominan “Pactara, La Diosa Blanca” (visiones de la memoria genética, 1993) trabajo de carácter etnológico experimental sobre la base de las investigaciones de la mitología indígena, que surge bajo la dirección de Paco Salvador y Nelson Díaz. No es un grupo de teatro en el sentido usual del teatro hablado. Muyacan danza india empezó a trabajar hace ya muchos años, como grupo de danza integrado por indígenas de Imbabura, impulsado por el entusiasmo de Paco Salvador. Al cabo de varios años de trabajo, amplía su horizonte introduciéndose en el área de la investigación etnológica, de donde extrae material para dar vida a un espectáculo impregnado de magia y fascinación de las culturas andinas. Fue un espectáculo que no se apoyó en texto alguno, sino que se construye en la acción surgida del rito y de la leyenda”.<sup>61</sup>

### **3.3.1 El universo andino**

Pactara, La diosa blanca fue un personaje de saberes nómadas en proceso de aculturación religiosa y moral que, por medio de la teatralidad y la danza, visualiza las creencias populares, el mestizaje y la sexualidad como un proceso crítico a la aculturación. La representación icónica se apoya en la concepción mágica proveniente de los cultos populares que ven en la imagen una presencia viva del ancestro mítico, estableciendo así “una conexión con las concepciones que tenían los indígenas de sus objetos de veneración religiosa; las imágenes milagrosas se convirtieron en núcleos importantes de un consumo masificado que nuevamente desvirtuó y amplificó la lógica de la representación en múltiples apropiaciones, fetichizaciones, injurias, sueños o

---

<sup>61</sup> Rodríguez Abad, Franklin *Variaciones sobre el Teatro Latinoamericano en tendencias y perspectivas “Tres Décadas de Teatro Ecuatoriano”*, (1960-1990), en *La última rueda*, revista de teatro y arte, Quito, Editorial Universitaria, 1996

delirios.”<sup>62</sup> La obra fue concebida en torno a la historia generada a partir de la profecía de Huiracocha, referida al hombre blanco que llegó por el mar y los cambios que suscitó en el mundo andino. Las secuencias fueron: Wiracocha, Profecía, Mallqui funerario, Damera y juego, Pachamama/Diosa Blanca, Tahuantinsuyo, Supay Huma, Procesión, Misa Ruray, Huaca-Tola, Collas y Auqui Capari.

Esta diosa, ante los ojos del público, debía revelar no solo con su imagen, sino con un conjunto de acciones físicas muy precisas, la información necesaria para que los espectadores puedan seguir la cadena de acontecimientos del personaje, virgen, y pachamama que administra el sincretismo religioso ante sus devotos.

Provocando se expone al asedio de los enmascarados. Acude a una múltiple reproducción de movimientos femeninos, desplegando en el escenario imágenes de goce lascivo y pánicos sagrados una pachamama-virgen que los cuatro *suyos*, como diablo humas deben delinquir, violándola, en juego escénico de relaciones de género invertidos, que los protagonistas masculinos, (uno fue representado por una mujer) crearon múltiples parámetros de lectura propias a la dimensión seductora, en que el objeto se hace verdaderamente presente. Pero ¿qué objeto? “El objeto del deseo: el objeto alucinatorio del deseo humano.”

El discurso que en la representación habla de un objeto que no está en el presente, porque es el *signo* que acredita la ausencia de aquello que nombra. Sin embargo, la interpelación seductora, en tanto imaginaria, delirante, alucina al objeto, ese objeto que solo puede ser alucinado: el objeto del deseo. Y así se impone como presencia y se ofrece como acto<sup>63</sup>.

Los apus-diablos cometen un estupro ritual imaginario a la tierra. El lugar de la memoria, de la heredad, para romper con la imagen típica de la no veneración a la tierra

---

<sup>62</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.136.

<sup>63</sup> Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *El spot publicitario, las metamorfosis del deseo* Madrid, Editorial, Cátedra, 1999, p. 20

que se profesa ahora. “Estas prácticas-saberes demonológicos especialmente dan la idea de la idolatría, que funcionaba como un filtro importante que la percepción europea asoció con los ídolos de las religiones indígenas”. (S. Gruzinski, 1994:186)

### **3.3.2 Montaje, vestuario, personajes y actores**

En doce cuadros se presentaban imágenes que sugerían imaginarios híbridos, en donde los elementos de las culturas indígenas subsisten y se reformulan en el subsuelo de las representaciones cristianas. La fuerza de dichos cuadros se acrecentaba con: música, iluminación y vestuario; que resultaron una fiesta étnica gozosa, misteriosa, profana y religiosa a la vez, que apuntaba a la trasgresión de las fronteras entre lo erudito y lo popular, entre lo laico y lo religioso. Así, Pactara supo ser una obra de muchas y diversas connotaciones; una propuesta que, narró la contradicción entre lo natural y lo cultural, reflejando la ambivalencia de las convenciones representacionales y planteando preguntas acerca de la relación que se establece entre arte y realidad.

Este montaje se puede definir dentro de la danza contemporánea por las rupturas de formas y códigos, por la búsqueda de nuevas propuestas en el lenguaje de la imagen. Que permitieron mostrar las tensiones y fusiones entre lo tradicional y lo contemporáneo. Estas características de Pactara permitieron incluir secuencias de danza y teatro, en las que se encuentran cruces, al utilizar elementos de lo étnico tradicional con lo académico.

El vestuario fue una recreación de Salvador, sobre formas antiguas de vestuarios del mundo andino y tocados basados en los figurines cerámicos del mundo prehispánico. En la vestimenta se conservó un uso muy intencionado del color como lo mantienen los indios de América, que lo atesoran no para expresar pasado ni estatus étnico, sino como un símbolo sensible que está en lugar de algo ausente.



Así el color simbólico de los atuendos andinos constituyó una significación, dejando de ser accesorio sensitivo y espontáneo para revalorizarse como expresión cultural. Significante y relevante. Se incorporaron también formas de vestir actuales de Imbabura, trajes festivos y otros de uso cotidiano que se conservan para ceremonias importantes.

La iluminación aportó para el cambio de colores siendo otro recurso válido para incrementar la atmósfera y la sensación de profundidad, los contrastes y los gradientes térmicos constituyeron junto al incienso, los cirios y las flores, todos fueron recursos que significaban sentido de ritual sacro-profano de la obra.

Los temas sonoros de diversos compositores modernos permitieron construir un collage musical diseñado por Nelson Díaz. Trabajos de Jorge Reyes, Voces Australianas, Peguche, Ñanda Mañachi, Bolivia Manta, Vangelis, Urubamba, Quichua Marca, y Hanu. fueron ensambladas de tal forma que lo musical mexicano, boliviano, peruano, ecuatoriano y mediterráneo retraían a raíces de formas culturales comunes.

Participaron: la bailarina peruana invitada, Tati Valle-Riestra, Renán Cazar, Patricio Sarmiento, Ángel de la Vega, Patricio León, Alicia Suntaxi, Rosa Maigua, Lucía Arellano, Yolanda Maigua, Silvia García, Patricia Galarza, Patricia Males, Fernanda García, Araceli Beltrán, Soraya Carrillo, Carmen Carrión, Janeth Peñafiel, Amparo Ponce, Patricia Gutiérrez, Milena Zaldumbide, Germán Romero, Fabián Redrobán, Lenín Vaca Ortiz, Giovanni Vásconez, Julio Guanochanga, Pablo Cornejo, Patricio Andrade, Carla Barragán y Paco Salvador como diosa blanca, bailarines con años de formación en el grupo, o en el Instituto Nacional de Danza y otros grupos de danza del país y del exterior.

Ellos prestaron sus destrezas para movimientos, que en diseños grupales, formaciones desafiantes, formas de coreo circulares, diagonales sorprendidas, cuadros

de erotismo, momentos de solemnidad lírica, manifestaron la fuerza o la unidad ritual y misteriosa, del mundo de la diosa blanca.

### **3.3.3 Travestismos en la representación**

“La Diosa Blanca”, fue una imagen que afirmó el lugar de la tierra, Pachamama, como el poder del mundo indígena; imagen que fue desplazada y sustituida por todas sus antagonistas, tanto por las vírgenes del cristianismo, como por las patronas de las naciones del mundo andino.

La tensión en la representación de inicio estuvo marcado por el travestismo: un hombre actuando la feminidad, en un contexto periférico y con imágenes pos coloniales y coloniales como una tentativa de reconstruir la mirada objetivadora, constituidora de la verdad sobre la mujer deidad andina, como otredad. Así como Pactara visita el cotidiano al mostrar formas de representación de un travestismo ocasional que subsisten en las culturas andinas, ciertamente dentro de códigos sociales culturales y cosmogónicos.

Este travestismo se inscribe en una permanente representación de la ambivalencia entre los quichua de Imbabura, sobre todo a través de las imágenes, el teatro, la danza y las narraciones. Estas ambivalencias son de orden cognitivo, en la medida que están arraigadas en el uso del lenguaje, y sus temáticas abarcan diversos aspectos del mundo social, festivo, agrícola, religioso, sacro y profano.

En Pactara el proceso de representación daba pie a la ambivalencia que podía conducir hacia el rechazo o a la aceptación, y estuvo relacionado con su diferente distribución a lo largo del espacio y del tiempo que duró la obra. La ambigüedad en Pactara también atiende al sexo y a lo corporal del sexo. Aquí la obra se muestra intensamente provocativa ya que, en la cosmogonía indígena en Imbabura no se

representa el sexo, y la sexualidad es un asunto que se visibiliza en pocas oportunidades festivas, como en las fiesta de San Juanes en Karanqui, Pactara acentúa, icónicamente las ambivalencias que la actividad erótica desarrolla como espacio recluso y reclusorio de la sexualidad. Ambivalencias y oralidad erótica ya no solo subjetivados sino, y sobre todo objetivados por el gran personaje que es desde el inicio Pactara.

