



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
ARTES ESCENICAS

Danza, fiesta y ritual en el Ecuador

Editor: Luis Páez
Editoras adjuntas:
Nicole Lema
y Sofía Genovese

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

COLECCIÓN DOCENTES

Ilustración: Kathryn Sánchez

Autores: Juan Chávez, Daniela Álvarez, Karla Amaya, Kevin Constante, Karen Zúñiga, Sergio Rosado, Sofía Genovese, Nicole Lema, Keyla Macías, Fiorella Ruiz, Daniela Felton, Jennifer Asencio y Milena Albán.

N.º 10



MARZO 2023 / ISSN: 2773-7322

Volumen N.º 10
Cuaderno de la Escuela de Artes Escénicas
Guayaquil, Ecuador
Marzo 2023
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo



Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes – ILIA
Preliminar Docentes N.º 10, marzo de 2023

Rector: William Herrera
Vicerrectora de Posgrados e Investigación: Olga López
Vicerrector académico: Bradley Hilgert



Director del ILIA: Pablo Cardoso
Coordinación de proyectos: Mario Maquilón
Editor: Luis Páez
Editoras adjuntas: Nicole Lema y Sofía Genovese
Coordinación Editorial: Eduarda Dávalos y Mariam Ibarra
Ilustraciones: Kathryn Sánchez

preliminar.ilia@uartes.edu.ec
<http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/>



Director Editorial UArtes: José Miguel Cabrera
Diseño y maquetación: Nacho Quintana (Editorial UArtes)
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos (Editorial UArtes)

Preliminar es una edición continua

ÍNDICE

- 07.** **Prólogo**
Luis Páez
- 11.** **La Warmi Tukushka
De lenguajes tradicionales
a lenguajes contemporáneos**
Juan Chávez
- 31.** **Contraste entre las danzas tradicionales
y folklóricas del pueblo montubio en la
provincia del Guayas**
Daniela Álvarez
- 53.** **La danza de la yumbada en el barrio
de Cotocollao**
Karla Amaya
- 71.** **El amorfino en la danza**
Kevin Constante
- 87.** **El Curiquingue en el Pase del Niño Rey
de Reyes de Riobamba**
Karen Zúñiga
- 111.** **La danza del andarele**
Sergio Rosado

- 129.** **El albazo: danza, música y fiesta**
Sofía Genovese
- 149.** **La yumbada en el barrio de La Magdalena**
Nicole Lema
- 173.** **La danza del galope**
Keyla Macías
- 195.** ***Performatividad en la Mama Negra***
Jennifer Asencio y Milena Albán
- 215.** **La Diablada de Píllaro**
Fiorella Ruiz
- 237.** **El Sacha Runa en el Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba**
Daniela Felton, Juan Chávez y Daniela Álvarez
- 257.** **Epílogo**
Nicole Lema y Sofía Genovese

Prólogo

Luis Páez

DANZA, FIESTA Y RITUAL EN EL ECUADOR **Aproximaciones interculturales y etnocoreológicas**

La etnocoreología es una disciplina que funde los estudios de danza y antropología para entender las características y particularidades de las danzas rituales y tradicionales, manifestaciones que usualmente han sido abordadas desde el folclore, el turismo y en algunos casos, desde las ciencias sociales. Por tanto, en el Ecuador son pocas las investigaciones que se han desarrollado con un enfoque etnocoreológico, que busca aproximar la danza contemporánea, desde un enfoque intercultural, a las danzas tradicionales.

La carrera de Danza de la Universidad de las Artes contempla dentro de su malla curricular el Seminario de Etnocoreología Ecuatoriana, cuyo objetivo es dar a conocer acerca de la riqueza y la diversidad simbólica y ritual entorno a las danzas tradicionales de nuestro país. Esta cátedra ha provocado especial interés en algunos de nuestros alumnos y alumnas, quienes han desarrollado investigaciones sobre este tema, tanto a nivel de ensayos de fin de curso, como también en tesis de grado.

Este proyecto editorial expone el resultado de investigaciones de doce danzas, fiestas y personajes escénicos tradicionales del

Ecuador, realizadas por parte de las y los estudiantes de la carrera de Danza de la Universidad de las Artes, quienes exponen acerca de la diversidad cultural escénica y coreológica de nuestro país.

En primer lugar, contamos con el trabajo de Juan Chávez, titulado «La Warmi Tukushka. De lenguajes tradicionales a lenguajes contemporáneos», cuyo objetivo es proponer una composición coreográfica contemporánea a partir de la Warmi Tukushka, personaje escénico de la fiesta de Carnaval de Guamote, en la provincia de Chimborazo. Posteriormente, encontramos el texto de Daniela Álvarez, denominado «Contraste entre las danzas tradicionales y folklóricas del pueblo montubio en la provincia del Guayas», quien explora acerca de las danzas montubias y sus contrastes entre lo que denominamos tradición y folklore.

En tercer lugar, se encuentra la investigación de Karla Amaya titulada «La danza de la Yumbada en el barrio de Cotocollao», que aborda la pervivencia del Yumbo como personaje fundamental en la memoria histórica del barrio Cotocollao de la ciudad de Quito. Acto seguido, contamos con el aporte de Kevin Constante, quien, a través de su obra «El amorfino en la danza», explora sobre el vínculo de la tradición oral montubia del amorfino y su expresión escénica. En quinto lugar está el texto de Karen Zúñiga denominado «El Curiquingue en el Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba», donde nos habla acerca de la importancia del Curiquingue y su danza para la ciudad de Riobamba.

Sergio Rosado nos traslada hacia la provincia de Esmeraldas con su investigación sobre «La danza del andarele», que nos habla acerca de esta manifestación escénica y de su trascendencia para la población afrodescendiente en todo el país. En séptimo lugar está el trabajo de Sofía Genovese titulado «El albazo: danza, música y fiesta», en el que busca poner en valor esta tradicional dan-

za a propósito de las fiestas de Semana Santa en la parroquia de Licán en la provincia de Chimborazo.

A través del texto de Nicole Lema, «La Yumbada en el barrio de La Magdalena», volvemos a la ciudad de Quito para hablar de los Yumbos y la fiesta de la Yumbada en el Pase del Niño en La Magdalena, otro de los barrios tradicionales del sur de la capital. Posteriormente, retornamos a la provincia del Guayas para hablar acerca de la «Danza del galope», investigación realizada por Keyla Macías quien expone acerca de la historia de esta danza y su importancia para la memoria histórica del pueblo montubio.

En décimo lugar, Jennifer Asencio y Milena Albán nos presentan una visión diferente de la tradicional fiesta de la Mama Negra, a través de su trabajo titulado «Performatividad en la Mama Negra», en donde abordan las manifestaciones escénicas de esta fiesta desde la mirada de la *performance* en relación a la memoria, el juego y la fe.

La penúltima de las manifestaciones dancísticas y festivas se expone en el texto «La Diablada de Píllaro» de Fiorella Ruiz, quien nos habla acerca de la historia y trascendencia de esta fiesta y del rol del Diablo como personaje escénico principal. Finalmente, Daniela Felton, Juan Chávez y Daniela Álvarez nos presentan el trabajo denominado «El Sacha Runa en el Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba» en donde profundizan acerca del Sacha Runa como uno de los personajes festivos más emblemáticos de esta festividad.

Las danzas, fiestas y rituales expuestos en el presente documento evidencian parte de la diversidad escénica y dancística de nuestro país. Sin embargo, de ningún modo deberán considerar-

se como un catálogo multicultural al estilo de una *foto Benneton*, por lo contrario, las investigaciones aquí planteadas —aunque estudiantiles— pretenden poner en valor las técnicas, saberes y conocimientos en torno al mundo de la danza tradicional, equiparándolas, desde su contexto, con la danza «académica».

Por otro lado, es preciso destacar el abordaje teórico con el que las y los estudiantes han interpretado las manifestaciones escénicas tradicionales del Ecuador, considerando aspectos que van desde la danza tradicional y ritual, hasta los estudios de la *performatividad* y la construcción simbólica y cultural del cuerpo. De igual modo, cada uno de los trabajos presentados denota un proceso riguroso en cuanto a metodología respecta, primando la investigación de fuentes secundarias, aunque también, en algunos casos, la realización de trabajo de campo a través de entrevistas y observación.

Esta edición pretende ser un primer aporte de la Universidad de las Artes al estudio de la etnocoreología en nuestro país, cuyo propósito no solo es evidenciar la riqueza cultural entorno a las danzas tradicionales, sino también cómo estas danzas pueden dialogar con las artes escénicas contemporáneas, enriqueciendo aún más el conocimiento de artistas, estudiantes y docentes.

La Warmi Tukushka De lenguajes tradicionales a lenguajes contemporáneos¹

La Warmi Tukushka From traditional languages to contemporary languages

Juan Francisco Chávez Chávez

RESUMEN

La danza contemporánea, en este proceso investigativo, busca crear una conexión sensible desde el contacto simbólico de las prácticas y las formas de pensar las danzas tradicionales, a partir de la Warmi Tukushka, personaje de la festividad del carnaval del cantón Guamo-

¹ Este documento es una síntesis de mi proyecto de tesis en modalidad proyecto de creación, bajo la tutoría de Lorena Delgado y Luis Páez.

te, provincia de Chimborazo. Este acercamiento conecta desde mi contexto con aquellas vivencias que me han construido en mente y cuerpo, y que son la raíz de mi permanencia en la danza y en el mundo. Entretejiendo estas prácticas (danza tradicional y danza contemporánea) desde la sensación y recuerdos, la danza se vuelve íntima, dejando que el movimiento se genere por la conexión con las emociones y las afecciones. Además, se indaga en la improvisación como recurso para explorar y encarnar en su práctica el saber arraigado en las formas y símbolos de concebir el cosmos de las comunidades y pueblos originarios.

Palabras clave: Warmi Tukushka, lenguajes contemporáneos, improvisación, etnografía de la danza.

ABSTRACT

Contemporary dance in this research process seeks to create a sensitive connection from the symbolic contact of the practices and the ways of thinking about traditional dances, starting from the Warmi Tukushka, which is a character of the carnival festivity of the Guamote canton in the province of Chimborazo. This approach connects with my context with those experiences that have built me in mind and body, and that are the root of my permanence in dance and in the world. Interweaving these practices (traditional and contemporary dance) from sensation and memories, the dance becomes intimate, allowing the movement to be generated by the connection with emotions and affections. Furthermore, improvisation is explored as a resource to explore and embody in its practice, the knowledge rooted in the ways and symbols of conceiving the cosmos of communities and native peoples.

Keywords: Warmi Tukushka, contemporary languages, improvisation, ethnography of dance.

* * *

1. Introducción

La danza tradicional es comprendida como un hecho o celebración que se desenvuelve en un tiempo, espacio y contexto determinado. Esta responde a diferentes momentos o ciclos en los que el hombre y la mujer se encuentran, y por medio de esta danza es que se «recuerdan momentos fundamentales de la memoria común»². Es por ello que, cuando hablamos de la danza tradicional, nos referimos a una danza que posee una valiosa carga simbólica, sensible y resistente, con la que los pueblos se han visibilizado y manifestado como un medio para mantener viva la memoria y la identidad.

Cuando exploro estos conocimientos en danza (tradicional y contemporánea), me cuestiono la relación entre estas dos expresiones en torno al método de creación de los rituales, cultos y fiestas desde los lenguajes contemporáneo, sin llevarlos hacia «la visión espectacular y el exhibicionismo coreográfico»³, es decir, no caer en el folklorismo, solamente en la representación de un acto simbólico.

[El folklorismo lleva consigo una] usurpación simbólica que, como todo proceso de usurpación, empobrece, distorsiona el significado y la significación del mismo, su objetivo es mostrarse y agradar al público asistente más no encontrarse con las fuerzas que hacen posible que continúe el orden del cosmos y la vida. [...]⁴

2 José Pereira Valarezo, «La fiesta popular tradicional del Ecuador», en *Cartografía de la Memoria* (Quito: Edición Juan Pablo Crespo, Ediciones La Tierra, 2019), 11.

3 Paco Salvador, Universidad Andina Simón Bolívar, «BALLET FOLKLÓRICO EN ECUADOR REINVENCIÓN DE TRADICIONES 1963-1993» (2006), 23, citando a Rodolfo Reyes Cortés, «¿Es posible la Etnocoreografía?», *Correo Escénico* Revista mensual de teatro y danza, n.º 2 (1990).

4 Patricio Guerrero Arias, *La cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad, y la diferencia* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002), 71-72, citado por Paco Salvador, Universidad Andina Simón Bolívar, «BALLET FOLKLÓRICO EN ECUADOR REINVENCIÓN DE TRADICIONES 1963-1993» (2006), 27.

Es por ello que mi interés prioriza explorar y palpar desde el cuerpo, el goce y sentir de la festividad, donde la parte sensible del cuerpo ponga en evidencia la conexión perceptiva hacia la tradición. Esta investigación es una síntesis de mi proyecto de investigación/creación de titulación, cuyo objetivo es reconocer, a través de la creación coreográfica, una experiencia de relación de la danza tradicional y la danza contemporánea, partiendo desde un personaje de la fiesta popular en concreto.

2. Metodología

El presente trabajo creativo —al ser una propuesta escénica que necesita una conexión intrínseca con la comunidad— se ha planteado y reflexionado sobre tres ejes principales de investigación: sociología carnal, concepto donde se piensa a la investigación «como un modo distintivo de indagación social, evitando la postura espectadora para captar la acción-en-proceso»⁵; la «participación observante»⁶, metodología que tiene que ver con la encarnación de los saberes ancestrales que los pueblos lo emiten a través del cuerpo; y finalmente, la improvisación, herramienta que abre muchas posibilidades de investigación y construcción de un espacio de exploración/investigación desde la sensibilidad y la autenticidad que compone al intérprete, donde se aborda la encarnación misma del personaje desde las emociones y los afectos del investigador.

5 Noïc Wacquant «Por una sociología de carne y sangre», *Revista del museo antropológico*. Traducido por Diego Roldán y Paul Hathazy, (2019): 117.

6 Leticia Katzer, Horacio Chiavazza, «Perspectivas Etnográficas Contemporáneas en Argentina», *Investigaciones colaborativas a través de la performance-investigación*, (Argentina), 118.

3. Capítulo 1: marco teórico

3.1. El cuerpo

En el marco de esta investigación se busca expresar al cuerpo desde una perspectiva sensible, relegando su visión solamente física y anatómica, es decir, no pensar al cuerpo desde «el estado neutro del cuerpo»⁷, sino más bien percibir al cuerpo desde el orden del movimiento, donde la información sensible esté arraigada e instaurada en la profundidad del mismo ser, implícita en la comprensión y reflexión del cuerpo. Le Breton nos menciona que «la condición humana es corporal»⁸, y, pensando al cuerpo como almacenador de sentidos, cada una de sus sensaciones y emociones son asentadas desde la esfera más íntima del propio ser, sin embargo, no podemos negar la existencia de un carácter colectivo/social, dicho de otra manera: todas las sensaciones que parten del cuerpo individual afirman cada vez más la relación con el entorno social.

Pensar al cuerpo mucho más allá del cuerpo: un cuerpo como carne es «un sintiente sensible que no puede desligarse de su relación con un mundo»⁹. Desde esta perspectiva pensamos al cuerpo a partir de su misma materialidad, desde las experiencias que el sujeto crea en relación con el ambiente que lo rodea. «Al mismo tiempo, las creencias sobre lo que se puede o debe hacer o no con el cuerpo, las jerarquías y creencias, irán encarnándose en la corporeidad»¹⁰, En este sentido, la forma en

7 María Giner, «Postura natural de cada individuo que respeta su anatomía», *Posición NeutraYoDonablogs*.

8 David Le Breton, *Cuerpo sensible* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010), 17.

9 9 Silvia Citro, «Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía», en *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*, Matoso, Elina (comp.) (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006), 14.

