

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales

**Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto
Cruz**

La vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana

Patricio Alejo Robalino Espín

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Patricio Alejo Robalino Espín, autor del proyecto profesional aplicado intitulado “Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Gestión Cultural y Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad realizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

1 de junio de 2022



Firma:

Resumen

“Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana” es un producto profesional artístico aplicado, que consiste en el montaje de una obra escénica interdisciplinaria, con música, poesía y danza, para conocer de cerca la vida y trabajos de dos hermanas: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, nacidas en Conocoto, -parroquia de la ciudad de Quito-, a principios de la segunda mitad del siglo XX; época y lugar con acentuadas características de pobreza y ruralidad, desde donde, las protagonistas, lograron forjar un proceso de toma de conciencia, mediante la militancia política y la práctica artística y cultural, a través de su organización comunitaria denominada Centro Cultural Huasipungo; consiguiendo superar una inicial situación de violencia y discriminación, que fuera alentada por la escases económica y la condición de mujer.

Este recorrido permite reflexionar sobre conceptos como: pobreza, cultura popular, militancia política, discriminación, gestión cultural y la interseccionalidad que se produce entre esos términos. La extrema pobreza y la consecuente discriminación está relatada en la primera escena, en el trabajo de las chugchidoras; la segunda escena se enfoca en la violencia intrafamiliar que vivieron a consecuencia de su condición de mujeres; la tercera habla de la militancia partidista y los trabajos revolucionarios efectuados siguiendo el camino trazado por mujeres como Tránsito Amaguaña; finalmente la cuarta escena explica el estado de madurez de las protagonistas, ejerciendo la gestión cultural de base comunitaria y popular, aplicando la Pedagogía como herramienta y tratando de ser ellas mismas en su propuestas.

La construcción de la estructura del producto profesional artístico y su puesta en escena con música, poesía y danza, está influenciada por el pensamiento de Catherine Walsh, cuando expresa que, las mujeres para liberarse, en un primer momento, tienen que emitir gritos, para con éstos, abrir grietas y en ellas hacer siembras libertarias; con atrevimiento, el autor decide sumar un cuarto elemento: el ser, creando un montaje escénico de cuatro momentos: gritar, agrietar, sembrar y ser, que intenta mostrar mediante el lenguaje artístico, los caminos recorridos por las dos protagonistas.

Palabras clave: pobreza, discriminación, gestión cultural, ocultamiento

A María y Margarita

En todo lo que ellas significan, a todas las compañeras que construyen caminos a través del arte y la gestión cultural.

A las que llamamos hijas y son verdad; a las que llamamos madres y son luz; a las que llamamos nietas y son horizonte; a las que llamamos mujeres y son lucha.

Por ellas somos y seremos.

Agradecimientos

A todas las compañeras huasipungas: María Carmen, Rosa Margarita, María Elena, Tamia Alejandra, Victoria del Carmen, Amanda Patricia, Alejandra Salomé, Mónica Paulina; a las que estuvieron con nosotros por un tiempo y se fueron dejándonos su corazón: Cecilia, Angie, Tamia, Esperanza, Evelyn, Charito, Pamela, Mónica, Catalina, Tatiana. A todas ellas debo mi agradecimiento por enseñarme a reconstruir mi humanidad en cada jornada compartida.

Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo primero	17
Antecedentes	17
1. Problemática en la que se inscribe el producto	17
2. Motivos encontrados en los relatos de María y Margarita	21
2.1. <i>De la niñez, la juventud, la pobreza, la discriminación</i>	21
2.2. <i>De la práctica artística, la militancia política, la gestión cultural</i>	29
2.3. <i>De los aportes artísticos, culturales y pedagógicos</i>	32
2.4. <i>De la vida actual</i>	34
3. Preguntas que ayudaron a activar la memoria	35
4. Revisión de la literatura relevante	43
4.1. <i>Estado del Arte</i>	43
Capítulo segundo	47
Descripción del producto	47
1. Presentación	47
1.1. <i>Créditos</i>	49
1.2. <i>Sinopsis</i>	50
1.3. <i>Estructura</i>	51
1.4. <i>Recursos</i>	51
1.5. <i>Proceso</i>	52
Conclusiones	55
Producto artístico	61
“Mujeres de Barro y Bronce: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana”	61

<i>Programa de mano:</i>	61
<i>Introducción</i>	61
Lista de referencias	71
Anexos	75
<i>Anexo 1: Producto audiovisual. Vídeo del montaje</i>	75
<i>Anexo 2: Dicen de las protagonistas, testimonios de amigas y conocidas</i>	76
<i>Anexo 3: Datos biográficos</i>	80
<i>Anexo 4: El álbum de la familia</i>	82
<i>Anexo 5: Partituras</i>	85
<i>Anexo 6: Glosario</i>	97

Introducción

“Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana”, es un producto profesional artístico aplicado, puesto en escena con música, poesía y danza, que describe la vida de Rosa Margarita y María Pinto Cruz, hermanas que hacen su camino a través de la militancia política, el trabajo artístico y la gestión cultural; enfoca el proceso de resignificación que dieron a sus vidas, marcadas en la niñez y juventud por la extrema pobreza y la discriminación; situaciones que incrementaban las posibilidades de vivir un futuro probablemente violentado, pero que ellas supieron transformar y además pudieron influenciar en la vida de otras mujeres.

Por esta razón, la pregunta que conduce la investigación previa a la elaboración del producto artístico es ¿De qué manera María y Margarita, consiguen dar otro significado a sus vidas, a partir de la práctica artística y, de lo que actualmente se denomina gestión cultural, con carácter emancipadora y de base comunitaria y popular?

Este análisis permite materializar el conjunto de elementos teóricos adquiridos en el proceso de formación académica universitaria. Desde el relato de sus experiencias se procura visionar la gestión cultural de carácter comunitaria y popular efectuada por las protagonistas; abordando una entrada más a la comprensión de las otras formas de gestionar la cultura; tal vez formas más cercanas al uso de la práctica artística y cultural como herramienta política emancipadora, tal vez formas un poco más alejadas de los formatos aprobados por el Estado y la Academia, tal vez formas surgidas en el mismo camino, en la práctica, brotadas de la urgencia, de la necesidad; eso se descubre y evidencia junto a ellas, en la discusión previa a la creación de la obra, en las entrevistas que generosamente brindaron y en los testimonios de algunos de sus conocidos; en la revisión conjunta de sus archivos fotográficos, vídeos, recortes de periódicos, y fundamentalmente en el proceso de ensayos y puesta en escena de la obra.

El objetivo fundamental de este trabajo radica en el deseo de producir y realizar, junto a las protagonistas, la puesta en escena de la obra “Mujeres de Barro y Bronce”, con la intención de poner en evidencia los procesos de resignificación de vidas de mujeres, gestados por ellas mismas, a partir de la práctica artística y la gestión cultural de base comunitaria y popular, cantando y bailando sus propias vidas con actitud crítica.

Otro objetivo fue el de producir un registro audiovisual; para ello se tomó como aporte y apoyo, el trabajo de la cineasta y comunicadora social, Amanda Robalino. Este

registro se anexa a la presente memoria, no sólo como evidencia académica universitaria de graduación, sino también como gesto de devolución y reconocimiento hacia las protagonistas, en espera de que sea de utilidad para la difusión de su trayectoria y propuesta artística y cultural, conscientes de que su trabajo no consta en la historia oficial, sino que es parte de la memoria de la gente con la que han tenido contacto o las conocen.

Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz nacieron en Conocoto, en el Valle de los Chillos, a finales de la década del 50 del siglo XX; época en la que la parroquia tenía más características de ruralidad. Hermanas, de hogar pobre, en su búsqueda de caminos nuevos, llegan a la práctica artística comprometida con lo social, a través del Centro Cultural Huasipungo, agrupación a la que fortalecen con su trabajo y de la cual forman parte desde hace cuatro décadas. A través del montaje, se investiga y se relatan las estrategias aplicadas por estas dos mujeres que han logrado forjar sus vidas y aportar otras visiones desde la práctica de la música y la danza, como espacios para el ejercicio del pensamiento libertario, contradiciendo un destino inicialmente marcado, por las circunstancias de las vidas de sus pares, como mujeres violentadas destinadas a labores de servicio doméstico en hogares ajenos y/o en el propio.

Así mismo, se consideró que existe pertinencia social, con base en la discusión actualizada, a propósito de la pandemia y la crisis económica mundial que se vive en 2020 y 2021; sobre la pobreza y la discriminación y más aún, sobre la precarización producida por la crisis actual en el sector artístico y cultural del planeta; y pertinencia teórica, porque permite hablar de la gestión cultural, la militancia política y el trabajo artístico, esto gracias a que se pudo observar que su práctica, en la vida real, influencia en los procesos de formación y transformación de las personas.

Se consiguió aprovechar la disponibilidad de fuentes, incluso tomando en cuenta la situación sanitaria mundial, producida por la presencia del virus COVID-19 y sus variantes; para ello resultó muy valioso, la cercanía física y afectiva de las colaboradoras, circunstancia que facilitó un espacio de confianza y acceso a varios archivos personales y entrevistas para armar el relato de la memoria. Por otro lado, se logró poner en práctica los conocimientos adquiridos en el proceso de formación académica en la Universidad Andina Simón Bolívar, a esto se le debe sumar la experticia conseguida por el autor, en un camino de treinta años aproximadamente en el campo de la gestión cultural comunitaria, para aplicar, en la primera fase, la de investigación, un método de Investigación Acción, sacando provecho del hecho de compartir con las protagonistas un espacio común de trabajo en el Centro Cultural Huasipungo.

En lo referente a la Metodología aplicada en la investigación previa a la creación y montaje de la obra artística, hay que señalar que, al tratarse de un tema humano social y cultural, tiene un enfoque cualitativo; eso nos permite elaborar un ejercicio de análisis y comprensión de las acciones de las personas y el valor e interpretación que dan a sus acciones; en este caso su acción cultural como herramienta reivindicatoria; en cuanto al método, en la fase investigativa se utilizó la Investigación Acción, tratando de determinar la problemática que afecta a las protagonistas, a la sazón el ocultamiento, y en consecuencia, mediante la creación y montaje de la obra escénica, y su registro en vídeo, aportar a la solución del problema de la falta de reconocimiento de su gestión, de su lucha, de su trabajo, con el fin de mejorar las condiciones del accionar cultural de ellas y sus pares, ubicadas en similares condiciones de vida; lo anterior no niega que se utilizaron como métodos complementarios la revisión de archivos personales, y la elaboración de historias de vida, que permitieron ampliar la comprensión del problema propuesto, el ocultamiento.

Se apeló, como técnicas de recolección de información, a las entrevistas a profundidad, no estructuradas, con el fin de generar espacios más afectivos, que facilitaron la reconstrucción de la memoria en forma más libre y espontánea; como técnica complementaria, se utilizó la revisión conjunta de archivos como recortes de prensa, invitaciones, oficios recibidos y enviados, álbumes fotográficos, hojas de vida presentadas por las protagonistas ante instituciones, informes de talleres comunitarios y otros documentos guardados por ellas como testimonio de sus acciones; documentos que dan testimonio de lo expresado por las protagonistas en sus relatos y que, ayudaron a cubrir espacios que la memoria había olvidado. Metodológicamente este trabajo también recurre al método constructivista, mismo que fue utilizado para las fases de creación y montaje del producto profesional aplicado u obra artística y para la construcción de la memoria escrita. Es decir, se hace un relato objetivo, que no elude el acercamiento afectivo con las protagonistas, para con su apoyo, construir la memoria escrita y el montaje escénico, haciendo reuniones, talleres y ensayos; acciones que permitieron contrastar la información obtenida, frente a entrevistas efectuadas a personas cercanas y/o conocedoras de sus labores, personas integrantes de los entornos familiar y artístico, con quienes han compartido acciones y trabajado proyectos.

Con base en el análisis de la información obtenida, se pasó a la etapa de creación, producción y puesta en escena de la obra “Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música

ecuatoriana”, estructurándola con poesía, música y danza, en un trabajo que recibió toda la colaboración y la presencia fundamental –durante todo el proceso-, de las dos protagonistas. Se realizaron los ensayos generales y finalmente se efectuó la puesta en escena, la presentación pública, con la presencia de público invitado y por vía de las redes sociales, del producto profesional artístico aplicado, así como su registro en un producto audiovisual, en el entendimiento de que la circulación de la información obtenida, otorga más valor al producto cultural.

La búsqueda y encuentro de publicaciones que hablan de María y Margarita, fueron herramientas utilizadas para construir un adecuado estado del arte, que permita dimensionar desde otro ángulo el alcance de este proyecto; se logró encontrar varios textos, dentro de los cuales no se las señala directamente como protagonistas del hecho cultural, sino que se expresa que son parte del Centro Cultural Huasipungo, del Conservatorio Nacional de Música o del Instituto Nacional de Danza. Analizando dichos documentos, se debe indicar que la mayoría son publicaciones institucionales tipo revista; otro grupo son los reportajes publicados por la prensa escrita del Ecuador. Se hace una excepción, la referencia académica que se hace de María Pinto Cruz, en el libro Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, segundo tomo, página 1121, escrita por Pablo Guerrero Gutiérrez.

En esta memoria, sin ser el objetivo fundamental, se efectuó un viaje cronológico de la vida de las protagonistas entre los años 1965 y 2021, desde su niñez hasta la actualidad. En el capítulo primero, con base en sus testimonios, se describe mediante una narrativa el contexto en el que viven su niñez y juventud: pobreza y discriminación; luego la práctica artística, la militancia política, la gestión cultural; enseguida se registran los aportes artísticos, culturales y pedagógicos, para llegar a su vida en estos días de pandemia; luego se proyectan las preguntas que ayudaron a activar la memoria. Se incluye el estado del arte. En el segundo capítulo se realiza una descripción de la obra, relatando su estructura, los recursos que se utilizaron y la forma en que se trabajó. Luego se ensayan las conclusiones. Finalmente, se da paso a la descripción de la obra en sí misma, los textos, la poesía, referencias del trabajo coreográfico y de los créditos de la creación musical.

Con el fin de acercar al lector un poco más a la vida de las protagonistas, se decide incluir anexos relevantes como: el registro audiovisual de la obra, testimonios de amigas y conocidas, datos biográficos, una pequeña visita al álbum de la familia, las partituras de las obras musicales y un glosario de términos utilizados en la mencionada narrativa biográfica.

Capítulo primero

Antecedentes

1. Problemática en la que se inscribe el producto

Treinta años de trabajo cultural, permiten observar que, en el Valle de los Chillos, y de modo más amplio en Quito, se ha producido un ocultamiento de las trayectorias de vida y de la producción artística y cultural de las mujeres, especialmente de los sectores rurales. En tal virtud, a criterio del autor, es importante desarrollar un producto profesional artístico aplicado, que incluya una memoria escrita y plasmarlo en un producto audiovisual; en este caso, sobre la vida de dos mujeres conocoteñas, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, para llevarlo al escenario político, académico y social del país, con el fin de sentar precedentes de experiencia y conocimientos, y de esta manera aportar al reconocimiento de este tipo de gestión cultural, colaborando así con las subsiguientes investigaciones que se puedan presentar sobre este tema. De tal suerte que, conocer estas vidas, se convierta en motivo para transformarse, renovarse y rehacerse en el camino.

Desde los años 30 y 40 del siglo XX, los partidos políticos Comunista y Socialista, tuvieron un importante acercamiento a sectores urbano marginales y rurales indígenas:

[...]vale mencionar el papel que cumplieron los movimientos políticos de izquierda, como el Partido Comunista, el socialismo, que fueron muy cercanos a la problemática y a las reivindicaciones de las comunidades indígenas. Por esta razón, en la década de 1940 se formó el movimiento indígena ecuatoriano, bajo el liderazgo de Dolores Cacuango, Tránsito Amaguaña, María Luisa Gómez de la Torre, entre otros personajes, hombres y mujeres, quienes contribuyeron al surgimiento de lo que será, en lo posterior, el movimiento indígena contemporáneo (Kowii 2008, 6).

En la década de los años 70 del siglo XX, varios países de América del Sur y Centroamérica vivieron procesos dictatoriales civiles o militares: Augusto Pinochet en Chile, Rafael Videla en Argentina, triunviratos militares en Ecuador, la familia Somoza en Nicaragua, entre otros; mientras tanto, había triunfado la revolución cubana de la mano de Fidel Castro en 1959 y con ese ejemplo brotaban grupos insurgentes armados en varios países: el Frente Sandinista de Liberación Nacional, FSLN, nicaragüense; el Ejército de Liberación Nacional ELN y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC;

Alfaro Vive Carajo AVC y Montoneras Patria Libre MPL de Ecuador; el Movimiento Tupamaro en Uruguay; Sendero Luminoso en Perú, y más.

En Ecuador, en el marco de estas circunstancias, y con la influencia de los partidos políticos de izquierda, que procuraban trazar el pensamiento y accionar de los grupos culturales, nacen movimientos artísticos zurdo-militantes, entre ellos: el Comité de Artistas del Frente Amplio de Izquierda FADI (cercano al Partido Comunista Ecuatoriano); la Unión Nacional de Artistas Populares UNAP, y el Centro de Arte Nacional CAN (cercanos al Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano, cuya expresión política era el Movimiento Popular Democrático MPD); grupos musicales de las distintas organizaciones de Jóvenes Cristianos de Base alineados con el pensamiento de la Teología de la Liberación; otros artistas con influencia del Partido Socialista Ecuatoriano; mientras tanto el movimiento indígena se expresaba a través de sus propias agrupaciones culturales, que trataban de ser captadas por los movimientos de izquierda, sin lograrlo.

El grupo *Huasipungo* nace el 18 de agosto de 1978, como medio de expresión de la barriada de los hijos de los conserjes del Colegio Nacional Mejía Nocturno de Quito; se inscriben en la línea política del FADI, siendo también muy cercanos al Cristianismo de Base, en el ala del padre Fabián Vásquez, según testimonio de las protagonistas expresado en las entrevistas personales.

En el patio de las viviendas de los conserjes, se firma un documento de fundación del grupo *Quitumbe*, mismo que a los tres meses cambia su denominación por *Huasipungo*; entre los firmantes constan: Fabián Córdova, Víctor Hugo Mantilla, Raúl Guanoluisa, Víctor, Alonso, Patricio Robalino, María Carmen Pinto; a este grupo se unieron a los pocos meses: Fernando y Alfredo López Caicedo, Ernesto Orozco; posteriormente se adhirió Margarita Pinto Cruz. Es decir, María Carmen Pinto en música y Margarita Pinto en danza, forman parte del grupo *Huasipungo* desde sus primeros momentos. Las dos protagonistas se gradúan en el Colegio Mejía nocturno, gracias a que, esta institución aplicaba el sistema de educación mixta, y facilitaba el estudio a personas de más edad que el promedio de edad escolar diurno; eran generalmente obreros, empleados y todo tipo de trabajadores.

María Carmen llega con la herencia musical de su padre, músico popular de la Banda de Pueblo de los Albañiles y de la Banda Simón Bolívar de Conocoto; al inicio cantaba y tocaba percusión menor, luego, fundamentada en la experiencia y sus estudios en el Normal Superior Luis Ulpiano de la Torre de Cotacachi, donde se gradúa como

Bachiller Técnico en Música en 1991; y en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde estudia por ocho años y obtiene el título de Profesora en Educación Musical en el año 1995; posteriormente ejerce, en la misma institución, el cargo de Maestra de Audio Perceptiva y Jefe de del Área Inicial entre 1999 y 2014; es allí donde publica su libro “Creciendo con la Música”, mismo que, según certificación del MSc. Ricardo Monteros, a esa fecha Vicerrector del Conservatorio, fue el texto utilizado por los estudiantes del nivel inicial para los seis primeros semestres del estudio musical; en Huasipungo pasa entonces a interpretar vientos andinos, guitarra, canto y violín; María culminaría su carrera formativa académica con la obtención de la Licenciatura en Ciencias de la Educación con Mención en Educación Musical y la Maestría en Docencia Universitaria y Administración Educativa en la Universidad Tecnológica Indoamérica de la ciudad de Ambato; así consta en la página de consultas de títulos de tercer y cuarto nivel de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación del Ecuador SENESCYT.

Margarita también se une enseguida y funda el área de danza; venía de experimentar este arte con el grupo Chantilín de la Provincia de Cotopaxi; luego formará parte del cuadro de profesores del Instituto Superior Nacional de Danza. María y Margarita, junto a los hermanos Patricio y Alonso Robalino, provenientes del Cantón Píllaro, Provincia de Tungurahua, le dan a Huasipungo un giro importante en su trayectoria; de ser un grupo imitativo del trabajo de otras agrupaciones, pasa a construirse un grupo auto denominado de música protesta, con el que sus integrantes se sentían más cómodos, frente a otra denominación de la misma época que los llamaba músicos folklóricos.

Si bien los asuntos de militancia política izquierdista (las protagonistas de este estudio formaron parte de la célula Neptalí Reyes del Partido Comunista Ecuatoriano), les proporcionaban cierta cercanía con otros artistas militantes como Pueblo Nuevo, Jatari, Taller de Música o Rumbasón, María y Margarita manifiestan que esta relación no disimulaba la discriminación que sentían los Huasipungo, aún dentro de la misma militancia; resultado de una relación de poder político interno, percibían que no todos los militantes eran iguales, que se separaban paradójicamente por la pobreza y las características sociales. Esta situación las empujó a buscar amistad y a plantear propuestas de trabajo con otros pares, militantes o no, pero que tenían características socio culturales más similares a las suyas, como los integrantes de los grupos: Inti Chasqui, Yacubamba, Canto Bravo, Yerbales, Sendero, Peguche, Perros Callejeros, Enrique Males, Julián

Tucumbi, Fernando Jaramillo, Carlos Michelena, Fabián Velasco, Gloria Arcos, el Taller Naún Briones, Jaime Guevara o Sandra Bonilla.

También consideran que una característica de esta generación es que no trabajaban la música, la danza, el teatro o la poesía buscando solamente el producto artístico consumado, el arte como objetivo en sí mismo, pese a que daban gran importancia a la investigación, la calidad de la interpretación y puesta en escena. No; más bien, afirman, que su objetivo final era la práctica artística ligada a la resistencia social, eludiendo el panfleto, buscando el reconocimiento de la diversidad cultural, generando lucha contra la injusticia, no sólo en el escenario, sino en la calle, en la acción. Como integrantes de la célula comunista, pegaban propaganda o manifiestos con engrudo en las calles; pintaban murales por las noches y madrugadas; asistían a reuniones, cargando a sus hijas pequeñas, activaban huelgas, paros de maestros, sindicalistas y también vivieron la represión policial; María recibió un disparo en la pierna izquierda, las dos vivieron amenazas y disparos nocturnos en la vivienda de sus padres, según su relato en las entrevistas.