El actor-bailarín, que representa un yo femenino ficticio, de doble tipificación: hombre-mujer, virgen-pachamama, 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 esta en juego es el imaginario” (S. Gruzinski, 1994: 188).

En la Diosa Blanca se mostraba como las imágenes de una feminidad ficticia y/o supuestamente natural son una elaboración conciente, es decir, como manifiesta Julia Kristeva *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.

### **3.4 Conclusiones**

#### **3.4.1 Coreógrafos y directores**

El análisis de las obras citadas, nos lleva a indagar en las heterogéneas maneras de emplear las fuentes de la tradición y los recursos para construir la dramaturgia y la puesta en escena de obras bailadas. Este empleo de la tradición nos induce a pensar el rol que cumplen los directores y coreógrafos ante la danza nacional, no solo para el mantenimiento y su desarrollo, sino sobre los referentes con los que se construyen para aportar al fortalecimiento de saberes regionales en torno a una danza con identidad anímica y gestual propias, referidas a las sociedades del país. Estas informaciones

pueden alertar a los interesados ante el ambiguo término folklore, convertido en la actualidad en herramienta neo-colonial de fetichización, comercio y usurpación de las memorias culturales de los indios.

La danza de los directores y coreógrafos al incorporarse conscientemente al proceso de la cultura popular, son referentes que permiten una asimilación creativa con señales de reinterpretación y desarrollo en otros grupos, buscando descubrir en formas culturales cercanas, como las danzas tradicionales por ejemplo, puntos de conexión con los principios para el entrenamiento del bailarín. Podemos observar en los tres autores como usan la dramaturgia y las relaciones director-coreógrafo-bailarín, junto a la particular combinación étnica cultural de los integrantes, que conforman una gran unidad dentro de la múltiple diversidad de ser ecuatorianos.

Esto no significa solo el reconocimiento a unas identidades tan variadas como complejas, sino también la incorporación de estas fuerzas pluridimensionales a la fisonomía de nuestra inicial identidad danzada. Esto no tiene nada que ver con el chauvinismo estrecho, ni apunta a fortalecer ningún etnocentrismo cultural; por el contrario, es una apertura para que la relación sea fecunda y se de en igual condiciones con la danza del mundo.

De hecho hay un punto de vista literal para la elaboración y creación de grupos de danza popular, en que sus mentalizadores se pueden ubicar en un lugar fijo desde el cual establecen su mirada conservando las diferencias que en algunos casos dependerán, es claro, de nuestras elecciones de carácter ideológico, estético, político, o de actitudes ante la sociedad, la vida y el arte.

### **3.4.2 Cuerpo y danza**

Consideramos que la danza es una opción y un intento de recuperar la humanidad que al cuerpo le ha sido negada, ya que a través de la danza se revelan

entidades antes ocultas en el sujeto. “Hay que rehabilitar la dimensión sacra que posee el cuerpo material, porque en él se establece ese otro cuerpo espiritual, para no solo apreciar la dimensión material que por ser mortal perecedera, ha llegado a ser abyecta o tornarse disolutamente en desechable, torturable o asesinable.”<sup>64</sup>

El cuerpo en las tres obras estudiadas es una experiencia existencial, es sensual, estético, y en la danza es lugar íntimo de ritual personal, terapéutico, mágico, que en el proceso de construcción de vida es imprescindible. De ahí que el cuerpo es creativo reinventa la tradición gestual, que no se plasma en un objeto material, sino en una imagen visual, que desaparece una vez adoptado otro diseño corporal. Por tanto el medio del bailarín es el cuerpo que, al desplazarse rítmicamente proyecta sentimientos y aspiraciones: pero que 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.

Con el apareamiento de grupos musicales y academias de danza, se ha instaurado un orden corporal que por medio de técnicas y normas de todo tipo han hecho del cuerpo humano una institución cultural o política. La sociedad en su conjunto y con fines específicos instruyen y administran los cuerpos conformándolos, moldeándolos. Por tanto, el cuerpo para la danza se construye y se moldea desde temprana edad.

Por ello, la obsesión por afinar su herramienta corporal a la que dedica horas de rigor y disciplina, sometiéndose al “training” de cualquier técnica o estilo, teniendo que participar y entrenarse en las danzas populares de tradición o participar en bailes de inocentes, de salón, para crear formas, cualidades y destrezas que preparan el cuerpo y dotan al bailarín de fuerza, resistencia y control, que se traducirán en desempeño feliz

---

<sup>64</sup> Álvaro Restrepo, *Escuela del cuerpo*, colectivo de danza de Colombia, programa de mano, Quito, marzo, 2005.

con las obras que ejecute en el escenario. De allí que, las formas institucionalizadas en academias y escuelas compiten por imponer modelos, actitudes, estilos que deben ser asociados como carta de presentación y solvencia.

Observamos también, que los ensayos, la clase fueron preocupación de los coreógrafos referidos, como un medio, no un fin, ni una propuesta estética en si mismo. El entrenamiento permite descubrir en el cuerpo interior esa otra parte que tenemos dentro, que le sirve al bailarín para confrontar el tiempo-espacio en todas sus posibilidades y dimensiones. Creyeron ellos que ¿si esto esta mal conducido, sin control, ni dirección pueden generar enajenación?, o queda claro, que ¿si esto sucede no es problema del planteamiento sino de una manera de aplicarlo?

Las obras estudiadas fueron pioneras en complejizar el tema del cuerpo en el contexto de lo étnico, y lo popular. El Danzante, Daquilema, y Pactara muestran que la danza y el baile popular puede ser un lugar propicio par objetivar la cultura a través del cuerpo. Estas danzas se constituyen en centro de placeres del cuerpo y de las identidades culturales, ya que al decir con el cuerpo se renueva la imagen corporal en sensación y apariencia; el cuerpo en la danza se transforma, se muestra en su real dimensión, abstrae de la realidad concreta una forma de ver la realidad, porque el cuerpo reconstruye el espacio inmediato en la necesidad de proyectarse hacia el mundo del otro ser, al que llega con su trabajo visual para ser completado por el espectador. Se puede también bailar con el mundo de la palabra, para describir el paradigma de la danza. Una cosa es ser escritor, otra hacer literatura y otra cosa es hablar, y otra bailar.

### **3.4.3 El grupo andino: el valor de lo comunitario**

El proceso de la nueva danza no esta condicionado a la existencia de grupos. La referencia a los grupos de danza amerita una reflexión en torno a la palabra *grupo* que

aparece como categoría, como motor de este proceso, no solamente porque el grupo guarda la experiencia, si no porque hace de ella una reflexión cotidiana, que le permite sistematizar un proceso de trabajo caracterizado por la vivencia del espectáculo y la activa creación de su propia dramaturgia.

En las compañías de danza moderna emplean la palabra, pero ahí hay una implícita diferencia social para el grupo, porque define a un número variable de seres que forma un conjunto con una relación jerárquica entre sus participantes. La estructura orgánica del grupo es el de la negación de la compañía cuya organización es vertical, que contrata bailarines para una obra, están al servicio de un 'director' y de una cabeza de elenco y que determinan sus relaciones por las leyes del mercado.

Los jóvenes andinos saben que hay fuerza en un grupo. En las sociedades indígenas esta palabra tiene un uso antiguo, relacionado al trabajo y a las convivencias comunales. Ahora bien, trasladada esta concepción a la danza, bien cabe decir que *en grupo*, supone una forma de danza ajustada a una idea comunitaria, donde encuentras aliados o te unes a personas que comparten las mismas necesidades y los mismos valores, no solo para el funcionamiento de los bailarines, sino que en la danza cambia el carácter mismo de la forma coreográfica, porque al grupo se le otorga el movimiento más fuerte e importante; coexistiendo esta interrelación de fuerzas y personas las que en la danza reflejan los modos de pensar andino.

Las sociedades indígenas andinas, y en este caso las Imbabureñas son comunitarias; por ello el papel del grupo es un hecho importante. El peso de la danza recae en mujeres y hombres en grupo, planteando un concepto totalmente distinto de las relaciones. Los individuos eran y son comparativamente poco importantes, actúan más como comunidad; por lo tanto, el grupo tiene los movimientos más fuertes y significativos, y esa fuerza colectiva, es la que da poder a la danza.

En la danza popular como híbrido mestizo, y en la danza india imbayá se plantea un respeto para el grupo, al arraigarlo en esta parte de la danza ante el público. El grupo hace trascender su unidad más allá del espectáculo, genera unos vínculos entre sus integrantes. Al grupo los danzantes llegan preparados con las fuentes naturales de la emoción exploradas, examinadas para que ellas se conviertan en contenido del movimiento y sean lo suficientemente amplias para servir de base técnica. Recordemos que si el actor usa palabras, el danzante debe decirlo todo con el cuerpo.

Consideramos que se puede hacer danza en un colectivo como acto ritualizado para integrar simbólicamente a cada miembro de un grupo, entendiendo que dentro de cualquier agrupación se establece el lugar de cada miembro, con un posicionamiento en esta estructura. Por tanto, consideramos que la participación dentro de un grupo de danza debe ser entendida como pertenencia a un centro de ritualidades, “a un mundo serio de obligaciones morales, un mundo social o mundo libre, en el sentido de que cada individuo puede determinar su acción a partir de lo que se desea”, (Rothenbulher 1996: p. 5). Estos propósitos están presentes en los autores estudiados, los cuales tomaron la danza como una herramienta de intervención social y desarrollo artístico.