10 Ada Rabago, «Antropología y danza», *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012), 490.

la que el ser humano percibe su entorno depende de la cultura, de la organización social en la que se sitúa.

3.2. Cuerpo y danza

Al hablar del cuerpo nos referimos al movimiento y a todas aquellas cargas simbólicas que se desprenden desde el cuerpo con y en la danza. La danza se vuelve viva cuando los seres humanos generan movimientos en pro de sus sentimientos, siendo el cuerpo danzante un vehículo de representación de las sensaciones más internas del mismo. Paco Salvador manifiesta:

Las expresiones artísticas son vehículo por las cuales los seres humanos traducen simbólicamente el mundo que les rodea, pero no pueden ser definidas en líneas generales, ya que tienen cada una sus propiedades comunes y particulares. [...] ¹¹

El movimiento que cada cuerpo desarrolla sigue siendo producto de su relación con el contexto. El cuerpo en la danza se construye de modo que las prácticas socioculturales que definen a este ser carnal definen también la cualidad y calidad del movimiento de cada uno. Por tanto, pensar en la danza es pensar en encarnar las memorias, nuestros contextos individuales y colectivos y nuestras vivencias, transformándolas al presente. «La danza es una celebración del mundo, una consagración del hecho tranquilo de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros, contrario al hecho de vivir» ¹².

3.3. Identidad, género y tradición

La identidad, al igual que la danza, se construye en lo más profundo del cuerpo e inicia con la relación existente de los impulsos externos (sociales). Por esta razón, hablar del género es

¹¹ Paco Salvador, «Ballet Folklórico en Ecuador Reinención de Tradiciones» (2006), 14.

¹² Le Breton, *Cuerpo sensible*, 99.

pensar desde la colectividad en un sentido de herencia de un grupo social que puede estar asociada con el contexto. El género puede mutar o no en el cuerpo a medida que existe la necesidad de expresarse. En ese sentido, resulta interesante pensar sobre el travestimiento como un acto ritual de contraposición a la ideología social heteronormativa del género.

El travestismo se debe históricamente a la prohibición en un momento dado de la historia de que las mujeres participen de las fiestas o rituales de fertilidad, ante lo cual los hombres tuvieron que representar a la mujer para poder complementar su presencia y la integridad de la fiesta.[...].¹³

En el texto de Pablo Hermida se menciona que el travestismo ha sido parte de los rituales, lo cual asegura que la «historia oficial, la misma que ha perdurado en el imaginario social con el fin de borrar cualquier trazo que no confirme la estructuración hetero-normativa y bajo la que se ha venido “blanqueando” a la población».¹⁴ Así, se presenta que «hombres travestidos durante los festivales representan vestigios de participación ritual de tercer género, iteraciones de subjetividades que podrían también haber representado actos sexuales...»¹⁵.

4. La Warmi Tukushka y la fiesta tradicional en Guamote

El cantón Guamote se encuentra ubicado en la parte central del callejón interandino, al sur de Quito, y constituye el segundo cantón más extenso de los que integran la provincia de Chim-

13 Pablo Hermida Salas, «El des-generado en la fiesta popular religiosa, aproximaciones al andrógino andino», *Resistencia*, n.º 5: 29.

14 Hermida, «El des-generado...», 27

15 *Ibidem*.

borazo[...]»¹⁶ Guamote es una comunidad en la que el frío forma parte de su diario vivir, donde las personas mantienen una relación muy fuerte de colectividad y en la que, aun interviniendo el mestizaje, los atuendos originarios todavía se mantienen. «Guamote es un pueblo luchador dedicado a la cría de ganado, pastoreo y producción de lana».¹⁷

En esta comunidad se celebra el Carnaval de Guamote o la fiesta del Sisay Pacha Raymi, entre finales de febrero e inicios de marzo. «El carnaval es una fiesta asociada a los cultos de las antiguas religiones»¹⁸. Carlos León dice que esta celebración tiene tintes europeos, donde se trata de hilar elementos ancestrales y mestizos en los que se combinan las creencias católicas junto con los ritos andinos. Es decir, hablamos de un sincretismo, puesto que con la llegada de los europeos la comunidad guamoteña comienza a desarrollarse en la religiosidad católica, lo cual se refleja en la festividad del carnaval. La fiesta del carnaval tiene estrecha relación con las prácticas agrícolas, dado que en este tiempo se celebra la fiesta del Pawkar Raymi, una época en la que la Pacha Mama realiza su proceso de fecundación de los granos tiernos. En esta aparecen diversos personajes, sin embargo, en este caso profundizaremos al respecto del personaje de la Warmi Tukushka.

La Warmi Tukushka, «hombres que se disfrazan de mujer (warmi) y, a la inversa, mujeres que se disfrazan de varones»¹⁹, surge cuando «el hombre más destacado de la comunidad se viste de mujer y sale a cantar y jugar carnaval con los mucha-

16 G. A. D. M. Guamote, «*HISTORIA GUAMOTE PUEBLO ORIGINARIO*», 2019, <https://www.gadguamote.gob.ec/guamote/historia.html?start=4>

17 *Ibidem*.

18 Carlos León Cobo, «Carnaval de Guamote Estudio histórico-antropológico», Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Riobamba, 2012, 15.

19 Cobo, «Carnaval...», 53.

chos solteros, va de casa en casa entonando su tambor»²⁰. «La Warmi canta, agradece y siente esa feminidad».²¹

Se dice que, el hombre a través de este proceso realiza una veneración y culto hacia la mujer realizando un homenaje a todo lo femenino, simbolizando la fertilidad, y dando ese realce a la mujer que hace todos los quehaceres del hogar, cuidado y amamanta a los suyos y siempre está pendiente de la construcción familiar.[...]»²²

Es por esta razón que «en la fiesta del carnaval se vive el estado puro de la dualidad, es decir el reconocimiento de dos fuerzas universales que generan la vida, lo masculino y femenino»²³. En esta festividad, «la vestimenta, por ejemplo, deja de ser una limitante determinista del género de quien la usa, y permite que los hombres utilicen atuendos de mujer»²⁴.

5. Capítulo 2: proceso de montaje

5.1. De la memoria al cuerpo

Cuando pienso este proyecto de creación, reflexiono primero en las siguientes cuestiones: ¿cómo ha sido mi construcción? (pensada como cuerpo, ser y esencia), ¿a qué responde mi cuerpo?, y ¿con qué me conecto? Cada una de estas interrogantes

20 Dirección de Gestión de Turismo del Gobierno Autónomo Descentralizado de Riobamba, «Warmi Tukushka del Carnaval Pawkar Raymi» 2020 <https://riobamba.com.ec/esecchimborazo/riobamba/personajestradicional/warmi-tukushka-carnaval-pawkar-raymi-alc673lue>

21 «Entrevista a Sumak Bastidas», por Alvaro Rosero, «Sumak Bastidas y los significados del PawkarRaymi», Unidad de Cultura de la Escuela Superior Politécnica Nacional, (4, marzo. 2021):https://www.facebook.com/watch/?extid=NS-UNK-UNK-UNK-IOS_GK0T-GK1C&v=4440031286023824

22 Rosero «Sumak bastidas»

23 *Ibíd.*

24 José Luis Roldan, *Antropología. Cuadernos de Investigación.* (2018): 96.

hacen que mi memoria me transporte a momentos específicos que han marcado mi manera de ser, de sentir y de moverme.

He tratado de ir encontrando qué sensaciones y emociones suceden en mi cuerpo al pensar en mi construcción. Empiezo a conectar con mi niñez, vienen a mi memoria los recuerdos de una danza festiva que circunda en la sensación del cuerpo, el goce y disfrute de la fiesta popular mediante la danza. Esta exploración trae consigo imágenes de cómo mi padre me enseñaba a bailar, cómo mi madre y padre me vestían, me colocaban la indumentaria, ese acto de fajar, un acto muy sensible, de sentir esa «kawiña»²⁵ y consigo la extrañeza.

Estas experiencias se vuelven consignas para la construcción de mi lenguaje de movimiento: pies se hunden-rodillas flexionadas-pecho contraído-zapateo.

Cuando exploro estas consignas me reconozco como cuerpo andino que tiene un discurso y una lectura que responde a un contexto; un cuerpo que reconoce en su ser los elementos de la naturaleza, que los hace propios, que se conecta a través del viaje introspectivo de sí mismo; un cuerpo que, como la tierra, está lleno de vibraciones que nos marca el pulso de nuestro paso por el tiempo, como el del bombo, que marca el pulso de mi ser, como el del corazón.

5.2. El otro espacio, mi otro cuerpo

Al tratarse de la Warmi Tukushka, llegan a mí cuestionamientos sobre cuál ha sido mi acercamiento con este ser y de qué manera puedo ahondarlo. En una entrevista a Sumak Bastidas²⁶, ella

25 Nombre en kichwa de un accesorio propio de nuestras comunidades, parte de la vestimenta de las etnias indígenas. Sirve para sujetar las prendas de vestir, tanto femeninas como masculinas. Su elaboración es artesanal a través de los telares.

26 Sumak Bastidas es gestora cultural, intérprete y compositora de origen Puruhá.

mencionaba que «la Warmi siente su feminidad»²⁷, y me preguntaba, ¿cómo puedo llegar a sentir esa feminidad? ¿Desde qué lugar puedo explorar la feminidad? ¿O de qué manera concibe mi cuerpo la feminidad — sin caer en el lado sexual, exagerado y estereotipado del movimiento—? Para habitar ese otro espacio algo debe transformarse en mí, generando una conexión entre el salir de mi propio cuerpo para poder entrar en otro. Entonces, surge la palabra mutar, que conecta con el primer paso a salir del mismo cuerpo, para permitir(nos) sufrir alteraciones a nivel emocional y muscular. Cuando exploro el proceso de mutación, empiezo a experimentar los límites desde el descontrol, sintiendo cómo mi piel se abre, mi mente se aturde y dispersa, se exagera mi respiración, empiezan también a emerger sonidos que nacen desde la profundidad de mi estómago.

Para explorar este estado del cuerpo las consignas son:

- tragar
- sacar
- movimiento de vaivén de la tráquea
- perder la mirada
- exagerar la respiración
- sacar el aliento
- tratar de alcanzar mucho más allá con cada parte del cuerpo
- evitar pensamientos
- entrar en un estado del vacío
- dejar que el cuerpo actúe por la inercia

Cuando reflexiono sobre la feminidad como un medio de diálogo con otra parte del sentido de mi cuerpo, pienso en mi comportamiento con la sociedad y cómo muchas veces obviamos el

²⁷Rosero, «Sumak Bastidas».

sentir del otro. Para mí, sentir la feminidad se vuelve mucho más allá del gesto, pudiendo llegar a relacionar la feminidad con un estado de solemnidad en mi cuerpo que conecto al reconocer la fluidez de la respiración y el estado sigiloso del cuerpo/movimiento.

5.3. Sentir la feminidad: mi madre y la Warmi

Me conecto con mi madre, con el cuidado y el abrazo, ese ser que a escondidas siente y se conmueve, que no da a notar su más mínimo cansancio: mujer fuerte, frágil y débil. Cuando exploro desde esa conexión maternal que despierta en mí emociones de apego, de sostén, de confianza, siento un primer acercamiento a entender la feminidad desde el recuerdo.

Sensaciones que provoca esta exploración desde mi madre:

- tocar mi cuerpo;
- siento una delicadeza con el cuerpo;
- siento que la mano me toca y me hace sentir su presencia;
- me da seguridad y me acompaña;
- siento una mirada que presencia mi danza y me hace sentir libre.

Esta exploración tiene relación con mi memoria y mis recuerdos. En la fiesta observaba a la Warmi con su energía eufórica, y su cuerpo que tiene una composición y características propias.

Es como mujer mismo, todo hace de mujer. Yo le vi cuando era pequeñito la mujer sabe poner la pelo de caballo, parecido a mujer mismo sabía ver yo cuando era chiquito, ahí le veo con un

tambor, anaco, changalli verde, hacial puesto con cacho de ganado para tomar chicha. [...] ²⁸

Al momento de danzar desde este recuerdo mi movimiento tiende a generar pasos acortados, como queriendo despegarse del suelo y a la vez enterrándose a la tierra; siento cómo mi cabeza se inclina hacia un hombro. Mis pies empiezan a generar un movimiento saltadito que van acompañados del ritmo del bombo, tengo la sensación de soltar cantos, de gritar. Siento una conexión con la algarabía con la que este ser vive la fiesta. Conecto también con lo extraño.

Se siente mucha calor y mucho extraño, uno nunca se ha amarrado la faja en la cintura, se extraña mucho, mucho quema la cuerpo, todo la ropa de mujer como no es ropa de uno siempre se siente fastidio, solo cuando es noche de frío es buena, pero cuando hace sol, capaz de botar sacando todo... ²⁹

6. Montaje escénico

Para la composición escénica de este trabajo pienso en el otro cuerpo que finalmente quiero encarnar, y es así que nace el maniquí como el cuerpo que está vivenciando toda su construcción a través del montaje, que experimenta todo lo que mi cuerpo necesita hacer para finalmente poder llegar y habitar ese cuerpo, como un descanso y aliento final de todo el bagaje que trae consigo la imagen de la mujer en nuestras vidas.

²⁸ Anónimo, habitante de la comunidad de Guamote, 28 de noviembre de 2021.

²⁹ Manuel Criollo, habitante de la comunidad de Guamote, Sl. 28 de noviembre 2021.

Escenas

1. Me reconozco y me habito

En esta primera escena muestro mi cuerpo en relación con el mundo de los sueños, ese mundo donde los sueños son un reflejo de nuestros procesos neuronales con nuestra memoria. El punto de partida es la intimidad, busco sacar ese lado profundo de mí, de cómo mi cuerpo está construyéndose en ese otro cuerpo, conectando con el proceso de fecundación de la tierra, con esta idea de romper con la primera capa de mi propio cuerpo, siendo una semilla transformada.

2. Encarnar mi otro cuerpo

Mi movimiento empieza a denotar mucho más esa femi- nidad en mi cuerpo, puesto que al inicio se crea el instante de intimidad que me permite poder exacerbar esta sen- sación de mi conexión con la feminidad, donde el suelo se convierte en un espacio inhóspito, no conocido que me tambalea, es decir, un espacio inestable y sigiloso.

3. La danza de la Warmi

Este instante se crea desde una circularidad en el espacio mismo que me lleva a la introspección de mi propio ser, como un espacio para conectar con mi espíritu y con el sentir-hacer de la Warmi. El círculo que se crea sostiene cada vez más el tejido social comunitario. En cuanto al movimiento, empiezo a encarnar la Warmi con movi- mientos marcados y saltos, mi cabeza inclinada hacia los lados, el torso abierto hacia el cielo, mientras que mi qui- jada, caderas y pies se enraízan hacia la tierra.

4. Jacuchi Carnaval

En este último momento siento la necesidad de encarnar la fiesta del carnaval, por lo tanto, el juego con la harina es

un acto importante. Por lo general, la Warmi en su *shigra*³⁰ lleva harina para poner en el rostro a los participantes de la fiesta. Aquí se vive el estado de descontrol, del grito y la euforia. Es por ello que mi movimiento empieza a llegar al límite del desorden y solamente piensa en gozar. En este instante del juego empieza a concentrarse en entrar y salir del cuerpo/maniquí, donde finalmente me pertenece el cuerpo que ya ha sido modificado y construido, donde el vestuario me complementa, y me hace sentir la Warmi desde su danza y su esencia.