Las dos compañeras son hijas de un albañil, músico de banda de pueblo y de una vendedora de verduras del Mercado de San Roque. Las dos dan testimonio de una niñez, adolescencia, juventud y adultez marcadas por la pobreza. Las dos refieren una vida de lucha por conseguir empleo, por estudiar, por hacer práctica artística y militancia política, por conseguir mejoras para su barrio La Loma y para la Parroquia de Conocoto; las dos activas manifestantes de las calles de Quito cuando había que estar en las protestas del pueblo, frente a la corrupción y la injusticia; las dos con obras artísticas solidarias con los familiares de los desaparecidos, con los maestros en huelga, con los estudiantes. Siempre las dos.

Los grupos folclóricos. A partir de los años setenta [...] y coincidiendo con la tendencia dictatorial de América Latina, impulsada como un intento por frenar el avance comunista liderado por Cuba, aparece una corriente cultural que, identificándose con las manifestaciones folklóricas (especialmente con los indígenas y otros sectores marginados), posteriormente maduraría en lo que se llamó el Movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana (Guerrero 2005, *La música en el Ecuador*, 1996). Fruto de esta vertiente ideológica política surge una conformación musical que nace en Chile y se extiende por los Andes como un formato estándar para expresar la rebeldía y el deseo de revalorizar la cultura autóctona de los pueblos sudamericanos: el conjunto folclórico. A través de éste, se expresaban inicialmente los cantos de la tradición autóctona de cada pueblo y, posteriormente, cualquier género musical que sea susceptible de ser apropiado por esta conformación: música clásica, baladas, tropical, pop rock, etc. (Santos 2003, 18).

Al referirnos a los grupos denominados folklóricos, que tuvieron protagonismo en los años 70 del siglo pasado, María y Margarita concuerdan en que, si bien no les gustaba

ser marcadas con esa esa denominación, por cierta carga peyorativa que conlleva término en los ambientes político y turístico, ellas se sentían más cómodas con la denominación de artistas de protesta, coinciden sin embargo en que, ante la opinión pública, la denominación de grupos folklóricos era generalmente aceptada, sin que importara mucho si la línea musical era la protesta, la nueva canción latinoamericana, los cantos ancestrales, las danzas tradicionales, las danzas contemporáneas de contenido social o la música tradicional; a todos se los denominaba grupos folklóricos y a los encuentros se los llamaba Festivales de Música y/o Danza Folklórica; hasta la emisora Radio Colón de la ciudad de Quito, mantenía un programa de cierta sintonía en los 70 y 80 denominado Folkloreando por Colón.

2. Motivos encontrados en los relatos de María y Margarita

Se denomina a las acciones de Margarita y María como gestión cultural emancipadora de base comunitaria y popular” porque, haciendo visibles sus biografías y los procesos de resignificación de sus vidas, gestados por ellas mismas, se evidencia que no forman parte de la historia oficial sino de la memoria de los pueblos. Categoría que es propuesta en este trabajo de investigación y que se fundamenta en las discusiones de clases de la Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, primera generación 2019-2021, en la materia Epistemología de la Gestión Cultural Latinoamericana, dictada por la Msc. Paola de la Vega.

2.1. De la niñez, la juventud, la pobreza, la discriminación

Un aspecto importante para este trabajo es la construcción de la memoria. Para la autora Elizabeth Jelín, es necesario analizar la relación entre memoria individual y memoria colectiva; y por supuesto qué elementos se mantienen en la memoria.

Un primer eje que debe ser encarado se refiere al sujeto que rememora y olvida. ¿Quién es? ¿Es siempre un individuo o es posible hablar de memorias colectivas? Pregunta a la que las ciencias sociales han dedicado muchas páginas, y que manifiesta, una vez más y en un tema o campo específico, la eterna tensión y el eterno dilema de la relación entre individuo y sociedad. Un segundo eje se refiere a los contenidos, o sea, a la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida [...]. Están también el cómo y el cuándo se recuerda y olvida. El pasado que se rememora y olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras (Jelín 2002, 17-18).

Es importante indicar que el autor jamás las había visto, ni siendo niño ni adolescente; más, cuando las conoce, siente que habían compartido las mismas hambres desde siempre, y dicha coyuntura creaba una hermandad en silencio. También habían hecho fila por horas detrás de los vecinos, cruzando miradas o iniciando el coqueteo, mientras procuraban llenar los baldes con agua, tomada desde el único grifo de la esquina del barrio, sólo iluminados por la luna, cuando se dignaba visitar; habían jugado a las escondidas, al pan quemado y a los coches de madera, en la bajada más peligrosa del pueblo; habían escuchado cuchichear a sus respectivos padres en las noches, metidos en la cama casi general, fraguando el plan paterno para alimentar a los críos al otro día. Ni hablar de cambiar los zapatos o la ropa; los vestuarios tenían que pasar en orden del mayor al menor en herencia no discutible, sino obligatoria.

Juntos y lejanos a la vez, habían pensado que estaba lejos el día en que con el canto y la danza llegarían a ser famosos, y recibirían aplausos de muchas personas. Y por supuesto, ganarían bastante dinero, como para comer entre todos los de la familia las tres comidas que en otras casas servían olorosas a ciertas horas del día, mientras las protagonistas y sus hermanos, disimulaban el hambre jugando a cualquier cosa, con cualquier pedazo de madera, aplastando tillos de refrescos, planchando billusos o simplemente peleando entre ellos por alguna nimiedad infantil. Todo lo habían compartido, sin nunca haberse visto; el autor nacido y radicado en Píllaro, mientras ellas siempre estando, habitando y siendo en la localidad de Conocoto.

Ellas, las protagonistas, son Rosa Margarita y María Carmen. Nacidas en la década de los sesenta del siglo pasado; son las hijas de un albañil que vio la luz en Alangasí, un pueblo pequeño del Valle de los Chillos, que se hace grande en Semana Santa y en Corpus Christi, por la entrada de las comunas con sus *pallas*, *rucos*, *yumbos* y otros personajes; por los tonos alegres de las bandas de pueblo, los sonidos ancestrales de los *pingulleros* la enorme presencia de las almas santas. Es don Segundo Camilo Pinto Lovato, obrero que se fue afincando en Conocoto por causa de las trenzas enormes y oscuras de la joven Elenita; don Camilo que se inició como albañil y luego llegó a ser maestro mayor de algunas obras; y consiguió tocar el saxo tenor en la primera banda de pueblo de la parroquia, llamada La Banda del Gremio de los Albañiles, cuyo director, era don José Ignacio Rivadeneira Pérez. Este artista ibarreño, enseñaba a los músicos del gremio a leer partitura, dibujando las notas con la baqueta del tambor en el piso de tierra del mercado viejo de Conocoto, cuando ventas y viandantes se habían marchado y sólo quedaba el olor de la carne de res colgada en los enormes ganchos del matadero -hoy día

convertido en el centro cultural municipal-. Cuenta don Camilo, sonrisa incluida, que el maestro Rivadeneira, o el maestro mayor asignado para la banda, les golpeaba en la cabeza, con la misma baqueta del tambor, si no se aplicaban en el estudio musical.

Así también, son hijas de la señora María Elena Cruz Guamán, vendedora de verduras en el Mercado de San Roque de Quito y en las calles de Conocoto; la que lavaba cargas y cargas de ropa propia y ajena en el ojo de agua de la Armenia –donde ahora es el puente nueve de la autopista General Rumiñahui que lleva desde Quito al Valle de los Chillos-, o en el vado del río San Pedro, hoy agonizante; la que alisaba la ropa del marido con la plancha llena de carbones, porque a él le gustaba ir bien vestido a la obra, para que le respeten los demás trabajadores, pues era maestro mayor; también doña Elena madrugaba a planchar la vieja leva del Camilo los domingos, para que pudiera irse a cortar el pelo donde don Mariano Alomoto, y después, ritualmente, dirigirse a hacer arreglar su sombrero con don Chamburo, para terminar la gira dominical luego de escuchar la santa misa; la señora Elena, era la misma que cocinaba con leña comprada o robada, o con retamas secas, o restos de las cosechas del maíz llamados *chugchi*; la que barría la casa pobre con escobas amarradas con *chilpes guatos*, tomando en sus manos ramas de ortiga o romero y la que criaba a los *guaguas* con el objetivo claro de que sólo estudiando tendrían mejor vida. Sabiendo y callando, que, en la escuela de la parroquia, la condición de mujeres, pobreza, color de piel y clase social, era difícil de ser digerida cada día por las *guaguas*, que cotidianamente eran víctimas de la acción y la burla indolente de compañeras, compañeros, dueñas de tiendas, transeúntes y maestras.

Según el relato de María, cuando aprendió sumas y restas, multiplicaciones y divisiones en la escuela, se dedicó a acompañar a su madre en las tareas de la entrega de productos a los mayoristas, con el propósito de ayudarle a calcular el valor a cobrar; esto le valió las torcidas de ojos de los mercaderes, quienes buscaron otra estrategia de perjuicio: registrar un peso menor de lo que realmente constaba en la carga, ante la impotencia de la niña.

María también nos cuenta que participó en un festival de canto de la escuela, arropada con un vestido plisado fabricado con papel periódico, con la ayuda de su maestra; y le fue muy bien a pesar de ciertas burlas. Y con todo y a pesar de todo, estaba la dignidad, pues eran las hermanas que daban haciendo los deberes a cambio de un helado, un pan o un plátano asado que vendían en la puerta de la escuela, ración que completaban con una taza de colada de máchica con tostado seco, que mamá Elena había dejado alistando allá en la casa, para cuando regresaran las niñas de la escuela. Margarita

cuenta con una risa tímida y nerviosa, el recuerdo del día del paseo de la escuela: madrugando a esperar el bus, abrazando un canastito con *cucayo*, con los pies helados porque estaba sin zapatos, simplemente no los tenía; y cuando las amigas le preguntaban “¿te vas sin zapatos?”, les respondió, ocultando sus piecitos, “es que el zapatero no me los entregó ayer arreglados y hoy no abre tan temprano”.

María y Margarita son aquellas mujeres que nacieron en medio del desfile de nueve hermanos, cuando los gringos y los comunistas se peleaban por colocar al primer hombre en la Luna, según las noticias de la radio evangelizadora llamada Hoy Cristo Jesús Bendice HCJB ; ellas crecieron escuchando el lamento del rondador que sonaba en el radio viejo de tubos que colgaba lleno de hollín en la pared, sobre una repisa de madera que alguna vez fue pintada de amarillo, y que cantaba música ecuatoriana del dúo de los hermanos Aguayo Guayamabe, las hermanas Mendoza Sangurima, doña Carlota Jaramillo, Olimpo Cárdenas y JJ (Julio Alfredo Jaramillo Laurido) JJ; e la señora Mercedes Olimpia Chilibingua y de la orquesta tropical de don Medardo y sus Players; ese aparatito que contaba las historias de Kalimán, Porfirio Cadena el Ojo de Vidrio, el Gato y Santo el Enmascarado de Plata a través de las ondas sonoras de Radio Nacional Espejo; o las quejas y esperanzas de don Gustavo Herdoíza León, a través de la Radiodifusora Tarqui, cuando se acercaba el momento de quemar el año viejo cada treinta y uno de diciembre. Ese monigote que nunca dejaba de hacer la mama Elena cada fin de año, al tiempo que limpiaba la casa con ramas de romero y eliminaba las pocas pertenencias que podían considerarse ya inservibles; ese mismo mágico aparato de radio en el que cantaban las baladas románticas Los Iracundos, Los Golpes, Nino Bravo, Leo Dan, Yaco Monti y Los Pasteles Verdes, haciendo sentir a las protagonistas de este relato, algo parecido a la tristeza del amor ausente. Cuentan que al aparato de radio había que quitarle las pilas de vez en cuando, para ponerlas al sol un día entero, con el fin de que se recargasen y volvieran a dar canciones por unos dos o tres días más.

Cuando llovía en el pueblo, la casita de una sola puerta y una sola ventana se convertía en un refugio sagrado. Primero, todos los *guaguas* repartían con urgencia ollas, lavacaros y baldes por todo el cuarto, para que las goteras no terminaran de enlodar el piso de tierra de la habitación; pero dicen que era divertido masticar los granizos que pasaban por el techo de las tejas fracturadas y caían en el cuarto huérfano de tumbado. De urgencia había que arrinconar la ropa, en un sitio donde no cayeran las gotas de agua, para que no se mojara y arruinara la lavada o la planchada del terno de papá; sino, ya estaba visto el futuro tirón de orejas o el correa en las nalgas. Enseguida, en otro rincón,

había que quemar ramas de romero y de las demás plantitas que fueron bendecidas en Semana Santa, cerrar los ojos y santiguarse cada vez que caía un rayo y abrazarse fuertemente, todos sentados apretadamente en el filo de la cama, siendo en ese momento, más hermanos que nunca.

Después dejaba de llover y se alejaban los rayos; a veces salía nuevamente el sol y tornaba la esperanza; venía entonces la disputa por colocar la cabeza en la única y pequeña ventana de la casa, que, a propósito, estaba apuntando hacia la calle; como si con ello se apresurara la llegada de mamá con algo de comida. Y llegaba. Y el olor de las naranjas y los plátanos entraba por la nariz para anunciar que el estómago estaba por recibir una visita. Y con el trozo de la palanqueta de oloroso pan blanco que les tocaba eran felices, ni el más grande rey del mundo habría comido manjar más delicioso.

Eran María y Margarita, las que vendían bombas de agua en carnaval en la puerta de la casa; las que se ingeniaban para hacer fundas de papel, utilizando para ello las fundas internas de los quintales de cemento; las que trabajaron, siendo adolescentes, en la fábrica de perfumes, en la de chocolatines de la familia Ampudia y en la Fábrica de Discos Sociedad Anónima FADISA, que quedaba camino al estadio de La Moya. A propósito, Margarita cuenta que de niña, era muy buena para el atletismo, que fue campeona de salto alto en la escuela y esa condición atlética le sirvió para fugarse de un hogar cristiano, que fungía de refugio de niñas pobres y que era administrado por unas monjas; sitio donde sus padres trataron de dejarla cuando niña, pese a sus súplicas y llantos. Se fugó y nunca más volvió, ¿Dónde era su espacio? La escuela, no; la casa, a veces; la calle, también a veces. ¿Dónde era su espacio?, la música y la danza no asomaban todavía en el horizonte.

Por otro lado, es importante resaltar que la casa utilizada por la familia era prestada, se les permitía habitarla a cambio del cuidado y limpieza de la fábrica de perfumes; se puede ver aquí a las dos adolescentes caminando por las noches, luego de la guardianía, con mucho miedo, solas, por las calles bordeadas de grandes matorrales y terrenos vacíos, empedradas y sin luz; tratando de llegar pronto a su hogar en el antiguo barrio Loma de Conocoto; agitando los pies, siempre con el recuerdo y el recelo que les contagiaban las historias de las vecinas, según las cuales, a algunas, caminando en la noche por esas mismas calles, les había cogido el duende y las había dejado encinta. María y Margarita, las hermanas que asistían a toda fiesta de la virgen, del santísimo o a cualquier misa de niño, en cualquier barrio, cargando el instrumento musical, el saxo o el redoblante según la ocasión, a veces las dos cosas, y se convertían en el atril del papá; cargando las partituras en la espalda, desde la iglesia de la parroquia hasta el sitio de la

fiesta, todo con el fin de proveerse de una buena ración de la boda, plato festivo que contenía una buena porción de mote cocinado, papas con zarza de maní y generosos pedazos de cuy asado o gallina cocida; ración que los sacerdotes daban a los músicos de la banda en buenas cantidades, como parte de su paga, y que las *guaguas* procuraban llevar a la casa, envolviendo el tesoro en un mantel previamente destinado para la causa; para celebrar luego las fiestas de comida compartida con los hermanos. En días normales, esa fiesta se daba solamente los fines de quincena o de mes, verdaderos días de celebración en los que se cocinaba arroz blanco con un trocito de carne para cada uno.

Son las mismas que aprendieron a robar en las cosechas de la hacienda de la Armenia o el Pimán, cuando los jornaleros deshojadores medio enamorados, dejaban en la tierra, a propósito, algunos choclos, papas o arvejas de las plantas cosechadas, a sabiendas de que enseguida bajaría la comparsa de niñas, niños y adolescentes del barrio hambriento, para *chugchir* y encontrar con sorpresa los sabrosos tesoros masticables, emitiendo sin recelo la amplia y sonora risa respectiva. Ese mismo terreno de la fiesta, de vez en cuando se convertía en la puerta del infierno, cuando el capataz de la hacienda se daba cuenta del engaño y de la complicidad de cosechantes y *chugchidoras*, y hacía temblar el aire, las montañas y los ríos, con el brutal movimiento del acial, los gritos roncros y destemplados, y el trote brusco de su yegua, blasfemando contra la turba muerta de hambre que huía despavorida con sus pequeñas *wanllas*, hasta lograr cruzar el río San Pedro, límite del cual la bestia fiel del amo de la hacienda, no pasaba con su caballo, en su enferma persecución de los hambrientos.

Las dos hermanas que también aprendieron a vender cariuchos en la *guachimanía*, con papitas cocinadas, mezcladas con jugo de carne y abundante sal, ají y cebollas picadas, especialmente los domingos chiquitos –es decir los lunes de mañana–, de los albañiles. Las que acarreaban en sacos camuflados, eludiendo la inquisidora mirada del arquitecto o ingeniero de la obra, a la sazón jefes de papá Camilo, un poco de cemento, ripio, arena o pintura, para tratar de arreglar la pequeña casa de bareque, esa misma que tenía una sola puerta y una chulla ventana y que a veces parecía caerse en pedazos; casita que luego habitarían con confianza, gracias al apoyo de un hermano de papá que tenía más plata y les dio comprando para que vivan sin el temor del desalojo.

Las mismas *ñañas* a quienes la madre sentaba en una esquina del mercado de San Roque, hablándoles duro de la vida, para que no tuvieran miedo de los extraños, ni de los otros vendedores que pasaban torciendo los ojos; las acomodaba en un rincón de la entrada o de la salida del mercado, les dejaba con canastos de choclos, papas o habas

desgranadas, enseñándoles que griten duro, ofrezcan y vendan los productos; a las dos niñas que premiaba luego con sendos conos de espumilla blanquita bañada con grajeas y miel de mora, si el trabajo había sido bien hecho. Margarita cuenta que aún hoy le da recelo gritar para vender alguna cosa.

María y Margarita relatan que era lindo viajar en el bus de la primera cooperativa de transporte terrestre de la parroquia, la Azblán. Bus que cubría la línea Conocoto-Quito, siempre lleno de gente, costales, olores y sudores. El recorrido se daba por la carretera antigua que pasa por la Loma de Puengasí y la Pasteurizadora Quito, y que todavía sobrevive con la denominación popular conocoteña de la carretera vieja. El viaje duraba casi una hora. El terminal de los buses estaba ubicado en el sector del Cumandá, muy cerca del cine del mismo nombre y cercano también de varios talleres de confección de uniformes militares. No faltaban tampoco los prostíbulos o cabarets que funcionaban a toda hora del día y de la noche.

Luego del viaje en bus, tenían que empezar el recorrido a pie, caminando por la calle de La Ronda, llena de consignaciones con olor a café, chocolate o trigo recién molido; subir por la plaza de Santo Domingo y caminar entretenidas por las veredas de La Universal, famosa distribuidora de caramelos, chupetes y chocolates que llenaban la calle con olores golositos; mirar a continuación la iglesia de San Francisco para seguir subiendo; cada vez con más temor y con más prisa, porque entraban en la zona de las fondas y cantinas, donde los hombres gritaban sandeces, hablaban groserías a las chicas que pasaban, juntando estos gritos grotescos al olor penetrante del aguardiente importado desde Pacto, construyendo así un ambiente de miedo que asustaba a las hermanas. Ellas que tenían ya desde antes una lucha interna en su propia cabecita, embotada por la imagen de papá Camilo llegando ebrio a casa, cada viernes tarde.

Hasta que, por fin arribaban a su propio paraíso, es decir al mercado de San Roque, y abrazaban fuertemente las piernas de mamá Elena, mirando su cara llena de sorpresa, paz y alegría, dibujando un abrazo largo y extendido hacia las *guaguas*, con sus grandes manos labradas con surquitos gracias al trabajo.

Ellas son las dos que, sin llegar totalmente a jovencitas ya se fueron separando: María a servir como empleada doméstica en la mansión de una profesora del colegio Conocoto, y Margarita en calidad de encargada, casi regalada, en la casa de la tía Celia Pinto, costurera, hermana mayor de papá; en función de la misma servidumbre todo era válido; doña Celia, casada pero con aire independiente, obtenía buenos recursos económicos por su trabajo; gustaba de armar grandes farras con amigos y vecinas, con

mucho licor, comida y música tradicional ecuatoriana de la antigua. Lo de la música tradicional ecuatoriana se le quedó pegado para siempre a Margarita, no para cantarla, sino para danzarla.

La estrategia de distribuir el hambre en otras casas para tratar de saciarla, técnica utilizada por otras vecinas con muchos hijos en el barrio, había funcionado nuevamente. Un canuto del rondador de nueve hijos se murió siendo aún niño. Se llamaba Wilson, le consumieron la fiebre y la infección estomacal, que no supieron o no pudieron controlar a tiempo; o simplemente no tuvieron dinero suficiente para hacerle curar con un médico. Se murió y lloraron, especialmente su madre, pero al mes, gracias a la convocatoria de la necesidad acumulada, ya estaban envueltos en el hambre y el trabajo rutinario.

Estaban solas y ese frío de la angustia ensimismada se sentía a leguas cuando las miraban. Ahora se dicen: ¿Seguimos siendo prisioneras de esa memoria? ¿La memoria nos abre caminos nuevos? ¿Podemos producir un nosotros distinto, con base en nuestra memoria, pero con menos dolor y más alegría? ¿Podemos vivir sin el pasado? ¿Podemos caminar y habitar los mismos espacios, pero con éstas, nuestras otras nuevas vidas?