#### **3.4.4 Danzas e intervención social**

El papel social de la danza dentro de la lucha por una cultura nacional es importante, los trabajos estudiados dan pie al valor que esto tiene para la escena, para el desarrollo del lenguaje dramático danzado que no puede ser ignorado. Todo esto significa que la danza es un espacio para la renovación del lenguaje escénico, y como hecho social parten del uso de elementos reconocibles por los pueblos. Los trabajadores de la danza señalados contribuyeron desde sus propias perspectivas a esta reflexión, y a una posición de diálogo necesario entre nuestras diferentes danzas de grupo, con la convicción que existen en estos movimientos solvencia de trabajos



como para tender un puente de comunicación que nos permita conocer aquello que nos une, y aquello que nos hace diferentes, superando la ligereza y el apasionamiento que muchas veces nos ha llevado a conclusiones y adhesiones apresuradas, y a no profundizar en el examen de aspectos que son nuestra preocupación cotidianas, como el entrenamiento, el estilo regional, la creación colectiva, las formas de representación, la historia y las vertientes de la danza de grupo, frente a la tradición e identidad cultural contemporánea.

El ritual y la danza así entendida nos proporcionan un orden previsible, un sentido de obligación de participar en la transformación de la vida. Si los rituales, o la danza y el teatro son un medio para la construcción de un orden social, este también puede ser, consecuentemente, alterado a través de los mismos rituales.

En conclusión, los grupos de Ordóñez, Aulestia y Salvador, fueron conscientes de que modificaron la tradición, iniciaron la reinención de la danza tradicional ecuatoriana, tratando de orientar su labor entorno en torno a preocupaciones y valoraciones cívicas ante la tradición, lo nacional, la identidad y lo indígena.

Los tres autores se preocuparon permanente y consistentemente por distinguir continuidad, originalidad y creatividad. Si bien estos compositores trabajaron a partir de sus particulares nociones de lo indígena, la tradición y la identidad nacional, esto no impidió que incorporen nuevas estéticas y actores en sus obras, provenientes de las situaciones urbanas y mestizas diversas del país, lo que les situó en la tensión entre la objetivización del folklore y la propuesta de lenguajes visuales alternativos.

La representación de la diferencia que no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de los rasgos étnicos o culturales dados en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. [...] El reconocimiento que otorga la tradición es una forma

parcial de identificación. Al resignificar el pasado y en la invención de la tradición se introducen otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una “tradición recibida”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1994, p.22.

## BIBLIOGRAFIA

- Agudo, Ximena, “Proyecciones de la danza folklórica en dos movimientos”, en *revista Imagen Artes, Letras, Espectáculos*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, 1991.
- Acuña, Ángel, *La danza Yu’pa, una interpretación antropológica*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Alonso, Alicia, *Historia y Apreciación del Ballet*, La Habana, Editorial Política, 2000.
- Aulestia, Patricia, *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano*, México, Escenología, 2004.
- Augé, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Madrid, Gedisa, 1995.
- Bhabha, K. Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- \_\_\_\_\_ El entre-medio de la cultura, en Stuart Hall y Paul du Gay, comp, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 1996.
- Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Argentina, Editores, Firpo & Dobal, 1987.
- Barker, Chris, Construcción y representación de raza y nación, en *Televisión, Globalización e identidades culturales*, México, Paidós, 1991.
- Barth, Federic, *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Barthes, Roland, El susurro del lenguaje, *Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Benedict, Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la Difusión del Nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Benjamín, Walter, *El Origen del drama Barroco*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Bell, Catherine, *Ritual Perspectivas y Dimensiones*, Oxford, Univ. Perú, Chile, Bolivia, Julio, 1988.
- Bourdieu, Pierre, Condición y posición de clase, en *Estructuralismo y sociología*, Buenos Aires, Nueva visión, 1969.
- Bretón, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- Butler, Judith, Cuerpos que importan, *sobre los límite materiales y discursivos del Sexo*, Barcelona, Paidós, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Sexualidades Transgresoras, una antología de estudios Queer*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Bonilla, Luís, *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca nueva, 1964.
- Castro-Gómez, Santiago, *La estructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá,

- Instituto Pensar, Centro Editorial Javeriana, 2002.
- \_\_\_\_\_ Apogeo y decadencia de la teoría tradicional en Catherine Walsh, edit, *Estudios culturales Latinoamericanos, retos desde y sobre la región andina*, Quito, UASB Abya-yala, 2003.
- Carey, James W. *Comunicación es cultura*, USA, Rutledge, 1989.
- Certeau, Michel de, *La toma de la palabra y otros escritos políticos* México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- Compañía Nacional de Danza. *El Danzante'*, Quito, Publicación del Estreno, Ministerio de Educación y cultura, 1979.
- Cortázar, Augusto Raúl, *Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural*, Caracas, Teorías del folklore en América Latina, Biblioteca Inidec Conac, 1975.
- Diario "El Comercio", Quito, 15 de Agosto de 1971.
- Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Dorfles, Guillo, *La danza, en el devenir de las artes*, México, FEC, 1963.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Paidós, 1980.
- Ferrari, Marisol, *Hacedores de Historia; Maracaibo, AzuDanza Cuaderno 1*, 2003.
- Foucault, Michel, *El uso de los placeres*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- García Canclini, Néstor, *Las Culturas populares en el capitalismo*, México, FCE, 1987.
- Gramsci, Antonio, *Observaciones sobre el folklore*, en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Edit. México, editado por la Sociedad de Teatro y Medios, 1997.
- Gluckman, Max *Ritual y relaciones sociales*, Trad, Manchester University Press, 1962.
- Goffman, Irving *Interacciones Rituales* Madrid, edit. Panteón, 1977.
- Guerrero Arias, Patricio, *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la Diversidad la alteridad y la diferencia*, Quito, Abya- Yala, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Usurpación simbólica, identidad y poder* Quito, UASB/Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, 2004.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" 1492-2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Goody, Jack, *Representaciones del sexo y su negación*, Madrid, Paidós, 1999.
- Goffman, Erwing, *Interacciones rituales*, USA, Panteón, 1967.

- Grimson, Alejandro, *Interculturalidad y comunicación*, Bogotá, Editorial Norma, 1998.
- Huarcaya, Miguel, La investigación de campo en los estudios culturales: presuposiciones, fundamentos, amplitud y validez de una etnografía en los andes ecuatorianos, en Catherine Walsh, Edit, *Estudios Culturales Latinoamericanos*, Retos desde y sobre la región andina, Quito, UASB/Abya-Yala, 2003.
- Hobsbawm, Erick, J, *Naciones y Nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Editorial, Grijalvo Mondadori, 1997.
- \_\_\_\_\_ Inventando Tradiciones, en *Historia Social* N° 40, Fundación Instituto de Historia Social, 2001.
- Hall, Stuart, y Paul du Gay, comps. *Cuestiones de identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrutu editores, 2003.
- \_\_\_\_\_ *La dimensión oculta*, Madrid, edit, Siglo XXI, 1986.
- Humphrey, Doris, *El arte de crear danzas*; Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Mariño, Susana y Mayra Aguirre, *Danza Historia*, Quito, Subsecretaría de Cultura del MEC, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Compañía Nacional de Danza 1976-1997*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Martín Barbero, Jesús, Al sur de la Modernidad, en *Comunicación, Globalización, y Multiculturalidad*, México, 1998.
- Mignolo, Walter, Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina, Castro Gómez, Guardiola–Rivera y Millán de Benavides, edits. *Pensar en los Intersticios, Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Instituto Pensar, Centro Editorial Javeriana, 1999.
- \_\_\_\_\_ Historias locales/diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo, Madrid, Ediciones Alcal, 2003.
- Moya, Alba, *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, 1995.
- Muratorio, Blanca, *Imágenes e imágineros, representaciones de los indígenas Ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- Olivera, Mercedes, *las danzas y fiestas de Chiapas*, México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la danza popular Mexicana, 1974.
- Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Madrid, Ediciones Ciruela, 2003.

- Restrepo, Álvaro, *Escuela del cuerpo, programa de mano función de danza*, Quito, marzo, 2005.
- Reyes Cortés, Rodolfo *¿Es posible la Etno coreografía?* *Correo Escénico*, N° 2, revista mensual de teatro y danza, México, 1990.
- Requena, Jesús González, Amaya Ortiz de Zárate, *El spot publicitario, las metamorfosis del deseo*, Madrid, Editorial Cátedra, 1999.
- Rodríguez Abad, Franklin, *Variaciones sobre el Teatro Latinoamericano*, Frankfurt-Madrid y extractado por la prensa en *Tres décadas de Teatro Ecuatoriano (1960-1990)* en *La Última rueda*, revista de teatro y arte. 1990.
- Rothenbuhler, Eric, *Ritual y Comunicación*, Uruguay, Cuadernos de comunicación, N° 1 UNISINOS, 1996.
- Schulman, Artur D.y Robyn Penman, *Comunicación no verbal*, en Raymond Williams, Edit, *Historia de la Comunicación*, Colección Bosch, Madrid, 1993.
- Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet*, México, FCE., 1949.
- Salvador, Paco, *Mujeres en la danza*, Quito, *Memoria No. 1* Casa de la Danza, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Mujeres en la danza*, Quito, *Memoria No. 2* Casa de la Danza, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Pactara: la Diosa Blanca del Muyacan: teatro del baile Imbaya*, en Cristian León, *Imaginando al Otro*, Quito, UASB, 2004.
- Sánchez Parga, José, *Actores y discursos culturales 1972-88*, Quito, Ediciones Centro andino de Acción Popular, 1988.
- Sevilla, Amparo, *Danza y clases sociales*, México, INBA, 1990.
- Squicciarino, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psicológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Madrid, Cátedra, 1990.
- Spivak, Gayatri Chakravorti, *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, en *Orbis Tertius*, publicación del Centro de Estudios de Teoría y Crítica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1998.
- Thompson, John B., *Los media y la modernidad*, Madrid, Paidós, España, 1988.
- Tolimson, J, *Imperialismo Cultural*, México, FCE, 1991.
- Turner, Víctor, *Estructura y anti-estructura del proceso ritual*, Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales, N° 4, México, 1979.
- Urbano, Enrique, *Poder y violencia en los Andes*, Centro de Estudios Regionales Andinos,

- Bartolomé de la Casas, Cuzco, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Tradición y modernidad en los andes: La tradición andina o el Recuerdo del Futuro* Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas, Cuzco, 2ª. Edición, 1997.
- Vargas, José María, *Historia del Ecuador siglo XVII*, Quito, Editorial Royal, 1980.
- Van Gennep, Arnold, *Los ritos de Pasaje*, Chicago, University Press, 1960.
- Villafañe, Justo, y Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2000.
- Walter, Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, editorial Itaca, 2003.
- Walsh, Catherine, *Indisciplinar las ciencias sociales*, Quito, UASB/ Abya-Yala ,2002.
- \_\_\_\_\_ *La deconstrucción de las ciencias sociales*, Quito, Abya-Yala, UASB ,2003.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.
- Yoshino, Kosaku, *Nacionalismo Cultural*, 1992.