7. Conclusiones

Antes de encontrarme con este proceso, pensaba en la imposibilidad de romper con ciertas manifestaciones del cuerpo que se van construyendo de generación en generación. En este ideaba que un quiebre sería interrumpir en la tradición. Pero con este proceso de lenguajes tradicionales a lenguajes contemporáneos pienso que no es sinónimo de deshonestidad o alteridad con la fiesta, sino que hace que los sentidos se agudicen, permitiéndome conectar con la festividad desde una mirada profunda, sentida por mi cuerpo, y dejando que la danza saque a la luz no solo los recuerdos de mi cuerpo, sino también del contexto donde me he construido.

Por otra parte, no se vuelve importante representar la fiesta o al personaje como tal, sino buscar un más allá, cuestionarse y preguntarse: ¿cuál es mi apego?, ¿qué me conecta?, ¿por qué se vuelve importante para mí? Estos cuestionamientos me permitieron crear un lazo más fuerte con la tradición ya que

30 Es un objeto que tiene varias funcionalidades, sirve para guardar los alimentos de la fiesta, llevar bebida y en este caso específico, ciertas *warmis* en la *shigra* llevan la harina para poner a los visitantes y a ellos mismos..

el cuerpo se encuentra en estados y momentos que llegan a conectar y a revivir el pasado.

Con este proyecto he experimentado el camino creativo desde un lenguaje contemporáneo, donde mis conocimientos en lo tradicional buscan ahondar desde las emociones. Este camino me transporta a una reflexión interna como cuerpo social, colectivo y personal. Se encuentra el camino que busca explorar y sostener cada sensación que mi movimiento descubre, llevando las exploraciones hacia un terreno donde los sentidos son el principal motor para generar la danza. Mi cuerpo testifica el impulso, la palpitación de la danza tradicional, me (re) conozco como un cuerpo lleno de memorias festivas, que hacen que mi lenguaje de movimiento guarde ese simbolismo manifestado en la intimidad y los deseos de generar una danza mía, danza a la tierra, danza que me conecta con mi ser interior.

Soy un cuerpo andino, un cuerpo con una construcción ligada a la memoria, a la experiencia y a la historia que me ha formado y ha creado mi manera de entender y estar en el presente. Este proceso me ha permitido (re)conocerme en este entretejido de lenguajes que para mi sentir era necesario explorarlo, ya que son dos etapas de mi vida unidas en un solo proceso.

Bibliografía

Anónimo, habitante de la comunidad de Guamote. Comunicación personal. 28 de noviembre de 2021.

Citro, Silvia. «Variaciones sobre el cuerpo, Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía». En *In-certidumbres del Cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad*. Matoso, Elina (comp.). Buenos Aires: Letra Viva-Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2006.

Sabrina Mora, Ana. «El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal». 2010.

Salvador, Paco. «Ballet folklórico en Ecuador reinención de Tradiciones 1963-1993». Programa de Maestría Estudios de la Cultura, mención Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006.

Wacquant, Loïc. «Por una sociología de carne y sangre». *Revista del Museo antropológico*. Traducido por Diego Roldán y Paul Hathazy, Editorial Andrés D. Izeta. Volumen 12, n.º 1 (2019).



N.º 10
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

Contraste entre las danzas tradicionales y folklóricas del pueblo montubio en la provincia del Guayas¹

Contrast between the traditional
and folkloric dances of the
montubio people in Guayas

Daniela Michelle Álvarez Cuadrado²

1 Este trabajo es una síntesis del documento de tesis que fue desarrollado en la Unidad de Titulación. Febrero 2022.

2 Graduada de la carrera de Danza. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. danielamichellealvarez@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo de investigación busca el contraste entre la danza tradicional y la danza folklórica del pueblo montubio en Guayas, tomando como objetos referenciales a Salitre, y a una agrupación folklórica de Guayaquil. Propone encontrar las principales diferencias y similitudes de ambas danzas, por medio de entrevistas y observaciones en las locaciones mencionadas. Asimismo, propone una revisión desde el uso de la netnografía. El análisis parte de la breve historia del pueblo montubio en la provincia de Guayas y sus manifestaciones culturales. Esto conduce al estudio de la danza, pero al no encontrar danzas tradicionales en Salitre, se realiza un estudio situacional en relación a ambas danzas por parte de los habitantes. Posteriormente se realiza el contraste entre las danzas de las agrupaciones. Este trabajo nos conduce a evidenciar que en Salitre se adopta como danza tradicional la creación de danzas con base en sus propias costumbres, como estrategia para la supervivencia de sus tradiciones. Nos muestra también la asimilación de las danzas folklóricas como parte de su tradición.

Palabras clave: montubio, danza tradicional, danza folklórica, etno-coreología, identidad.

ABSTRACT

This research looks for the contrast between the traditional and the folkloric dances of the *Montubio* people in Guayas, taking as a case of study Salitre and a folkloric group of Guayaquil. It proposes to find its main similarities and differences through interviews and observations in Salitre and Guayaquil city, based in the use of netnography. The analysis starts with the brief history of the montubian people in Guayas and their cultural manifestations. This entails to the study of dance, but due to the fact of not finding traditional dances in Salitre, a situational study between both dances was took out. Also, it makes a comparative analysis, that show carried out between the dances of the groups. Evidencing that in Salitre the creation of dances is based on others, which they have adopted as a strategy for the preservation

of their traditions and their dances, in addition of the assimilation of the folkloric dances as part of their tradition.

Keywords: montubio, traditional dance, folkloric dance, ethnocho-reology, identity.

* * *

Introducción

Este proyecto de tesis partió de mi interés por la investigación en torno al cuerpo, la danza y sus funciones dentro de las comunidades autóctonas de la costa ecuatoriana. Asimismo, de mi interés por conocer cómo la danza forma parte de las comunidades y cómo se vuelve generadora de un tejido social. Para su desarrollo y composición tuve una interacción *in situ* con el poblado de Salitre, formando parte del proyecto «Cultura viva comunitaria: oralidad, arte e identidad(es) en cantones rurales del Gran Guayaquil», dirigido por el docente Luis Páez.

La danza del pueblo montubio³ del Guayas (tomando como estudio de caso Salitre⁴) se convirtió en mi objeto de estudio, y decidí investigar si existiría diferenciación entre la

3 Es importante mencionar que existen dos términos: «montubio» y «montuvio». La RAE define al primero como «persona montaraz y grosera», y al segundo como «campesino de la costa». Dentro de la literatura ecuatoriana, autores como José de la Cuadra han utilizado el término «montuvio» para referirse al monte y a la vida, acentuando al montuvio como campesino de la costa del Ecuador. Sin embargo, como una persona que no se autoidentifica como montuvia, pero que reconoce las diferencias etimológicas planteadas desde la academia, he decidido para esta investigación utilizar el término «montubio».

4 Salitre, capital montubia del Ecuador. Es un cantón de la provincia Guayas localizado a 42 km de Guayaquil. Se encuentra a 5 msnm, y su clima es cálido y húmedo. Posee 130 recintos y está dividido en tres parroquias rurales: La Victoria, General Vernaza, Junquillal, y una parroquia urbana: Salitre, que es a su vez la cabecera cantonal. Su población actual es de 65 765 habitantes, que se dedican a la producción y comercialización de cacao, maíz, arroz, mango, sandía y naranjas. También se dedican a la agricultura, la artesanía, la gastronomía y al turismo. El 12 de octubre se realiza el rodeo montuvio, una de sus manifestaciones culturales.

danza tradicional y la danza folklórica de su pueblo en Salitre, con un acercamiento a la danza folklórica en Guayaquil.

Se busca responder la pregunta: ¿cuáles son las características, diferencias y similitudes entre la «danza tradicional» y la «danza folklórica»? El objetivo principal es comparar y entender las principales características de ambas danzas, tomando como campo de estudio las poblaciones costeras mencionadas. Asimismo se busca visibilizar y explorar la memoria de la población referencial en relación a los bailes y su historia, e interpretar las opiniones sobre las danzas tradicionales y folklóricas en la cultura montubia del Guayas.

El estudio se divide en dos capítulos: el primero aborda la breve historia del pueblo montubio del Guayas y sus manifestaciones culturales, mientras que el segundo indaga sobre sus danzas con énfasis en el estudio de Salitre. En este último capítulo se estudia tanto la danza tradicional como la danza folklórica a través de las características que las componen, para efectuar un contraste entre ambas.

Metodología

El estudio comenzó con la investigación bibliográfica y la sistematización de fuentes. Posteriormente a través del método etnográfico se realizaron observaciones de las danzas tradicionales y folklóricas. Para ello se contó con un diario de campo y una grilla de observación. No se buscó establecer una notación para el análisis del movimiento, pero sí parámetros a observar en el cuerpo para poder registrarlos. Esta estructura de observación parte de los cuatro factores propuestos por Louppe: «Peso, flujo (es decir, grado de intensidad del tono muscular), espacio y tiempo»⁵, y de la dinámica, la gestualidad y el tono

⁵ Laurence Louppe, *Poéticas de la danza contemporánea* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 91.

expresivo propuestos por Michel Bernard. Se buscó observar el cuerpo danzante como enfoque principal de la investigación, lo que ayudó a evidenciar las singularidades de cada danza.

Por otro lado, se realizaron entrevistas semiestructuradas y se llevaron a cabo dos entrevistas en Salitre: a Segundo Chávez⁶ y a Luis Chávez⁷. En Guayaquil, se realizaron dos entrevistas a Wilman Ordóñez⁸. Además, el trabajo de campo constó de dos visitas a Salitre dentro de sus fiestas de cantonización. En ellas se observaron comparsas y desfiles de danza folklórica, así como recitales de amorfinos y juegos populares. En Guayaquil se observó la presentación de aniversario de la compañía de danzas costeñas Retrovador⁹ en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), además se observó un ensayo de la agrupación. Para la observación de las danzas de Candilejas¹⁰ a causa de las restricciones por el COVID-19 se efectuó el uso de la netnografía¹¹.

6 Segundo Chávez Espinoza es el director de la agrupación Candilejas del cantón Salitre. Además actualmente es el director de cultura, y presidente de la Red de gestores culturales de Salitre. Es compositor y coreógrafo de Candilejas.

7 Luis Chávez es integrante de Candilejas. Además es un amorfinero reconocido de Salitre. Ha participado en diversos concursos representando al cantón. Se considera montubio de cepa y corazón.

8 Wilman Ordóñez es el director de Retrovador. Además, es investigador y folklorista guayaquileño que se ha dedicado al estudio de las danzas del pueblo montubio y ha escrito libros sobre dicho pueblo.

9 La compañía de danzas costeñas Retrovador pertenece a Guayaquil y tiene 35 años de trayectoria. Por medio del estudio de las danzas del pueblo montubio, realizan la recreación, reconstrucción e interpretación de danzas de la colonia, república y modernidad.

10 La Corporación Montubia de Arte y Cultura Candilejas, perteneciente al cantón Salitre, cuenta con 23 años de trayectoria y su objetivo es «recrear la identidad de la capital montubia del Ecuador». Bailan pasacalles, polkas, valeses, pasillos y costumbrismos.

11 Para María Elena Robles, la netnografía es «(...) una extrapolación (con su debida distancia) de la etnografía (...), en otras palabras, una adaptación al mundo online, cuidando los matices, detalles y particularidades que produce la comunicación e interacción en el mundo digital al ser distintas a las relaciones cara a cara». Por ello, se recurre a los archivos audiovisuales de la agrupación en sus redes sociales para el estudio de las danzas.

Marco teórico

La antropología de la danza y la etnocoreología, por medio de sus herramientas de investigación, establecen un acercamiento hacia el estudio de la danza para conocer la cultura de quienes las realizan, y junto con ello, el rol que la danza posee en esa cultura. Para Ana Sabrina Mora, la antropología de la danza aborda estudios sobre el movimiento que:

Analizarían todas las actividades humanas en las cuales los cuerpos humanos son manipulados en el tiempo y en el espacio, los procesos sociales que los producen de acuerdo con los preceptos estéticos de un grupo específico de gente en un momento del tiempo específico y los componentes de las variadas dimensiones del movimiento¹².

Dentro de la danza se pueden encontrar diferentes tipos, estilos, acercamientos, escuelas, etc. Dos de ellos son las danzas tradicionales y las danzas folklóricas, objetos de estudio de esta investigación. El Ecuador posee un bagaje cultural extenso en cuanto a danzas tradicionales y folklóricas, siendo las de la región andina las que más estudios registrados poseen.

En relación a las danzas tradicionales, David Le Breton comenta que las danzas tradicionales encarnan al mundo del «nos-otros», de la comunidad, del lazo social. Se mezclan al tiempo de la vida colectiva y sus ritmos.¹³ Además, cada grupo social posee sus propias tradiciones que les otorgan

12 Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología. prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal» (tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata, 2010), 67.

13 David Le Breton, *El cuerpo sensible* (Chile: Universidad ARCIS, 2010), 103.

una identidad propia, la cual les permite reconocerse ante los otros. Martha Blache afirma que la tradición es dinámica y busca adaptación: la tradición como contenido denota que sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado.¹⁴

Amparo Sevilla, citada por Paco Salvador afirma que la danza tradicional tiene modelos fijos, manifiestos por formas de movimiento corporales expresivos propios, que son transmitidos en su propio lugar de origen de manera anónima y espontánea, por la tradición oral y la imitación.¹⁵

De esta forma se establece que las danzas tradicionales son aquellas que son intrínsecas de un pueblo, que nacen en él y que junto con sus miembros logran establecer sus propios códigos. Fueron heredadas por la tradición generacional por medio de la trasmisión oral o mimética, instaurándose en la memoria corporal. Están presentes en las celebraciones de la comunidad, entretejen un tejido social y se realiza en espacios no convencionales, abarcando una dimensión ritual que caracteriza y define la comunidad que la desarrolla.

Por otro lado, las danzas folklóricas se insertan dentro del folklore¹⁶. Para Paulo de Carvalho Neto, «folclore» es el estudio de hechos socioculturales preferentemente anónimos y no institucionalizados, ocasionalmente antiguos, supervivientes y

14 Martha Blache, «Folklore y cultura popular». *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, vol. 13 (1988): 256.

15 Paco Salvador, «Ballet folklórico en Ecuador: reinvencción de tradiciones» (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010), <http://hdl.handle.net/10644/80>

16 Paco Salvador afirma: «El vocablo folklore, fue empleado en Europa en el siglo XIX para referirse a los productos culturales populares y a toda una corriente de estudios sobre los saberes de tradición popular». Salvador, «Ballet folklórico....», 22.

vulgares,¹⁷ con el fin de descubrir las leyes de su formación y de su transformación en provecho del hombre.¹⁸

En relación a su mecanismo de transmisión, Martha Blache afirma que no se transmite necesariamente por vía generacional, sino que también lo hacen por medio de sucesores que van sustituyendo en su transmisión. El énfasis no está puesto en la sucesión de los progenitores a sus descendientes, sino en quienes antecedieron en la actividad que los produjo.¹⁹

Con base en lo anterior, se puede decir que la danza folklórica es aquella que, previo al estudio de las danzas tradicionales y los elementos que las conforman, adopta y adapta sus particularidades para llevarlas a escena. Estas pierden el valor simbólico e identitario primario que poseían, puesto que se tornan en una representación, que no necesariamente se transmite de forma generacional y que en ocasiones su praxis se relaciona al turismo.