Parecían destinadas a la dura vida que no espera durar. Mientras iban creciendo, y con las pocas pagas que recibían por sus trabajos, comenzaron a estudiar; María en el recién fundado Colegio Nacional Conocoto, primera generación; Margarita en un colegio de corte y confección; y les empezaron a entrar muchas dudas sobre su situación, y sentían que algo no estaba bien, que era medio raro trabajar y trabajar y el pan escaso, y la ropa vieja, los zapatos heredados de las hermanas mayores, la comida fiada oyendo groserías del tendero; la tele blanco y negro que tenían los vecinos, ni soñar. Que en todo caso no era bueno que papá llegara con alcohol en las entrañas cada viernes y ellas a colgarse de sus brazos y piernas para que deje de pegar con sus obreros puños y patadas a la mamá Elena, que siempre estaba en la casa, entre embarazada, golpeada y trabajando, cuidando los críos, tragándose el sueño de aprender a tocar bandolín, como un día le prometió a su padre, poco antes de su repentina muerte.

Mientras crecían, empezaron a sentir que los otros las miraban cobijadas con la piel del pobre, entre indias y mestizas, con la cara quemada por el trabajo, las lágrimas, la lluvia y el sol del valle; con la ropa siempre remendada y los zapatos obsequiados por algún buen corazón; y sin embargo se peinaban con vinchas para verse bonitas, con cintillos para la fiesta, con medias de colores para la entrada a clases. Y se preguntan ¿De dónde sacaba mamá la plata para comprarles estas preciosas joyas temporales, si ni para la comida había plata? Nadie sabe, doña Elena se llevó el secreto hasta la tumba.

Margarita vivió su época más dolorosa, un tiempo de discrimen, agresiones y violencia, fruto de su matrimonio con una persona alcohólica. No quiere profundizar en el relato, pero cuenta sobre la muerte de su primera hija, Natalia; falleció siendo muy pequeña, en este ambiente violento que sufría Margarita. Hasta que dijo ¡Basta! Relata con esfuerzo, el día en que su esposo, como siempre había llegado ebrio, cerrando la puerta y empezando a pegarle puñetazos en el rostro; ese parecía ser su objetivo principal, porque al parecer, disfrutaba de enviarle a la tienda del barrio a comprar cualquier cosa, para que los vecinos vean esos ojos amoratados. Pero ese día, Margarita gritó desesperadamente a su pequeña hija, para que fuera a pedir auxilio a los vecinos, mientras empezaba a recibir los golpes del agresor; instintivamente había escondido la tijera de costurera, de tamaño muy grande, y en un descuido del ebrio agresor, sujetó las tijeras con las dos manos y lo golpeó con todas sus fuerzas en la cabeza, hasta que el exmarido empezó a sangrar abundantemente. Inclinado en el piso, de rodillas, sorprendido totalmente por la inesperada reacción de Margarita, con ojos llorosos y limpiando su sangre con las manos, abrumado, no sabía qué hacer; mientras a Margarita las vecinas le decían que ya pare, que no vale la pena ensuciarse las manos por un tipo así. Esa noche durmió en la casa de una vecina, junto a su hija pequeña, la que corrió buscando auxilio. Al otro día sacó sus escasas ropas del cuarto y se vino desde Ambato hasta Quito. Jamás volvió a casarse ni a unirse a otra pareja.

2.2. De la práctica artística, la militancia política, la gestión cultural

Relatan con alegría, que compraron una guitarra con las cuotas de los trabajos temporales; y también unos discos *long play* de 33 revoluciones por minuto, en los que cantaba el grupo Inti Illimani; canciones que hacían sonar en un equipo de sonido llamado radiola, que fuera obsequiado por no sé cuál ingeniero de una obra; esos sonidos hicieron que el sueño del arte empezara a tomar forma, y el sueño de la libertad también. Y quisieron sentir que podían ser dueñas de su cuerpo, de su tiempo, de sus vidas; que desde allí podrían renovarse. Pero no era tan fácil, todavía este relato tiene espacios y tiempos que deben ser narrados.

En la iglesia de la parroquia, los inquietantes sermones del padre Fabián Vásquez, se unieron a la invitación de las hermanas Fernández que vivían justamente en el barrio Libertad de Conocoto, un poco más arriba del Hospital Psiquiátrico Julio Endara, en lo que ahora es el puente seis de la Autopista al Valle de los Chillos; empezaron a leer textos

de una iglesia llamada Teología de la Liberación y empezaron a conocer el pensamiento de Monseñor Leonidas Proaño en Ecuador, de Monseñor Arnulfo Romero en El Salvador y hasta de un cura guerrillero llamado Camilo Torres en Colombia. Más o menos por ese mismo tiempo, ingresaron a la secundaria nocturna del Instituto Nacional Mejía de Quito y formaron parte de las marchas, manifestaciones, broncas contra los gobiernos y sus leyes; y aprendieron a correr por las calles de Quito, debido la urgente fuga ante la persecución del trucutú lleno de *chapas*.

Fue entonces, cuando en 1978 se funda el grupo *Huasipungo*, solamente con hijas de los conserjes del colegio Mejía; ellas se suman al poco tiempo de fundado. María, en la música, interpretando el canto y la percusión menor; luego ingresa al Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde se gradúa de maestra y violinista; casi de inmediato se convierte en jefa del área infantil; también estudia en el Colegio de Música Luis Ulpiano de la Torre del Cantón Cotacachi, donde se gradúa como Bachiller Técnico en Música; siempre su instrumento dominante fue el violín, protagónico en el sonido histórico del grupo *Huasipungo*. Margarita se integra como intérprete de danza; venía del grupo Chantilín, de la parroquia del mismo nombre, en la Provincia de Cotopaxi. Luego estudia en el Instituto Superior Nacional de Danza, donde se gradúa como Técnico Superior en Danza y se queda inmediatamente, hasta su jubilación, con el cargo de Maestra de Danza Nacional, llegando a convertirse en Jefe de Área por muchos períodos académicos.

En su etapa de estudios secundarios, en el Colegio Mejía nocturno, empiezan la lectura de libros marxistas y las conversaciones con otros compañeros militantes de partidos de izquierda; son testigos de la visita y la toma temporal, pero emocionante, del Colegio Mejía Nocturno, por parte de un comando nicaragüense del Frente Sandinista para la Liberación Nacional FSLN, acompañado por los compañeros del Consejo Estudiantil. Se integran al Partido Comunista Ecuatoriano. Forman filas operativas mediante la célula clandestina Neptalí Reyes. Cumplen operaciones de propaganda y agitación, sufren persecución y represión policial. Se convierten en compañeras de confianza de militantes de Alfaro Vive Carajo AVC, acolitan con *Huasipungo* muchas acciones de discurso público de la organización subversiva. Mientras tanto, para la vida pública se presentan como integrantes del Comité de Artistas del Frente Amplio de Izquierda FADI y luego de los artistas del Movimiento Liberación Nacional LN.

Entre los emprendimientos que Margarita hizo para redondear su sueldo con el fin de mantener a su familia, está su local de alquiler de disfraces denominado Disfraces

Primavera, en el centro de Conocoto. Este pequeño negocio le permitió, al tiempo de obtener ingresos económicos complementarios, poner en práctica sus conocimientos sobre los vestuarios de las diferentes culturas ecuatorianas. Margarita nunca olvida el susto que se llevó, cuando una tropa de militares ingresó sorpresivamente a su local de disfraces, y ante el rostro asustado y resignado de Margarita, los uniformados le pidieron calma y le dijeron algo muy parecido a esto: “cálmese compañera, reciba el saludo de mi general Frank Vargas Pazos, estamos aquí para agradecer su apoyo y para ponernos a las órdenes en lo que usted necesite, incluyendo seguridad”. Eran los momentos de la revuelta del general Vargas contra el presidente León Febres Cordero, que llevó a la retención de éste último en la base militar de Taura; posteriormente Vargas sería juzgado, condenado e indultado.

María y Margarita fueron cofundadoras de organizaciones populares como el Frente Cultural Julio Pico de Conocoto, la Coordinadora de Artistas Populares de Conocoto COARPOC, los grupos Chozas y Quena, Vientos y Trovadores, el Centro Cultural Conocoto, el Comité de Artistas de Pichincha, el Movimiento Chamiza, la Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador AMAPE y otras organizaciones de perfil cultural, que actuaban directamente en acciones políticas partidistas, siempre con movimientos ligados al pensamiento de la izquierda comunista o a la iglesia de la Teología de la Liberación. Por ello fortalecen amistad con otros trabajadores de la cultura que tenían similares formas de pensar y actuar, entre ellos Susana Reyes y Motti Deren, los Perros Callejeros, Gloria Arcos, Sandra Bonilla, Carlos Michelena, Eduardo Mosquito Mosquera, Muyacán, Grupo Peguche y otros. En estos recorridos de la memoria, sonríen cuando relatan que fueron expulsadas del FADI, cuando se dividieron las propuestas políticas entre apoyar la candidatura de René Maugé Mosquera o la del asesinado diputado Jaime Hurtado Gonzáles, para la presidencia del Ecuador.

También se ponen tristes cuando relatan la represión vivida, las persecuciones, los sobresaltos, el temor de perder a sus hijitas. A María hijitas le dispararon un balazo en una pierna, salvada de milagro por un médico amigo; esto, luego de una presentación en un evento de solidaridad con los desaparecidos, en el que actuó el grupo Huasipungo; fue atendida de urgencia en el consultorio del amigo, ubicado en el redondel de La Floresta, luego trasladada al hospital del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, IESS de Quito, sitio desde el cual, los compañeros de Huasipungo se fugaron con la paciente, eludiendo la presencia policial que exigía retener a la víctima del atentado, para interrogarla sobre las posibles causas del mismo.

Con el Centro Cultural Huasipungo se dedicaron al trabajo comunitario haciendo talleres de capacitación artística en varios espacios, como la Escuela Intercultural Bilingüe Tránsito Amaguaña, que funciona dentro del Mercado Mayorista de Quito y que atendía, y continúa atendiendo, a los niños hijos de los vendedores de productos del mismo mercado; con los adultos mayores de la Comuna Chilibulo-Marcopamba-La Raya del sector sur de Quito; con los vecinos de la parroquia Sangolquí, que trabajan en torno al Frente Cultural Rumiñahui; y con las personas de la tercera edad del barrio Curipungo, en la vía a la parroquia Amaguaña; con los niños y adolescentes del barrio La Loma de Conocoto, donde ahora retornaron a vivir los huasipungos; también con miembros de agrupaciones artísticas de música y danza de distintas partes de la provincia.

2.3. De los aportes artísticos, culturales y pedagógicos

En el campo creativo, las dos han efectuado aportes significativos: Margarita es autora de varios montajes escénicos de danza, llevados al público por el grupo Huasipungo y por las estudiantes del Instituto Superior Nacional de Danza; temas como Desaparecidos, Para que nunca más, Desde el Congo hasta Chalguyacu, Priestes y Romerías, Dualidad, Mapa Festivo del Ecuador y otros, han sido presentados en teatros de prestigio cultural como: México, Prometeo, Demetrio Aguilera Malta, Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Museos, Aula Benjamín Carrión, Salón de la ciudad de Quito, Salón de la provincia de Pichincha, Teatro Universitario de la Universidad Central del Ecuador, Teatro Politécnico de la Universidad Politécnica Nacional del Ecuador, Teatros de las Universidades Politécnica Salesiana de Quito y Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, entre otros..

Varias generaciones de jóvenes danzarines la reconocen como su maestra; su cercanía al movimiento indígena es anecdótica, a través de la actividad de su local de alquiler de disfraces y vestuarios tradicionales, llamado Disfraces Primavera, desarrolló amistad con compañeras de las comunidades de Topo, Angla, San Pablo, Agato, Pijal y otras. Por ellas, se metió de cuerpo entero en el conocimiento de las tradiciones de las comunidades; hizo amistad con los integrantes del grupo Peguche, con Estelina Quinatoa, Luis Maldonado, Irma Gómez, Julio Agualongo, Esthelita Agualongo, Pedro Sosoranga y otros, quienes le renovaron la memoria y le permitieron compartir muchos conocimientos del pensamiento andino, conocimientos vivenciales que fueron aplicados en sus trabajos coreográficos. Margarita fue maestra fundadora y primera directora del

proyecto “*Guambradanza*”, en los espacios de la *Guambrateca* del Municipio de Quito; fue el primer elenco infantil de danza tradicional ecuatoriana de la ciudad, fue creado en la administración del alcalde Paco Moncayo. También fue maestra de danza nacional en la Fundación Casa de la Danza, dirigida por los maestros Susana Reyes y Motti Deren.

María es reconocida como maestra de varias generaciones de músicos que estudiaron en el Conservatorio Nacional en Quito y en el Conservatorio Luis Humberto Salgado Torres de Amaguaña; es autora de canciones infantiles y del Texto de Educación Musical “Creciendo con la Música”, que por muchos años fue el texto oficial de enseñanza musical en el nivel inicial de los conservatorios mencionados y de varias escuelas públicas, entre ellas: República de Italia y Rosario Gonzáles de Murillo.

Fue integrante de la primera Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, dirigida por los maestros Pablo Varea y Claudio Tarris, que, según testimonio de la entrevistada y un recorte de prensa del diario El Comercio de la ciudad de Quito, de fecha 18 de agosto de 1993, ensayaba en una aula prestada por el Consejo Provincial de Pichincha; esta agrupación fue creada bajo la influencia del fallecido maestro venezolano José Antonio Abreu, creador y director del Sistema Nacional de Orquestas Infanto Juveniles de Venezuela, cuando iniciaba su proyecto recorriendo los países bolivarianos, motivando la formación de estos conjuntos; en Ecuador todavía existe un producto de este proyecto, bajo el nombre de Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador FOSJE; es dirigida por el Maestro Patricio Aizaga y funciona en los espacios del ex Quito Tennis Club del Municipio de Quito, en el sector del parque La Carolina, al norte de la ciudad.

María cantó en el Coro de la Universidad Central del Ecuador siendo dirigida por el Maestro Gerardo Guevara; en el Coro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dirigida por el maestro Francisco Jaramillo. Ha participado en varios congresos de Pedagogía Musical con el Método Susuky; recibió clases de investigación musical con los maestros Juan Mullo Sandoval de Ecuador y Bruno Crabré de Bélgica; fue instructora de varios procesos comunitarios regentados por el Gobierno de la Provincia y el Municipio de Quito; hoy es violista de la Orquesta de Cámara Quishuar, integrante del grupo Huasipungo y maestra de solfeo y teoría musical.

2.4. De la vida actual

Nada de dar por terminado el trabajo. No están conformes con lo que han hecho. Se autocriticán en muchos aspectos. En 2021, María es madre de tres mujeres: la primera, Victoria, es violinista, maestra de orquestación en el Conservatorio Fiscal de Música Luis Humberto Salgado en Amaguaña y directora de la Orquesta de Cámara Quishuar; otra hija, Alejandra, es compositora, pianista y maestra de Composición y Armonía en la Escuela de Música de la Universidad de las Américas UDLA; la tercera, Amanda, es música, cineasta y activista de los derechos de las jóvenes mujeres en la Fundación Niñez Internacional; además tiene un nieto recién nacido en plena pandemia, Benjamín. Margarita tiene una hija, Paulina, que toca piano y contrabajo en la Orquesta Quishuar; dos nietas, Emilia y Violeta, que estudian violín.

Las dos protagonistas se sienten algo cansadas y bastante decepcionadas de la militancia política, debido a que algunas personas, con las cuales compartieron espacios de militancia, lo hicieron en función de obtener beneficios personales; incluso alguno de esos excompañeros militantes, actualmente está siendo procesado por la ley ecuatoriana, por temas de corrupción en el ejercicio de su cargo de Contralor General del Estado; no así de la militancia artística y cultural, espacio en donde los frutos del trabajo se muestran constantemente, con generaciones de jóvenes músicos y danzarines que siempre les recuerdan, saludan y agradecen; o de organizaciones y grupos artísticos y culturales que persisten en la actividad cultural como el caso del Frente Cultural Rumiñahui de Sangolquí, o los jóvenes músicos de las Bandas de Pueblo que trabajan en la Casa de las Bandas del Municipio de Quito; o las amistades generadas en la lucha que han perdurado a pesar de las dificultades del camino, por ejemplo con el teatrero de las calles quiteñas Carlitos Michelena, con el cantautor indígena Enrique Males, con la coreógrafa Susana Reyes, con los integrantes de los grupos de música protesta Jatari y Pueblo Nuevo; con los miembros del grupo experimental Los Perros Callejeros, con los compañeros de los grupos musicales indígenas Peguche, Tucumbi, Ñanda Mañachi y muchos otros.

Las dos protagonistas de esta historia continúan activando sus propuestas culturales a través de los talleres institucionales o comunitarios, y a través del trabajo del Centro Cultural Huasipungo; son parte fundamental de las tareas de investigación, creación y difusión de la diversidad cultural de los ecuatorianos. María y Margarita se han jubilado a través del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social IESS, de los cargos que ejercieron durante años como maestras del Conservatorio Nacional de Música y del

Instituto Nacional de Danza, recibiendo actualmente una pensión mensual medianamente digna, según sus testimonios, lograda con base en las aportaciones mensuales que hicieron mientras ejercían los cargos institucionales referidos.

Al llegar al final de los relatos, Margarita lamenta no haber conseguido un título universitario como maestra parvularia, que sigue soñando con tener un negocio propio, tipo bazar, con muchos vestuarios y maniqués; todo eso lo dice esbozando una tímida sonrisa; al verse en el tiempo siente admiración por sí misma; le parece asombroso y definitivo el momento en que entró en la danza y la cultura, justo luego de la muerte de su pequeña hija y el fin del matrimonio con su agresor. María también sonríe y dice que hubiera querido ser doctora, enfermera o dentista. Recuerda que quería tener un taxi grande, para que su mamá no tuviera que cargar en el bus sus productos y verduras para vender en el mercado. Y que ahora quiere tener una casita limpia, bien pintada y con grandes jardines, que tenga espacio para criar animalitos, especialmente cuyes.

3. Preguntas que ayudaron a activar la memoria

La principal pregunta es: ¿De qué manera, María y Margarita, consiguen dar otro significado a sus vidas, a partir de la práctica artística y, de lo que actualmente se denomina gestión cultural, con carácter emancipadora y de base comunitaria y popular?

Esta propuesta considera que nace de la activación de la memoria individual, pero que fácilmente toca las puertas de la memoria colectiva, comunitaria. Porque el trabajo de las protagonistas, a la sazón, arte y cultura, obligadamente las pone en contacto con otras y otros, a quienes influyen y de quienes también reciben influencias que las transformaron en el camino.

Este ejercicio de la memoria, intencionalmente pretende circular, viajar, recorrer caminos, visitar a otras personas con similares experiencias, para activar su memoria y que ésta, a su vez, también circule por otros caminos y otras gestoras hasta ahora invisibles, para que se motiven a contar las suyas; sino, todo el esfuerzo realizado para sistematizar esta experiencia de las dos protagonistas, se ahogaría en pequeños espacios académicos, cumpliendo sólo la finalidad de la aprobación accidental de una graduación universitaria y luego adormecer en una biblioteca.

En el desarrollo de este producto profesional aplicado, esta categoría, la interseccionalidad, ha permitido al autor reconocer el cruce de las variables de opresión,

teoría que desarrolla ampliamente Audre Lorde en su texto *La hermana, la extranjera*, que consiste en una serie de artículos y conferencias publicados en Madrid, España en 2003.

En el ámbito de la gestión cultural la interseccionalidad se la reconoce como el conjunto de secciones permanentemente entrelazadas y permitió, en este trabajo, observar los cruces entre arte y cultura, la pobreza y condición de mujer, la gestión cultural de base comunitaria y la de base popular, la práctica artística y la gestión cultural propiamente dicha; reconociendo que existen diferencias, congruencias, puntos de encuentro y puntos de tensión e interrogantes, que ayudaron a comprender la memoria histórica de las dos colaboradoras, generando reflexión sobre las similitudes y diferencias con otras historias de mujeres en la gestión cultural y el arte.

Al contrastar la gestión de carácter comunitario con la popular se encuentra que, si bien pueden convivir en ciertos espacios y tiempos, las dos tienen características diferentes, porque lo comunitario no siempre es popular o lo popular no siempre es comunitario. Por ejemplo, cuando existen organizaciones auto denominadas comunitarias, cuya tarea principal es la de ejercer y compartir entre ellas el poder que tienen sobre una región, como los partidos políticos que ganan elecciones sucesivas, se tendría un fenómeno comunitario, pero no popular; en rigor, son organizaciones comunitarias, pero dedicadas a obtener beneficios sólo para sus integrantes, en desmedro del resto de la población. Por otro lado, lo popular, según notas tomadas en clases del Seminario de Investigación, 2021, de la Maestría en Gestión Cultural de la UASB, materia dictada por el Dr. Edgar Vega Suriaga; tiene algunas características propias que facilitan su identificación, pues, lo que conoce como popular se desborda de sus propios límites, se apropia, crea, crece y ejerce en el espacio público; es caótica, resignifica permanentemente los elementos que le llegan desde otros espacios, los usa, los transforma, a pesar de que varios de ellos han surgido dentro de sí misma; se fagocita, literalmente lo devora todo, incluso a sí misma, en un proceso ligado a la reivindicación, a la desobediencia de la norma y hasta a la insurgencia, en un proceso de tensión que simplificado significaría aproximadamente “nos quitaron lo nuestro, negociemos lo de ellos”.

Lo popular y sus contradicciones, se reflexionan en la siguiente cita.

Lo popular existe gracias a la necesidad extrema de sobrevivencia. Los sectores populares son pragmáticos por sobrevivencia. Lo popular es lo tangible; en este espacio la cultura no es lo que pienso, sino lo que soy, cómo actúo, cómo y con qué me alimento; pero tampoco hay que romantizar lo popular, con frecuencia hay que estudiar la relación entre lo popular y el ejercicio del poder, pues lo popular también convive con lo hegemónico,

y contiene en sí mismo varias contradicciones que lo tensionan y lo hacen cambiar permanentemente, es decir lo popular también se constituye de la lucha por el poder, el machismo, la discriminación y la violencia (Vega 2021).

La práctica artística desde lo popular refleja esas tensiones; conviven en ella elementos culturales de distintos sectores: tradicionales, ancestrales, modernos contemporáneos; elementos de origen indígena, afro o europeo. La academia se apropia de elementos de la cultura popular y también lo popular se nutre de la academia. Lo popular se apropia del espacio público, es dominio y dominante de ese espacio. Viola con frecuencia sus propios reglamentos; es alimento de los poderes hegemónicos. Las clases medias quieren que los sectores populares, les den haciendo las revoluciones que ellos no han podido hacer.