## ANEXOS

### OTROS GRUPOS

En distintas ciudades del país se formaron conjuntos de danza folklórica y de música tradicional, integrados por aficionados, ex bailarines y por músicos-compositores indios y mestizos. En Imbabura los pioneros fueron “Los Imbayas” 1959, en Ibarra, “Los Corazas”, 1960, en Otavalo, el “Conjunto Cotacachi” 1961, en la misma ciudad y ‘Alma Ecuatoriana’ 1963, en Ibarra, Fueron artistas populares que arreglaron e interpretaron músicas de tradición para todos los ballets de la década del setenta. Desde entonces proliferan grupos de danza y música folklórica entre otros

<b>AÑO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>DIRECTOR</b>
1963-1967	Quito	Ballet Gran Colombiano	Hernando Monroy
1963-1987	Quito	Conjunto Ecuatoriano Folk.	Marcelo Ordóñez
1965-1969	Cuenca	Semblanzas Morlacas	Rafael Sojos - Osmara de León
1965-1967	Quito	Ballet Folk.CETURIS	Patricia Aulestia
1965-1970	Guayaquil	Cuadro Folk. Montubio	Rodrigo Chávez - Guido Garay
1967-1970	Quito	Ballet Nacional. Ecuatoriano	Patricia Aulestia
1967-2006	Guayaquil	Conjunto Folk Ecuador	Francisco Caicedo Cruz
1967-2006	San Antonio-Ibarra, Ñucanchi-Llacta		Jaél Terán - Paco Salvador
1967-1972	Loja	Grupo Folklórico Santa. Cecilia	Piero Jaramillo
1967-2006	Ambato	Conjunto Folk. Inés Verdesoto	Virginia Rosero
1968-1969	Guayaquil	Ballet Folklórico Guayaquil	Jorge Córdova
1969-200	Esmeraldas	Grupo Folk. Jolgorio	Manuel Martínez-Stgo. Mosquera
1970-2006	Riobamba	Grupo Folk. Aravicos	Mirtha Costales
1971- 2006	Quito	Grupo Jatari, Música	Patricio y Carlos Mantilla



1971-2006	Ibarra-Otavalo	Muyacan, danza india	Paco Salvador*
1971-2006	Ambato	Ballet Folk. Tungurahua	Carlos Quinde - Mery Marcial
1972- 1975	Latacunga	Grupo Folk. Guaytacama	Roosvelth - Efrén Icaza
1972-1980	Guayaquil	Grupo Nacional de Folklore	Victoriano Fernández
1972-1970	Guayaquil	Grupo Folk. Univ. de Guayaquil	Gonzalo Freire
1973-2006	Ibarra-Quito	Grupo Pakunga (Música-danza)	Enrique Males
1974-2006	Ibarra	Grupo Pucara (música)	Rubén Ushiña
1974	Quito	Instituto Nacional de Danza	Noralma Vera
1974-2006	Guayaquil	Grupo Folk-Costa	Gonzalo Friere
1974- 2006	Quito	Centro de Arte Nacional	MPD
1975-1976	Quito	Iluman, música	Marcelo Uzcátegui
1975- 1977	Quito	Tiempo Nuevo, música	R. Larco-Patricio Sandoval
1975-2006	Quito	Grupo Pueblo Nuevo, música	Miguel y Galo Mora
1976	Quito	Compañía Nacional de Danza	Marcelo Ordóñez
1977-2006	Ibarra	Heraldo Andino	José Pineda*
1977-1980	Guayaquil	Grupo Amazonas - Huancavilca	Miguel Herrera Villacís
1978-2006	Peguche	Grupo Ñanda Mañach, música	Alfonso Cachiguango Pancho Lema Alberto Fichamba Chopin Thermes
1978-2006	Quito	Huasipungo, música	Patricio Robalino
1979- 1995	Quito	Iliniza, música	Washington Barreno

\* Danzantes formados en la Escuela Muyacan

## LOS AÑOS OCHENTA

El proceso de democratización iniciado a fines de los setenta y principios de los ochenta creó las condiciones para que las culturas regionales reclamaran el estatuto y el ejercicio de su diversidad. El creciente aumento de galerías y exposiciones en Quito,

Guayaquil, Cuenca y otras ciudades del país, dan cuenta de la “obra de arte” como una nueva demanda social, el teatro y la danza modernos empiezan a proliferar, cobran una importancia cada vez mayor.

El Estado, por medio de la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central de Ecuador, presidida por Pancho Aguirre, enriqueció y amplió el esfuerzo de quienes trabajan en el teatro, la música y la danza. Este hecho estimuló la producción de teatro y danza, con referentes sociales y críticos sobre problemáticas del país y Latinoamérica.

Este clima cultural propicio entre organismos públicos, sectores privados (bancos), instituciones internacionales (embajadas), promovió la cultura en los más diferentes aspectos y espacios. Facilitando acercamientos y fusiones culturales nuevas entre los diferentes sectores de la sociedad. Además de los grupos folklóricos citados en Quito se constituyeron varios movimientos de música urbana y danza moderna:

<b>AÑO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>DIRECTOR</b>
1980-2006	Esmeraldas	Grupo Folk. Tierra Caliente	Petita Palma
1980 -2006	Loja	Ballet Folk. Univ. Aymará	Campos Ortega-Reinaldo Soto
1980-2006	Quito	Canta Vida, música	Víctor Albornoz
1980-2006	Guayaquil	Ballet Folk. Amazonas	Miguel Herrera
1980-1983	Peguche	Peguche	Enma Lema
1980-2006	Barcelona	Charijayac	Sayri Cotacachi
1982-2006	Quito	Quimera	Hnos. Rameix
1983-1987	Quito	Nuevo amanecer	Giovanni Mera
1983-2006	Riobamba	Ballet Folk. Chimborazo	Paco Luna
1984-1986	Peguche	Obrage	José Quimbo
1984-1977	Ibarra	Danza Imbaya	Lola Males*
1985-2006	San Antonio	Guataviro	Pepe Carvajal,-Ramiro Vázquez Alfonso Villota
1986-2003	Pichincha	Grupo Folk. Píntag	Luís Vaca
1986-2006	Guayaquil	Ballet Iberoamericano	Fernando Rebutti

1986-2006	Guayaquil	Cía.de Danzas Retrovador	Wilman Ordóñez
1987-2006	Otavallo - USA	Yarina	Albero Lima* Ana Cachimuel*
1989-2006	Zámbiza, Quito	Jayac (Música)	Hnos. Díaz*

\* Danzantes formados en la Escuela Muyacan

Esta diversidad de grupos nos indica que los sujetos populares son activos receptores y transmisores de tradiciones múltiples, agentes creadores de sus propios signos, productores de cultura, en su más amplia definición.

<b>AÑO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>DIRECTOR</b>
1980-1985,	Quito	Danza Experimental Contemporánea	Isabel Bustos
1981-1985	Quito	Quebradanza	Susana Reyes - Juan del Hierro
1981-1986	Quito	CENDA	Carlos Cornejo - Kléber Viera Mai Scremin-Soledad Garcés
1981- 1983	Quito	Promesas Temporales	Héctor Napolitano - Hugo Hidrovo
1981-2006	Quito	Casa de la danza	Susana Reyes –Motti Deren
1982- 1985	Quito	Buscando Raíces	Miguel Alvear - Gilbert.
1984-1986	Quito	Rumba Son	Diego Luzuriaga - Juan Mullo
1984-1987	Quito	Centro de Formación Dancística	María Luisa González
1984-2006	Quito	Frente de Danza Independiente	Wilson Pico & Asociación
1985- 1987	Quito	Arcabuz	Cobo-Ataúlfo Tobar
1987-1989	Quito	Ballet Novo	Patricio Andrade-Nelson Díaz-Pablo Cornejo
1989-2006	Quito	Ballet Folk. Jacchigua	Rafael Camino

### **DE LOS NOVENTA AL 2000**

Desde inicios de los noventa, se publicita al ballet folklórico como un espectáculo exótico de memorias vivas de culturas de los pueblos quichuas ecuatorianos. El ballet de proyección folklórica, con sus interpretaciones ha intentado vaciar el concepto de objetividad científica de todo contenido ético en el escenario, han convertido el

folklore en objetos para la mirada extraña del turista, y esto ha dado como resultado un homicidio simbólico colectivo, en el se verifica que el ballet folklórico es apropiado para el comercio turístico.