Cabe señalar que, según Néstor García Canclini, las manifestaciones culturales se transforman. Esto se puede establecer como un aspecto a considerar dentro del estudio de las danzas tradicionales y folklóricas ya que no son fijas. En palabras de Canclini: también comprobamos al analizar el arte popular que su anunciada muerte no es tal cuando admitimos que se ha desarrollado transformándose. Una parte de ese cambio consiste en que las artesanías, las músicas folklóricas

17 La definición de Carvalho Neto se he tomado como referencia, entendiendo que con el término «vulgares» se refiere a perteneciente al vulgo, que, como menciona la RAE, es el «común o conjunto de la gente popular». Real Academia Española, «Diccionario de la lengua española», 23.^a ed., consultado el 11 de enero de 2022, <https://dle.rae.es/vulgo?m=form>

18 Marvin Muñiz, Javier López y María de Zambrano, «Patrimonio folclórico: danza “El Galope” como atractivo cultural de la provincia del Guayas», Revista Turydes: Turismo y Desarrollo, n.º 25 (2018): 7, <https://www.eumed.net/rev/turydes/25/danza-elgalope.html>

19 Blache, «Folklore...», 257.

y las tradiciones ya no configuran bloques compactos con contornos definitivos.²⁰

Capítulo 1: pueblo montubio en Guayas

Breve historia del pueblo montubio

El pueblo montubio nace a partir del mestizaje producido por la llegada de los españoles a la cuenca del río Guayas a partir del siglo XVI. En esta época diferentes encomiendas de indios se trasladaron y asentaron en distintas zonas al interior del litoral. La relación del montubio con el río es estrecha, pues depende de este para su subsistencia, comunicación y la comercialización de sus productos. La palabra «montubio» está compuesta por 'montu', 'fluvius' y 'bio', es decir, 'monte', 'ríos' y 'vida', y se refiere al hombre del campo o del monte que se rodea de ríos.²¹

En relación a su configuración identitaria, José de la Cuadra afirma que el montuvio es la resultante de una elaboración casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas y sus variedades respectivas.²² Es decir, el proceso de mestizaje que se llevó a cabo sucedió entre los españoles, los afrodescendientes y los indígenas que ya habitaban las zonas del litoral, pues son un proceso histórico del mestizaje regional, proceso que fusionó en la colonia del trópico litoral tres grupos raciales: indios costeños, negros y blancos.²³

20 Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Argentina: Grijalbo, 1989), 342-343.

21 Ángel Emilio Hidalgo y Wilman Ordóñez Iturralde, *Jinete lazo y monta, historia del rodeo montuvio en Guayas* (Guayaquil: Ediciones culturales contemporáneas, 2019), 20.

22 José de La Cuadra, «El Montuvio ecuatoriano», en *Obras completas*, ed. por Jorge Enrique Adoum (Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana, 1958), 105.

23 Wellington Paredes Ramírez, *Los montuvios: Etnia sociocultural invisibilizada (Ensayo de Aproximación)* (Quito: Banco Central del Ecuador. Departamento Editorial, 2006), 60.

Durante el siglo XIX, los montubios formaron parte de hechos políticos en el país. Como afirma Hidalgo, en todas las revoluciones del siglo XIX puede constatarse la participación de los montuvios, sobre todo en la formación de las primeras montoneras.²⁴ Además, formaron parte de la mano de obra en la producción agrícola. Sin embargo, a pesar de los distintos aportes que realizaron, se encontraban invisibilizados, no solo para el Estado, sino para la sociedad en general. Paredes comenta que es una etnia invisibilizada a la que muchas veces se la denomina como «campesinos», desvirtuándola de su identidad montubia y asociándola solamente con su lugar de vivienda y trabajo.²⁵

Es por ello que desde la constitución del 2008²⁶ se reconoció a los montubios como un pueblo entre las demás comunidades, pueblos y nacionalidades del Ecuador. Las luchas del pueblo montubio por ser reconocido dentro del Estado nación también logró que, en el último censo poblacional del 2010, el 7,4 % de la población ecuatoriana se autodefiniera como montubia; son el segundo grupo poblacional más grande del país después de los mestizos.²⁷

En relación a sus manifestaciones culturales, el pueblo montubio posee una variedad que forma parte de su identidad. Algunas de ellas son la música, el baile, la oralidad, la artesanía y el rodeo montubio. El montubio disfruta, por igual, del trabajo

24 Hidalgo y Ordóñez, *Jinete...*, 21.

25 Paredes, *Los montuvios...*, 100.

26 Constitución de la República del Ecuador (2008). «Art. 59.- Se reconocen los derechos colectivos de los pueblos montubios para garantizar su proceso de desarrollo humano integral, sustentable y sostenible, las políticas y estrategias para su progreso y sus formas de administración sociativa, a partir del conocimiento de su realidad y el respeto a su cultura, identidad y visión propia, de acuerdo con la ley».

27 Universidad San Francisco de Quito, «Montubio con garra manabita», *Revista Enfoque*, 19 (2019): 2, https://www.usfq.edu.ec/sites/default/files/2020-07/enfoque_019.pdf

y de la fiesta²⁸ y dentro de estas festividades se conjugan todas estas expresiones que los caracterizan.

Dentro de la oralidad montubia encontramos al amorfino. «Amor-fino» es creación propia de nuestros montubios y su significado y significancia tienen relación con lo sublime, lo lúdico-satírico, lo inocente.²⁹ Según Willington Paredes, el amorfino es el producto poético del habla popular, siendo una expresión espontánea que manifiesta elementos de su manera de ser y su cultura³⁰, además, su forma de transmisión fue oral y generacionalmente.³¹ Antiguamente el amorfino no solo era una composición literaria, sino también un baile³² que iba acompañado de música.

Por otro lado, el rodeo montubio es una manifestación cultural que se realiza el 12 de octubre de cada año, considerado anteriormente como el ía del Montuvio Ecuatoriano y hoy celebrado como el Día de la Interculturalidad³³. Es una festividad en la que los montubios demuestran sus habilidades con el ganado en un espacio donde también coexisten sus otras expresiones culturales, como la música, la danza, el amorfino e inclusive la gastronomía, generando así una convivencia con el otro.

Sobre la danza, manifestación importante montubia, Wilman Ordóñez expresó que las danzas montubias son siempre liberales, radicales, que interpelaban, «no ha habido danzas más políticas que las danzas montubias. Increpaban los intereses políticos, le dan palo a la Iglesia»³⁴.

28 Hidalgo y Ordóñez, *Jinete...*, 99.

29 Wilman Ordóñez, *Amorfino Canto mayor del montubio* (Guayaquil: Shamán editores, 2019), 20.

30 Paredes, *Los montuvios...*, 229.

31 Ordóñez, *Amorfino...*, 20.

32 Para Ordóñez, el primer registro del amorfino data de 1881, por Marcos Jiménez. Este consta de su música y letra. Posteriormente, en 1929, Manuel Álvarez registró el amorfino como música y baile, atribuyendo al baile dos figuras. Ordóñez, *Amorfino...*, 19.

33 Hidalgo y Ordóñez, *Jinete...*, 68.

34 Wilman Ordóñez, entrevista realizada por la autora, el 23 de julio de 2021.

Capítulo 2: danza del pueblo montubio en Guayas

Por medio de la investigación bibliográfica se indagó sobre las danzas que formaron parte de la identidad montubia y que se han ido heredado por tradición oral. Gracias a investigaciones han podido ser rescatadas y hoy forman parte del archivo que constituyen a las danzas montubias.

El primer registro, que data del siglo XVIII, denomina a los bailes como danzas de gurufaes, diablicos y mojíngangas recreadas en la fiesta de Corpus³⁵. Posteriormente, en el siglo XIX, se recopilaron algunas voces del cancionero musical montubio como el amorfino, la iguana, el costillar, el alza, el moño, la sandunga, la puerca raspada, etc...,³⁶ por cronistas y escritores. Más adelante, Rodrigo Chávez Gonzales efectuó la reconstrucción de piezas antañonas y bailes montubios diversos.³⁷ El amorfino³⁸ es el primero del que se tienen un registro por Manuel Álvarez, quien le atribuye dos figuras.³⁹

Avanzando temporalmente, el cronista guayaquileño Modesto Chávez Franco, citado por Wilman Ordóñez, menciona que en el Guayaquil de antaño se bailaba el toro rabón, el costillar, la iguana, el fandango, las mojíngangas, alza que te han visto, y el zapateado.⁴⁰ También existieron «bailes de lámpara o candil», denominados así porque se bailaban a la luz de un candil y al ritmo de guitarra.⁴¹ Con

35 Wilman Ordóñez, *Alza que te han visto historia social de la música y los bailes tradicionales montubios Tomo II* (Guayaquil: Editorial Mar abierto, 2011), 297.

36 Ordóñez, *Alza que...*, 297.

37 *Ibíd.*, 208.

38 Rodrigo Chávez Gonzales también reconstruyó y registró otra coreografía del amorfino. «En el periódico El Perico, el 9 de marzo de 1889 aparece un grabado litográfico de cómo antes de practicaba esta danza». Hidalgo, *Jinete...*, 34.

39 Ordóñez, *Amorfino...*, 19.

40 Ordóñez, *Alza que...*, 304.

41 *Ibíd.*, 290.

el tiempo, debido a las crisis sociales y económicas que se dieron en el país, los montubios fueron perdiendo el tiempo de esparcimiento y socialización y con ello sus bailes, cantos y fiestas que se fueron desvaneciendo.⁴²

Al preguntarle a Wilman Ordóñez qué significa bailar para él «montubio», responde: «Te vas a percatar de que el montubio baila, pero no danza, a diferencia del indígena, la danza tiene un corte ritualístico e idolátrico. El baile nunca ofrenda, el baile te despedaza por eso es que el montubio es político cuando baila, no danza, no te está regalando nada»⁴³. Los montubios, a través de sus bailes, logran liberarse de hechos represivos que vivieron durante su historia, como la prohibición de sus danzas por parte de la Iglesia en época de la colonia, los procesos de concertaje durante la república, y ordenanzas municipales de castigos por no usar zapatos.

Por otro lado, en Salitre, bajo el conceto de danza tradicional planteado con antelación, no se pudieron observar danzas tradicionales bajo esta particularidad, sin embargo, se presentaron perspectivas que no se habían considerado. Una de ellas fue el reconocimiento de las danzas llevadas a escena, es decir, las danzas folklóricas como parte de sus danzas tradicionales y su identidad. Al preguntarle a Segundo Chávez cuáles son los bailes tradicionales montubios de Salitre, respondió: «A nosotros nos dejó una herencia Guido Garay, yo siempre doy a conocer que debemos expresar lo nuestro, nuestra identidad cultural montubia. (...) También acá siempre se baila los pasacalles, las polkas, vals, pasillos»⁴⁴.

42 *Ibíd.*, 306.

43 Wilman Ordóñez, entrevista realizada por la autora, el 23 de julio de 2021.

44 Segundo Chávez, entrevista realizada por la autora, el 15 de julio de 2021.

Además, en la búsqueda de danzas tradicionales se encontraron costumbrismos⁴⁵, es decir, la recreación de una costumbre del poblado por medio de una danza para preservarla en la memoria de sus habitantes. Pese a ser la escenificación de una costumbre, la reconocen como propia, como danza tradicional. Luis Chávez, al hablarnos sobre las danzas de tradición montubia de Salitre, afirma que en estas «nosotros llevamos una historia, una costumbre, y esta costumbre nosotros la convertimos en baile»⁴⁶.

Dentro de esta investigación se llevó a cabo también el estudio de las danzas folklóricas montubias representadas en dos agrupaciones: Candilejas⁴⁷ y Retrovador⁴⁸. Si bien el universo de agrupaciones de folklore montubio es extenso, se

45 Dentro de estos costumbrismos se puede observar La tortuga, una danza que habla sobre la caza de las tortugas, una tradición de Salitre. Consistía en capturar tortugas para el consumo de sus habitantes. Por la preservación de la especie se la dejó de realizar, la letra de la canción manifiesta: «Nosotros los salitreños las vamos a proteger». La música, letra, al igual que la coreografía, fueron creadas por Segundo Chávez. Grupo folklórico Candilejas, «La tortuga», registro audiovisual de danza efectuada en el 2016, video en YouTube, 8:25, acceso el 10 de enero de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=PK_e_k_T6g

46 Luis Chávez, entrevista realizada por la autora, el 6 de diciembre de 2021.

47 En relación a las danzas que baila Candilejas, Segundo Chávez expresó que: «Acá siempre se baila son los pasacalles las polkas, valeses, pasillos (...) Como mencioné nosotros recibimos una herencia de Guido Garay y de Rodrigo de Triana que nos dejaron esas canciones: La Iguana, La Polka Montubia, La puerca raspada (...) Empezamos a trabajar con las canciones de Guido Garay y no con las mismas coreografías de Guido Garay, porque la improvisación de aquel coreógrafo que se dedica a montar coreografías hace que vaya cambiando y que cada uno tengo su estilo». Segundo Chávez, entrevista realizada por la autora, el 15 de julio de 2021.

48 Al preguntarle a Wilman Ordóñez de dónde provienen las danzas que baila su agrupación, manifestó:

«Muchas de estas canciones son del XIX y contemporáneas porque nosotros recuperamos varias del cancionero criollo Alfarista, varias músicas y bailes como: Saca tu pie, La Chambita, algunos chigualos, (...) hay otras como el Alza que te han visto, La Iguana, El Amorfino que fueron recogidas por otros autores como Rodrigo. (...) Este es el cancionero de Retrovador. (...) Bailes coloniales, republicanos y modernos». Wilman Ordóñez, entrevista realizada por la autora, el 4 de diciembre de 2021.

delimitó a dos para una recolección efectiva de información por el factor del tiempo.

En este punto es importante señalar que los integrantes de Candilejas son habitantes de Salitre que se consideran montubios, lo que permite poder tener una visión *emic*⁴⁹ del estudio de campo. Mientras que los integrantes de Retrovador son habitantes de la ciudad de Guayaquil que no se autodenominan montubios, mas sí los estudian, lo que permite establecer una visión *etic*⁵⁰.

Contraste entre danzas

Al no encontrar danzas tradicionales en Salitre se realizó un estudio situacional del hecho. En Salitre existen danzas⁵¹ que recrean una tradición para que perdure en la memoria del poblado. Son coreografías para ser llevadas a escena que categóricamente se enmarcan como danza folklórica, sin embargo, los salitreños las consideran tradicionales porque recrean una costumbre. Es decir, crearon algo nuevo a partir de una actividad del pasado que es parte de sus costumbres. Con relación a ello, Misha Kokotovic, citando a Néstor García Canclini, menciona que la reconversión es una de las maneras en que las culturas tradicionales han sobrevivido la

49 Para Marvin Harris, citado por Andrés Laguens: «Emic se refiere a “sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o ‘cosas’ están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas”». Andrés Laguens, «La distinción Emic-Etic En Arqueología», *Boletín de Antropología Americana*, n.º 17 (1988): 138, <http://www.jstor.org/stable/40977323>.

50 Etic se refiere a «distinciones fenoménicas adecuadas para la comunidad de los observadores científicos». Andrés Laguens, «La Distinción...».

51 *La tortuga, Molienda y Trapiche*, 2 de noviembre y *Santa Marianita* son algunas danzas que recrean costumbres en Salitre.

modernización. En vez de desaparecer, las culturas tradicionales «se han desarrollado transformándose»⁵².

Además, consideran tradicional y propia a la danza folklórica, desdibujando la línea que separa o contrasta ambos conceptos. Por ello han creado nuevas canciones para recrear danzas heredadas por tradición oral y han usado música heredada para crear nuevas coreografías. En contraste a ello, en el caso de Retrovador desde la visión *etic*, llevaron a cabo la investigación de las manifestaciones culturales del pueblo montubio, a partir de lo cual lograron la reposición y reconstrucción de las danzas que hoy en día bailan. Además, al no identificarse como montubios, no crean nuevas danzas a partir de sus propias costumbres, pero sí recrean las costumbres de los pueblos que estudiaron, de las cuales muchas pertenecen al pasado.