Lo popular no debe ser idealizado, hay que acercarse con mirada crítica, teniendo en cuenta siempre las tensiones antes referidas, tensiones que varían de acuerdo a tiempos, espacios y contextos.

Al respecto Pablo Semán, en su texto *Culturas Populares: lo imprescindible de la desfamiliarización*, nos invita a reflexionar sobre la frecuente tensión existente entre la academia y las culturas populares:

“Culturas populares” es una enunciación que desata entre los académicos reacciones notablemente dispares. Para algunos, representa la imagen de algo en extinción, de un objeto perimido, que oculta, de mala o buena fe, tanto una relación de fuerzas como una especie de nostalgia devota y reificante de la tradición. Sin embargo, “culturas populares” resulta al mismo tiempo, un rótulo infaltable en congresos, colecciones de libros, cursos de posgrado, dossier de revistas y en diversas actividades académicas que hacen circular el término, aun para declarar su muerte o promover nuevas formas de pensar y nominar (Semán 2009, 187).

El gestor cultural, es un término recientemente devenido desde el animador comunitario, animador cultural, promotor cultural, hasta llegar al administrador o gerente cultural –términos que no lograron asentarse en el medio latinoamericano-. A propósito de apropiaciones observamos que existe una fiebre de auto denominación como gestor o gestora cultural, en todos los espacios, especialmente en los sectores populares. El asunto es que, una vez bautizado como gestor cultural, este actor está en pleno proceso de definición de sus propios límites y alcances.

Ya no es solamente el que organiza el evento cultural y busca recursos para hacerlo realidad. Según lo expresado por Fabián Saltos en *Bases y Estrategias de la Gestión (de lo) Cultural* (2012, 215,216), la denominación de gestor cultural ahora involucra otra serie de características que son demandadas por el sistema y el mercado;

investiga, dota de sustentos teóricos, planifica, organiza, gestiona recursos, ejecuta, evalúa; se registra en las instituciones, paga impuestos, tiene patentes, permisos de operación; pero ahora, además se le exige hacer productos que puedan circular, que puedan venderse, según la lógica mercantil imperante.

De la Vega, hace un breve recuento del camino seguido por los gestores culturales:

Una de las deudas fundamentales de las investigaciones en gestión cultural es la revisión de experiencias simbólicas localizadas de los pueblos afro e indígenas, formas de activismo, educación y comunicación popular, y dinámicas económicas, de organización y trabajo, como planos fundamentales de las discusiones actuales sobre una epistemología de la “gestión”. Diversos posicionamientos sobre el trabajo de acción cultural, en el que se situaron agentes del campo a partir de los años sesenta, en Ecuador y en otros países del continente, como la militancia cultural, el activismo, la animación, la difusión cultural, entre otras, corresponden a experiencias que entrecruzan lo comunitario, la crítica institucional, la toma de espacios públicos, las pedagogías liberadoras y las propuestas estético-políticas, con fines de transformación social y emancipación (De la Vega 2020, 121).

¿Seguimos siendo prisioneras de la memoria? ¿La memoria nos abre caminos nuevos? ¿Podemos producir un nosotros distinto, siendo mujeres y partiendo desde la memoria?

La reivindicación de la memoria fue planteada como alternativa a la versión unívoca de la historia, según notas de clase tomadas por el autor, en la materia Gestión Cultural Fundamentos y Metodologías, dictada por la Dra. María Elena Bedoya, en la Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la UASB 2021; sin embargo, los dos términos conviven hoy en el concepto unificado memoria histórica. Como queriendo dar aval académico a la memoria. En este trabajo se logra identificar el accionar de la memoria histórica individual y como ésta ejerce su influencia en la construcción de la memoria histórica colectiva, siempre basados en la experiencia de María y Margarita, las dos protagonistas de la presente obra.

Otro factor presente es la condición de mujer: víctimas de discriminación simplemente por serlo; también se evidencia un proceso de sabiduría siempre creciente, aún a pesar de y/o motivadas justamente por las adversidades; como depositarias y transmisoras de los elementos de sus propias culturas, como motores de la conservación de esa misma memoria. Con base en esa fuerza gestionaron su autonomía: la toma de decisión sobre la administración de sus propios recursos; destruyeron el tutelaje y trataron de superar la violencia de género, logrando neutralizar, de a poco, la presencia casi

naturalizada del patriarcado en sus vidas; y lo hicieron para juntarse, hablar, cantar, danzar y expresarse en forma independiente.

¿Se pueden elaborar relatos de nuestras vidas, con actitud crítica, a través del arte? Tanto en la creación del producto profesional artístico, como en la redacción de la presente memoria, está presente la metodología constructivista, tomando en cuenta lo expresado en el Cuaderno Didáctico *Pakari Pacha* desarrollado por el Ministerio de Cultura, en la página 25 expresa:

[...] nuestra forma de concebir y actuar en el mundo es un aprendizaje cultural; así, el manejo del espacio, el sentido del tiempo y todo aquello que tomamos del ambiente es percibido y seleccionado sobre la base de los valores, experiencias y saberes intrínsecos propios, complementados con la herencia experiencial y vivencial de los padres (Ministerio de Cultura 2009).

Por lo tanto, sería indelicado e injusto no reconocer el aporte y la colaboración total que ofrecieron las dos compañeras protagonistas, para la elaboración del presente trabajo, superaron el nivel protagónico que tienen en la obra, para juntar sus manos y su esfuerzo intelectual en el logro final del montaje de la obra. Lo expresado coincide plenamente con los lineamientos de la Universidad Andina Simón Bolívar, cuando en el Manual de Normas para la Titulación en la Maestría Profesional 2018, en el Capítulo Pautas para la Elaboración y Presentación del Producto Profesional Aplicado o Artístico, página 7, explica las posibilidades de graduación y consigna que hay que concebir el arte como un modo de producción del conocimiento, lo cual no separa el hacer del pensar, en donde convergen la reflexión y sus posibilidades de creación.

Como en el caso de Margarita y María, la expresión artística no es el resultado de una inspiración o trabajo individual, con aislamiento, con refugio creativo; sino que, como las dos protagonistas lo demuestran con su vida, la creación es el resultado de un largo proceso de observación y análisis de la realidad, con oídos prestos para la escucha formadora y transformadora y con la obtención de información extensa y sistematizada para ponerla al servicio del acto creativo.

¿Cuáles son las inquietudes sociales que llevaron a relatar, mediante un producto profesional artístico, de poesía, música y danza, el proceso de vida de María y Margarita Pinto Cruz?

El presente ejercicio habla sobre la lucha de dos mujeres, de condición pobre, que han enfrentado los diversos destinos impuestos desde el Estado y la sociedad, han cuestionado esos supuestos destinos preestablecidos y han conseguido transformar sus

vidas y las de otras personas de su comunidad, a través de la práctica artística y cultural, específicamente gestionando la música y la danza. Según las notas de clase del autor, en la materia Políticas Culturales y Teoría Crítica, dictada por el Dr. Santiago Arboleda en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales de la UASB 2020, a este accionar se denomina práctica de vida de respuesta, se inserta en el entendimiento de que toda política que se establece sobre aspectos como la economía, la salud, la alimentación, la educación y otros variados temas; es decir toda acción pública, por más inocente que aparente ser, en realidad es una política cultural que afecta la vida de las personas de las comunidades; a su vez, éstas, a través de prácticas alternativas, generan respuestas para enfrentarlas; como en este caso, la práctica artística y la gestión cultural de la música y la danza se convierten en el elemento generador de políticas culturales de resistencia, las cuales han surgido en el seno de las comunidades.

En estos momentos parece claro que la gestión cultural, especialmente comunitaria, si quiere ser efectiva tiene que basarse también en la memoria. La Universidad Andina Simón Bolívar UASB, sede Ecuador, hace una apertura para que se investiguen biografías, aportes y circunstancias de vida, de lucha y gestión cultural como las de Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, motivos del presente proyecto; eso se pone en evidencia porque la academia cultural también echa mano de la memoria, reconoce que el conocimiento, el registro histórico basado solamente en la epistemología europea, escrito mediante la palabra del dominante, impuesta, totalizante, machista, racista y homogenizadora resulta insuficiente, como en este caso para comprender la diversidad de realidades sociales y culturales, que países como el Ecuador presentan.

La cadena de prejuicios e injusticias contra la mujer, han sido fomentadas a través de la historia, en cada palabra, en cada gesto, en acciones aparentemente inocentes como chistes, coplas o miradas; el olvido premeditado de sus aportes al intelecto, el ocultamiento de su acción y perseverancia; cuando la comida es poca a la niña no le toca, dice una copla popular brasilera, escuchada en alguna canción anónima, para dibujar la injusticia del hambre y la pobreza doblemente sujetados en la espalda de las mujeres; factores que han influenciado para que este trabajo esté corazonado hacia el valor de dos ecuatorianas, hermanas en el vientre de la madre y hermanadas en la lucha; hermanas en el canto y en la danza y hermanadas en la construcción de una mejor vida para ellas y los suyos; son Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, las que encarnan esta propuesta, motivada por y para todas las cantoras y danzarinas del planeta.

Lo anterior lleva a identificar la ubicación del presente producto profesional artístico y su memoria: está pensado desde el barrio de las dos mujeres, está pensado desde la mujer, desde los pobres, desde los que no ocupan espacios de poder en los Estados; está pensado desde las mujeres que activan la vida y proponen otros juegos de relaciones a partir de su práctica artística y cultural; desde aquellas que cantan y danzan pensando en generar nuevos sistemas de relación intercultural entre las comunidades que tienen similares características y entre éstas y el Estado y las instituciones que lo representan.

A partir de allí surge la palabra que se comparte afectuosamente entre las compañeras y el autor. Es ese lugar común de enunciación. Desde abajo, desde los derechos ocultados de todos, desde ese lugar en donde las esconden para no verlas, sentirlas o escucharlas.

Y no hay ninguna pretensión de instaurar nuevas verdades, al contrario, si con este montaje escénico se logran generar más dudas e inquietudes sobre el tema, si se abren más debates, si se motivan otras obras escénicas, estarían satisfechos, las compañeras y el autor. Lo que se quiere es poner en evidencia situaciones que pueden ser cambiadas con base en la reflexión y el diálogo intercultural, y por supuesto con la acción efectiva en la lucha por los derechos de todas.

Se viven momentos en que no se considera que la pluralidad del pensamiento es la base de la diversidad de las políticas culturales y más bien se instauran políticas que se enfocan en el fortalecimiento de un solo Estado mono-cultural, con la cultura dominante como única verdad autorizada y con derecho a ser difundida desde el poder. ¿Cuál es el sentido común que se impone ahora? Se habita en un mundo más diverso que nunca y sin embargo más globalizador que en cualquier otro momento de la historia. En estas circunstancias, los Estados tratan de naturalizar las estructuras sociales, las situaciones de injusticia, como decreto no escrito pero vigente, que reprime la posibilidad de respuesta, a la que pretenden anularla.

El Estado Ecuatoriano, a través de la Constitución Política (Asamblea Nacional 2008), expresa en sus Art. 22 y Art. 380, literal 5 que:

Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría (Asamblea Nacional 2008, 15); y que: Serán responsabilidades del Estado: apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas (EC. 2008, 116).

Sin embargo, es difícil afirmar que todos los derechos culturales, consagrados en este documento y en otros cuerpos legales como la Ley de Cultura, se encuentren plenamente vigentes y con los suficientes recursos administrativos, económicos y reglamentarios para su ejecución; en beneficio tanto de las personas que hacen gestión cultural, como de la ciudadanía en general, en el Ecuador. En los años 2020 y 2021, la crisis sanitaria mundial producida por la pandemia del COVID-19, ha afectado notablemente la estabilidad económica de toda la población, siendo uno de los sectores más golpeados el de los trabajadores artísticos y culturales, que han visto fuertemente precarizadas sus condiciones de vida.

Para las protagonistas, su vida ha estado afectada por una triada hegemónica de poder compuesta por el Estado y su cuerpo de normativas legales, por la cultura oficial de la Iglesia y por los sistemas de industrias culturales que dominan el Mercado. En efecto, según los relatos de las protagonistas, han actuado en su contra, las han reprimido, las han sancionado, las han violentado; han actuado por boca de sus padres, hermanos, vecinos, sacerdotes, maestros, patrones y jefes de trabajo, por la prensa escrita, la televisión y la radio; y les ha gritado desde que eran niñas: que se ve mal que dos mujeres humildes estudien, se independicen, canten, dancen y vivan felices haciéndolo.

Bailando parece *yumba* vieja, fue una de las expresiones represivas, expresada por una vecina, que agregó: debería estar en casa cuidando a los *guaguas*; y a Margarita ese nombramiento le encantó; desde allí le gusta autodenominarse *yumba* vieja, ya que para ella, es una expresión muy sonora y cargada de rebeldía antigua y milenaria.

Este poder también se expresó cuando casi las excomulgan por entrar en contacto con grupos de izquierda, amigos del frente armado, compañeros del partido comunista; recordemos que las dos fueron militantes activas que pegaban propaganda, clandestinamente, en las paredes del pueblo y la ciudad; militantes que cantaban y bailaban su versión de la verdad de los pobres, de la gente común. Sin saberlo, parecían expresar con sus acciones que todo lo que está en disputa es político, desde los actos íntimos, personales más pequeños se hace política, desde el escenario, la calle y la plaza pública también.

Las dos protagonistas comprendieron que hay que romper el círculo que estructura el pensamiento y obliga a repetir y aprobar lo que dice el dominante, que había que agrietar el pensamiento patriarcal colonialista.

4. Revisión de la literatura relevante

Los nombres de las dos mujeres cuyas vidas son la motivación de este proyecto, aparecen en varios documentos, incluidos dentro de propuestas artísticas o culturales del Centro Cultural Huasipungo; en muy pocas oportunidades aparecen haciendo referencia a la gestión independiente de cada una de ellas. Este primer análisis permite considerar que la mayor parte de la difusión de sus labores, no pone interés en la tarea de cada una de las protagonistas, y que solamente son consideradas como parte del Centro Cultural Huasipungo, del Instituto Nacional de Danza, del Conservatorio Nacional de Música o de otras instituciones educativas y culturales del Ecuador.

Por ello, la presente propuesta pretende nutrir la literatura y la documentación existente sobre el tema; de ninguna manera tiene el propósito de inaugurar la novedad del descubrimiento de la vida y obra de estas dos gestoras, aunque sí procura configurar una memoria histórica, fundamentada en dos testimonios de vida que han caminado tiempos y espacios, realizando esfuerzos para superar las discriminaciones surgidas por la pobreza y la condición de mujer, en un marco de interseccionalidad; quizás han logrado forjar sus vidas de la mano de la práctica artística y la gestión cultural de base comunitaria y popular y quizás también, haya influido en ellas la militancia política. Esos aspectos se los deja a la cosecha de los acuciosos lectores de esta memoria.

4.1. Estado del Arte

De acuerdo a los lineamientos de elaboración de la memoria constates en el Manual de Normas para la Titulación en la Maestría Profesional, UASB, 2018, es necesario hacer un estado del arte del tema en investigación. Hacen referencia a María y Margarita Pinto Cruz, entre otras, las siguientes publicaciones, algunas de ellas institucionales, pero siempre de las áreas de cultura:

1. La colección “La música en el Ecuador. Recursos Musicales del Ecuador Actual” (Guerrero 2003), de la Cámara Ecuatoriana del Libro - Núcleo de Pichincha.
2. La “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana” (2005), en su segundo tomo, escrita por el investigador Pablo Guerrero Gutiérrez, docente de Investigación Musical en la Escuela de la Universidad Central del Ecuador, expresa:

Pinto Cruz, María Carmen. Conocoto, Pichincha, 26 de noviembre, 1957. En sus antecedentes musicales encontramos a su padre, Camilo Pinto Lovato, fundador de la

Banda Musical de Conocoto. Hizo su bachillerato en música en el colegio Luis Ulpiano de la Torre (Cotacachi); es profesora de Educación Musical por el Conservatorio Nacional de Música; y, licenciada en Ciencias de la Educación, mención Educación Musical por la Universidad Técnica de Ambato. Integró la Orquesta Sinfónica Juvenil, dirigida por Claudio Tarris. También fue parte del Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y del Coro de la Universidad Central del Ecuador; además integró la Orquesta Pedagógica del Conservatorio Nacional de Música. En lo que respecta a la música popular, ha sido miembro del grupo Vientos y Trovadores, Raza Brava, Contrastes (grupo femenino); sin embargo, considera que su mayor logro lo ha alcanzado con el grupo Huasipungo, del cual es parte desde hace más de veinte años y en el cual es primer violín y maestra de iniciación musical en los talleres que lleva a cabo la agrupación, a través del Centro Cultural Huasipungo. Es parte de la planta de preceptores del Conservatorio e integra la orquesta del mismo plantel, como intérprete de viola (Guerrero 2005, 1121).

3. Los principales diarios de noticias impresas del Ecuador, en distintas fechas: El Comercio y Últimas Noticias de Quito, El Universo de Guayaquil; solamente para señalar un ejemplo, el diario La Hora de Ambato y Quito, el día 25 de julio de 2013 hace una reseña periodística de su trabajo.
4. La revista cultural “Eslabón” (2010) del Gobierno de la Provincia de Pichincha.
5. La revista cultural “Kytwa” (2008) de la Dirección de Cultura del Municipio de Quito.
6. La revista de cultura “Imaginaria” (2008) del Gobierno de Pichincha.
7. La revista “Caminemos” (2010) del Área de la Mujer de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
8. Un vídeo denominado “Madre, Maestra y Cantora”, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito (2014), en el que se hace un homenaje a María Pinto Cruz, y en el que también se entrevista a Margarita, la otra protagonista de este proyecto.
9. El trabajo académico de Gabriela Rodríguez Mantilla y Juan Francisco Romero Santos (2014), mismo que reposa en los archivos de la Universidad Politécnica Salesiana de Quito sede El Girón, desarrollado para la obtención de la titulación en Licenciatura en Comunicación Social, con especialidad en Desarrollo, donde bajo el título de “Vídeo Documental sobre el Grupo Huasipungo” hace referencia a la vida y trabajos de las hermanas Pinto, tanto en el documento teórico de sustento, como en el vídeo documental.
10. La Fundación Casa de la Danza (2003), dirigida por Susana Reyes y Motti Deren, publica la revista Memorias, que hace referencia al encuentro Mujeres en la Danza, Primer Festival Nacional y Encuentro de Mujeres en la Danza. En el capítulo Coreógrafas Locales, expresa lo siguiente:

Rosa Margarita Pinto Cruz es una coreógrafa ecuatoriana. Nace en Conocoto, provincia de Pichincha en el seno de una familia de músicos, los Pinto; su padre fue fundador de la Banda Simón Bolívar, sus hermanos María y Camilo son maestros de Educación Musical y sus sobrinas e hijas son miembros de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador. Ha sido miembro de los grupos: Chantilín (1982), Vientos y Trovadores (1983-1990). Alumna y Maestra de la Casa de la Danza; Directora del proyecto Guambradanza del Municipio de Quito (1997-2001) y hoy dirige la sección de danza del Centro Cultural Huasipungo e imparte clases de danza nacional en el Instituto Nacional de Danza de Quito (Casa de la Danza, 2003, 19-20).

11. La Concejala del Distrito Metropolitano de Quito (2019), Dra. Susana Castañeda, emite un informe técnico al Consejo Metropolitano de Quito, para sustentar su pedido de otorgar el premio “Marieta de Veintimilla” al Centro Cultural Huasipungo, informe que contiene varios anexos que describen con detalle el trabajo artístico y cultural de María y Margarita Pinto Cruz.
12. Una serie de archivos fotográficos, vídeos, revistas, audio casetes y soportes digitales sobre la trayectoria de Huasipungo, que hacen referencia a las protagonistas y que son parte de su archivo personal, al que se ha facilitado el acceso correspondiente y del cual se lograron recabar algunos elementos, que se anexan al final del presente trabajo.

Estos materiales permiten plantear un adecuado estado del arte para este estudio. Las publicaciones del Ministerio de Relaciones Exteriores, o las revistas institucionales de los gobiernos locales de Quito y Pichincha, hacen un enfoque muy general; en cambio, los trabajos de titulación de Rodríguez para la Universidad Politécnica Salesiana de Quito, la Enciclopedia de la Música de Pablo Guerrero, la revista Memorias de la Casa de la Danza, e incluso el pedido que hace la concejala Susana Castañeda al Municipio de Quito, contienen, además de descripciones del trabajo artístico, relatos más humanos de las protagonistas; a su vez, los reportajes de prensa de los periódicos del país, las revistas culturales y otras publicaciones similares, hacen hincapié en la descripción de las propuestas artísticas, como festivales, encuentros, charlas u homenajes, dejando de lado los perfiles personales de María y Margarita.

Hay que destacar la entrevista que, mediante formato de vídeo, publica la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Matriz Quito en el año 2014, como parte de un homenaje a María Pinto; titulado “Madre, Maestra y Cantora” es una obra audiovisual en la que también conversa Margarita, y roza por varios momentos los tejidos íntimos o personales de la vida y la lucha de las protagonistas. Pero en general, las publicaciones revisadas no llegan a profundizar en información personal; la mayoría de veces caen en

el lugar común de la prensa cultural, es decir, se dedican a relatar las tareas más visibles de las entrevistadas, su trabajo en el escenario, en el campo del arte, como si esta práctica estuviera desligada de la vida de quienes la crean o la recrean, de los seres humanos que la accionan.

Capítulo segundo

Descripción del producto

Como se ha venido señalando, este producto se titula “Mujeres de Barro y Bronce: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana, desde una perspectiva interseccional, frente a las contradicciones del Estado y la sociedad”.

Información general

Fecha: 01 06 2022

Horario: 18H00 – 19H00

Lugar: Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador
Salón Olmedo

Ingreso: Público presencial, abierto y transmisión vía redes sociales

Formato:

1. Exposición y defensa de la investigación y memoria escrita
2. Puesta en escena del producto profesional artístico aplicado

Primera parte: Mujeres de Barro

Primera escena, gritemos: *Ñukanchikka chukchinami kanchik*

Segunda escena, agrietemos: Coplas de las mujeres

Segunda parte: Mujeres de Bronce

Tercera escena, sembremos: *Jaku Jaku Mama Tránsito* va por el agua para todos.