No vale la pena porque es cuestionado por nosotros los indios mismos y peor por quienes se preparan o están en los estudios; a los turistas les entran dudas de todo tipo, hay indios y mestizos que hacen folklore con la música, los bailes y artesanías solo para el negocio<sup>66</sup>.

Esta última observación se suma a diversos criterios de sectores populares que dan una dimensión valorativa a lo que ven, de los sujetos aludidos culturalmente, demostrando cómo perciben desde las clase populares las imágenes que expresan lo tradicional y que cumplen explícitamente la función de difundir el folklore, sin que importe su signo, manifestando en todos sus juicios una referencia, a menudo casi explícita, las normas de la moral hegemónica. Ya sea que desaprobando o no, lo manifestado refiere a un sistema de normas, cuyo principio es siempre ético.

<b>AÑO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>DIRECTOR</b>
1991-2006	Alemania.	Winiaypa, música	Humberto - Segundo Gramal
1992-1998	Canadá	Kanatan Aski,	Marco Arcentales - Patricia Cajas*
1992-2006	Nayón	Danza Nayón	Hnos Quijia*– Zuquillo. Lucy Gualoto
1993-2006	Quito	Ballet Andino	Nelson Díaz
1993-2006	Japón	Sisay- música	César - Amado Maygua
1994-2006	Toronto	Imbaya Cuna	Patricio Chiza*
1995-2006	Quito	Ballet Quitus	Edith Calderón-Edwin Caizabanda
1997-2003	Peguche-Ibarra	Saihua	Lucila Velásquez*
1997-2006	Ibarra	La Casa que Baila	Paco Salvador
1998-200	Quito Sur	Danza América	Edison Analuisa*
1998- 2003	Manabí	Balsamaragua	Carlos Patricio León*
1999- 2006	Quito	Danza Quitumbe	Germán Romero*

\* Danzantes formados en la Escuela Muyacan

<sup>66</sup> Entrevista a Guillermo Maldonado Yamberla, 64 años. Mitad del mundo, San Antonio de Pichincha, julio, 2005

Los grupos que se constituyen en provincias o en la capital por iniciativa de sus fundadores, por lo general ex bailarines de los grupos iniciales, son espacios abiertos y particulares donde sus integrantes llegan, pasan y repasan los bailes, son grupos donde se recuperan, mantienen vivos y recrean viejos hábitos, danzas, fiestas, ritos. Grupos en los que se crean nuevos bailes ‘tradicionales’ y se exploran otros para vivenciarlos y expresarlos. Son sitios también donde se ignoran, o mantienen, abandonan o combaten formas festivas danzadas y musicales -sean tradicionales o nuevas- que se consideran opuestas a determinados proyectos éticos, estatales, ideológicos, étnicos, artísticos o religiosos.

En estos grupos: música, baile y fiestas, se muestran como ‘escuela’ y un lugar de fuerza ideológica entre las posiciones integracionistas, unos por el tradicionalismo o la vuelta al pasado conservador, a los orígenes, al folklore y la difusión comercial turística, otros a la modernización creativa o requerimientos sociales, otros al esfuerzo de la iglesia y/o sectas por el control simbólico. De esta forma, se constituyen en una especie de laboratorio social y cultural, donde especialmente los directores/as, como líderes culturales experimentan y recrean nuevas relaciones entre grupos o escuelas. Donde muchas veces se olvidan que las identidades y diferencias se tejen y negocian a diario en lo festivo de la cultura tradicional y los nuevos espacios de socialización y vivencia de la música, el baile y la fiesta en sus relaciones mutuas.

Hay que reflexionar que algunas dimensiones de las complejas relaciones entre culturas regionales y escuela-grupo muestran formas diversas de vincularlas, desde las modalidades domesticadas y empequeñecidas cargadas de folklorismo, donde la escuela utiliza instrumentalmente las culturas locales, hasta aquellas en las que los grupos se disuelven en ellas. Estos cambios en la forma de transmisión, e interacción, tanto en los grupos como fuera de ellos, transforman el tiempo de la escuela y la cultura, la fiesta, el baile y la música tradicional.

Este manejo libre que no lo regula nadie, confirma que la noción de folklore como ciencia del pueblo ha quedado atrás y su uso en la actualidad ha cobrado un sentido peyorativo. Hoy la “proyección folklórica” se limita en muchos casos a buscar solo aquellas dimensiones más exóticas y externas de la cultura festiva, que pueden estar destinadas al consumo, al mercado cultural:

Al hecho de que 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: p.32)

Por estos motivos los movimientos y sectores intelectuales y políticos de jóvenes indígenas y/o mestizos rechazan y condenan su uso por ser recurso de formas de usurpación simbólica<sup>67</sup> de aprovechamiento, uso tramposo de señales, signos y formas de representación, solo útil para la comercialización de lo que subsiste de las memorias de fiestas y otros hechos autóctonos locales, de los indios, afro descendientes y demás sectores sociales marginados. A grandes líneas, estos fueron los referentes folklóricos ante la tradición, la identidad, la nacionalidad y la representación con los cuales se forjaron los primeros grupos de danza de este género en el Ecuador.

### **Comentario**

En estos últimos cuarenta y seis años se fundaron y copiaron modelos de danza interesados hasta hoy en guardar las características externas más simples de las músicas, los bailes y vestuario de poblaciones indígenas y rurales de los Andes ecuatorianos, “concentrándose en los detalles superficiales y pintorescos de los trajes que sirven para idealizar el tipo étnico y para tornar invisibles a los indios reales” (B. Muratorio 1994: 157), celebración fragmentada y romántica de nuestro rico folklore, sin ningún atractivo intelectual, estético e ideológico, que en los grupos que sobreviven sigue siendo un lugar común profundamente provinciano, pobre y limitado.

La investigación teórica para muchos grupos se congela en la referencia literaria, eludiendo profundizar su contenido. Se insiste en la apariencia exterior del vestuario étnico, en la originalidad de la música, en conservar pasos, es decir, archivar

---

<sup>67</sup> [...]Mediante la usurpación de los símbolos y de los significados, se construye un sentido de lo real, este sentido es transfigurado, resemantizado; las interacciones simbólicas se ven alteradas. 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 nos conduce a la desesperación y la anomia social. Patricio Guerrero. *'La cultura'* Quito, Ediciones. Abya-Yala, 2002, pp. 87-88

los aspectos más triviales y efímeros manteniéndolos por ineludibles, como recurso de impacto escénico que otorgue legitimidad al baile.

Los directores y grupos folks registran en filmadoras de video formas propias y extrañas de danza, que presencian en eventos públicos o privados, han proliferado la reiterada copia de fragmentos de frases, pasos, temas y movimientos de otros grupos. La reinterpretación libre y alegórica del baile folklórico no la regula nadie y la aplican muchos grupos por imitación y plagio. Hoy no se puede soslayar y dejar de admitir que cualquier aproximación al folklore en la danza, es descalificado o solo útil para el consumo y comercialización de la memoria festiva.

Es posible también cuestionar a aquellos que consideran que la danza es solo un pasatiempo, relleno adecuado para suplir la vagancia entre la escolaridad ingenua, contenido vacío en pregones y comparsas festivas comunes en todo el territorio nacional, y que ejecutan un sin número de escuelas, colegios y grupos folklóricos. Estos pasacalles están llenos de improvisaciones lastimeras en la ejecución de bailes, cuya responsabilidad creativa a menudo es ficticia, pero ampliamente publicitada como un espectáculo exótico de memorias vivas de culturas de los pueblos quichuas ecuatorianos, rememoración que alimenta la mal llamada utopía andina, que ciertos periodistas alaban de los ballets.

Hay una evidente confusión en el uso corriente de la palabra utopía. En sí no hay motivos para rechazar este significado del término. No obstante, la utopía es por definición búsqueda del orden, obstinada lucha contra el tiempo, negación de la historia, añoranza inconsolable de los comienzos del mundo y de las cosas. Llenarle la boca con la tradición es transformarla en propaganda, en el sentido peyorativo del término, peor aún, en vulgar pasquín de propaganda conservadora y reaccionaria.<sup>68</sup>

Para el observador son lugar común, y resultan ser insustanciales e intrascendentes. Estos pregones empobrecen a la danza regional, y a los grupos étnicos de los cuales proceden, al usar, vestuarios para disfrazarse. Se trata de una valoración pobre que ha mirado solo los aspectos más superficiales de los bailes de las minorías 'raciales', que se debaten ente la marginalidad y la pobreza. Al insistir en este uso, estas representaciones reproducen los criterios y superficialidad reinante asociados a prejuicios que afectan a quienes lo practican, generalizándolos como características

---

<sup>68</sup> Enrique Urbano, *Tradición y modernidad en los Andes*, Cuzco, Editorial, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997, p. 43.

comunes a todas las formas y géneros de baile, porque “de los indios y de los cholos no más es”.