Posteriormente, partiendo de que las danzas interpretadas por Candilejas son consideradas tradicionales y las que baila Retrovador son folklóricas, se ha establecido un análisis comparativo para dilucidar el contraste existente entre las danzas de ambas agrupaciones. En el proceso de investigación se realizaron doce observaciones⁵³ en total. En este apartado se compararán dos de estas para evidenciar aspectos en torno a las diferencias existentes en torno a los cuerpos que las efectúan. La danza a contrastar en ambas agrupaciones es *El zapateo*.

La primera diferencia es que la interpretada por Retrovador fue realizada en un teatro donde los espectadores se organizaron

52 Misha Kokotovic, «Híbridez y Desigualdad: García Canclini Ante El Neoliberalismo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26, n.º 52 (2000): 296, <https://doi.org/10.2307/4531134>.

53 Entre las doce danzas observadas hay seis interpretadas por Retrovador: *El zapateo*, *Polka montubia*, *Polka Saca tu pie*, *Mujer ingrata*, *Mix Pasacalle* y *La iguana*; seis interpretadas por Candilejas: *La tortuga*, *Molienda* y *trapiche*, *2 de noviembre*, *Salitre de mis amores*, *El zapateo*, *Alma montubia*. Se seleccionó *El zapateo* de ambas agrupaciones para analizarlas y exponerlas en el texto por tratarse de las más representativas en relación a las danzas del pueblo montubio, ya que las realizan en todo el litoral.

en butacas, mientras que la interpretada por Candilejas fue realizada en la hacienda el Pijío⁵⁴, dentro del coso⁵⁵, y el público los observaba desde fuera, algunos de pie. Este aspecto es relevante porque se establece un espacio convencional y uno no convencional donde se puede notar la forma en la que el lugar influye en la realización de la danza. Es decir, el piso de tierra con sus irregularidades por momentos dificultaba la presentación, y el sonido del zapateo no era muy fuerte, a diferencia del teatro con piso de madera regular, que ayudaba a generar un sonido más potente.

De igual forma, al observar a Candilejas se evidencia una organización corporal que, con relación al peso, va a favor de la gravedad. Es decir, al bailar se observa una conexión más cercana con la tierra: cuando ejecutan el zapateo se ve un movimiento más pesado e inclusive levanta el polvo. El balanceo del cuerpo repercute en el pecho, el cual, liberado de tensión, permite a los brazos rebotar; esto genera que el faldeo contenga el rebote de unos brazos más pesados a causa de la relajación del pecho, que los cuerpos se encuentren relajados sin tensión, y la relación que experimentan con el peso aporta al disfrute que expresan al momento de bailar y denotan una relación más cercana con el público, permitiendo que exista un espacio para que se sientan cómodos al transmitir de manera más directa su disfrute.

En contraste con Retrovador, se puede observar una organización corporal que, con relación al peso, va en contra de la gravedad. Es decir, existe una suspensión que es constante, así como el manejo corporal del peso. Esto se evidencia en momentos como al caer sobre una rodilla de manera sutil y suspendida e

54 Grupo Candilejas, «Zapateo», registro audiovisual de danza efectuada el 25 de octubre de 2020, video en YouTube, 4:33, acceso el 8 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AxyjLkcg1ek&t=121s>

55 El coso es la estructura de caña guadua que delimita la zona donde se efectúa el rodeo montubio. En ocasiones cuenta con graderíos para la disposición de los asistentes al evento.

inmediatamente reincorporarse a la vertical. Los movimientos del torso son mínimos porque el pecho se ensancha y se alarga más el cuello; esta actitud corporal se mantiene durante toda la danza. Los faldeos subrayan una calidad más suspendida por el peso de los brazos. También en los acercamientos entre hombres y mujeres se observa una importancia en la extensión de la columna, ampliando desde el pecho. Se invita a observar, pues evoca solemnidad, presente por la distancia que existe entre los bailarines y el público, no solo por la disposición espacial entre el escenario y las butacas, sino además por la energía que transmiten.

Por otro lado, algunas de las similitudes son la música que ambas agrupaciones utilizan, el uso del sombrero y pañuelo, el manejo de la falda y la semejanza en el color de los vestuarios. Además, en ambas danzas los cuerpos a nivel de organización corporal se encuentran desarrollándose en espirales y en un alargamiento de la columna. Esta espiral se forma por la contraposición del torso y la cadera. En ambos casos se genera dinamismo en la danza y evoca en quien observa tensión constante por captar lo que sucede, pues no solo los lleva a formar figuras en el espacio, sino que sus propios cuerpos van cambiando de formas, provocando un espacio dinámico, flexible, y que los cambios de direcciones no se den con sobre aviso y por ende sorprendan.

Conclusiones

El pueblo montubio del Guayas posee una configuración identitaria producida por el mestizaje de afrodescendientes, españoles e indios, quienes se asentaron en las costas ecuatorianas cerca de los ríos. Formaron parte de hechos importantes en la historia del país y son una célula esencial de la

economía por su aporte en el agro. Pese a ello, no fue hasta hasta el 2008 que fueron reconocidos en la Constitución ecuatoriana. Dentro de sus manifestaciones culturales encontramos el amorfino, el rodeo montubio, la música y la danza. A través de estas logran expresar el bagaje identitario que los constituye. Es así como luego de estudiar las danzas del pueblo montubio en Guayas a través de Candilejas en Salitre, y Retrovador en Guayaquil, se pueden establecer las siguientes conclusiones.

Primero, debemos tener en cuenta que la danza tradicional forma parte de las manifestaciones culturales de un poblado que, junto con su cultura, va cambiando y que, en ocasiones, permuta con otras danzas, con otros sonidos y que para seguir subsistiendo se somete a la innovación. En ese sentido, se logra evidenciar que en Salitre sucede lo mismo con los costumbrismos *La tortuga*, *Molienda* y *Trapiche*, 2 de noviembre, los cuales son el rescate de las costumbres del poblado que buscan que la tradición perdure en la memoria de sus habitantes. A forma de acotación, cabe mencionarse que los mismos pobladores consideran a las danzas mencionadas como danzas tradicionales, puesto que para ellos no existe una línea divisoria entre lo tradicional y lo folklórico, ya que el folklore se asume como rescate y persistencia de lo tradicional. Es una estrategia de supervivencia identitaria.

Por ello se asumen las danzas folklóricas como propias, como su tradición y su identidad montubia. Es así que componen piezas musicales y dancísticas que dan cuenta de historias que hablan de Salitre. De esta forma, por medio de la presentación de sus danzas presentan su bagaje identitario, lo que los identifica como montubios salitreños; crean nuevas danzas y canciones en relación a sus propias costumbres y vivencias.

Esto se diferencia de lo que realiza Retrovador, donde por medio del estudio de las danzas del pueblo montubio las

recrean en la escena. Sin embargo, al no ser montubios, sino guayaquileños urbanos, las costumbres que recrean no son propias. Por ende, tampoco es posible que creen nuevas danzas con base en sus costumbres como sucede en Salitre, sino que reponen y reconstruyen las danzas que se bailaron en antaño para que se tenga conocimiento de estas.

Al contrastar las danzas de ambas agrupaciones se puede evidenciar que la organización corporal que manejan es diferente en relación con el peso. En el caso de Candilejas se da a favor de la gravedad, permitiéndoles una relación más estrecha con el piso. Además, la danza se realizó en un espacio no convencional, permitiendo al público establecer más cercanía. Se logra dilucidar el disfrute que conlleva el sentido festivo de la celebración pese a ser un espectáculo, en contraste con Retrovador, donde los cuerpos poseen una organización corporal con relación al peso de forma suspendida, con ejecuciones de pasos sistematizados y con una actitud corporal que posee un pecho expandido y cuello alargado. La danza fue realizada en un teatro delimitando la separación entre los bailarines y el público. Por ende, la forma en que ejecutan la danza invita a observar desde el inicio los detalles técnicos intrínsecos de su ejecución, ya que denota solemnidad.

De esta forma se concluye que en Salitre no existe una diferenciación entre la danza tradicional y la danza folklórica, ya que sus pobladores reconocen a las danzas folklóricas como tradicionales. Crean nuevas danzas y las establecen como propias, como parte de su identidad cultural. Esto fue adoptado como una estrategia para rescatar la memoria de sus costumbres y para que la danza no feneciera. También se debe a que son ellos mismos quienes crean sus danzas a partir de sus propias costumbres, por ende, existen memorias, conceptos y vivencias que los atraviesan. A diferencia de lo observado en

Retrovador que estudia la cultura montubia y sus danzas para de esta forma representarla. Unos efectúan la presentación de sus propias costumbres y tradiciones, mientras que los otros realizan la representación de las danzas que han estudiado.

Finalmente, considero que categorizar las manifestaciones culturales de un poblado dentro de conceptos propuestos por la academia se torna complejo y a veces confuso. No poder diferenciar la separación estudiada en los textos, dentro de la praxis de los cuerpos en acción, lleva a cuestionarse si acaso la categorización es efectiva para el estudio. O si sería más importante conocer los procesos por los que han ido transitando las danzas hasta llegar a la actualidad y el valor simbólico que les otorga el poblado. Sin embargo, ya son cuestionamientos que abren puertas a nuevos procesos de investigación en el futuro.

Bibliografía

- Blache, Martha. «Folklore y cultura popular». *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, vol. 13 (1988).
- De La Cuadra, José. «El Montuvio ecuatoriano». En *Obras completas*, editado por Jorge Enrique Adoum. 864-908. Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana, 1958.
- García Canclini, Néstor. «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 5, (1997): 109-164. <http://hdl.handle.net/10045/4448>.
- Grupo Candilejas. «Zapateo», registro audiovisual de danza efectuada el 25 de octubre de 2020, video en YouTube, 4:33, acceso el 8 de enero de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AxyJLkcg1ek&t=121s>

- Hidalgo, Ángel E. y Wilman Ordóñez. «Jinete lazo y monta, historia del rodeo montuvio en Guayas». Guayaquil: Ediciones culturales contemporáneas, 2019.
- Kokotovic, Misha. «Hibridez y Desigualdad: García Canclini Ante El Neoliberalismo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26, n.º 52 (2000): 289–300. <https://doi.org/10.2307/4531134>.
- Le Breton, David. *El cuerpo sensible*. Chile: Universidad ARCIS, 2010.
- Loupe, Laurence. *Poéticas de la danza contemporánea*. España: Ediciones Universidad Salamanca, 2011.
- Mora, Ana Sabrina. «El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal». Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, 2010. <https://doi.org/10.35537/10915/27179>.
- Muñiz Marvín, Javier López, y María Zambrano. «Patrimonio folclórico: danza “El Galope” como atractivo cultural de la provincia del Guayas». *Revista Turydes: Turismo y Desarrollo*, n.º 25 (2018) <https://www.eumed.net/rev/turydes/25/danza-elgalope.html>.
- Ordóñez, Wilman. «Alza que te han visto». *Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Tomo II. Guayaquil: Editorial Mar abierto, 2011.
- Ordóñez, Wilman. «Amorfino: Canto mayor del montubio». Guayaquil: Poligráfica, 1996.
- Paredes, Willington. «Los montuvios: Etnia sociocultural invisibilizada (Ensayo de Aproximación)». Quito: Banco Central del Ecuador. Departamento Editorial, 2006.
- Salvador, Paco. «Ballet folklórico en Ecuador. Reinención de tradiciones». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, <http://hdl.handle.net/10644/803,26>.

La danza de la yumbada¹

The yumbada dance

Karla Amaya²

RESUMEN

En el mes de junio, en la parroquia Cotocollao, Quito, se realiza la danza del yumbo durante tres días consecutivos (la festividad también se la realiza dentro de otras provincias del Ecuador). El personaje destacado de esta festividad es el Yumbo. Es por medio de la Yumbada que el yumbo se mantiene a través de la historia; busca, con sus celebraciones y tradiciones, guardar la memoria en su grupo social interrumpiendo lo cotidiano de la comunidad. Esta danza existe como una ritualidad mestiza: realiza honores a la tierra y a los favores re-

1 y 2 Este trabajo fue desarrollado en la materia Seminario de Etnocoreología. Universidad de las Artes, Escuela de Artes Escénicas. Guayaquil. Ecuador. karla.amaya@uartes.edu.ec

cibidos por el cosmos, juntándose con las vísperas del Corpus Christi. La danza ritual de la Yumbada ha sido desde la antigüedad enseñada y comprendida por medio de la observación y la transmisión oral de conocimientos, por ser un rasgo importante de la tradición identitaria dentro de una agrupación y de una comunidad.

Palabras clave: Festividad, historia, tradición, ritualidad, danza, comunidad

ABSTRACT

In the local community of Cotacollao, the yumbo dance is performed during the month of June for three consecutive days (the festivity is also performed in other provinces of Ecuador). The main character of this festivity is the Yumbo. It is through the Yumbada that the Yumbo is maintained throughout history, it seeks with its celebrations and traditions to keep the memory within its social group interrupting the daily life of the community. In this dance, there is a crossbred rituality, it honors the earth and the favors received by the cosmos, but it also joins the eve of the Corpus Christi. The ritual dance of the Yumbada has been taught and understood since ancient times through observation and oral transmission of knowledge, as it is an important feature of identity tradition within a group or community.

Keywords: Festivity, history, tradition, rituality, dance, community.

* * *

Introducción

La danza del yumbo es un acto que se celebra en la parroquia urbana de Cotacollao en la ciudad de Quito. Cada año, en el mes de junio, la comunidad se reúne para celebrar por tres días consecutivos la Yumbada, fiesta que junta el Corpus Christi y el solsticio de verano. La expresividad de la celebración apunta a

lo religioso, social, político y cultural dirigido al cuerpo y sangre de Cristo, que se respalda en una relación social y familiar. Cada familia y habitante rememoran esta celebración a través de su activa participación en los diferentes actos.

El objetivo de esta investigación es poder conocer las características e importancia de la danza ritual para la comunidad de Cotocollao. De esta manera podré responder a mi pregunta de investigación: ¿de qué forma la festividad de la Yumbada, por medio de la danza, ha perdurado a través del tiempo y la memoria?

La metodología de investigación de este trabajo se sustenta en el uso de fuentes secundarias de información, es decir, de investigación bibliográfica con la finalidad central de recoger información y exponer cada aspecto que interviene en dicha ritualidad. De este modo, se busca analizar y determinar la relevancia de la información adquirida llegando a reflexionar y profundizar en aspectos sobre la danza a estudiar. Debido a la pandemia del COVID-19 resultó difícil movilizarme al lugar y realizar un trabajo de exploración de campo más profunda. Sin embargo, este tipo de investigación de índole bibliográfica me va a permitir seguir indagando sobre cómo, a pesar del tiempo, se sigue trabajando en mantener la memoria viva de la Yumbada.

Marco teórico

La danza a través de la historia ha evolucionado y mantenido estrecha relación con el ser humano. Desde la prehistoria existe la necesidad de comunicarse, no solo por medio de palabras, sino también por medio del cuerpo, para de esa forma poder exteriorizar emociones, lograr expresar agradecimiento, canalizar energías y estados de ánimo. Desde un principio la danza

ha tenido una conexión con lo ritual y ha sido tema de investigación desde diferentes áreas del conocimiento, incluso desde la antropología. Como argumenta Wulff:

La danza como tema sistemático en la investigación antropológica se estableció en la década de los sesenta y que, a partir de entonces, incluyó estudios de todas las formas de danza occidental y no occidental, de tipo ritual, lúdico y escénico [...].³

Se puede mencionar que detrás de cada danza existe una significación y un propósito para querer realizar varios movimientos. Puede contar una historia y ser una experiencia agradable, pero también puede tener un propósito religioso, político, social o ritual. Desde un principio la danza tuvo un elemento ritual en donde se trataban temas como la caza, la fecundidad, el agradecimiento, matanza, etc.