Cuarta escena, seremos: Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos.

1. Presentación

Se considera que el fin del arte no es comunicar, ni educar, no son sus responsabilidades; el arte permitió a las protagonistas poner en circulación sus subjetividades, su visión del mundo, sus anhelos, tristezas, alegrías y necesidades. Este trabajo pretende seguir ese mismo camino, no es una herramienta educativa ni moralista, nada relacionado con eso. Es una obra que quiere generar crítica, opinión, así como el develamiento de otras historias similares. Sólo así se justifica el uso social de los datos

obtenidos. En cuanto al lenguaje estético, combina el lenguaje de lo popular y lo académico, reflejando tensión permanente, y trayendo a este producto los temas discutidos en el aula.

“Mujeres de Barro y Bronce” es un producto profesional artístico aplicado. Es el montaje de una obra escénica interdisciplinaria, que reúne música, poesía y danza, que permite hacer un acercamiento a la vida y trabajos de dos hermanas: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, las protagonistas, mujeres nacidas en Conocoto, parroquia rural de la ciudad de Quito, provincia de Pichincha, república del Ecuador; a principios de la segunda mitad del siglo XX; época y lugar con acentuadas características de pobreza y ruralidad, desde donde lograron forjar un proceso de toma de consciencia, mediante la militancia política y sobre todo, mediante la práctica artística y cultural a través de su organización comunitaria, el Centro Cultural Huasipungo; consiguiendo superar una inicial situación de violencia y discriminación, alentada por la escases económica y la condición de mujer.

“Mujeres de Barro y Bronce” no pretende ser un relato biográfico riguroso de las protagonistas; pero sí quiere aportar elementos para el análisis de las condiciones sociales que les tocó vivir en el contexto del Ecuador de aquella época. Para ello, hace referencia a su niñez y juventud, su participación activa en partidos de extrema izquierda, su entrada al arte popular a través de la música –María-, y la danza –Margarita-; para finalmente llegar a la adultez y su abordaje de la Pedagogía, como forma de continuar su lucha. Este recorrido permite reflexionar sobre conceptos como: pobreza, cultura popular, militancia política, discriminación, toma de consciencia, gestión cultural; y la interseccionalidad que se produce entre esos términos.

La obra no quiere repetir los patrones estéticos difundidos por el capitalismo respecto a la producción de la cultura, sino más bien prosigue la tendencia, en materia de creación, de los huasipungos; musicalmente juega con partes libres, improvisaciones en vientos y percusión andina, cantos pentafónicos de sonido andino antiguo, combinados con partes académicas entregadas a un instrumento de cuerda más ligado al sonido sinfónico como el violín; cantos al estilo popular mestizo y poesía, completan el marco sonoro. La danza sigue el mismo camino, con elementos libres tomados de las danzas tradicionales, sumados a algunos elementos de corte académico contemporáneo, todo como fruto de las experiencias y conocimientos de las dos protagonistas y el autor.

La obra artística puesta en escena, con música, poesía y danza, está atada a la secuencia del proceso liberador de las mujeres, como sugiere la maestra Catherine Walsh

en el libro Gritos, Grietas y Siembras de Nuestros Territorios del Sur, editado por Alicia Ortega-Caicedo y Miriam Lang (2020, 239). Allí expresa resumidamente que, en un primer momento es necesario resistir o emitir gritos, para con estos re-existir o abrir grietas; y en ellas re-vivir o hacer siembras; esta propuesta se integra un cuarto elemento: la realización o el finalmente ser. En consecuencia, para contar la trayectoria de vida de María y Margarita, la obra ha sido estructurada mediante un grito, una grieta, una siembra y al final un ser, que resume, desde una visión artística, los caminos recorridos por las dos protagonistas.

Las palabras de Catherine Walsh, parecen coincidir con las experiencias vividas especialmente por Margarita, cuando expresa:

En parte, esta necesidad se ha visto activada por la situación actual, cuando la violencia ha incrementado de manera espantosa en diferentes niveles. Particularmente la violencia dirigida a las mujeres o contra las personas que se identifican como mujeres. El eje que prioriza la vida, cómo luchar por/para/desde la vida en tiempos de violencia-guerra-muerte es central. Son las mujeres, en distintas partes del mundo, quienes están liderando, pensando y proponiendo una perspectiva de vida muy distinta al mundo masculinizado y patriarcal. Me siento identificada y parte de este proceso, mi responsabilidad como intelectual militante es también asumir la lucha por la vida (Ortega-Caicedo y Lang 2020, 258).

1.1. Créditos

Creación de la obra	Patricio Alejo Robalino Espín
Levantamiento de partituras	María Carmen Pinto Cruz
Creación coreográfica	Rosa Margarita Pinto Cruz
Arreglos musicales	Alejandra Salomé Robalino Pinto
Interpretación	Elenco del Centro Cultural Huasipungo Rosa Margarita Pinto Cruz María Carmen Pinto Cruz Alejandra Salomé Robalino Pinto Tamia Alejandra Fernández Pinto Patricio Alejo Robalino Espín
Registro audiovisual	Amanda Patricia Robalino Pinto
Poesía	Patricio Robalino Espín

Obras Musicales:

- *Ñukanchikka Chukchinami Kanchik*
Primer tema: Melodía de canto de cosechas, denominada *Jaway*, tradicional.
Segundo y tercer tema: Letra y Música: Patricio Robalino
- Coplas de las Mujeres
Letra y Música: Patricio Robalino
- *Jaku Jaku mama Tránsito* va por el agua para todos
Primer Tema: Música indígena de Imbabura, años 60 del siglo XX
Letra: Patricio Robalino
Segundo Tema: Letra y Música Patricio Robalino
- Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos
Letra y Música: Patricio Robalino

Dirección General: Patricio Alejo Robalino Espín

1.2. Sinopsis

La obra, escrita en música, poesía y danza, se narra en dos partes: Mujeres de Barro y Mujeres de Bronce. En total son cuatro escenas: “*Ñukanchikka chukchinami kanchik*”, relata el primer momento: niñez y juventud, pobreza y discriminación. “Coplas de las mujeres” es la segunda escena, enfoca la toma de consciencia de la violencia vivida y el ingreso a la militancia política. “*Jaku Jaku mama Tránsito* va por el agua para todos”, es la tercera escena; en ella se registra la gestión artística y cultural de las protagonistas, que se identifican con la lucha de Tránsito Amaguaña, líder indígena ecuatoriana. Finalmente, “Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos”, es la cuarta escena, que permite a las protagonistas, reflexionar sobre todo el camino recorrido.

La puesta en escena, en la que intervienen las mismas protagonistas, permite conocer su acercamiento a la militancia política en grupos de extrema izquierda y su integración a la práctica artística y la gestión cultural, logrando vencer un destino inicial, que ahora ven trazado en algunas de sus pares, dominadas por el patriarcado y la ausencia de libertades para el ejercicio de sus vidas. En cambio, María y Margarita, aquí cantan y

bailan sus propias vidas con actitud crítica. Eso demuestra su compromiso con su propia existencia y con la de la comunidad.

1.3. Estructura

La obra ha sido estructurada en dos partes, cada una con dos escenas. La primera parte se denomina Mujeres de Barro, contiene dos escenas: “*Ñukanchikka chukchinami kanchik*”, en formato de canto de *Jaway* y luego *Capishka*; y “Coplas de las mujeres” en ritmo de vals del recuerdo. La segunda parte se denomina Mujeres de Bronce y sus dos escenas son: “*Jaku Jaku Mama Tránsito* va por el agua para todos”, que es un *Jatun Sinchi Raymi*, y “Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos” en formato de canción ecuatoriana en ritmo de danzante y sanjuanito. Las partes siguen una secuencia casi cronológica, sin ser exactamente biográfica, que ayuda al espectador a perfilar la vida de las protagonistas; en total la obra dura aproximadamente treinta minutos.

Respecto del género de los cantos de cosecha preincaicos denominados *Jaway*, el musicólogo riobambeño Mario Godoy Aguirre, nos comparte una explicación en su texto Breve Historia de la Música del Ecuador, con estas palabras:

Jahuay. Es un término que tiene analogía con el vocablo “*quechua*” *haylli*. El *jaway* es canto de regocijo en guerras y chacras. Es un canto ritual de las cosechas. Jahuay significa: ¡Arriba!, que da ánimo o vivifica. Monseñor Silvio Luis Haro Alvear enfatiza el carácter guerrero del jahuay. Jahuay es una canción de la región andina para expresar el triunfo y la alegría de la victoria, de la cosecha, del esfuerzo. El jahuay es el canto andino tradicional más representativo del Ecuador (Godoy 2007, 53).

1.4. Recursos

Desde la perspectiva técnica, en la parte sonora la obra utiliza recursos musicales como canto solista, coros, cantos responsoriales; instrumentos como violines, guitarra, charango, vientos andinos y percusión andina. También se emplean elementos materiales como atriles, partituras, afinadores y equipo técnico de grabación para registro audiovisual. En danza, la obra hace uso de implementos coreográficos como vestuarios, telas, banderas, flores, agua, tierra, churos. En poesía se utilizan textos. Finalmente, en cuanto al talento humano, y considerando las disposiciones legales, emanadas por el gobierno ecuatoriano y del COE Nacional y Cantonal, a propósito de la pandemia del

COVID 19, solamente se emplea el trabajo de seis personas: cuatro artistas en música y poesía, una artista en danza y una persona en apoyo técnico y registro audiovisual.

1.5. Proceso

Se considera que el proceso fue mucho más valioso y nutritivo que el producto final en sí mismo. Fue el proceso el que transformó y ayudó a reconstruirse al autor. Literalmente creía conocerlas, el proceso demostró lo contrario. Cada paso que se daba, cada entrevista concedida, cada foto cuyo contexto narraban, causaban sentimientos contradictorios: la alegría del dato nuevo, o de mirar y descubrir con otros ojos el mismo dato que creía haber conocido anteriormente; sumado a la tristeza de no conocer sus verdaderas historias, a pesar de haber trabajado algunos proyectos en forma conjunta.

Por lo tanto, para la fase de investigación se acudió al método de la Investigación Acción. Y para el proceso creativo de la obra y la construcción de la memoria escrita se apeló al método constructivista. En esta fase se puso énfasis en el proceso de elaboración colectiva del pensamiento y la memoria, mediante un constante ejercicio interactivo, entre el autor y las protagonistas, y entre éstas y el contexto estudiado; para la recolección de información se utilizó la técnica de la entrevista a profundidad, misma que ofreció la posibilidad de instaurar largos diálogos; en ellos, la memoria fue estimulada por las canciones que se escucharon, y por las fotografías y vídeos que se revisaron conjuntamente.

En consecuencia, esta obra, si bien ha sido creada, encauzada y dirigida por el autor del proyecto, su producción es el resultado de juntar esfuerzos con las protagonistas de la historia. Se fortalece con diálogos largos y profundos efectuados con María y Margarita, con sus amigas, familiares y conocidas; crece con talleres y ensayos que activaron los ejercicios de la memoria; y, en el resultado final, se ha procurado que exista secuencia y congruencia entre los temas propuestos y el relato biográfico; con la intención de poner en evidencia el proceso de resignificación de la vida de las dos mujeres protagonistas a través del lenguaje de la poesía, la música y la danza.

“Cantar y bailar su propias vidas con actitud crítica”, es la frase de autoría de una de las protagonistas, y se convirtió en el lineamiento de las entrevistas personales y talleres de la memoria que se han efectuado con su presencia, más los testimonios de sus compañeras del centro cultural y de sus antiguos trabajos, también de vecinas y personas conocidas; todo el proceso ha sido mediado por el contacto tecnológico y/o con las

medidas de bioseguridad obligadas por la pandemia del COVID-19 que el mundo vive en los años 2020 y 2021. La obra es presentada ante un público presencial invitado, y también es transmitida por las redes sociales de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; en el mismo momento de su presentación en vivo, con libertad de acceso.

El público y el escenario han sido seleccionados con base en el criterio de visibilizar, por un lado el testimonio de vida y la trayectoria de las dos protagonistas ante el ambiente académico y cultural de la ciudad de Quito y del país; pero, es importante recalcar que, procura fomentar la difusión de esta modalidad de graduación en el medio académico universitario, con la presentación de un producto profesional artístico aplicado.

Conclusiones

María y Margarita Pinto Cruz lucharon por transformar sus vidas a través de la práctica artística y la gestión cultural, y lo consiguieron mediante la realización de un proceso crítico de ellas mismas, de la sociedad y sus contextos; esa transformación es expresada mediante acciones catalogadas como gestión cultural de corte popular y comunitaria con carácter emancipador.

Llegaron a cantar y bailar sus propias vidas. Lograron salir de la violencia y la extrema pobreza, combatieron la marginación y el discrimen. Pudieron encontrar otra ruta. Hicieron arte de contenido social. Apoyaron causas sociales. Buscaron justicia, crearon e influenciaron en varias comunidades. Hicieron contribuciones en el campo del conocimiento nacido desde la práctica artística, en las áreas de música y danza. Son tomadas como ejemplo por varias generaciones de estudiantes y compañeras que fueron sus alumnas o simplemente las conocen. Siguen vitales, siguen trabajando a pesar de sus jubilaciones oficiales.

La militancia cultural, la organización comunitaria, la militancia política, la práctica artística, la gestión cultural con carácter emancipadora y de base comunitaria y popular, transformaron sus vidas. Muchas de sus pares contemporáneas, entre familiares, amigas y ex compañeras de escuela, sacrificaron proyectos personales y llegaron a la etapa del adulto mayor como amas de casa, aceptando el ancestral patriarcado que habita todavía en nuestra región, a cambio de una frágil situación de sustento garantizado; otras migraron a otros países, otras trabajaron muchos años como empleadas domésticas, lavanderas u obreras de fábrica.

María y Margarita tomaron un punto de quiebre y dijeron ¡Ya basta!, y resignificaron sus vidas. Este proceso también implicó la necesidad de titularse profesionalmente y, casi en consecuencia, acceder a puestos de influencia en instituciones educativas de música y danza de Quito. Pero no descuidaron la opción de la gestión cultural comunitaria, sino que, con esta nueva herramienta, pudieron abrir nuevos espacios de influencia desde donde trabajar; para ello es importante recordar que siempre se mantuvieron como integrantes activas del Centro Cultural Huasipungo, participando en acciones culturales, talleres comunitarios, investigaciones, creación y puesta en escena de obras artísticas, difusión y otras propuestas similares.

Por ejemplo, consiguieron el auspicio del Gobierno de la provincia de Pichincha y montaron talleres de fortalecimiento de la identidad cultural en la Unidad Educativa

Intercultural Bilingüe Tránsito Amaguaña, dentro del Mercado Mayorista del sur de la ciudad de Quito; en la comuna Chilibulo Marco Pamba La Raya, en el barrio Curipungo; en la Escuela de Niñas en Situación de Calle Laura Vicuña, junto Hospital Eugenio Espejo de Quito; y en el Frente Cultural Rumiñahui de Sangolquí. Sitios en los que (según testimonio que consta en anexos), en palabras de la Dra. Adriana Choez Cueva, Jefe de Capacitación del Gobierno de Pichincha: “hemos trabajado con muchos grupos de atención prioritaria (niños, niñas, adolescentes, tercera edad)...que hoy por hoy tienen un impacto importante de crecimiento de los grupos y organizaciones... (gracias al trabajo de) dos grandes mujeres, madres y maestras que, con sus palabras y manos alientan a cada uno de los estudiantes a amarse y a amar lo que hacen...”.

Otros testimonios sobre esta gestión popular y comunitaria se adjuntan en anexos, como el de la licenciada Beatriz Fuentes Díaz, periodista cultural de Radio Cultura FM, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuando expresa: “Su trabajo comprometido a lo largo de varias décadas, ha integrado a varias generaciones de la comunidad, en el arte y por ende en la posibilidad de ver la vida con otras miradas, más inclusivas, menos violentas, más equitativas”. O el testimonio del Doctor Alfonso Pullupaxi, Director de Cultura del Municipio de Quito para las parroquias rurales de Quito, que escribe: “...las compañeras son referentes de cambio, ya que desde su experiencia y práctica han incidido para que se asuma el arte y la cultura como una opción de vida y una responsabilidad social que busca transformar lo personal, familiar, comunitario y la sociedad. Sus aportes son evidentes en el campo de la formación artística, la pedagogía y la producción de obras (que) reflejan el profundo compromiso con el pueblo”.

¿De qué otra forma, el Estado acepta la posibilidad de participar en esos espacios de generación de políticas culturales, si no es con el respaldo oficial del reconocimiento académico occidental, el título?

Considero que el Ecuador es un Estado mono cultural, pero con constitución política pluricultural. Que, sin embargo de reconocer la diversidad cultural en su constitución política, para validar los saberes de las personas siempre exige aprobar procesos académicos occidentales. María y Margarita lo supieron a tiempo y jugaron con esa posibilidad, para mejorar sus vidas y su servicio cultural a la comunidad.

Esto se pone en evidencia en hechos como: haber sido partícipes de la fundación de organizaciones culturales comunitarias como el Frente Cultural Rumiñahui, que continua desplegando sus acciones en el barrio San Sebastián, en el interior del Monumento a Rumiñahui, en Sangolquí; o de, las ahora desaparecidas, organizaciones

culturales: Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador AMAPE; Movimiento Cultural Chamiza; Frente Cultural Julio Pico; Coordinadora de Artistas Populares de Conocoto COARPOC; Comité de Artistas del Frente Amplio de Izquierda FADI y el Comité de Artistas por la Liberación Nacional LN.

En tal virtud, se anota como conclusión que, el logro de títulos académicos, para María y Margarita se convirtió en una herramienta que les permitió acceder a otros espacios y recursos para la acción cultural comunitaria.

También se concluye que, en el proceso de investigación, escritura de la memoria y creación del montaje artístico, se permitió conocer de fuente primaria el contenido profundo de la vida de las protagonistas; poner como escenario el contexto histórico del Ecuador de la segunda parte del siglo XX, para entender el tiempo y el espacio en el que nacieron y desarrollaron sus vidas; y ayudó a comprender su militancia cultural izquierdista, como una primera vía escogida para transformar sus vidas; y luego una segunda vía, quizás la definitiva, la de la práctica artística y cultural de corte popular y comunitario, especialmente como integrantes del Centro Cultural Huasipungo; esto se puede apreciar, por ejemplo, en el reportaje del diario El Comercio de la ciudad de Quito (<https://www.elcomercio.com/tendencias/huasipungo-musica-danza-investigacion-cultural.html>), titulado Huasipungo es música, danza e investigación: “...Música Ecuatoriana de construcción mestiza, incluye temas que se nutren de tradición ancestral y tendencias artísticas contemporáneas. Esta es sólo una muestra de los 25 montajes temáticos incorporados al repertorio del grupo en 40 años de actividad...Margarita Pinto está a cargo de la dirección coreográfica y María del Carmen Pinto de la dirección pedagógica”.

El Diario La Hora de Quito, habla de los cursos vacacionales del grupo Huasipungo en el barrio La Loma de Conocoto (<https://www.lahora.com.ec/secciones/huasipungo-clausura-cursos-vacacionales-2/>), con este reportaje: “Aprendiendo la vida a través del arte, se denominan los cursos de música y danza que el centro cultural Huasipungo dicta en la parroquia de Conocoto, que se clausuran hoy, en medio de una casa abierta...María Pinto, maestra del Conservatorio Nacional de Música, dictará una conferencia pedagógica sobre Educación Musical Infantil...el grupo Huasipungo ofrecerá un recital didáctico con tradiciones ecuatorianas basados en los textos de Alba Luz Moya...y en danza Margarita Pinto...Huasipungo insiste hoy, como ayer, en formar nuevos jóvenes que se sientan comprometidos con la fe en nuestra identidad cultural”.

Un boletín oficial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana ([http://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=11&no_id=11931&palabrasclaves=Huasipungo,%20m%C3%BAsica%20ecuatoriana.%20museos&title=Grupo%](http://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=11&no_id=11931&palabrasclaves=Huasipungo,%20m%C3%BAsica%20ecuatoriana.%20museos&title=Grupo%20)), relata: En los caminos cantando estamos, Ñukanchikka chukchinami kanchik, es el recital que presenta el grupo Huasipungo para celebrar cuarenta años de su creación, en el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de la Casa de la Cultura, en Quito...es un concierto de música y danza ecuatorianas, de investigación, tiene como objetivo fortalecer el tejido social intercultural de nuestras comunidades”.

El tema de la violencia contra las mujeres también fue parte de las propuestas artísticas del grupo Huasipungo, incluidas María y Margarita, así consta en una tesis de grado de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana de Quito (<http://bibliotecavirtualoducal.uc.cl/vufind/Record/oai:localhost:123456789-1446625>): “Proyecto de Comunicación. El Amor tiene rostro de Mujer, para la prevención de la violencia contra la mujer. Experiencia del Centro Cultural Huasipungo. Conocoto”.

Se puede concluir también que ahora se sienten libres de pensar por cuenta propia, y de permitirse opinar y actuar, influenciando en el pensamiento y acción de otras mujeres, a través de la práctica artística y cultural, a la que suman otra herramienta adquirida a través de la formación académica, la Pedagogía. Recuerdan sin embargo, que no es de su interés fundamental el ser parte de la historia oficial, sino más bien de la memoria de los pueblos, esa otra oficialidad que les pertenece.

Se concluye también que, el Estado no es el único capaz de producir política cultural, si bien históricamente se ha auto atribuido esa potestad, la realidad demuestra que, en la cotidianidad la hacen las comunidades, los pueblos, los colectivos, los movimientos sociales, las mujeres; éstas hacen política cultural generalmente como respuesta que enfrenta a la hegemonía o la injusticia. Las comunidades, en este caso las mujeres, generan política cultural en actitud de reto, de irreverencia y como interpelación a la academia, al Estado y sus preceptos, sus dictámenes, su lógica; en fin, las comunidades cuestionan el sentido común que quieren imponer desde el poder; ante ello le exigen descolonizarse, reclaman justicia social y reconocimiento de la existencia del otro, de los modos de pensamiento del otro, que se acepte al otro como productor de política, del derecho a ser, es decir, que se reconozca que existe.

Finalmente, con base en la experiencia de las dos compañeras, se puede concluir que la política no nace afuera sino dentro de cada persona. Desde las propias prácticas, desde la vida diaria que, entre todas las situaciones, lucha por encaminarse de diversas

maneras, desde diversas rutas a la nueva construcción de un paradigma que respete y ame la vida en todas sus manifestaciones.