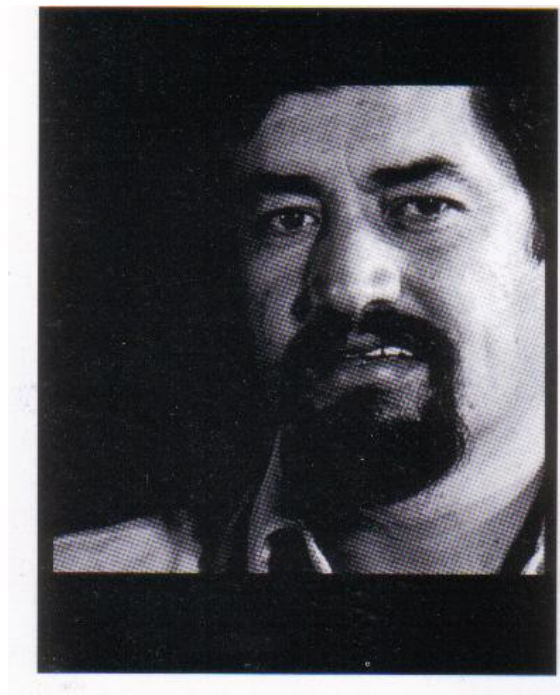
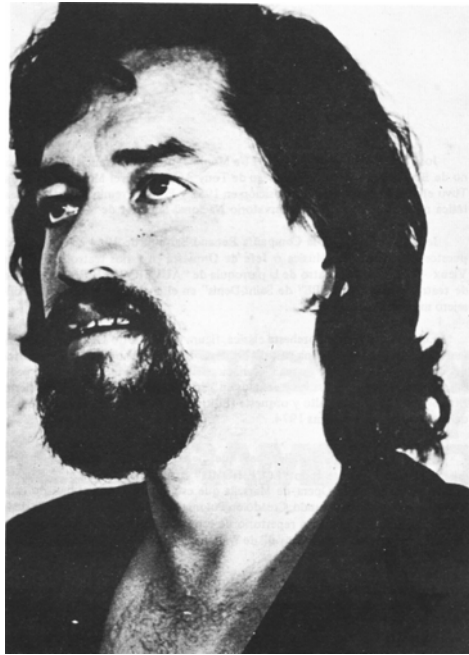
Estas ideas y prácticas son reforzadas por los mismos grupos y bailarines profesionales, quienes deciden no ser críticos, provocando miseria creativa al convertirse en objetos mediatizados para un tinglado, en el que son manejados por intereses de los directores culturales, supervisores escolares, comités de fiestas, que de manera clientelar ofrecen estas representaciones cada año a propios y extraños para entretenimiento.

Por tanto, no es extraño que los grupos de danza se mantengan en interpretaciones discursivas comunes, como el rescate cultural o la búsqueda de identidad, y conviertan en preocupación estos temas. Esto ha permitido que en la actualidad la danza folklórica sea relegada a grupos no especializados, afines al espectáculo receptivo, ejecutado por los conjuntos que no van más allá de lo vistoso, de ahí que toda reflexión referida a la danza folklórica ha sido despreciada y rechazada sistemáticamente.

Eugenio Barba nos orienta al decir que no se trata de ser misionero, o artista original, se trata de ser realista. El oficio del teatro -la danza- es la posibilidad de cambiarnos y de este modo cambiar la sociedad. No hace falta preguntar ¿qué significa el folklore para el pueblo? Pregunta demagógica y estéril. Más bien: ¿qué significa la danza para mí? La respuesta, convertida en acción sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el escenario y la danza. (E. Barba, 1986:p. 40)

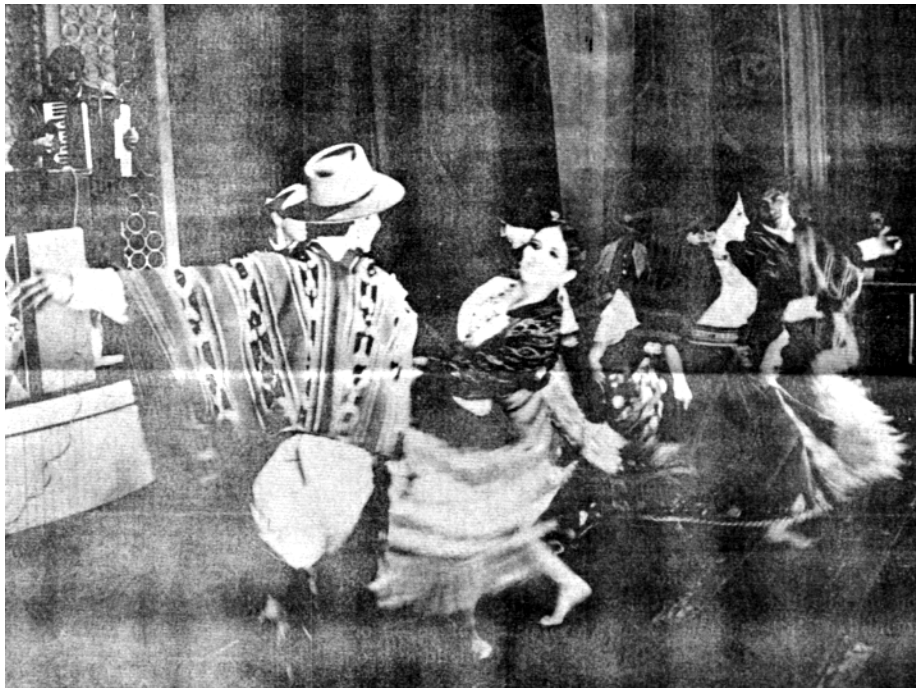


**MARCELO ORDÓÑEZ**





Semana Ecuatoriana en Miami. Ledy Noboa, Rebeca Murillo y Norma Munive, integrantes del Conjunto Folklórico del Centro Ecuatoriano Norteamericano (Foto cortesía d Ecuatoriana de Aviación) tomada del diario *El Comercio* de Quito, jueves 30 de septiembre de 1965



Danza del Chagra uno de los números del extenso repertorio del Ballet Ecuatoriano Folklórico que se presenta por lo menos una vez por semana en el Hotel Quito, en demostraciones de danza para los turistas. (Texto y foto tomada del diario *El Comercio* del 17 de Diciembre de 1967)



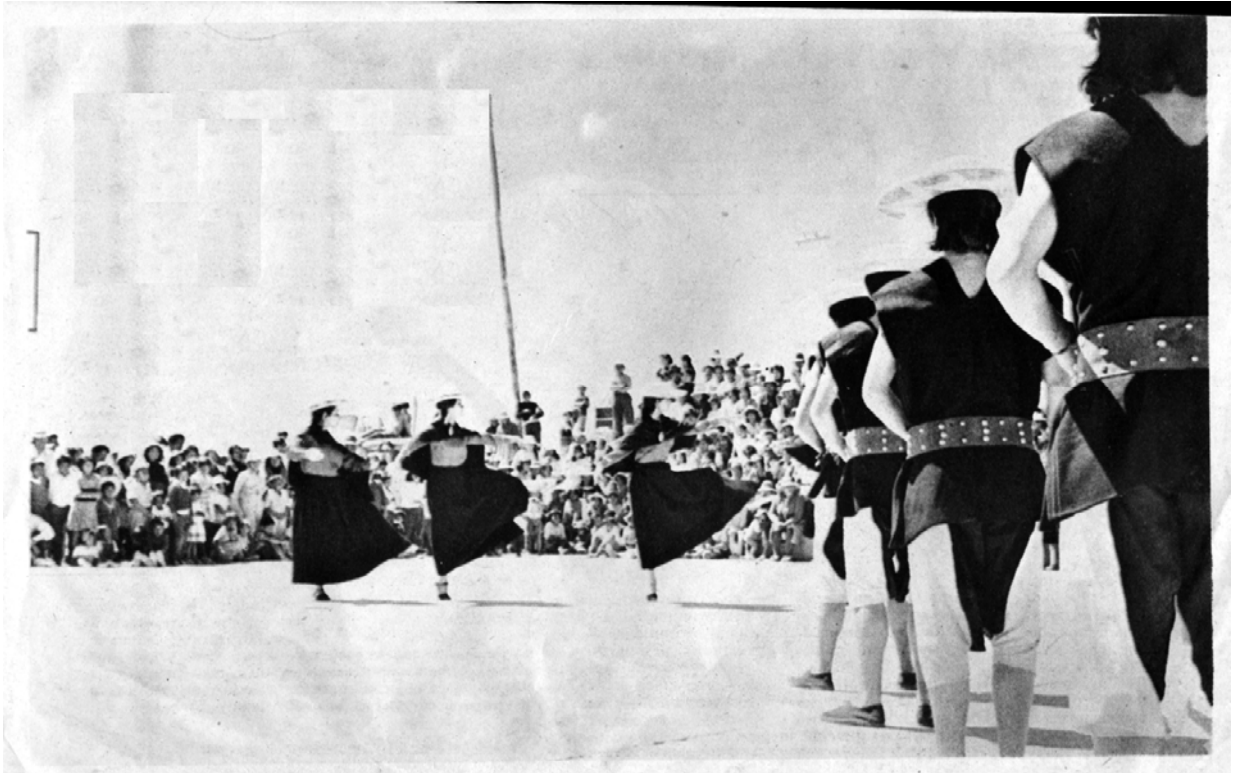
El grupo de Ballet folklórico dirigido por Marcelo Ordóñez, se separó del Centro Ecuatoriano norteamericano para pasar a depender del Municipio Capitalino con auspicios de la casa de la cultura Ecuatoriana, Algunos integrantes de esta agrupación se encuentran perfeccionándose en su arte, tales como Guillermo Salvador y Jorge Chamorro, el primero en Estados Unidos y el otro en México. (Tomado de la revista *Estrellas*, N° 27, febrero 1969)



Teresa Fierro de Ordóñez, Primera bailarina del CENA.



En nuestra gráfica vemos uno de los números del repertorio que lleva a Miami Marcelo Ordóñez: "Los Corazas". Aparecen de izquierda a derecha: Max Fierro, El primer bailarín Guillermo Salvador, Rubén Guarderas, y Rómulo Ramírez. (Diario *El Tiempo*, Quito, sábado, 20 de mayo, de 1967)



Integrantes del Ballet Nacional Ecuatoriano que dirige Marcelo Ordóñez en una de sus presentaciones de difusión popular realizados hace poco. En la gráfica cuando interpretaban cuadros de nuestro folklore en un escenario natural. Los ejecutantes son: María Ordóñez, Guadalupe Chávez, Concepción Franco, Susana Vasco, Fausto Villagómez, Romel Pérez, José Molina y Santiago Salazar.