Según Alberto Dallal, Danzar significa mover el cuerpo en el espacio, pero este movimiento no puede ser cualquier movimiento: para ser danza debe contener, además significación, un hábito, un acento, una carga impuesta por el bailarín, que diferencia a este movimiento de todos aquellos que otros seres humanos y animales realizan[...].⁴

En ese sentido la danza ha transitado el cuerpo humano desde tiempos memorables hasta la actualidad de una manera consciente. Un cuerpo consciente al danzar, como alude Ada Rabago, «evoca percepciones de estados cognitivos, emocionales, figurativos capaces de ser compartidos»⁵. Al ser compartido

3 América Larraín, «Antropología de la danza», *Revista Colombiana de Antropología*, n.º 2 (2021): 9.

4 Ada Rabago, *Antropología y danza* (México, 2015), 481.

5 Ada Rabago, *Antropología...*, 480.

con otros el movimiento trasciende y se transmite a través de la observación y la experiencia, para conservarse como una memoria.

Al hablar de la danza es indispensable involucrar la corporalidad. El ser humano se expresa por medio del cuerpo y este se encuentra marcado por diversos contextos tanto sociales, políticos y culturales. Como menciona Mora, «el cuerpo es una construcción social, cultural, histórica, es decir, una construcción situada de múltiples formas»⁶. Esto quiere decir que el cuerpo está moldeado por el aspecto social que lo rodea y por las experiencias que lo llegan a formar como individuo. El cuerpo se va construyendo desde diferentes contextos culturales donde se van edificando prácticas y representaciones corporales desde diferentes grupos étnicos y sociales.

El término «ritual» se relaciona tanto a la corporalidad como a la danza. Este no solo abarca musicalidad, cantos, rezos, procesiones, sino que a través de movimientos y gestualidades se van encarnando memorias que a su vez se van transformando en energías.

En relación a esto, Ramiro Guerra afirma:

Cada ritual posee estrictos códigos de movimientos, al repetirse incansablemente deben ejercer una influencia mágica al ser capaces de movilizar energías productoras de determinados efectos deseados por la comunidad [...].⁷

El ritual tiene un poder esencial, una virtud espiritual que se transmite en ceremonias donde se logra compartir y seguir en-

6 Ana Sobrina Mora, *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 2010), 63.

7 Gerardo Fullea León, «Seminario internacional, Danza y ritualidad», *Tablas revista de artes escénicas*, n.º 40 (1996): 32.

riqueciendo todos los conocimientos, sabidurías y expresiones que lo representa. Familias y comunidades reafirman su identidad a través de su participación estrechamente relacionada a su visión del mundo y la memoria de dichas comunidades. Dentro de la cultura un aspecto importante es la comunicación, la cual se da a través de las manifestaciones simbólicas, el lenguaje verbal y el no verbal. Por medio de las tradiciones, las manifestaciones, el lenguaje verbal y el no verbal, la comunicación se va decodificando.

Capítulo 1

La parroquia de Cotocollao está ubicada en la ciudad de Quito, en la provincia de Pichincha. Está ubicada en el extremo noroccidental de la urbe y sus límites son las parroquias de El Condado (al norte), La Concepción (al sur), Ponceano (al este), y Cochapamba (al oeste). Cotocollao es uno de los sectores más antiguos de la ciudad, evolucionó durante la colonia y desde los primeros años de la república se tiene registro de sus calles estrechas girando en torno a la iglesia y a la plaza principal.⁸

Dentro de esta parroquia se realiza la danza del yumbo en el mes de junio durante tres días consecutivos. La festividad de la Yumbada no solo se lleva a cabo en Cotocollao, sino también en otras provincias del Ecuador, es decir, existen otros grupos de yumbos o yumbadas.⁹ La parroquia se convirtió en un lugar concurrido y en un centro de intercambio importante, ya que su localización y productividad del suelo generan empleo a una

8 Jajayra Rivadeneira, *Origen y evolución de la Yumbada de Cotocollao* (Quito: Universidad Tecnológica Israel, 2013), 8.

9 Katic García, *Yumbadas: cultura, naturaleza y territorio* (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2019), 3.

gran cantidad de indígenas. Su plaza principal (cancha ceremonial) se convirtió en un lugar para realizar eventos culturales de todo tipo, ya que debido a su ubicación es muy transitada por los habitantes o visitantes de la zona.¹⁰

Los primeros pobladores de la parroquia se dedicaban por lo general a las actividades agrícolas y ganaderas. Fue con la llegada de los colonos españoles que lograrían (al disponer de grandes extensiones de tierra productiva de Cotocollao) ser un punto de referencia cultural y económico.¹¹ Historiadores y antropólogos se han interesado en estudiar la zona, y sobre la razón para ello, Kathleen S. Fine Dare argumenta lo siguiente:

La larga historia de Cotocollao como centro de trueque precolumbino, que atrae la atención de las y los estudiosos de la Yumbada quienes quieren entender el sentido y los orígenes del baile y, sustentar lo subrayado por los participantes de hoy, cuando dicen que la Yumbada más legítima y ancestral pertenece a Cotocollao [...].¹²

Los yumbos formaron parte de una cultura pacífica que ha existido desde el siglo XVI y su asentamiento se localizaba en la selva tropical, al norte de Mera, que se extiende hasta llegar al río Chanchan, justo al sur.¹³ Este grupo étnico fue aniquilado por epidemias traídas por los invasores europeos, las guerras

10 Josselyn Borja, *La Yumbada de Cotocollao como manifestación de identidad cultural de la parroquia de Cotocollao, de la ciudad de Quito* (Quito: Universidad Central del Ecuador, 2019), 35.

11 Josselyn Borja, *La Yumbada de Cotocollao...*, 35.

12 Margarita Romano, *Análisis semiótico de la manifestación y reproducción de expresiones culturales indígenas y mestizas durante la Yumbada de Cotocollao, contadas desde sus actores y visibilizadas mediante la producción de un video documental* (Quito: Universidad central del Ecuador, 2013), 48.

13 Vicky Mora y Cristhian Santacruz, *Producto audiovisual para el rescate de la memoria histórica en la fiesta popular: Yumbada de Cotocollao* (Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2019), 3.

y conquistas, y la erupción del Pichincha (1660) que cubrió las ciudades con grandes cantidades de ceniza volcánica.¹⁴ Estas consecuencias quebrantaron poco a poco sus bases económicas, políticas y sociales, y para el siglo XIX prácticamente el pueblo Yumbo había desaparecido.¹⁵

Durante la conquista los rasgos culturales de las celebraciones y costumbres del pueblo Yumbo no lograron extinguirse por completo, pero se incorporó la fiesta católica del Corpus Christi, que se celebra cada 21 de junio.¹⁶ Por ende, se puede mencionar que esta mezcla es un claro ejemplo del mestizaje, ya que también se da en la fecha astronómica del solsticio de verano.¹⁷ Como menciona Salomón, «los solsticios y equinoccios eran acontecimientos de gran relevancia para la cultura del pueblo Yumbo»¹⁸. El santo de la fiesta es San Sebastián, patrón de los yumbos.¹⁹ El ritual es realizado durante tres días consecutivos, desde el 21 hasta el 23 de junio]; comienza con la recogida de casa en casa a los yumbos desde el amanecer hasta terminar celebrando el ritual de la matanza del yumbo.²⁰

García menciona que «no todos los yumbos acuden al llamado de la montaña, sino como resultado del sincretismo religioso, se da una especie de interiorización de la fe a través de la devoción al patrono de los Yumbos, San Sebastián»²¹. A pesar del sincretismo con la celebración de orden religioso, los yum-

14 Freddy Simbaña, *La danza de la Yumbada en el barrio la magdalena* (Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, 2018), 70.

15 García, *Yumbadas...*, 40.

16 Borja, *La Yumbada...*, 23.

17 Romano, *Análisis...*, 49.

18 Santiago Borja y Evelyn Calderón, *Análisis semiótico del rito de la Yumbada de Cotacollao* (Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2013), 70.

19 García, *Yumbadas...*, 24.

20 García, *Yumbadas...*, 96.

21 Marilyn Raza, *Prácticas visuales y medios de difusión que usa la comunidad de Cotacollao en su Yumbada* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2020), 25.

bos siempre tenían la intención de concientizar que es «la fiesta de las montañas».

En la comunidad de Cotocollao se celebra la Yumbada como un festejo indígena que tiene miles de años y que es heredado del pasado preincaico e incaico. Este rinde homenaje a la Pacha Mama por su fertilidad, sirve para unir la banda del pueblo, y la ceremonia existe para ser gozada.²² A la Yumbada de Cotocollao se la conoce también como «la danza de las montañas», lo cual permite la «conexión con los espíritus de sus sagrados *apus*, entre los que se destacan montañas, volcanes, cerros y nevados, y les otorgan fuerza y energías para bailar»²³. Entre los yumbos y el medio ambiente existe una vinculación positiva llena de respeto por los elementos que los rodea, tales como el agua, la tierra, el fuego y el aire.²⁴

Según Freddy Simbaña, la Yumbada cumple dos funciones a nivel social:

Como un espacio de mediación de conflictos de la comunidad mediante la representación de enfrentamientos a nivel simbólico y como una forma de armonización del barrio a través del manejo de energías, de la magia y la brujería, y el uso de instrumentos sagrados como la danza de la chonta Corona de plumas (winchas), animales disecados y plantas medicinales [...] ²⁵.

Es por medio de la Yumbada que el yumbo se mantiene a través de la historia, y por lo que busca, con sus celebraciones y tradiciones, guardar la memoria dentro de su grupo social interrumpiendo lo cotidiano de la comunidad. La Yumbada es

22 Rivadeneira, *Origen y evolución...*, 54.

23 Borja, *La Yumbada...*, 23.

24 Borja y Calderón, *Análisis semiótico...*, 70.

25 García, *Yumbadas...*, 52.

una danza ritual, posee una gran riqueza simbólica donde se va construyendo la identidad, la cultura y la memoria.²⁶ Es así como profundizan, fortalecen y enriquecen su creencia en conjunto con toda la comunidad.

La cosmovisión dentro de la Yumbada se establece en dos tiempos: el primero es denominado «sagrado», que corresponde al ritual de la matanza del yumbo; el segundo es un tiempo «profano», y se relaciona con la normalidad, el orden y la disciplina. Dentro del mito de la festividad de la Yumbada existe una estructura cíclica compuesta por persecución, agonía y muerte, tornándose en una regulación por la vida, el comportamiento social y la moral. En ese sentido, se comienza con una matanza para llegar a una armonización y equilibrio que trae consigo la ofrenda dada.²⁷

Capítulo 2

En la danza del yumbo existe una ritualidad indígena y mestiza. Se lo ha realizado en lugares públicos de la comunidad por generaciones, donde exponen su concepción sobre el mundo y el ser humano a través de movimientos, cantos y rituales. La danza de la Yumbada es realizada al ritmo de las comparsas de los danzantes disfrazados, sin embargo, existen contradicciones. Fanny Morales, habitante de la parroquia, menciona que la Yumbada se realiza en honor a la tierra y a los favores recibidos por el cosmos. Por el contrario, el yumbo Manuel Gómez alude que va más allá, que se celebra la vida en su estado más puro y original: «Te anulas, te mueres y renaces en otras condiciones»²⁸.

26 Rivadeneira, *Origen y evolución...*, 54.

27 Simbaña, *La danza de la Yumbada...*, 103.

28 Raza, *Prácticas visuales...*, 47.

La Yumbada es un ritual defensivo con varios ritos de persecución, agonía, muerte, y resurrección. Los danzantes utilizan atuendos de la selva subtropical, oriental y occidental del Ecuador; zapatean y pisan fuertemente el suelo en un ritual que tiene una duración de más de dos horas.²⁹ El personaje destacado de esta festividad es el Yumbo. Según Morales «el Yumbo es un ser comunicador, es un ser shamánico, enigmático y poderoso. En el momento que están danzando están curándose»³⁰.

Los personajes inmiscuidos en esta danza son: Monos (como personajes cómicos y sabios que cuidan a los Yumbos); Yumbo Mate (como el danzante que ahuyenta a los malos espíritus con su poncho de mates partidos a la mitad, dándole un aspecto de robustez sobrehumana); la Yumba (representa a las montañas hembra); el Yumbo Auca (representa a las montañas machos); Auca (salvaje, enemigo); Pingullero o Mamaco (el encargado de la música del tambor y el pingullo); Negros o Molecañas (llevan sombrero de vaquero de paja, machete y máscaras con aspecto raciales exagerados); la Loa (es una niña de 10 años que pronuncia un poema de contenido religioso a los sacerdotes); Bracerantes (veteranos de más alto rango ceremonial que realizan la elección del nuevo sacerdote); las Alumbrantas (acompañan con velas a los Bracerantes); y el Tambonero (el músico que toca el tambor para la danza de los yumbos³¹). Los danzantes utilizan la vestimenta y la lanza de chonta para realizar el recorrido al ritmo de los tambores que van animando a los yumbos a seguir bailando hasta el amanecer.³² Dejan de ser «seres humanos» y adoptan una nueva personalidad; su familia se convierte en soporte de la tradición con comida, vestimenta y bebida.³³

29 Raza, *Prácticas visuales...*, 23.

30 Raza, *Prácticas visuales...*, 24.

31 Raza, *Prácticas visuales...*, 28-32.

32 Rivadeneira, *Origen y evolución...*, 58.

33 García, *Yumbadas...*, 68.

En el segundo día de festejo el grupo se encuentra conformado por los yumbos acompañados del mamaco y de los monos. Temprano en la madrugada, de 5:00 a 6:00, toman la plaza de Cotocollao y reciben el amanecer (albazo) con danzas y con mucha energía, silbidos, banda del pueblo, tambor y platillos. Los respectivos yumbos en el transcurso del día visitan a los priostes, quienes financian la fiesta.³⁴ Continúan danzando hasta el anochecer con sus respectivos disfraces, acompañados de los vecinos y la familia que son de ayudantes en el desenvolvimiento de la celebración. En este espacio el entorno se vuelve comunitario, ya que vecinos, familiares y visitantes conviven en un solo lugar, disfrutando y observando los acontecimientos.³⁵ El prioste ofrece la pambamesa (desayuno de los yumbos) y luego se da paso a la misa, donde asisten invitados y personas no danzantes.³⁶ Luego de los bailes prenden fuego a un dibujo con flores en el suelo, iniciando un ritual de respeto y solemnidad, donde poco a poco se va encendiendo el castillo en medio de la plaza, y se van lanzando juegos pirotécnicos³⁷.