¿A quiénes afectan las prácticas de vida como las de las dos compañeras, Rosa Margarita y María Carmen? Se espera conseguir las respuestas con el tiempo.

Hay que concluir finalmente que este trabajo no tiene la pretensión de instaurar nuevas verdades, al contrario, si esta memoria logra generar dudas e inquietudes, si se abren más debates, si se crean otras obras escénicas, el objetivo se habrá cumplido. Además se puso en evidencia situaciones que pueden ser cambiadas con base en la reflexión y análisis de los trabajos ocultos y el reconocimiento de los derechos de los todos. Insistimos ¿Cuál es el sentido común que se impone ahora? Habitamos en un mundo más diverso que nunca y sin embargo más globalizador que en cualquier otro momento de la historia. Por ello, la presente propuesta ha querido nutrir la literatura y la documentación existente sobre el tema; de ninguna manera tuvo el propósito de inaugurar la novedad del descubrimiento de la vida y obra de gestoras culturales populares comunitarias; pero quizás ha logrado poner en el tapete de la discusión cultural, sus vidas, sus propuestas, sus experiencias, sus estrategias y luchas; sus fracasos y sus logros.

El análisis de estas conclusiones, nos permitimos dejarlo para la cosecha de los acuciosos lectores de la presente memoria.

Producto artístico

“Mujeres de Barro y Bronce: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz, la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana”

Programa de mano

Parafraseando a Catherine Walsh (2020), se puede expresar que el Estado institucionaliza el pensamiento y la acción de las personas. Se hace necesario entonces buscar las grietas, las fisuras, los espacios frágiles del sistema, para poder entrar a romper lo establecido. Entonces sabremos que los gritos son las cosas que guardamos, las que están en nuestro cuerpo, quemándonos desde adentro y exigiendo salir. Porque cuando nos silencian, nos enferman y cuando salen causan problemas. Es entonces cuando de las grietas empiezan a salir esos gritos que buscan romper las rocas del silencio, y son semillas, para sembrar espacios de realizaciones, y en ellos, por fin, empezar a ver, cómo mismo somos, cómo mismo éramos, antes de que nos amordazaran.

No queremos repetir el grito dominante, sino el que libera. Contar las vidas de María y Margarita, es gritar con música, poesía y danza la memoria de sus vidas; sus silencios, sus caminos, sus luchas y trajines; es poner en evidencia otras vidas, otras historias similares, a partir de las suyas. Es tratar de encontrar el resultado de sus siembras, casi silenciosas, casi imperceptibles, pero palpables y vitales, es tratar de comprender la lucha por romper la roca del machismo patriarcal que nos habita.

Introducción

- Relator:

La memoria del Ecuador es el olvido, repite sin piedad el “Pocho” Álvarez cineasta ecuatoriano; yo agrego que el olvido de la memoria es la versión que huye del conflicto, la que pregona la aceptación sumisa de la vida tal cual es, tal como está, tal como a alguien le conviene que sea. Pues les cuento, ésa no es la característica de la presente historia. Esta obra recorre chaquiñanes, montes, ríos, cerros y acequias. Camina por las calles ocultas u ocultadas de una ciudad milenaria, a cuyo centro histórico consideran patrimonio cultural de la humanidad, digo, a sus casas, iglesias y conventos;

no a la gente que camina y habita en ella cada día, ni a los que la construyeron con sus manos, mucho menos a quienes la recorren haciendo escuchar sus gritos de protesta contra la injusticia. Esta obra también habita la violencia contra las mujeres, contra los pobres. Y habita también su respuesta, su organización, su lucha. Esta obra contiene las vidas de dos mujeres, cantadas y bailadas por ellas mismas. “Mujeres de Barro y Bronce” es una obra construida en dos partes; cada parte contiene dos escenas.

- Relator

Primera Parte: Mujeres de Barro

Primera escena, gritemos: *Ñukanchikka chukchinami kanchik*

La vida en pobreza, las labores de sobrevivencia, lavar ropa, arreglar casas, emplearse en lo que sea, y por supuesto, *chugchir*, recoger lo que los cosechantes y las deshojadoras de las haciendas de Los Chillos dejaban en el campo, es decir fuimos *gañanas* y *chugchidoras*.

Obra escrita en compás de 6/8, que parte de la memoria del canto del *Jaway*, melodía de las cosechas, que se considera preincaica, ritual, pentafónica, con canto responsorial; la voz la cantaba un miembro de la comunidad escogido por ella, el *paqui*; los demás cosechantes la repetían mientras continuaban sus labores.

- Relator

El tema se presenta en la instrumentación correspondiente a la época preincaica, de los territorios de lo que actualmente es el Ecuador: canto, percusión y vientos, para llegar a una variante que busca el timbre de los años 70 del siglo pasado: guitarra y violín son los instrumentos que nos depositan en la parte final con un *capishka*, graficando la fiesta de la comida en casa pobre, el milagro de los ojos y el olfato muy abiertos ante los choclos recién cocinados, que pronto saciarán las hambres acumuladas en la casa. La madre, las hermanas y las mismas María y Margarita, hicieron labores de *chugchidoras* o *gañanas*, durante muchos años, especialmente en la niñez y en el inicio de la juventud.

- Danza

Media luz general. Escenografía con montañas, al fondo un telón de color negro. Intérprete de danza, con vestuario de color negro y *fachalinas* de colores. Representación coreográfica de la acción de *chugchir*; el escondite, la cosecha al apuro, la persecución del mayordomo, la escondida en una acequia y la huida con la cosecha final.

- Música

La partitura consta en los anexos de esta obra.

El texto:

Ay! dizque han cosechado
 en la hacienda de Armenia
 y las deshojadoras
 el *chugchi* van dejando.
 Con el costal al hombro
 a recoger el *chugchi*
 para paliar nuestra hambre
 huyendo del mayordomo.

- Relatora

Segunda escena, agrietemos: Coplas de las mujeres

El inicio de la toma de conciencia sobre la violencia contra las mujeres, contra la mamá y las hermanas; la violencia contra ellas mismas, en el trabajo, en la escuela, en el colegio, en el barrio, en la parroquia; la violencia en el matrimonio.

- Relator

Canción y coreografía escritas en tiempo de vals del recuerdo, en compás $\frac{3}{4}$, utilizando un recurso setentero, de las canciones de rockola, pero esta vez con otra direccionalidad totalmente opuesta; en lugar de “para que todos sepan a quien tu perteneces, con sangre de mis venas, te marcaré la frente... y no se atreva nadie, a mirarte con ansias, y te conserven todos, respetable distancia... para que te respeten, aún con la mirada, y sepan que tú eres, mi propiedad privada, porque siendo tu dueño, no me importa más nada, que verte solo mía, mi propiedad privada...” como reza el texto del famoso vals peruano “Mi Propiedad Privada”, muy popular en tierras ecuatorianas; expresamos que, en lugar de este discurso, el texto del presente vals “Coplas de las Mujeres” dice: “Mujer que educa a los niños, aprovéchese a sí mismo, evacue de esos cerebros, ese maldito machismo... Todos estamos conscientes, toditos a renacer, nueve meses fuimos uno, somos parte de mujer!”

Son coplas surgidas de los relatos de María y Margarita, la vida de sus hermanas y su madre, y también es la versión de la violencia sufrida en sus matrimonios, la muerte de la primera hija de Margarita, una niña muy pequeña, ocurrida en un entorno de violencia,

discriminación y pobreza. Y el surgimiento del ¡Ya Basta! ¡Ya Basta! ¡Ya Basta!, en sus conciencias.

- Relatora

Dóblame despacio, que no me duela
 Ponme en un sobre, remíteme
 Envíame a un país
 donde sea prohibido dar o recibir noticias
 Para que nadie, nunca,
 me saque de la oficina
 del correo que no existe
 para dejar de saber de ti
 para dejar de saber de mí.

- Danza

Luz general abierta. No hay elementos coreográficos. Aprovechamiento del espacio abierto. Interpretación en danza del vals instrumental. La intérprete, con un vestido largo de color morado. Movimientos basados en el texto de los relatores. Acción dancística cuyos movimientos ponen en crisis el relato de la violencia.

- Música

La partitura en los anexos de esta obra.

El texto:

Tú dices, que me has querido, que siempre me vas a querer.
 Pero habitas esta casa, y nunca quieres barrer.
 Estando tú de enamorado, flores traías, el mes entero.
 Y ahora que somos pareja, me das hasta con el florero.
 Yo me levanto a la cinco, me acuesto como a las diez.
 Si no hace valer mi trabajo, carajo! ¿Entonces, quien?
 En tu trabajo tú tienes, sueldos, bonificaciones.
 Permiso si estás enfermo, y hasta te dan vacaciones.
 No hay permiso que funcione, trabajando en el hogar.
 Enferma... ¡Qué vacaciones! ¡Ni pensaren jubilar!
 Y de mis hijos yo he sido, enfermera y cocinera.
 Lavandera y profesora, y hasta su fiel confesora.
 Y he sido de mi pareja, lo digo en forma textual.
 Desde su segunda madre, hasta su objeto sexual.

Y si comparas mis manos, con tu amiguita, la otra,
¡No las tengo en buen estado, porque yo lavo tu ropa!
Nuestras mamitas antiguas, heredaron sinrazón.
Y cuando había conflicto, daban razón al varón.
No se trata de pelear, cuando estamos en pareja.
¡Se trata de ser más justos, recuerda, no soy pendeja!
A veces yo me pregunto, por qué permitir tanta afrenta.
Siempre el hombre presidente, la mujer, vicepresidenta.
Él, doctor, ella enfermera, él el jefe, ella secretaria.
Es la hora de cambiar, esta realidad tan agria.
La Constitución lo dice: a igual trabajo, igual sueldo.
¡Pero el hombre gana más, nuestros derechos al suelo!
Por eso es que proponemos, compañeras femeninas.
¡Que valgan nuestros derechos! ¡Que respeten nuestras vidas!
Con justicia las tareas, entre todos, del hogar,
Pongan tiempo para el descanso, y también para estudiar.
No descuidemos el cuerpo, no avance la enfermedad.
¡Sigamos los tratamientos, pues valemos de verdad!
Mujer que educa a los niños, aprovéchese a sí mismo.
Evacue de esos cerebros, ese maldito machismo.
Todos estamos conscientes, toditos a renacer.
¡Nueve meses fuimos uno, somos parte de mujer!
Sigamos aquel ejemplo, de mujeres eminentes.
¡No se dejaron vencer, peleando hasta con los dientes!
Las obreras de Chicago, dignas pues, supieron ser.
¡Por eso las incendiaron, tienen miedo a la mujer!
Las mujeres maravilla, no son las mujeres famosas.
Son las mujeres sencillas, que enfrentan todas las cosas.
Por eso hay que recorrer, caminos con nuestros fines.
Juntando todas las manos, como la Nela Martínez.
Seguir a las tres Manuelas, luchando, tejiendo redes.
Como las mamas del pueblo, y la Rosita Paredes.
Sólo así dará sus frutos, tanta lucha y menesteres.
¡Cuando al fin haya justicia, para todas las mujeres!

- Relatora

Segunda Parte: Mujeres de Bronce

Tercera escena, sembremos: Mama Tránsito va por el agua para todos.

Cantando un sanjuanito con aires antiguos, la obra se inicia con el canto “A la lucha por el agua”, canción basada en una melodía indígena, un canto anónimo, de la época de los 50-60 del siglo XX, cuando a los indígenas se los denominó campesinos, con la intención de integrarlos a las luchas de los partidos y movimientos políticos de la izquierda comunista; a este antiguo canto, le adaptamos la creación de un texto inspirado en la lucha por conservar el agua, lucha por supuesto, efectuada permanentemente por las comunidades indígenas del Ecuador, incluso en el siglo XXI.

- Relator

La recuperación de la memoria, la toma de conciencia del origen étnico, de la condición de mujer, para asumir lo colectivo, la tierra, la organización, la lucha; seguras de que lo que le pasa a una, nos afecta a todas, lo que le hacen a una, nos lo hacen a todas, la lucha de una, es la lucha de todas.

Esta obra parte de un poema de Patricio Robalino: “Carta a Mama Tránsito”; Margarita lo fue leyendo y reconociendo en las palabras, gran parte de su vida, compartida con sus primos de Alangasí y con las compañeras de las comunidades que habitan al borde del Lago San Pablo, en la provincia de Imbabura; de la militancia en el partido comunista, las lecturas que enviaban los profesores del Mejía Nocturno; “me sentí orgullosa de haber sido *gañana*” nos dijo; entonces hice la música, tomé el compás 2/4 que se mueve entre un sanjuanito y un *raymi*, con un ritmo binario que permite sentir el paso sonoro de las comunidades cuando se toman la plaza de los pueblos, haciendo temblar la tierra, esa tierra suya, propia de la carne de sus padres. Se incluyen llamados de las comunidades, con estilo responsorial para hablar de un solo corazón, una sola lengua, una sola mano: *Shuk shunkulla, shuk shimilla, shuk yuyaylla, shuk makilla.*

- Danza

Luz clara, simulando la mañana. Elementos coreográficos en el escenario: pondo, pilche, batea, maíz, banderas rojas y banderas tipo *huipala*. Interpretación coreográfica de las dos partes musicales: “A la lucha por el agua” y “*Jaku jaku Mama Tránsito*”. Vestuario de la intérprete de danza compuesto con elementos de varias comunidades indígenas del cantón Cayambe, del norte de la provincia de Pichincha.

- Música

La partitura en los anexos de esta obra.

El texto:

Por los cerros de Cangahua, la acequia dizque han cerrado.

Siendo de todos el agua, de la gente y del ganado.

En minga vamos al cerro, la acequia hay que trabajar.

Que ningún patrón de a perro, sin agua nos va a dejar.

Todo mismo dizque quieren, nuevos dueños de Cangahua.

Siendo que eran mis abuelos, los que sembraron el agua.

En el campo crecen plantas, y en las plantas pajaritos,

Así debe ser la agüita, que alcance para toditos.

Vamos, vamos, compañeras, vamos, vamos, comuneras.

Vamos, vamos, compañeras, vamos, vamos, comuneras.

Por los cerros de Mojanda, por quebradas de Cayambe.

Por los cerros de Mojanda, por quebradas de Cayambe.

Caminemos, caminemos, sin descanso, llegaremos.

Caminemos, caminemos, sin descanso, llegaremos.

En Quito nos juntaremos, a la lucha de todo el pueblo.

En Quito nos juntaremos, a la lucha de todo el pueblo.

Con la Dolores Cacuango, y la Tránsito Amaguaña,

Con la Dolores Cacuango, y la Tránsito Amaguaña,

Y el Jesús Gualavisí, y con el José Lechón.

Y el Jesús Gualavisí, y con el José Lechón

Subiendo por Guayllabamba, escondidos del patrón.

Subiendo por Guayllabamba, escondidos del patrón.

¡Nos llaman indias comunistas, que dañan al Ecuador!

¡Nos llaman indias comunistas, que dañan al Ecuador!

Hasta el cura castigaba, con acial el mayordomo.

Hasta el cura castigaba, con acial el mayordomo.

Toma, toma, nos decía, toma, toma, india ladrona.

Toma, toma, nos decía, toma, toma, india ladrona.

Ya les dimos dura lucha, por la tierra y la dignidad.

Ya les dimos dura lucha, por la tierra y la dignidad.

Ahora toca estar atentas, para defender la paz.

Ahora toca estar atentas, para defender la paz.

- Relatora

Cuarta escena, seremos: Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos.

Asumir el trabajo artístico y la gestión cultural comunitaria y popular como herramientas de cambio de sus propias vidas y de las de los demás. En la etapa final de la investigación, los testimonios de María y Margarita nos llevan a encontrar coincidencias con la propuesta de Catherine Walsh: Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos.

- Relator

Gritar con la música y la danza; para agrietar las injusticias, creando espacios para sembrar nuevos caminos, en este largo proceso que se han propuesto: llegar a ser ellas mismas. Ser mujeres. Esta parte final está expresada con dos ritmos: tonada en compás 6/8 y sanjuanito en compás 2/4; la música y la danza van expresando un punto de quiebre en la vida de las protagonistas: para por fin, llegar a ser ellas mismas. María y Margarita se sienten algo cansadas en insatisfechas; han llegado a jubilarse de sus trabajos de maestras de música y danza; ahora continúan dando clases en forma menos intensa, ahora siembran terrenos, cosechan sus propios alimentos, crían cuyes, crecen nietos; hacen música y danza para amar la vida, cantando y bailando sus propias vidas con actitud crítica, según sus propias expresiones.

- Relatora

Ayer en la noche, por fin pudiste ver,
 Que estabas sola, con tus propios ojos frente al espejo.
 Sintiendo por primera vez, cómo era eso de verse con sus propios ojos.
 Y pudiste descifrar y sentir tu propio cuerpo.
 Desnudo, lindo, limpio, boca arriba.
 Y disfrutaste sintiendo los fantasmas.
 Bailando en tu cabeza.
 Y por fin dormiste en paz, dibujando una sonrisa.
 A los siglos de los siglos.
 De haber nacido.

- Danza

Luz media, simulación de una tarde de manifestaciones de protesta. Elementos coreográficos: pañuelos verdes, banderas, tambor, baquetas, megáfono. Interpretación coreográfica con el fondo de música tradicional ecuatoriana, pero con nuevas formas y

en nuevos espacios, más urbanos. El vestuario de la intérprete de danza está compuesto por pañuelos de cabeza de color verde, pantalón de tela, camiseta, camisa, zapatillas.

- Música

La partitura en los anexos de esta obra.

El texto:

Gritemos

Por las vidas extraviadas, gritemos.

Por las vidas perseguidas, gritemos.

Por las vidas maltratadas, gritemos.

Por las vidas escondidas, gritemos.

Agrietemos

A la infamia del silencio, agrietemos.

A la infamia de injusticia, agrietemos.

A la infamia de cadenas, agrietemos.

A la infamia y la malicia, agrietemos.

Sembremos

Libertad en la palabra, sembremos.

Libertad en colectivo, sembremos.

Libertad en donde vivo, sembremos.

Libertad que descalabra, sembremos.

Y seremos

¡Mujeres con cuerpo propio, seremos!

¡Mujeres con alma y sexo, seremos!

¡Mujeres de carne y hueso, seremos!

¡Mujeres sin más cadenas, seremos!

Final.

Lista de referencias

- Arboleda, Santiago. 2020. Apuntes de clases en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales. Notas recabadas en clase, Quito: UASB Sede Ecuador.
- Botero, Natalia. 2019. “El álbum de la familia: el archivo, el relato y la memoria”. Taller virtual. Cooperación Española Cultura México. <http://ccemx.org/evento/album-de-familia/>
- Castañeda, Susana. 2019. Petición de Mención de Honor por Servicios Relevantes a la Ciudad “Marieta de Veintemilla”. Municipio de Quito. Oficio 0005-CSC-2019, http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Comisiones%20del%20Concejo/Mesa/2019/2019-01-14/9.%20%20%20Oficio%20No.%200005-CSC-2019.PDF
- Cordero, Luis. 1992. “Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua”. En Colección Kashchicracmi del Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural, Quito: Corporación Editora Nacional.
- Chimbo, Jaime y otros. 2008. Shimiyyukkamu Diccionario. Kichwa- Español, Español – Kichwa. Departamento de Cultura DIPEIB-S, Quito: Artes e Impresión.
- De la Vega, Paola. 2020. Apuntes de clases en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales. Notas recabadas en clase, Quito: UASB Sede Ecuador.
- . 2020. “Breves indicios para una gestión cultural crítica”. En Boletín Informativo Spondylus, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 111-127. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7822/1/CON-PAP-Vega%20De%20La-Breves%20indicios.pdf>
- .2016. “Gestión Cultural y Despolitización: cuando nos llamaron gestores”. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (02), 96-102. <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/34>
- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449. 20 de octubre.
- El Comercio, 2018. “Huasipungo es música, danza e investigación”. El Comercio. 23 de septiembre. <https://www.elcomercio.com/actualidad/cultura/huasipungo-musica-danza-investigacion-cultura.html>
- Fundación Casa de la Danza. 2003. “*Mujeres en la Danza, Memorias*”, 19-20. Quito, *Imaxa Impresión Digital*.
- Fuertes, Norberto. 2013. “Homenaje artístico a la maestra María Carmen Pinto Cruz, al conmemorarse 35 años de labor artística con el grupo Huasipungo” Vídeo en

- YouTube. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Matriz Quito, <https://www.youtube.com/watch?v=Y1o-cw1FOA8>
- Guerrero, Pablo. 2002. “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”. Dos tomos. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.
- Godoy, Mario. 2007. “Breve Historia de la Música del Ecuador”. Biblioteca General de Cultura. Corporación Editora Nacional.
- Huasipungo, Grupo. 2011. “Testamento 2011”. Video en YouTube, coplas del testamento de fin de año. <https://www.youtube.com/watch?v=qwKG1AvK5GA>
- Jelin, Elizabeth. 2002. “Los Trabajos de la Memoria”, Colección Memorias de la Represión, Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Lorde, Audre. 2003. “La hermana, la extranjera”. Artículos y conferencias. Madrid: Editorial San Cristóbal, <https://xdocs.com.br/doc/la-hermana-la-extranjera-x8qd41k0yqow>
- Ministerio de Cultura. 2009. “Cuaderno Didáctico”. Modelo Alternativo de Escuela Itinerante de la Cultura Pakari Pacha. Quito: Fondo Editorial Ministerio De Cultura.
- Mullo, Juan. 2009. “Música Patrimonial del Ecuador”. En Cartografía de la Memoria N.3, Quito: FondoEditorial Ministerio de Cultura.
- Navarro, Normita. 2020. “Mi propiedad privada” Vídeo en YouTube, programa Esta es mi Canción Vol.2, cortesía Ecuador TV, <https://www.youtube.com/watch?v=FklJhJ3Z79w>.
- Kowii, Ariruma. 2008. “Insurgencia y reafirmación cultural de los Kichwa Otavalo”. Material de estudio para clases en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales. Quito: UASB Sede Ecuador.
- Ortega, Alicia. Lang, Miriam. 2020. “Gritos, Grietas y Siembras de nuestros territorios del Sur”. En Catherine Walsh y el Pensamiento Crítico-Decolonial en América Latina, Quito: Editorial Abya Yala, https://www.u-topicas.com/libro/gritos-grietas-y-siembras-de-nuestros-territorios-del-sur_14188
- Peralta, Hernán. 2003. “La Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano”. Tesis de Maestría en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2523/1/T0248-MC-Peralta-Nueva%20canci%C3%B3n.pdf>

- Robalino, Patricio. 2008. "La Música Popular". En la Revista Kitwa N. 3. 62-63. Quito: Ediecuatorial.
- Rodríguez, Gabriela. Romero, Juan. 2014. "Vídeo Documental sobre el grupo Huasipungo", Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/6559/6/UPS-QT05184.pdf>.
- Salto, Fabián. 2012. "Bases y Estrategias de la Gestión (de lo) Cultural". Quito. Dirección de Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Santos, César. 2003. "Música Popular". En la colección La música en el Ecuador. Recursos Musicales del Ecuador, Ministerio de Relaciones Exteriores. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica Trama Editores.
- Semán, Pablo. 2009. "Culturas Populares: lo imprescindible de la desfamiliarización". En la revista Maguaré N. 23 de la Universidad Nacional de Colombia. 181-205. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología Conacyt. México.
- Vega, Edgar. 2021. Apuntes de clases en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales. Notas recabadas en clase, Quito: UASB Sede Ecuador.
- Vergara, Wellington. 1998. "Un vistazo por la historia musical popular tradicional del Ecuador". En la revista Caminemos N.6 del Área de la Mujer Nela Martínez. 10-13. Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Witt, Paúl. 2008. "El Centro Cultural Huasipungo". En la revista Imaginaria N.3, 122-125. Quito, Dirección de Educación y Cultura del Gobierno de Pichincha.
- Wong, Ketty. 2013. "La música nacional, identidad, mestizaje y migración en el Ecuador". Premio de Musicología Casa de las Américas 2010, Quito: Dirección de Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Anexos

Anexo 1: Producto audiovisual. Vídeo del montaje

Producto audiovisual: “Mujeres de Barro y Bronce: Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana, desde una perspectiva interseccional, frente a las contradicciones del Estado y la sociedad”.