El conjunto de Danzas Folklóricas que dirige Marcelo Ordóñez interpretó una suite de danzas ecuatorianas en la fiesta de navidad de este diario. La representación fue muy aplaudida. (Tomado del diario: *El Comercio*, Miércoles, 22 de Diciembre, 1968)



Interpretación de Pajonales, constan en la gráfica María Teresa Fierro de Ordóñez y Rubén Guarderas del Conjunto Folklórico Ecuatoriano de Marcelo Ordóñez.



La danza autóctona tiene excepcionales matices de plasticidad, ritmo y color y es la expresión artística de las diversas regiones del país. La interpretación del folklore de la serranía la viene haciendo los diversos grupos folklóricos, que están formados en el país y que han obtenido aplausos fuera de las fronteras patrias. La fotografía corresponde al conjunto que dirige Marcelo Ordóñez y que han hecho presentaciones en la ciudad de New York hace pocos días. (Tomado de el suplemento dominical del diario *El Comercio*: Quito, domingo, 21 de Octubre, de 1973)



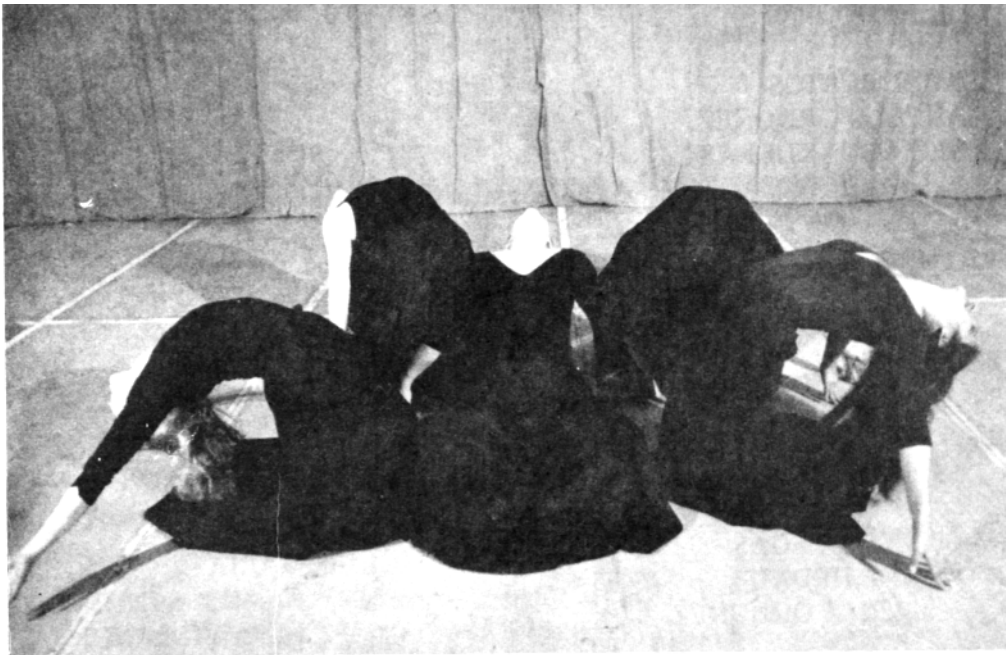
El Danzante 1979







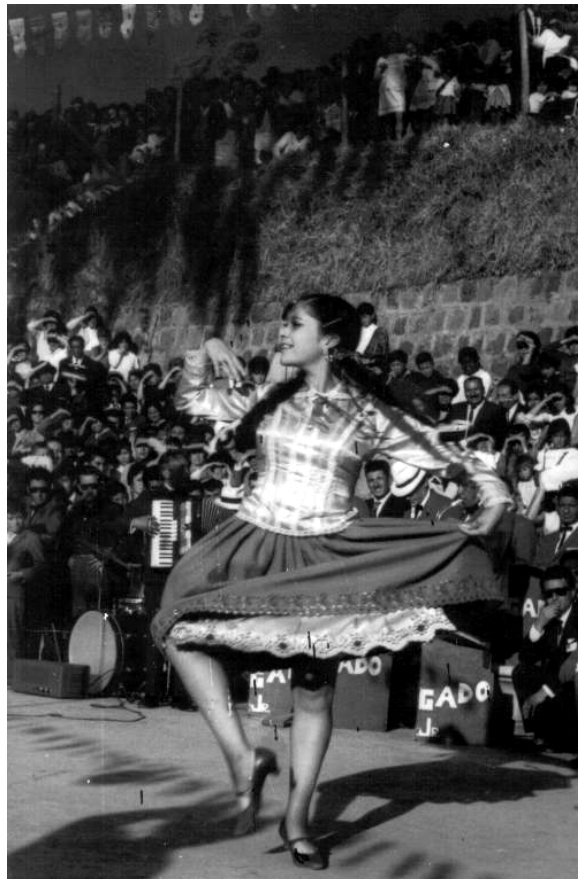
El Danzante



**PATRICIA AULESTIA**



Otavalo, Yamor, Septiembre de 1967



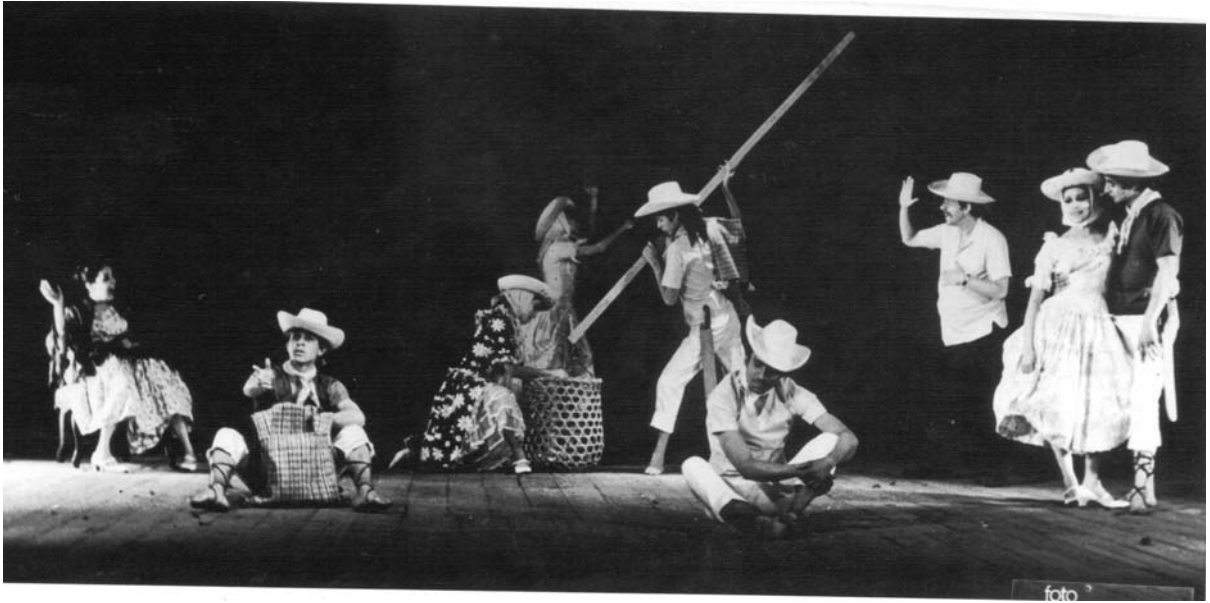




“Escenas indígenas”, Ballet de Patricia Aulestia, 1967, (foto tomada de “Mi ballet Nacional Ecuatoriano”)



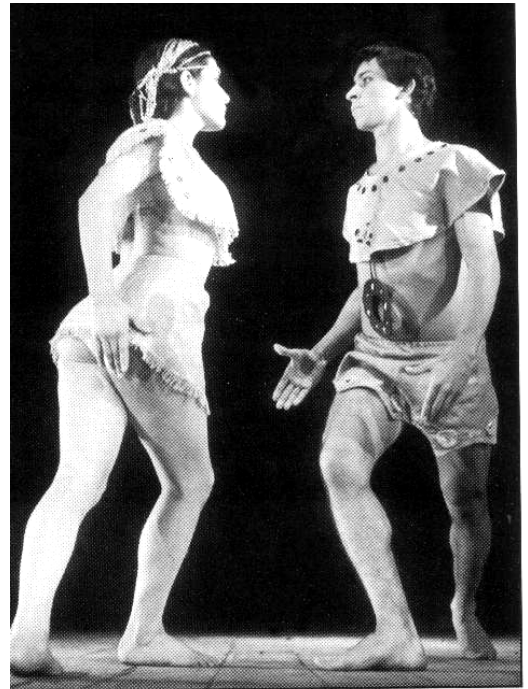
Delegación del Ballet Folklórico Ecuatoriano de Patricia Aulestia en el aeropuerto Mariscal Sucre, rumbo a México, a las Olimpiadas Culturales, septiembre, 1968 (Foto cedida por Kléver García).



“Casamiento Chazo”. 1970 Amparo Cuadrado, Kléver García, Martha Cuadrado, Magdalena Paz y Miño, Raúl Mayorga, Luis Alberto Kuhn, Cecilia Lobatón, Carlos Arguello (Foto cedida por Kléver García).



Escenografía de Oswaldo Guayasamín, para Daquilema



Patricia Aulestia, y Kléver García, en "Alma Lojana", 1968 fotos cedidas por el bailarín.

Amparo Cuadrado y Kléver García, en "Tolita Jama Coaque" 1969.