El punto más importante dentro de esta festividad es la «matanza del yumbo» y es el último acto de la yumbada. En Cotocollao el inicio de la matanza es anunciada por el mamaco. La matanza ocurre durante una batalla de chamanes; uno de ellos toma el papel de la víctima (sacha cuchi) y otro del cazador (combate mágico).³⁸ Debe perseguirlo entre los tambos del monte mientras las energías van creciendo y el tono de la matanza se va volviendo más fuerte y anímico. Los monos —o los mismos yumbos— beben un sorbo de trago y lo escupen a su compañero; algunos desvían al cazador, otros a la víctima y así

34 García, *Yumbadas...*, 69.

35 García, *Yumbadas...*, 70.

36 Raza, *Prácticas visuales...*, 33.

37 Rivadeneira, *Origen y evolución...*, 58.

38 García, *Yumbadas...*, 74.

van confundiendo a su adversario.³⁹ Finalmente la víctima es atrapada y cae muerta por una puñalada, por otro lado el cazador huye y se esconde mientras sus hermanos yumbos lo buscan para que reviva a la víctima (saíno).⁴⁰ Para esto realizan un proceso de sanación con plantas medicinales y soplo de puntas sobre el cuerpo, la cual, si no funciona, el yumbo cazador toma su lanza y la arroja hacia los puntos cardinales por encima del cuerpo; se cruzan lanzas por debajo del cuerpo del yumbo que ha revivido (camilla) y lo ponen de pie. Los yumbos y sus hermanos elogian su regreso, y tanto la víctima como el cazador se reconcilian bebiendo licor.⁴¹

Algunos elementos simbólicos que forman parte de la Yumbada realizada en Cotocollao son la lanza de chonta; las *washkas* o collares que brindan protección de la naturaleza al danzante; las *winchas* o coronas de plumas para tener una conexión con el espíritu chamánico permitiéndoles ser curadores; las máscaras que brindan protección al danzante permitiéndoles ocultar su ser transformado; los mates que con su fuerte sonido protegen de las malas energías; y el soplo yumbo que es una representación de las aves y la naturaleza.⁴²

Conclusiones

Los pobladores de la parroquia Cotocollao, con la realización de la celebración de la Yumbada cada año, están dando apertura y permitiendo que el conocimiento siga siendo transmitido de generación en generación con la única finalidad de que pueda

39 García, *Yumbadas...*, 75.

40 García, *Yumbadas...*, 75.

41 García, *Yumbadas...*, 79.

42 Borja, *Yumbadas...*, 155.

mantenerse viva la tradición a través del tiempo. Su trascendencia histórica y conservación, por ser una de las festividades importantes del norte de Quito, la vuelve más enriquecedora para muchos de sus espectadores. Al recolectar una variada información de fuentes secundarias de artículos académicos de investigación pude concluir que los yumbos realizan sus danzas con mucha algarabía en compañía del ritmo de la música, y esta es una festividad en la que se involucra a toda una comunidad desde el inicio del ritual durante los tres días de duración. Otro aspecto que pude percibir es la carga simbólica de cada personaje. A través de sus trajes coloridos y su transformación por meterse en el papel del yumbo o cualquier otro, llegan a armonizar a toda la comunidad con el particular manejo de sus energías.

Por otro lado —contestando mi pregunta de investigación—, la danza ritual de la Yumbada ha sido desde la antigüedad enseñada y comprendida por medio de la observación y la transmisión oral de conocimientos, por ser un rasgo importante de la tradición identitaria dentro de su agrupación o comunidad. La danza surgió como un medio para ir construyendo y fortaleciendo el lenguaje expresivo y los conocimientos vivenciales. Si bien es cierto, la danza nace con la propia humanidad al irse integrando a una diversidad de culturas y manifestaciones, va fortaleciéndose llena de expresiones y vivencias cargadas de subjetividades que representan algo para una determinada etnia o grupo de personas. Las relaciones sociales, entre los miembros de una comunidad y el tejido familiar, han permitido que la vía de conocimientos sobre los rasgos característicos de la danza de la Yumbada sean aún preservados, permitiendo que el legado ancestral que se festeje siga realizándose anualmente.

Dentro de la Yumbada participa una gran cantidad de personas, entre los que se encuentran los danzantes yumbos, los personajes que intervienen en la fiesta, y los pobladores del

entorno y visitantes. Al interrumpir el tiempo cotidiano y los espacios públicos de la parroquia se realizan sus prácticas de una forma más comunitaria para que pueda seguir transmitiéndose su forma de ver el mundo y vivencias. La algarabía de los movimientos permite que se llegue a percibir el cuerpo en pleno disfrute de la festividad.

Bibliografía

- Rabago, Ada. *Antropología y danza* (México, 2015).
- Larraín, América. «Antropología de la danza». *Revista Colombiana de Antropología*, n.º 2 (2021): 9.
- Mora, Ana Sobrina. *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Simbaña, Freddy. *La danza de la Yumbada en el barrio la magdalena*. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, 2018.
- Fullea León, Gerardo. «Seminario internacional, Danza y ritualidad». *Tablas revista de artes escénicas*, n.º 40 (1996): 32.
- Rivadeneira, Jajayra. *Origen y evolución de la Yumbada de Cotacollao*. Quito: Universidad Tecnológica Israel, 2013.
- Borja, Josselyn. *La Yumbada de Cotacollao como manifestación de identidad cultural de la parroquia de Cotacollao, de la ciudad de Quito*. Quito: Universidad Central del Ecuador, 2019.
- García, Katic. *Yumbadas: cultura, naturaleza y territorio*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2019.
- Romano, Margarita. *Análisis semiótico de la manifestación y reproducción de expresiones culturales indígenas y mestizas durante la Yumbada de Cotacollao, contadas desde sus actores y visibilizadas mediante la producción de un video documental*. Quito: Universidad Central del Ecuador, 2013.

- Raza, Marilyn. *Prácticas visuales y medios de difusión que usa la comunidad de Cotocollao en su Yumbada*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2020.
- Borja, Santiago y Evelyn Calderón. *Análisis semiótico del rito de la Yumbada de Cotocollao*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2013.
- Mora, Vicky y Cristhian Santacruz. *Producto audiovisual para el rescate de la memoria histórica en la fiesta popular: Yumbada de Cotocollao*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2019.



El amorfino en la danza

The amorfino in the dance

Kevin Wladimir Constante Ramírez¹

RESUMEN

Este trabajo ahonda en la búsqueda de diferentes danzas vinculadas a la tradición oral montubia llamada «amorfino». De esta idea se despliega una pequeña descripción del pueblo manabita, ya que el trabajo se centra en este lugar y en su habitante, el montubio.

La identidad y la fiesta serán conceptos que se irán desarrollando a lo largo de estos escritos, ya que se fusiona de manera intrínseca con el tema de investigación. Se tomará a la danza, la música y la celebración como partes esenciales para la descripción de las costumbres

¹ Este trabajo se desarrolló en la materia de Seminario de Etnocoreología Ecuatoriana.

Universidad de las Artes, carrera de Danza, Guayaquil, Ecuador. kevin.constante@uartes.edu.ec/kevoncio17@hotmail.com

y tradiciones de esta provincia del litoral, partiendo desde conceptos históricos hasta llegar a la actualidad.

Palabras clave: Fiesta, amorfino, danza, montubio, Manabí.

ABSTRACT

This work delves into the search for different dances that are linked to the montubia oral tradition called “el amorfino”. From this idea a small description of the Manabi town unfolds, since the work focuses on this place and its particular inhabitant “El montubio”.

The identity and the party are concepts that will be developed throughout these writings, since they work intrinsically with the research topic. Dance, music and celebration will be taken as an essential part for the description of the customs and traditions of this coastal province, starting from historical concepts until reaching the present.

Keywords: Party, amorfino, dance, montubio, Manabí.

* * *

Introducción

«El amorfino se desarrolla en el litoral ecuatoriano, y se manifiesta como canto, verso y danza, lo cual es parte del pueblo montubio y también de una construcción estética, artística, oral que se recrea y está presente en el universo simbólico montubio»². En este trabajo nos centraremos en el amorfino de Manabí para tener un enfoque específico, sin olvidar que el amorfino existe en muchas partes de la costa ecuatoriana.

«El amorfino se presenta como una manifestación oral y a su vez como patrimonio cultural inmaterial de la provincia, ha estado presente en la vida de los pobladores manabitas desde

² Wilman Ordóñez Iturralde, «Historia del amorfino en el litoral ecuatoriano», video en YouTube, 2019, acceso el 21 de noviembre del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vvJKHJ1NUig>.

finales de la segunda centuria de la colonia»³. Esta tradición de forma hablada ha sabido acompañar a la danza en las diferentes festividades de dicha provincia del litoral, haciendo de estas algo único y propio de sus habitantes.

Como objetivo nos centraremos en la búsqueda de información que relacione este canto o verso con algunas fiestas y danzas de Manabí, demostrando cómo estas han sido parte de la identidad del pueblo montubio.

A lo largo de estos escritos indagaremos y describiremos algunas de las fiestas tradicionales de esta cultura donde el amorfino es el protagonista, citando algunos de ellos y reflejando cómo la tradición oral ha sido pasada de generación en generación. Ahondaremos en sus costumbres y tradiciones intentando resaltar su importancia, y llevándonos a la pregunta: en este mundo globalizado en el que la influencia de occidente es cada vez más fuerte en nuestra cultura, ¿se conserva y se da importancia todavía en nuestros tiempos a estas tradiciones identitarias que son parte de la provincia de Manabí?

Para el uso metodológico de este trabajo utilizaremos varias fuentes bibliográficas de investigaciones previas que se han realizado en torno al amorfino en forma de verso, pero también se utilizarán textos que describen diferentes danzas de la provincia de Manabí y su relación con este canto. También me ha parecido pertinente el uso de videos donde se amplíe de manera visual este tipo de representaciones. Investigaremos, también, acerca de la historia de esta manifestación y de su estrecha relación con el pueblo manabita, y cómo el amorfino ha sido parte representativa de esta provincia.

3 Reymundo Zambrano Macías, *El amorfino, manifestación de la identidad cultural del pueblo montubio* (Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, 2019), <https://munayi.uileam.edu.ec/wp-content/uploads/2019/10/amorfinos-web.pdf>

Marco teórico

La «identidad» y la «fiesta» son dos términos que están intrínsecamente relacionados con manifestaciones culturales como los amorfinos y la danza. Para abarcar esta investigación de una forma más congruente, me parece necesario comenzar por realizar una corta definición de los términos usados. Según Molano: «El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias»⁴. Estos rasgos también hacen referencia a sus danzas, músicas, fiestas, ritos, etc. Un pueblo se constituye por su realidad en torno al presente y al pasado y su historia es parte de lo que les da sentido, y esta como el arte va cambiando con el tiempo.

La identidad pertenece a un territorio, a un grupo de personas determinadas. «Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia»⁵. Podemos decir que al hablar de identidad nos referimos a aquello que caracteriza a las personas de un lugar en específico.

En este tiempo vivimos en una sociedad inmersa en un ambiente influenciado de manera sucesiva por la cultura occidental, por lo cual nuestro cotidiano suele expresarse de una manera lineal o parecida entre las diferentes ciudades. Pese a esto existen lugares que expresan su sentido de identidad de manera más representativa y que todavía mantienen costumbres que de alguna forma podríamos llamar 'más propias'. «Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual

4 Olga Lucía Molano, «Identidad cultural un concepto que evoluciona», *Revista Ópera* (mayo del 2017), <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>
5 Molano, «Identidad cultural...».

de las procesiones, la música, la danza»⁶, hacen que ciertos lugares sean identificados por ello.

Las fiestas son manifestaciones representativas donde convergen toda clase de ritos, por ejemplo: danzas, música, ideologías, creencias, unión entre las personas de una comunidad y magia, como parte de la creencia de diferentes localidades. La fiesta popular es un acto que se da por fuera del cotidiano, donde se busca exaltar la alegría, la celebración, el juego como parte de las acciones que se suscitan en este acto. Este hecho suele suceder cada cierto tiempo y se repite al pasar de los años. Muchos lugares guardan ciertas costumbres y tradiciones que diferencian a sus fiestas de otras. En estas suele «circular una intensa carga simbólica, instauran un espíritu especial de emotividad compartida, exaltan la imagen de un “nosotros” y reafirman los lazos de integración social»⁷.

Los rituales han sido parte de las fiestas desde la época de las cavernas. Los primeros hombres cantaban y bailaban para generar lluvia o para adorar a algún dios. Las fiestas son actos que acompañan al ser humano desde tiempos prehistóricos. Coba afirma que como prueba de esto se «han hallado representaciones en cerámica de los músicos y danzantes que fueron de un realismo excitante»⁸.

La festividad ritual supone una puesta en escena de lo social: una actuación mediante la cual los roles, los significados y los lugares son iluminados, enmascarados/remarcados con

6 Molano, «Identidad cultural...».

7 José Pereira Valarezo, *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (Quito: Cartografías de la memoria. Quito, 2019), (última visita enero del 2022), <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52864>.

8 Carlos Alberto Coba Andrade, *Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización*, https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002037/BIA_055_197_220.pdf. (última visita: enero del 2022)

recursos teatrales que destacan su visibilidad y exponen sus contingencias, ambigüedades y conflictos para que puedan ser mejor trabajados socialmente (confirmados, cambiados).⁹

Considero que el acto festivo forma uno de los espacios donde más latente está la identidad de ciertos territorios, como es el caso de Manabí, cuyas celebraciones se muestran de una manera muy clara, así como sus formas, costumbres y la esencia del ser montubio.

Capítulo 1

Como se menciona anteriormente este trabajo se centrará en las danzas y fiestas que se vinculan con los amorfinos en la ciudad de Manabí. Para ello comenzaré describiendo un poco el lugar donde se realiza esta expresión cultural.

«Manabí como provincia se crea el 25 de junio de 1824 al promulgarse la primera Ley de División Territorial de la Gran Colombia que divide a estos territorios del sur en tres departamentos: Ecuador, Cuenca y Manabí»¹⁰.

Luego de la separación de la Gran Colombia y constituirse en mayo 13 de 1830 como República de Ecuador, la región de Manabí, bajo la presidencia del venezolano General Juan José Flores, antiguo lugarteniente del Libertador, esta pasa a ser una de las siete provincias que componían los tres departamentos.¹¹

9 Pereira Valarezo, *La fiesta popular...*

10 Talía Alexandra Romero Jordán y Annabelle Steffanía Cortez Merchán, «Danza folclórica de la provincia de Manabí, para el fortalecimiento de la identidad montubia en los estudiantes de primer año de Bachillerato, de la Unidad Educativa Fiscal Nueve de Octubre de Guayaquil, año 2014-2015» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2014), <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/13849/1/BFILO-PAR-05-009.pdf>

11 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 9.

Manabí está constituido por 18 878 km², ubicado en el centro del litoral ecuatoriano, con 350 km de playas con el Océano Pacífico. Limita con Esmeraldas al norte, Santa Elena al sur, Guayas, Santo Domingo de los Tsáchilas y Los Ríos al este.¹²

Sus paisajes son realmente hermosos y sus habitantes son muy enérgicos. Ellos guardan aún en su quehacer algunas costumbres y tradiciones propias. «Entre las más importantes están las fiestas dominicales que le dan un aspecto de constante algarabía al poblado, donde convergen los campesinos de muchos lugares de Manabí».

La identidad es entendida como una forma de ver y habitar el mundo. Entre las condiciones que crearon al ser manabita «están los primeros habitantes de la región, pueblos marineros y comerciantes que desde el período formativo estuvieron en contacto con otras culturas»¹³.

La tradición oral en Manabí es una de las manifestaciones culturales que más se ha desarrollado y que aún quedan vestigios gracias al trabajo de recuperación desarrollado por investigadores, escritores, gestores culturales, músicos, artistas. A eso se debe que podamos disfrutar de todas sus variantes: cuentos, leyendas, mitos, amorfinos, contrapuntos, desafíos, chigualos, refranes, sentencias, adivinanzas, entre otras.¹⁴

Por ende, parte de la riqueza cultural y ancestral de este pueblo se encuentra todavía viva, ya que ha sido pasada de manera oral de generación a generación llegando hasta nuestros días donde siguen floreciendo estos versos tan propios de la región.

12 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 10.