DVD adjunto al trabajo escrito.

Anexo 2: Dicen de las protagonistas, testimonios de amigas y conocidas

De Margarita: “una gran persona siempre dedicada a su familia, a practicar la danza folklórica y a la investigación, también promovió la cultura en su taller y alquiler de disfraces para toda ocasión, su local estaba ubicado en la casa de Don Avelino Sosa”. De Carmita: “si no me equivoco fue una chivita flechada por un Mejía que estudió en el Conservatorio Nacional de Música y siempre ha sido una gran mujer luchadora y una artista de indiscutible calidad; en su primer tiempo Huasipungo estaba formado solo por hombres y las mujeres fortalecían escenario con la danza, luego Carmita pasó a ser una integrante musical indiscutible de Huasipungo, que luego dio fruto a sus hermosas niñas que fueron creciendo y que por herencia corre su sangre a ritmo de las notas musicales”. (Dr Morales 2021) .

“Tengo el gusto de conocerlas desde hace más de 30 años. Conozco, su solidaridad, disciplina, su honradez en todos los campos de la vida, mujeres honorables. Conozco su pasión por el arte, tenacidad en los proyectos culturales que se plantean, creatividad permanente, constancia a lo largo de sus respectivas carreras, su aprendizaje diario. Sin duda alguna, el arte es medicina, es liberador. Integra a los seres humanos de diferentes maneras y momentos. Su trabajo comprometido a lo largo de varias décadas ha integrado a varias generaciones de la comunidad en el arte y por ende en la posibilidad de ver la vida con otras miradas, más inclusivas, menos violentas, más equitativas.” (Lic Fuentes 2021).

“Son unas personas muy sensibles, respetuosas y con un gran sentido de sociabilidad con quienes nos preciamos de conocerlas y tratarlas; Margarita: con amplios conocimientos sobre la danza ancestral y posee medios para transmitir a sus pupilos, lo que nos ha beneficiado a todos quienes hemos recibido sus clases y nos sentimos satisfechos poniendo en práctica con nuestro entorno; Carmita es una delicada mujer dedicada a la música transmitiendo en todo momento confianza y seguridad en quienes la escuchan y aprenden de ella, aplicando como buena maestra la pedagogía correspondiente. Los conocimientos transmitidos por estas dos grandes maestras influenciaron en nuestras agrupaciones para adquirir conocimientos relacionados con la danza y la música y ponerlos en práctica dentro de la comunidad; su trabajo ha tenido resultados positivos porque han creado conciencia para querer lo nuestro y poder dar a conocer dentro y fuera de los linderos patrios, especialmente en nuestra niñez y juventud” (Toapanta 2021).

“Son personas con valores, humildes, afectivas, luchadoras por los derechos de todos, no les gusta la injusticia, son muy sentimentales, son unas personas muy amigables y les gusta mucho estar rodeadas del calor de su familia. En resumen, son los mejores seres humanos en quienes podemos confiar, mujeres que luchan permanentemente por sus derechos, los cuales me inculcaron desde mi niñez, solidarias con su familia y con la sociedad. Las dos compañeras lucharon fuerte para conseguir sus objetivos tanto en música como en danza. Al principio sufrieron maltrato por parte de la sociedad por ser mujeres y querer llegar a ser artistas, nada de esto las detuvo ya que mediante el arte ayudaron con el trabajo para que otras mujeres como yo nos valoremos como mujeres; con su ejemplo llegué a formar parte de grupos de música y danza. En mi niñez en el grupo Choz y Quena, y en mi juventud Vientos y Trovadores y actualmente en el centro cultural Huasipungo. A ellas agradezco lo que soy actualmente, magister en docencia universitaria y docente en la Unidad Fiscal Conocoto. Las vidas de Carmita y Margarita mejoraron con su arte, ya que nada les impidió que sigan con su trabajo de familia. De hecho, el arte fue el motor que las impulsó a sacar a delante a sus familias, ante todos los

inconvenientes que la vida les presentaba, lucharon para salir adelante junto al arte, dejando mensajes de lucha para la mujer y la sociedad. Ellas inculcaron todos sus valores y conocimientos e inspiraron con su arte a futuras generaciones como la de mi hija que ahora estudia interpretación musical en la Universidad Central del Ecuador” (Msc Pinto 2021).

“Han sido desde el día en que las conocí, mujeres muy valiosas en todos los aspectos humanos, mujeres ejemplares de lucha constante, madres abnegadas y amorosas y amigas sinceras e incondicionales. Son grandes artistas y gestoras culturales, las dos conllevan consigo una vasta trayectoria en el campo artístico y cultural, Margarita en el campo del baile artístico y Carmita (María) en el campo de la música, ambas grandes maestras que han sabido llevar muy en alto el baluarte inefable del arte e inculcar el amor por el arte y la cultura en el corazón de muchas generaciones. Considero que su trabajo si ha contribuido a cambiar las vidas de ellas y de otras personas para bien, ya que su trabajo ha estado caracterizado por el amor a su vocación y por el ímpetu y esfuerzo constante en la realización de sus actividades y esto sin duda alguna, ha tenido asidero irrefutable en las vidas de muchas personas. La primera vez que conocí a Margarita fue en una presentación artística en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, recuerdo que yo estaba sentado en la primera fila y ella me sacó a bailar en su número de la Diablada Pillareña; bailamos con gusto con máscaras y con toda la alegría que ella siempre irradia. Yo fui alumno de Carmita y también amigo de muchos años, siempre la recuerdo con mucho cariño y admiración por su gran vocación y la nobleza de su corazón que me ha permitido sentirme parte de su hermosa familia” (Dr Albán 2021).

“Son hermanas oriundas de la Parroquia Conocoto, nacieron en un hogar humilde donde aprendieron a forjar su vida con grandes valores humanos como la constancia, el sacrificio, la solidaridad y el compromiso con su desarrollo personal, familiar y comunitario. Casi todas sus vidas han estado vinculadas, desde temprana edad, en la práctica del arte y la cultura popular. Su vinculación surgió en su propia casa al ver tocar a su padre don Camilo Pinto en la tradicional Banda de Conocoto. Hicieron camino al andar, al combinar perfectamente la práctica artística de la danza y la música como parte del Grupo de Arte Popular Huasipungo y la formación académica hasta obtener las licenciaturas y maestrías respectivamente, lo que les permitió vincularse al ejercicio de la docencia; Margarita en el Instituto Nacional de Danza y Carmita en el Conservatorio Nacional de Música. Su pasión es la enseñanza de las artes dancísticas musicales, la investigación, producción y actuación en sus propias obras artísticas que lo impulsan en el actual Centro Cultural Huasipungo. Efectivamente las compañeras son referentes de cambio, ya que desde su experiencia y práctica han incidido para que se asuma al arte y la cultura como una opción de vida y una responsabilidad social que busca transformar lo personal, familiar, comunitario y la sociedad. Sus aportes son evidentes en el campo de la formación artística, la pedagogía y la producción de obras reflejan el profundo compromiso con el pueblo” (Dr Pullupaxi 2021).

“Personas integra, virtuosas, solidarias, muy humanas que estarían dispuestas a darlo todo por el prójimo. Artistas completas, muy profesionales en el campo de cada una de ellas, transmiten el conocimiento con el alma, dejando huella y su semillita en cada una de las personas que nos honramos en ser sus alumnas. Sin duda alguna para mi fueron puntales muy sólidos que nos enseñaron que el rescate de la cultura de tradiciones es posible efectuarlo y que se puede reemplazar los lugares deshabitados tristes y peligrosos en lugares de aprendizaje llenos de amor y sabiduría para contribuir y lograr espacios saludables en nuestros barrios en nuestros espacios comunitarios así logramos el nacimiento del Frente Cultural Rumiñahui, en mi querido Sangolquí. Recuerdo en mi clase de Danza con la Profe Margarita yo ya en mis años entrados pensaba que era

cuestión de pararme imitar y listo, pero no, al contrario, supe recibir esa magia que debíamos transmitir a través de la danza, fue algo muy marcado para mí, que me llevaré siempre: cada movimiento, cada gesto, cada música, tienen el porqué de serlo; y con Carmita es muy hermoso cómo transmite su encanto a través de cada nota musical cantada, hablada, tocada; me hicieron enamorarme de nuestra historia, de nuestra música y nuestras tradiciones” (Lic Betancourth 2021).

“Margarita fue mi profesora de danza, una maestra muy amorosa, le amo mucho, con un corazón muy noble, con ella me inicié en ese maravilloso camino de la danza, y a Carmita la miraba tocar el violín en el grupo Huasipungo. En el ámbito artístico Margarita ha ejercido siempre el trabajo de profesora de danza, llevando a cabo grandes proyectos artísticos con sus alumnos, cuando estudié con ella lo que más me encantaba era la forma de ejecutar obras tan sentidas para el público.... Y Carmita sé que de igual manera ha mantenido una constante conexión con el arte, en especial la música, ella fue profe de mi hijo, y pues nos hemos llevado grandes enseñanzas de parte de ella, sin personas maravillosas, muy buenas gentes... Por supuesto, las enseñanzas, la entrega, la voluntad, el compromiso, el amor, su entusiasmo, su paciencia, han permitido construir en los corazones de quienes les conocemos esa chispa de pasión por el arte, la determinación y la confianza de seguir en este camino pese a las circunstancias que vivimos hoy en día. El arte es vida y se vuelve más mágico todo cuando nos encontramos con personas como Margarita y Carmita. Lo que amaba y extraño un montón es verla bailar y acompañarla danzando, siempre nos tomábamos de las manos y conectábamos con la energía de la Luz para iluminar nuestras presentaciones, ella siempre nos decía, dejen ver esa luz que sale de su pecho, alegren los corazones del público. Y con Carmita (María), ooooh, también le recordamos con amor, después de muchos años Carmita enseñó piano a mi hijo Saúl, siempre nos acordamos que, en épocas de inicio de pandemia, Saúl se equivocaba y un par de veces le dijo mamá a Carmita... jajaja, Y le encantaba cuando sacaba los títeres en clase”.(Cárdenas 2021).

“Conozco y reconozco en Margarita Pinto: Una Mujer Verdadera, Mujer Guerrera, Mujer Sabia, Madre, excelente compañera y colega. En lo Artístico y Cultural puedo describir a una Artista Creadora y Creativa con una gran sensibilidad en temáticas que hablan de la tierra, y las raíces de Pueblos Latinoamericanos. Considero que el trabajo de una artista cuando se realiza de manera entregada, honesta y dedicada como el de la Maestra Margarita Pinto incide siempre en la o las vidas de las personas de una u otra manera, sino es para cambiar la vida es para enriquecer la misma, por lo que creo que en mi vida si produjo algo el conocer su trabajo creativo” (Pérez Labra 2021).

“El Gobierno de la Provincia de Pichincha, a través de la Coordinación de Capacitación desde el 2005, trabaja su Proyecto de Capacitación Comunitaria, que se enmarca en atender necesidades surgidas desde la comunidad; una línea muy importante de trabajo en todos estos años ha sido la Capacitación Cultural, específicamente en “Música y Danza Ecuatoriana”, hemos trabajado con muchos grupos de atención prioritaria (niños, niñas, adolescentes, tercera edad) cuyo quehacer tiene relación con la interpretación musical, coral, tocar instrumentos de cuerda, entre otros. Espacio en el que sin duda hemos facilitado varios procesos de aprendizaje que hoy por hoy tienen un impacto importante de crecimiento de los grupos y organizaciones que pasaron por nuestras aulas, resultados que son posibles gracias a la dedicación y gran pedagogía de la Msc. María Pinto Cruz, una de nuestras maestras del área de música, quien además de todos los conocimientos musicales que se requieren, por su formación es una mujer llena de gran sensibilidad, que tiene un don muy especial para contribuir a la formación de sus estudiantes; es justamente de su mano, que muchos niños, jóvenes y adultos mayores, continúan su labor musical, contando con las herramientas necesarias para realizarla,

todas fruto de las enseñanzas de nuestra maestra que con su trayectoria y dedicación siembra en cada uno de sus estudiantes, el interés, el amor y la entrega que la interpretación musical requiere; y que hace que en cada nota musical se exprese el respeto, la admiración y el orgullo por nuestra música ecuatoriana. Dentro del eje Cultural, contamos también, con la maestra Margarita Pinto Cruz, una mujer de gran trayectoria en la Danza Ecuatoriana, formadora de muchos artistas que desde su expresión corporal y su danza dan cuenta de la riqueza de nuestra cultura ecuatoriana; es ella, quien con su dedicación hace que todo el potencial de sus estudiantes se desarrolle, que además en cada una de sus actuaciones, se respire identidad. La expresión de su rostro en cada una de sus interpretaciones penetra la piel y nos transportan a hechos y momentos que a través de la danza nos permiten valorar y sentirnos orgullosos de nuestra cultura; su gran sensibilidad y pedagogía le dan sentido a cada muestra de los estudiantes, sembrando en cada uno de ellas y ellos el amor a la danza y la importante misión de transmitir un mensaje a través de esta hermosa expresión artística. Dos grandes mujeres, madres y maestras que, con sus palabras y manos alientan a cada uno de sus estudiantes, a amarse y amar lo que hacen, con especial dedicación y cariño para quienes tenemos la oportunidad de espectar y con orgullo mirar el derroche de talento que tiene nuestra gente.

Considero una misión cumplida desde el Gobierno de Pichincha, brindar capacitación y formación de calidad, a ya miles de estudiantes a los que llegamos a todos los rincones de la provincia en estos años, con las mejores maestras, mis compañeras y amigas; a quienes admiro, agradezco y respeto por el trabajo realizado y el que vendrá” (Dra Chóez Cueva 2021).

Anexo 3: Datos biográficos

Rosa Margarita Pinto Cruz

Nace el 13 de marzo de 1955, en Conocoto, Quito, Pichincha, Ecuador. La primaria la hace en la Escuela Fiscal Abelardo Flores, de Conocoto. El bachillerato en el Colegio Nacional Mejía Nocturno de Quito y el ICAM, Instituto de Capacitación Municipal de Quito, Bachiller en Ciencias Sociales. Bachiller en Artes, especialidad Danza Nacional y Popular por el Instituto Superior Nacional de Danza, Quito. Estudió Corte y Confección, en el Instituto Ana Mac Aulife de Quito, Confecciones Industriales en el SECAP, Servicio Ecuatoriano de Capacitación Profesional y es Maestra en la Rama Artesanal de Belleza Femenina, por el Ministerio de Trabajo. Se ha capacitado, entre otros temas, en: “Técnica, composición e improvisación, de danza contemporánea”, con Dale Thompson y Ron Brown, EEUU, junio 1992; “Estimulación de la relación con nuestro cuerpo como fuerza viva de creación”, con Ercilia López, Venezuela, abril 1993; “Expresión corporal para maestros y adultos que trabajan con niños”, con Martha Granier, Quito, febrero y marzo 1994; “La técnica Feldenkrais y la danza contemporánea” con Gill Clarke y Scott Clark, de Gran Bretaña, Casa de la Danza, Quito, febrero 1994; “Taller de entrenamiento físico y plástico”, Casa de la Danza de Ecuador y Contradanza de Venezuela, maestra Ercilia López, Febrero, marzo, 1994.

Ha trabajado en distintos espacios: Maestra de Danza Nacional, en el Instituto Superior Nacional de Danza, Quito, 2002-2021. Coreógrafa e intérprete de danza del Centro Cultural Huasipungo, 1988-2021. Capacitadora en proyectos para la comunidad del GAD de Pichincha, 2008-2019. Maestra de Motivación Artística y Predanza, en la Casa de la Danza, 1991-1997. Promotora Cultural, Directora y Maestra de danza nacional en la Guambrateca del Municipio de Quito, 1997-2001. Instructora itinerante de talleres de capacitación en danza para el Municipio de Quito, 1997- 2010. Entre sus creaciones coreográficas destacan: “Los hijos de nuestras mujeres”, “Atamba Danzante”, “El duende mestizo”, “Para que nunca más”, “Atamba Danzante”, “Dualidad”, entre muchas otras.

Miembro del Jurado de “Alas de la Danza” – Propudanza en 1999; integró la Asamblea Provincial por la Cultura de Pichincha, en 2001; vocal de la Sección Académica de Danza de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994; con Huasipungo recibió la Medalla al Mérito Cultural en primera clase, del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, 2003; y la Condecoración de Honor al Mérito Cultural y Artístico del Municipio de Quito, 2008.

María Carmen Pinto Cruz

Nacida el 26 de noviembre de 1957. Conocoto, Quito, Pichincha, Ecuador. Primaria en la escuela fiscal Abelardo Flores de Conocoto. Secundaria en los Colegios Conocoto y Mejía Nocturno. Bachiller en Humanidades Modernas. Bachiller Técnico en Música por el Normal Superior Luis Ulpiano de la Torre de Cotacachi. Profesora de Educación Musical por el Conservatorio Nacional de Música, Quito. Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Educación Musical y Magíster en Docencia Universitaria y Administración Educativa por la Universidad Tecnológica Indoamérica de Ambato.

Estudió Interculturalidad, realidad e identidad en la Educación Musical, Universidad Nacional de Loja, 2010. Historia de la Música Ecuatoriana, Ministerio de Cultura, 2016. Filosofía Susuki, Universidad Católica del Ecuador, 2012. Método Orff con Bruno Cabré de Bélgica, 1998-1999. Psicomotricidad, Conservatorio Nacional, 1997. Seminario Nacional de educación Musical Temprana, Guayaquil, 2006. Jornadas Internacionales de educación, Quito, 1998. Didáctica para la Educación Musical, Quito, 1994, 1995. Desarrollo de la Creatividad, Quito, 1992.

Maestra de Audio perceptiva y Jefe del área inicial del Conservatorio Nacional de Música de Quito, 1999-2014. Maestra de Educación Musical en Escuela Rosario Gonzáles, Quito, 1993-1999; República de Italia, Quito, 2014-2016. Maestra de Vilín y Lectura Musical, Colegio de Música Luis Humberto Salgado, Amaguaña, 2017-2019. Maestra itinerante de talleres comunitarios con el Consejo Provincial de Pichincha y el Municipio de Quito, 1998-2019. Maestra de Violín y lectura musical en el Centro Cultural Huasipungo y en la escuela Quishuar, 2005-2021.

Autora del Texto de Educación Musical “Creciendo con la Música”, utilizado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y otras instituciones educativas del país. Con Huasipungo recibió la Medalla al Mérito Cultural en primera clase, del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, 2003; y la Condecoración de Honor al Mérito Cultural y Artístico del Municipio de Quito, 2008.

Con Huasipungo lleva grabados 11 discos en audio CD y 5 vídeos en formato DVD, de conciertos de música ecuatoriana y latinoamericana, en los que interpreta violín, vientos andinos y voces. Autora de canciones infantiles y obras de expresión corporal que forman parte de su texto “Creciendo con la Música”.

Anexo 4: El álbum de la familia

Cuando volvemos a mirar el archivo fotográfico, y apelamos a nuestros álbumes en búsqueda de nuestra foto de familia y de parte de nuestra historia, nos encontramos con algunos de nuestros recuerdos depositados en breves momentos en las imágenes. También nos topamos con la presencia de la ausencia permanente de nuestros seres queridos, aquellos que han dejado vacío en las páginas de los álbumes, en los rincones de los recuerdos guardados en el corazón. Narrar parte de la historia de vida a partir del archivo, de la foto y del relato, permite en medio de la búsqueda de las historias, un encuentro con lo vivido, lo sentido y percibido con el otro, lo que hace importante y valiente el sentido de la búsqueda y los hallazgos a partir de los archivos, se fortalecen y reconstruyen los lazos para dejar presentes los nombres de los seres amados (Botero 2021).



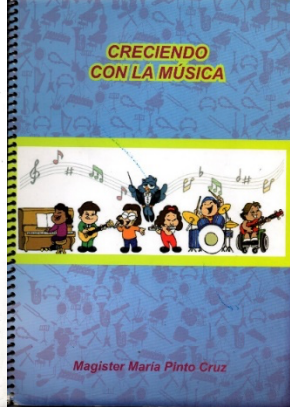


MARGARITA PINTO - MAESTRA CROMOGRAFIA
 Nació en Guano, Provincia de Bolívar el 13 de marzo de 1935. Realizó sus estudios primarios y secundarios en la ciudad de Guano y en la ciudad de Quito. Se casó con el Sr. Juan Carlos Cruz y tuvieron tres hijos: María Elena, Rosa Margarita y Victoria. Se casó con el Sr. Juan Carlos Cruz y tuvieron tres hijos: María Elena, Rosa Margarita y Victoria. Se casó con el Sr. Juan Carlos Cruz y tuvieron tres hijos: María Elena, Rosa Margarita y Victoria.