"Daquilema" 1968. Foto tomada de "Mi Ballet Nacional Ecuatoriano" de Patricia Aulestia



Estreno Mundial de Daquilema en la Casa Guayasamín. Entre el público el doctor Otto Arosema Gómez, Presidente Constitucional de la República. Foto tomada de Mi ballet Nacional Ecuatoriano, de Patricia Aulestia



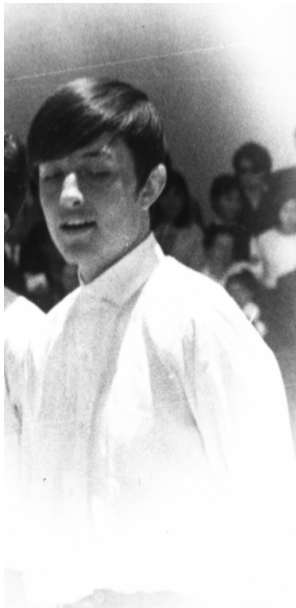
Los soldados del Ballet Daquilema,



Patricia Aulestia, como Manuela León



**PACO SALVADOR**





Logotipo, diseño de Paco Salvador, 1967



Ñucanchi Llacta: Germán Arias Acosta, José Almeida Vinueza, Luís Orquera Galiano, Paco Salvador. Septiembre, 1967, Foto Martínez



Paco Salvador. Foto, Fernando Orozco, 1967



Ñucanchi Llacta, Paco Salvador y Yolanda Padilla en Allpa Mama, Foto Martínez, 1968



El Conjunto Ñucanchi Llacta durante una feria artística en Ibarra. *El Comercio* Domingo, 27 de junio de 1971





Una de sus mejores actuaciones: en La Media Torta en la ciudad de Bogotá, que señaló un gran éxito al grupo Ibarreño. *El Comercio Domingo*, 27 de junio de 1971



En los grandes acontecimientos de la Provincia de Imbabura o de otras del país, actúa con su alegría colorido y ritmo el conjunto folklórico Ibarreño Nucanchi Llacta, aquí lo vemos en una reciente actuación con motivo de la Asamblea Hotelera en Otavalo. El Comercio Domingo, 27 de junio de 1971





Los 'Ñucanchis': grupo de mis primeras pruebas. Patricio Córdova A., Rodrigo Dávila T., Washington Saraúz, Paco Salvador, José Almeida, Galo Melo, Irene Rivadeneira, Fabiola Rubio, Rocío Arias, Yolanda Padilla, Myrian Jaramillo, Rubí Estévez. Otavalo, septiembre, Yamor, 1969. Foto, Edwin Rivadeneira





En las praderas de cochi-caranqui, al pie del Imbabura 1971, Foto, Edwin Rivadeneira, que sirvió para crear el logotipo de Muyacan, danza india realizado por el fotógrafo otavaleño.



**DESDE ECUADOR PARA AMERICA**





Músicos de Danza Muyacan, Antonio Lema Alonso Muenala. Humberto Muenala, Alberto Muenala, Segundo Farinango y Enrique Males, Otavalo Yamor 71. Foto, Edwin Rivadeneira



Lucila Pineda. San Juan de Fachalinas, Muyacan Danza india en Otavalo. Yamor 1971. Foto, Edwin Rivadeneira



Danza Muyacan en Viña.- Ayer en el Teatro Municipal de Viña del Mar y hoy a las 19 horas en el Aula Magna de la Universidad Santa María, se presentará el notable grupo de danza ecuatoriana Muyacan, bajo los auspicios de la Municipalidad de Viña, el sello DICAP, Discoteca del Cantar Popular, y la U. Federico Santa María. En el grabado, parte de las integrantes del grupo, “Romerías de Zuleta”, Lucila Pineda, Blanca Maigua, Lola Quinche, Mercedes Remache, y Hermelinda Males, (Texto y foto del *El Mercurio*, Martes 29 de Agosto de 1972, p.12)



Alonso Perugachi, Lola Males, Blanca Maigua, Lola Quinche, 1971. Foto Edwin Rivadeneira



Grupo de danza indígena Muyacan de Imbabura. El grupo trajo a las tablas del Sucre, cantos y danzas típicas, con su tradicional vestimenta, la delegación de Otavalo nos dio algo de la pureza de sus bailes. (Lola Quinche, Blanca Maigua, José pineda, Hermelinda Males. Foto. Hugo Cifuentes, 1972)



Integrantes del grupo Muyacan de Imbabura, que se presentara en el Teatro Sucre el primero de Mayo Próximo. Después de su actuación en Quito actuará en Guayaquil. (Alberto Pineda, Hermelinda Males, Fernando Chiza, Lola Quinche. Foto, Hugo Cifuentes, 1971)



“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 folklórico del país es el de Paco Salvador, de Imbabura, que ha actuado con éxito en 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. (Texto y foto tomado del diario *El Comercio* del Domingo 15 de Octubre de 1972, p.15)



Integrantes del grupo de danza india Muyacan de Imbabura, se presentara en el teatro de artes Escénicas Mariana de Jesús, en el marco de actividades del Foro Social de América Latina.



Muyacan: el grupo de danza india más prestigioso del país. Su arte ha recorrido casi todos los países de América Latina y las principales capitales de Europa. (“Caranqui”, Muyacan, Ágora Casa de la Cultura, Quito. Foto, Judith Bustamante, 1984)



Baile de Ñustas - Muyacan. Foto, Gitta Möller, 1987



Un momento de una danza que integra el programa del grupo de danza ecuatoriano “Muyacan” Danza India, que presenta esta noche a la 7y 30 p.m. en el Teatro Municipal Esta Agrupación participara en Festidanza 72 a celebrarse en Arequipa, (Texto y foto de *El Comercio*, Lima, domingo 13 de Agosto de 1972).



“Caranqui”, Paulina Tipán, Teresa Oraban, Patricia Cajas y Jackie Espinosa. Foto, Judith Bustamante, 1984



Con buena asistencia de público, el grupo dedanza Muyacan de Imbabura, estreno anoche en el teatro Estudio escena “Inti Raimi 87”, la obra dirigida por Paco Salvador comprende baile nuevos en la tradición de esta provincia de excelente calidad y presencia indígena, acompañados por el grupo otavaleño que hace música en Barcelona “Charijayac”. Las funciones son del 11 al 19 de Junio a las 8 de la noche. (Texto y foto Diario *El Comercio*, viernes 12 de Junio de 1987)



“Huellas”, Jaime Chávez, Teresa Oraban, Paco Salvador, Foto Gitta Moller, 1987



Escena de Bailón Puca, parte de la obra Inti Raymi 87, con la cual debutará el jueves, en el teatro Estudio Escena, el grupo Muyacan de Imbabura, que dirige Paco Salvador.



“Retablo Mestizo”, Pancho Rosero, Teresa Oraban, Patricia Cajas, Jaime Chávez y Paulina Tipán. Foto de Gitta Möller, 1987



“Cotacachi” Teresa Oraban, Francisco Rosero, Patricia Cajas, Jaime Chávez, Paulina Tipán, Gonzalo Morales, Jackie Espinoza, Paco Salvador. Foto, Gitta Möeller, 1987



Julio Guanochanga, Paco Salvador, Wolframio Benavides, Ana Calero, Alicia Suntaxi, Milena Zaldumbide, Araceli Beltrán, Renán Cazar, María Yamberla. Foto, Edda Montero, 1997



Paco Salvador. Foto, Edda Montero, 1997

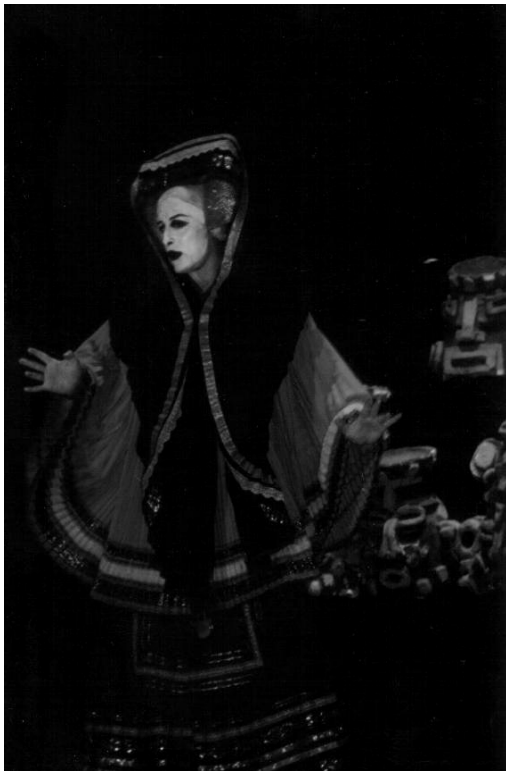


“Música y danza en la IV jornadas Culturales, El Taller Danza Muyacan de Paco Salvador, abrió las Jornadas Culturales de Mayo organizadas por cuarto año consecutivo por el Consejo Provincial de Pichincha. Este grupo demostró la inquietud permanente de buscar las fuentes auténticas de nuestra cultura, a través de la danza interpretada por indígenas Imbabureños”. (Diario de la tarde Últimas Noticias, Quito, Miércoles 12 De Mayo, 1983 (“Ángeles de Punyaro”, Muyacan, Foto, Gonzalo Guaña).






“Pactara, La Diosa Blanca” Danza  
Muyacan, 1993







PACO SALUDOL  
COV NI ASOKAL  
DE TAUTU ASUKU  
Y OÑIULL' DIA DE  
TU DUKU  
COV GMA AKON

  
IVAN LLANUSA!

QUITO, 11 DE MARZO DE 2004

Nota de Patricia Aulestia