INTEGRANTES:

1. Pablo Andrade	18. Alicia Latorre
2. Daniel Balboa	19. Susi Latorre
3. María Cruz	20. María Cruz
4. María Cruz	21. María Cruz
5. María Cruz	22. María Cruz
6. María Cruz	23. María Cruz
7. María Cruz	24. María Cruz
8. María Cruz	25. María Cruz
9. María Cruz	26. María Cruz
10. María Cruz	27. María Cruz
11. María Cruz	28. María Cruz
12. María Cruz	29. María Cruz
13. María Cruz	30. María Cruz
14. María Cruz	31. María Cruz
15. María Cruz	32. María Cruz
16. María Cruz	33. María Cruz
17. María Cruz	34. María Cruz

Guambradanza
 Recital de Danzas Tradicionales del Ecuador
 "Bailando para mis abuelitos"
 Participación especial de Margarita Pinto y Grupo Huasipungo
 Viernes 28 de diciembre de 2001 - 19:00h - Sala de la Ciudad



CENTRO CULTURAL HUASIPUNGO
 PRESENTA
 "PARA QUE NUNCA MÁS"
 Concierto de Música y Danza Popular del Ecuador
 A cargo del elenco del grupo HUASIPUNGO
 con artistas invitados
 LUGAR: RESEDO DEL BANCO CENTRAL
 de Puyo y el de diciembre
 Jueves de la Ciudad de QUITO
 HORAS: 19:00
 FECHA: SABADO 31 DE AGOSTO
 Entrada Gratuita

ARTES Domingo, 21 de marzo del 2008. **1100hs**
EL AMOR Y LA TIERRA TIENEN CUERPO FEMENINO
Centro Cultural Huasipungo, un himno a la cultura popular
 La necesidad de rescatar la memoria cultural...
EL GRUPO HUASIPUNGO
 Su origen y su historia...

Descripciones, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo.

1. Club de fútbol de la Banda de los Albañiles, estadio La Moya, Conocoto, 1967.
2. María Elena Cruz Guamán, madre de las protagonistas, 2000.
3. María Pinto, con su hija Victoria, obteniendo sus licenciaturas. Ambato. 2002.
4. Rosa Margarita y María Carmen, con su hermana menor María Elena, el día de la obtención de su licenciatura en la Universidad Central del Ecuador, Quito, 1996.
5. Margarita obteniendo su grado de costurera, Quito, 1975.
6. María en una presentación en la Plaza del Teatro, centro de Quito, 2014.
7. Margarita en una presentación en la Plaza de la Independencia, centro de Quito, 2016.
8. El grupo Huasipungo con la señora María Elena Cruz Guamán, Conocoto, 2005.
9. María, Margarita y Elena, junto a su madre María Elena Cruz Guamán, 2012.
10. Margarita y María en una entrevista en la radio casa de la Cultura, Quito, 2018.

11. Folleto de Guambradanza, proyecto dirigido por Margarita Pinto. 2000.
12. Creciendo con la Música, texto de educación musical de María Pinto. 2005.
13. Integrantes de Huasipungo, caminando en el patio del Colegio Mejía, 1988.
14. Afiche de “Para que nunca más”, concierto de Huasipungo contra la violencia y las desapariciones, Museo del Banco Central del Ecuador, hoy MUNA, 2011.
15. Reportaje de Huasipungo. Diario La Hora, Revista “Artes”, 21 de marzo 2004.

“Quien no tiene una foto de familia, no existe para la historia de la humanidad”.

Ana González, madre víctima de la desaparición forzada en Chile. Q.E.P.D.

Anexo 5: Partituras

1. *Ñukanchikka Chukchinami Kanchik*

Primer tema: Canto de cosechas, *Jaway*, tradicional.

Segundo y tercer tema: Texto y música de Patricio Robalino

2. Coplas de las Mujeres

Texto y música de Patricio Robalino

3. *Jaku jaku, Mama Tránsito* va por el agua para todos

Primera canción: basada en música indígena imbabureña, de los años 70 del siglo XX.

Textos de las dos canciones y música segunda canción: Patricio Robalino.

4. Gritemos, agrietemos, sembremos y seremos

Texto y música de Patricio Robalino.

Score

ÑUKANCHIKKA CHUKCHINAMI KANCHIK

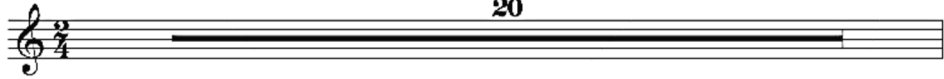
Patricio Robalino, 2021

Arr: Alc Robalino

Andante

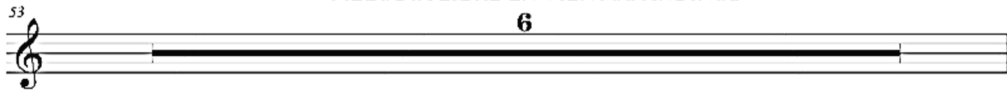
MELODIA LIBRE EN VIENTOS ANDINOS

20



MELODIA LIBRE EN VIENTOS ANDINOS

6



2

ÑUKANCHIKKA CHUKCHINAMI KANCHIK

78 **Coro**

Dis que/han co se cha do de la/ha cien da de/Ar me nia y las des ho ja do ras el chug chi ku/han de ja do

86 1. 2. **Con**

92 **Coro**

el costal al hombro a re co ger el chug chipa ra pa liar el hambre hu yendo/al may or do

103 **Violin**

111 **3**

LA FIESTA DE LA COMIDA

122 **Guitarra** **Violin**

el chug chipa ra pa liar el hambre hu yendo/al may or do

130 **1.** **2.**

138 **1.** **2.**

ÑUKANCHIKKA CHUKCHINAMI KANCHIK

3

The musical score consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Rehearsal marks with first, second, and third endings are present throughout the piece.

144

149

154

159

165

169

174

Score

COPLAS DE LAS MUJERES

Patricio Robalino, 2021

Arr: Alc Robalino

VALS (♩ = c. 100)

Guitarra

23



24 Violin Em D G

32 D C

39 B7 Am G B7 Em

POEMA & GUITARRA

49

50 Violin Em D C

56 B7 Am Em

2

COPLAS DE LAS MUJERES

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several systems of music. The first system (measures 62-68) features a guitar part with chords B7, Em, and Am. The second system (measures 69-73) continues the guitar part with chords B7 and Em. The third system (measures 74-81) introduces a violin part, with guitar chords F.m, D, and G. The fourth system (measures 82-88) continues the violin and guitar parts with chords D, C, B7, Am, G, B7, and Em. The fifth system (measures 89-98) continues with chords D, C, B7, and Em. The sixth system (measures 99-106) continues with chords Am, Em, B7, and Em. The seventh system (measures 107-114) concludes with chords Am, B7, and Em. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like 'p' (piano).

Score

A LA LUCHA POR EL AGUA

TEMA TRADICIONAL DE IMBABURA

Texto: Patricio Robalino

Arr: Alc Robalino

Sanjuanito (♩ = c. 100)

Guitarra

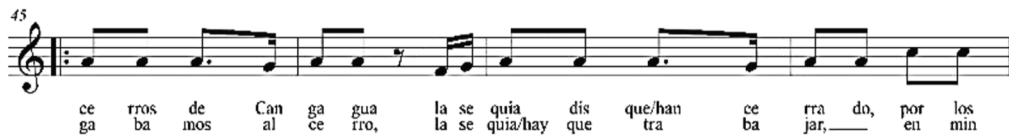


Violin



Guitarra

Canto



2

A LA LUCHA POR EL AGUA

53

de to dos el a agua, de la gen te/y del ga na do sien do
gun pa tron de/a pe rro, sin a gua nos va/a de jar, que nin

57

de to dos el a gua, de la gen te/y del ga na do
gun pa tron de/a pe rro, sin a gua nos va/a de jar

61

Vln pizz

cam po cre cen plan tas y/en las plan tas pa ja ri tos, en el
mis mo dis que que ren nuc vos due ños de Can ga gua, to do

66

En min
En cl

cam po cre cen plan tas y/en las plan tas pa ja ri tos, en el
mis mo dis que que ren nuc vos due ños de Can ga gua, to do

70

cam po cre cen plan tas y/en las plan tas pa ja ri tos, a si de be ser la
mis mo dis que que ren nuc vos due ños de Can ga gua, sien do que/e ran mis a

75

gui ta, que/al can ce pa ra to di tos, a si de be ser la
fue los, que nes sem bra ron el a gua, sien do que/e eran mis a

79

gui ta que/al can ce pa ra to di tos a agua, de la gen te/y del ga na do sien do
fue los que nes sem bra ron el a gua

85

To Coda

de to dos el a gua de la gen te/y del ga na do

A LA LUCHA POR EL AGUA

D.S. al Coda ³

89 **Vln pizz**

94 **Violin**

99

105

110 **Violin**

115 **Guitarra**

JAKU JAKU

131 **Voces**

JuyayayTransi to JuyayayTransi to Ja ku ja ku Amaguaña Ja ku ja ku Amaguaña Ja ku ja ku Amaguaña Ja ku ja ku Amaguaña

137

4

A LA LUCHA POR EL AGUA

153 **Violin**

157

161 **Voces Verso**

162 **Violin**

166

170 **Voces**

Ju ya yay Tran si to Ju ya yay Tran si to Ja ku ja ku A ma gua ña Ja ku ja ku A ma gua ña

174

Ja ku ja ku A ma gua ña Ja ku ja ku A ma gua ña

176

Shuk shun ku lla Shuk shi mi lla Shuk yu yai lla Shuk ma ki lla Ca ra ju

Score

GRITEMOS, AGRIETEMOS, SEMBREMOS Y SEREMOS

Patricio Robalino, 2021

Arr: Alc Robalino

Vientos Andinos

4

8

1. 2.

Voces

11 20

Vientos Andinos

37

1. 2.

Voces

37 20

Vientos Andinos

57

1. 2.

2

GRITEMOS, AGRIETEMOS, SEMBREMOS Y SEREMOS

Sanjuanito $\text{♩} = c. 100$

63 *Guitarra* 8 *Charango*

76

87 *Guitarra* 8

89 *Violin*

94

99

104

D.S. al Fine

Anexo 6: Glosario

Palabras quichuas, quichuismos

Canuto. Tubo de carrizo o caña guadua que corresponde a una nota musical y forma parte del rondador (nota del autor).

Capishca, Kapishka, Kapizca. Música y baile indígena y mestizo, presente en las poblaciones indígenas y mestizas de Azuay y Loja. De acuerdo con algunos lingüistas, la raíz etimológica del *capishca*, está en el quichuismo *capina*, que significa exprimir (Guerrero 2002, 395).

Cariucho. Kariuchu n. Comida preparada con papas, mote, carne de cuy, conejo u otras carnes, condimentada con ají (Chimbo y otros 2008,110).

Cucayo. Kukayuy v. preparar y llevar el fiambre (Chimbo y otros 2008,120).

Chaquiñan. Chaki n. pie. *Ñan* n. Camino. Camino de a pie (Chimbo y otros 2008, 65).

Chilpes Guatos. Chillpi n. hilacha. 2. Jirón, flecos. *Guato*: tela hecha jirones (Chimbo y otros 2008,75).

Chugchir. Recoger las mazorcas de maíz que van dejando los deshojadores o cosechadores de una hacienda. Acción que la realizan las personas pobres del sector. Probablemente viene de la palabra *quichua chugllu* que significa choclo tierno (nota del autor).

Chugchidoras. Personas que realizan la acción de *chugchir* (nota del autor).

Fachalinas. Pañolón que cubre la espalda de las mujeres quichuas (nota del autor).

Gañana. Persona que, sin ser trabajadora de una hacienda, participa en la cosechas, a escondidas de los dueños de las mismas (nota del autor).

Guachimanía. Quichuismo. Denominación que se da al hogar temporal de los albañiles, junto a una casa en construcción (nota del autor).

Guagua. Niño o niña (nota del autor).

Huasipungo. Agrupación de música popular conformada en Quito el 18 de octubre de 1978 por Patricio y Alonso Robalino, oriundos de la parroquia San Miguelito de Píllaro ((Guerrero 2002, 763). Del *quichua*: *huasi* significa casa y *pungo* significa puerta; puerta de casa. Denominación del grupo cultural de las protagonistas. Este término también es conocido por ser el nombre de la novela indigenista *Huasipungo*, del escritor Jorge Icaza, ecuatoriano (nota del autor).

Inti Chasqui. Agrupación de música popular ecuatoriana formada por cuatro hermanos Robalino Calderón, de la parroquia San Miguelito de Píllaro. Del *quichua*: *Inti* significa sol y *chasqui* era el atleta que recorría largas distancias, en tiempos del incario, portando noticias de un pueblo a otro (nota del autor).

Inti Illimani. Grupo musical chileno, enmarcado en el Movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Fundado en el año 1967 por estudiantes de la Universidad Técnica del Estado UTE y que ahora se denomina Universidad Nacional de Santiago de Chile. Han estado muy relacionados con el movimiento de resistencia chileno, que enfrentó a la dictadura del general Augusto Pinochet. Su nombre combina dos lenguas indígenas del sur de América: *Inti*, que viene del *quechua* y significa sol; e *Illimani* que viene del *aymara* y significa águila dorada; *Illimani* es además el nombre de una montaña cercana a la ciudad de La Paz, en Bolivia (página oficial del grupo, <https://inti-illimani.cl/por-la-fuerza-de-la-razon/> 2022).

Inti Raymi. Inti n. Sol. *Raymi* n. Fiesta. Fiesta del Sol (Chimbo y otros 2008,99).

Jaku Jaku Mama Tránsito. Interjección. Vámonos, vámonos (Cordero 1992, 49).

Jatari. Jatarina v. Levantarse (Cordero 1992, 51).

Jatun. Adjetivo. Grande, tamaño notable (Cordero 1992, 51).

Jaway o Jahuay. n. Cierta canto que en algunas comarcas del Azuay acostumbran a cantar los indios al tiempo de la siega (Cordero 1992, 49,50). Canto agrícola prehispánico; canción de trabajo. El *jahuay* era un canto responsorial de los indios de Chimborazo, Cañar, Azuay, Bolívar; interpretado por los segadores en los meses de julio y agosto (Guerrero 2002, 792).

Ñaña. n. Hermana con relación a otra hermana (Cordero 1992, 77).

Ñukanchikka Chukchinami Kanchik. Expresión *quichua*. Nosotros, Nosotras *chugchidoras* somos (nota del autor).

Palla. Aerófono. Palabra *quichua* que se conoce como india noble o princesa. El musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) advierte que la *Palla* es un disfrazado: “simulacro de mujer gigantesca, de amazón de carrizos, revestida de falda blanca, acompañada también de su grupo de bailarines con *pingullo* y tamboril” (Guerrero 2002, 1064).

Pingullero. Por *pingullista*, ejecutante del *pingullo* (Guerrero 2002, 1120).

Pingullu, pingullo. Palabra *quichua* con la que se designa a un instrumento musical de viento. Podría entenderse con flauta o pito. El *pingullu* o el mestizo *pingullo* es el nombre de una flauta vertical usada por los indígenas de la Sierra Andina (Tungurahua, Cotopaxi, Chimborazo, Azuay, Cañar) y cuyo uso probablemente se remonte a épocas prehispánicas (Guerrero 2002, 1120).

Quishuar. Kishwar n. Árbol considerado sagrado por la vitalidad de sus raíces, tronco, ramas y flores comparada con la fuerza del espíritu de las personas. Antiguamente utilizado para el tallado de ídolos sagrados (Chimbo y otros 2008, 119).

Raymi. n. Fiesta, festividad. 2. Pascua (Chimbo y otros 2008, 174).

Rucos. Adj. Viejo, anciano, longevo (Chimbo y otros 2008, 176).

Sinchi. Adj. Fuerte, duro, resistente. 2. Valiente (Chimbo y otros 2008, 182).

Quitumbe. Héroe indígena del pueblo *Quitumbe* (nota del autor).

Wanlla. n. regalo escogido de alimentos y cosas selectas que se lleva a casa. Comida que se guarda para llevar después de una fiesta (Chimbo y otros 2008, 212).

Yacubamba. Nombre de un grupo de música popular radicado en la ciudad de Latacunga, provincia del Cotopaxi. Del *quichua*: *yaku* significa agua y *pamba* campo, planicie o explanada (nota del autor).

Yumbo. Yumba vieja. Yumpu n. Danzante. *Yumpuna*, danza de guerreros. *Yumpuy*, danzar (Chimbo y otros 2008, 227).

Otras palabras y expresiones idiomáticas

Acial. Látigo que se usa para estimular el trote de las bestias (<https://dle.rae.es/acial>).

Aguardiente de Pacto. Licor artesanal que se traía desde Pacto (parroquia rural del noroccidente del cantón Quito, provincia de Pichincha), hasta Quito, donde se comercializaba en forma clandestina en cantinas de los barrios marginales de la ciudad; consumido especialmente por las personas de escasos recursos económicos (nota del autor).

Almas Santas. Personajes de las procesiones de Semana Santa y otras festividades tradicionales en algunas zonas de la Sierra ecuatoriana. Portan un cucurucho de varios metros de altura sobre su cabeza (nota del autor).

Banda de Pueblo. Son emulaciones de la banda militar constituidas por personas civiles, quienes las integran por afición. Datan de, aproximadamente, el último tercio del siglo XIX (Guerrero 2002, 294).

Bandolín. Instrumento musical cordófono. Posiblemente surge en nuestros territorios de los modelos que vinieron de Europa y se copiaron con características locales, en la época de la Nueva Granada. Quizá el bandolín tenga su raíz en la bandola (Guerrero 2002, 301).

Billusos. Papeles brillantes de color plateado, con los que se envolvían antiguamente las cajetillas de cigarrillos. Eran los billetes de juguete para entretenimiento de los niños (nota del autor).

Boda. Comida tradicional que se sirve en las festividades populares de los sectores rurales del Ecuador. Consta de mote, carne de pollo, chanco o res. Papas con zarza y lechuga (nota del autor).

Cama general. Se dice “cama general” al compartir entre varias personas el mismo lecho de descanso al mismo tiempo (nota del autor).

Capataz. Persona a cuyo cargo está la labranza y administración de las haciendas del campo (<https://dle.rae.es/capataz>).

Coches de madera. Pequeños vehículos contruidos con madera y llantas forradas de caucho, sin motor, se utilizan para los juegos infantiles en los sectores populares del Ecuador (nota del autor).

Cosechantes. Trabajadores de una hacienda, que en determinada fecha realizan la acción de recoger los productos agrícolas que han sido sembrados. (nota del autor).

Coplas populares. Combinación métrica o estrofa (<https://www.rae.es/drae2001/copla>). Construcciones poéticas con versos rimados de par en par, que los cantores populares de las comunidades utilizan en las festividades tradicionales (nota del autor).

Deshojadores. Trabajadores de las haciendas cuya función es ir deshojando el maíz para verificar la calidad del mismo; les siguen los cosechantes recogiendo los productos (nota del autor).

Domingo chiquito. Jornada de labores a medias en los trabajos de albañilería; corresponde al día lunes en la mañana (nota del autor).

Duende. Espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habita en algunas casas y causa en ellas trastorno y estruendo (<https://dle.rae.es/duende>).

Escondidas. Juego infantil antiguo. Se designa un niño o niña que, tapado los ojos, cuente hasta cierta cantidad, mientras los otros participantes se esconden (nota del autor).

Folklor. Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular (<https://dle.rae.es/folclore>). Término que designaba a los grupos de música popular ligados a la tradición o al nuevo canto latinoamericano en la década de los 70 y 80 del siglo XX en Ecuador (nota del autor).

Long play. Discos musicales de vinilo, característicos del último cuarto del siglo XX; giraban a una velocidad de 33 revoluciones por minuto (nota del autor).

Maestro Mayor de Albañilería. Persona que por sus conocimientos y experiencia ejerce el cargo de líder del grupo de albañiles en la construcción de una casa u otra obra (nota del autor).

Maestro Mayor de Banda de Pueblo. Persona adulta mayor, que por sus conocimientos y experiencia se ha ganado el respeto de los demás integrantes de una Banda de Pueblo. Es quien dirige los ensayos o las presentaciones artísticas en ausencia del director (nota del autor).

Método Susuky. El Método Suzuki fue desarrollado por el violinista y educador Shinichi Suzuki en los años 40 del siglo XX. Se basó en la teoría de que, si todos los niños son capaces de aprender su lengua materna, también pueden aprender el lenguaje de la música y desarrollar capacidades como la de tocar un instrumento musical (<https://www.google.com/search?q=metodo+susuky+musica&oq=metodo+susuky+musica&aqs=chrome..69i57j0i1312j0i22i30l7.8834j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>).

Misa de Niño. Misa dedicada al nacimiento de Jesús. Se la realiza entre la Navidad y el Carnaval. Se acompaña de celebraciones con disfrazados y Bandas de Pueblo (nota del autor).

Ojo de agua. Vertiente de agua que salía del piso o de una montaña de tierra; era aprovechada para lavar la ropa generalmente de las personas de baja condición económica (nota del autor).

Pan quemado. Este juego también se desarrolla con otra temática que consiste en esconder el pan quemado, cantar frío, frío o caliente, caliente o tibio, tibio luego buscar el pan quemado y el que lo encontraba ganaba el juego (<http://tradiciones.blogspot.com/>).

Recargar las pilas al sol. Exponer a los rayos solares las pilas o baterías de un aparato de radio, para que se recarguen de energía (nota del autor).

Rockola. Rocola. Gramófono que funciona con monedas (<https://dle.rae.es/rocola>). Aparato reproductor de música que se utilizaba en las cantinas para entretener a los clientes y en Ecuador generó una corriente musical que lleva adscrito su nombre, la música rockolera (nota del autor).

Rondador. Instrumento musical aerófono. Constituido por una hilera graduada de tubos de carrizo, cuyo nudo inferior está cerrado con el nudo natural de la caña (Guerrero 2002, 1209).

Sanjuanito. Baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Existen varias versiones hipotéticas en cuanto a su origen (Guerrero 2002, 1276).

Tillos. Tapas de refresco aplastadas a golpes para cumplir el papel de fichas en los juegos infantiles (nota del autor).

Trucutú. Tanqueta blindada que utilizaba la Policía Nacional del Ecuador para repeler las manifestaciones de protesta estudiantil en las calles (nota del autor).