13 Romero y Cortez, «Danza folclórica...».

14 Zambrano Macías, *El amorfino...*

El amorfino

«El amorfino forma parte de una mixtura, cuyo inicio se centra en las coplas españolas, esto en una mezcla con la música de los pueblos precolombinos y de la cultura negra». Se lo puede definir con un verso o con una canción que suele decirse entre una pareja. Este puede ser utilizado en un tono burlesco, pero también se lo puede usar para dar mensajes de amor. «El “amorfino” es la más honda y típica manifestación del folclore manabita que ha inspirado composiciones musicales alegres y de singular atracción»¹⁵.

Según Ordóñez, se divide la palabra en «amor-fino», de amor cortés, verso de amor o doble sentido,¹⁶ ya que sus letras suelen representar coquetería. Con la llegada de la lengua española se trasladaron sus formas de expresión, «una de ellas fue la copla, que, cantada por españoles, negros esclavos, montubios y cholos con el rasgar de la guitarra, alegraba esas largas noches en la colonia»¹⁷.

Sobre el origen del amorfino se han recopilado versos a través del litoral ecuatoriano, «en ellos se deja claramente establecido que el origen está muy relacionado con los sectores rurales, lugares bañados por los ríos donde la agricultura es la base»¹⁸.

En la tierra de húmeda/ nace yerba de continuo/
así nace el amor-fino/ donde hay buena voluntá.
Hasta la reina ha salido/ de su palacio ar camino/
tan solo por aprendé/ los versos de amor-fino.
Amor-fino, no seas tonto/ aprende a tené vergüenza/
quiere a la que te quiere/ y a la que no, no le haga juerza.

15 Romero y Cortez, «Danza folclórica...».

16 Wilman Ordoñez Iturralde, «Historia del amorfino...».

17 Zambrano Macías, *El amorfino...*

18 Zambrano Macías, *El amorfino...*

En estos versos podemos apreciar cómo el dialecto está presente, así como su forma de hablar tan singular que se imprime en cada palabra. También se puede notar cómo este formaba parte de su lenguaje cotidiano y se transformaba en maneras de cortejar o enamorar a una pareja.

Fiestas

Los amorfinos forman parte de las diferentes celebraciones de la provincia de Manabí, donde el baile, la comida y el regocijo están al pie de la mesa. «Las razones por las cuales se realiza el baile tradicional no son específicas, haciendo contraste con la danza andina. En la costa siempre se bailó en fiestas preparadas en cualquier parte del año»¹⁹. Ejemplos de las fiestas en las que se realizan estas danzas son «las fiestas de chigualo, donde se destacan la oralidad, la danza y otras expresiones culturales de Manabí»²⁰.

El chigualo

El chigualo es una fiesta campesina en el que sobresale el canto de coplas, versos y amorfinos alabando al niño Dios; está presente el juego como el "Pase del Niño", rondas infantiles, el baile (danzas) y el teatro que refleja la alegría navideña del montuvio manabita.²¹

19 «El amorfino: más que una copla un baile montubio», *El Universo*, 2002, <https://www.eluniverso.com/2002/12/29/0001/12/8CCE28F97A0E4BB7B-5DA75DBD79407D2.html/>

20 «Costumbres de Manabí en fiestas de chigualo», *El Universo*, 2018, <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/12/21/nota/7107321/costumbres-manabi-fiesta-chigualo/>

21 Joséfías Sánchez, «Culmina la fiesta del chigualo», 2019, <https://josefias2022.com/2019/02/03/culmina-la-fieta-del-chigualo/>

Según una publicación del diario *El Universo*, a «la comida típica manabita que se hace por Navidad se le agrega la variada repostería local, con polveados y coloridos huevos mollos, afirma Melanie Quijije Guillén, dirigente estudiantil olmedina»²². Es una fiesta muy singular en su género dentro de Ecuador, «porque están todas las artes escénicas: música con villancicos, amorfinos, los contrapuntos, décimas dedicadas al Niño Dios, danzas...”, manifestó Quijije»²³.

Según moradoras del sector, Manabí es un pueblo muy activo que conserva algunas tradiciones y costumbres. Entre las más importantes están las fiestas dominicales que le dan un aspecto de contante algarabía al poblado, donde convergen los campesinos de muchos lugares de Manabí.²⁴

Festival La Iguana

Otra de las fiestas donde se puede apreciar al amorfino es el festival La Iguana. «El nombre del evento hace honor al Baile de la Iguana, danza de más de 300 años de antigüedad, y parte del folclore manabita proveniente del Cantón Chone y su músico Jesús de Manuel Álvarez»²⁵.

El baile de un manabita típico es lleno de gracia, movimientos rítmicos, coloridos y buen gusto, bailes que las parejas danzan con trajes típicos luciendo sombreros y machetes por parte de los hombres, mientras las mujeres utilizan “pavas” (sombreros de mujer) que acompañan a faldas vistosas. Este baile se lo ha utilizado tradicionalmente en aquellas reuniones que se conocen

22 «Costumbres de Manabí...».

23 «Costumbres de Manabí...».

24 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 10.

25 «Festival La Iguana, del baile homónimo tricentenario», *Revista de Manabí*, 2019, <https://revistademanabi.com/2019/10/22/festival-la-iguana-del-baile-homonimo-tricentenario/>

como "chigualos", volviéndolo muy popular y de encendida sensibilidad para quienes lo escuchan y disfrutan.²⁶

La danza de la iguana es típica de Manabí y viene cargada de numerosos amorfinos. «El ritmo tradicional popular que tiene más de 312 años de vigencia, es una de las expresiones culturales del montubio manabita que aún se mantiene»²⁷. «Los trajes de las mujeres eran polleras largas que llegaban hasta el piso; en la actualidad los grupos de danza que bailan este cadencioso ritmo subieron las faldas más arriba de los tobillos, cuenta Román»²⁸. «Los hombres vestían pantalones hasta las rodillas y las mujeres faldas blancas de amplios pliegues. Machetes, sombreros de paja toquilla y cestas que se utilizan en la cosecha de cacao son parte del vestuario»²⁹. «Mientras cinco músicos entonaban la canción, los bailarines danzaban y actuaban buscando a la iguana, que fue interpretada. El espectáculo debe realizarse con músicos y cantantes que tocan en directo»³⁰.

El baile de la iguana es una de las expresiones culturales colectivas más valiosas de la tradición vernácula de Manabí. La letra es un puñado de versos bien acuñados, es lo que finalmente desemboca en la típica esencia del amorfino manabita. Hay significados cifrados. El estudioso asegura que la iguana es el chico o el joven que va en busca de chica, el tronco es la familia de la chica, y por ese tronco pasa el joven y se lleva a la hija de la casa.³¹

26 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 33.

27 Zambrano Macías, *El amorfino...*, 19.

28 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 33.

29 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 34.

30 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 34.

31 Romero y Cortez, «Danza folclórica...», 34.

Fandangos

Al hablar del baile de la iguana me parece importante también mencionar a los fandangos, que «eran fiestas públicas paganas que organizaban los montubios en la Colonia para su distracción y recreación después de largas y extenuantes jornadas, bajo la presión y contubernio de la Iglesia que soplabla los intereses económicos del terrateniente»³².

«La función de los fandangos del monte fue la de contravenir las dictas del cura ocasional que prohibía a los montubios realizar dichas fiestas ‘a espaldas de la moral y el orden público»³³. Así, nos damos cuenta de que el origen de estas danzas pertenece a una tradición surgida por la necesidad de expresión de estos individuos, dando a relucir este espíritu festivo que los caracterizaba.

Capítulo 2

El personaje principal de estas celebraciones es el montubio, que, según Paredes (citado en Ganchozo), podría definirse de la siguiente forma:

Los montubios y montubias son un producto social, humano, étnico y cultural del litoral tropical y subtropical. Es decir, son un núcleo humano, una comunidad costeña, no andina. Son los otros costeños mestizos del litoral tropical y subtropical. Social y culturalmente son un producto histórico del mestizaje regional.

32 «Baile de la iguana de origen colonial», *El Diario*, 2015, <https://www.el-diario.ec/noticias-manabi-ecuador/360589-baile-de-la-iguana-de-origen-colonial/>

33 «Baile de la iguana...».

Proceso que fusionó en la colonia del trópico litoral con tres grupos sociales: indios costeños, negros y blancos.³⁴

Estos individuos son «personas sencillas, trabajadoras, capaces de emprender cualquier tipo de actividad vinculada con el campo, con apariencia similar a la gente urbana, pero con diferentes costumbres, dialecto, cultura y su modo de ser distinto»³⁵. En estos días el montubio se puede encontrar viviendo en las ciudades del litoral.

«Los montubios son personas que a pesar del ocultamiento social en la que viven, siguen dando muestras de la enorme riqueza cultural que poseen»³⁶. Estos personajes todavía guardan sus costumbres y tradiciones a pesar de la fuerte influencia externa que tiene nuestro país. Es un pueblo que ha sufrido de discriminación por no amoldarse a una sociedad occidentalizada.

«En síntesis, la cultura montubia es la forma en la que el pueblo montubio se expresa en el plano de lo estético, asumiendo que “lo montubio” viene dado por las distintas expresiones formales y no formales del grupo humano que habita el litoral tropical y subtropical ecuatoriano»³⁷. Esto se da también por las mezclas que se han surgido. De todas formas, se guarda una esencia propia a pesar de las múltiples influencias a las que se exponen quienes comparten la cultura montubia.

34 Schuberth Ganchozo, «La vertiente indígena costeña, lo ibérico y lo afro en su formación: música montubia, música del río», *Traversari, revista de investigación sonora y musicológica*, n.º 4 (2017): 6, <https://casadelacultura.gob.ec/wp-content/uploads/2020/11/Traversari-4.pdf>

35 Fernando Cevallos Ruales, «La cultura montubia, patrimonio inmaterial del Ecuador una oportunidad para el turismo cultural», Universidad ECOTEC, acceso en enero de 2022, <https://repositorio.pucesa.edu.ec/bitstream/123456789/2097/1/Cultura%20Montubia.pdf>

36 Cevallos Ruales, «La cultura montubia...».

37 Ganchozo, «La vertiente indígena...», 6.

Conclusión

Podríamos decir que la danza y el canto del ser montubio vienen de su cotidianidad. En las letras del amorfino está plasmada su vida, sus amores, sus quehaceres, su tiempo en el campo, sus costumbres, sus formas de coquetear y conquistar. En este también se ve reflejado la singular personalidad de quien se levanta en las mañanas con su simbólico machete y llega tarde a su casa con auténticas ganas de celebrar, resaltando ese espíritu festivo propio de todos los montubios.

La danza, el canto y los versos, aunque son mencionados de manera separada, forman parte de una misma celebración en el pueblo montubio. Sus fiestas vienen cargadas de todo tipo de manifestaciones que hacen de estos encuentros un acto de gran algarabía. El amorfino es presentado en distintas festividades en las que la fiesta o la danza pueden ser diferentes, sin embargo, estos versos permanecen con sus peculiares características. El amorfino es como la palabra que va envuelta en la voz del montubio en sus celebraciones, es algo que no se separa de él.

Vivimos en una época en la que la forma de comportarnos se rige por ciertas normas impuestas. Así, expresiones como los amorfinos están en peligro de desaparecer. Un lugar que olvide su pasado —y por ende su historia— está condenado a sumergirse en la pérdida de su identidad y en la copia de una globalización que poco a poco ha ido absorbiendo a los habitantes de este país y sus costumbres ancestrales.

Por suerte existen ciertos lugares que se han resistido a este proceso de homogenización y han sabido revivir sus costumbres y tradiciones. Este es el caso del pueblo montubio, que, según estas investigaciones, me ha quedado claro que no han perdido la esencia que los caracteriza y que los convierte en personas tan alegres y vivaces, pero también en individuos

tan apegados al trabajo de la tierra y a sus propias formas de celebración a través de los amorfinos. Este tipo de expresiones se han sabido conservar a pesar del paso del tiempo, y con ello la identidad de estos lugares no se han perdido. Me parece importante resaltar esto y fortalecerlo para las futuras generaciones: el amorfino es la poesía del pueblo montubio.

Bibliografía

- Cevallos Ruales, Fernando. «La cultura montubia, patrimonio inmaterial del Ecuador una oportunidad para el turismo cultural». Universidad ECOTEC. Acceso en enero de 2022. <https://repositorio.pucesa.edu.ec/bitstream/123456789/2097/1/Cultura%20Montubia.pdf>
- Coba Andrade, Carlos Alberto. «Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización». Acceso en enero de 2022. https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002037/BIA_055_197_220.pdf.
- El Diario*. «Baile de la iguana de origen colonial». 2015. <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/360589-baile-de-la-iguana-de-origen-colonial/>
- El Universo*. «El amorfino: más que una copla un baile montubio». 2002. <https://www.eluniverso.com/2002/12/29/0001/12/8CCE28F97A0E4BB7B5DA75DBD79407D2.html/>
- El Universo*. «Costumbres de Manabí en fiestas de chigualo». 2018 <https://www.eluniverso.com/noticias/2018/12/21/nota/7107321/costumbres-manabi-fieta-chigualo/>
- Ganchozo, Schuberth. «La vertiente indígena costeña, lo ibérico y lo afro en su formación: música montubia, música del río». *Traversari, revista de investigación sonora y musicológica*, n.º 4 (2017): 6, <https://casadelacultura.gob.ec/wp-content/uploads/2020/11/Traversari-4.pdf>

- Molano, Olga Lucía. «Identidad cultural un concepto que evoluciona». *Revista Ópera* (mayo de 2017). <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500705.pdf>
- Ordoñez Iturralde, Wilman. «Historia del amorfino en el litoral ecuatoriano». 2019. Video un YouTube. Acceso el 21 de noviembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=vvJKhJ1NUIg>.
- Pereira Valarezo, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Cartografías de la memoria, 2019. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52864>.
- Revista de Manabí*. «Festival La Iguana, del baile homónimo tricentenario». 2019. <https://revistademanabi.com/2019/10/22/festival-la-iguana-del-baile-homonimo-tricentenario/>
- Romero Jordán, Talía Alexandra y Annabelle Steffanía Cortez Merchán. «Danza folclórica de la provincia de Manabí, para el fortalecimiento de la identidad montubia en los estudiantes de primer año de Bachillerato, de la Unidad Educativa Fiscal Nueve de Octubre de Guayaquil, año 2014-2015». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2014. <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/13849/1/BFILO-PAR-05-009.pdf>
- Sánchez, Joselías. «Culmina la fiesta del chigualo». 2019. <https://joselias2022.com/2019/02/03/culmina-la-fiesta-del-chigualo/>
- Zambrano Macías, Reymundo. *El amorfino, manifestación de la identidad cultural del pueblo montubio*. Manta: Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, 2019. <https://munayi.uleam.edu.ec/wp-content/uploads/2019/10/amorfinos-web.pdf>

N.º 10
ISSN: 2773-7322

ILIA Instituto
Latinoamericano

El Curiquingue en el Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba

The Curiquingue in Riobamba's
Pase del Niño Rey de Reyes

Karen Paulina Zúñiga Calle¹

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Seminario de Etnocoreología Ecuatoriana. Universidad de las Artes. Escuela de Artes Escénicas. Guayaquil. Ecuador. karen.zuniga@uartes.edu.ec.

RESUMEN

La presente investigación se centra en el análisis de un personaje tradicional de la cosmovisión andina ecuatoriana: el Curiqingue, que se encuentra en el Pase del Niño Rey de Reyes de la ciudad de Riobamba. El propósito es conocer su rol en la celebración y para ello se propone una relación y un diálogo a lo largo de la investigación. A partir del marco teórico se analizan conceptos como cuerpo, danza y fiesta; posteriormente se desarrollan los capítulos 1 y 2 en los que se describe la festividad de Riobamba, el Curiqingue y su danza particular. Se concluye que el Curiqingue es un personaje indispensable en el Pase del Niño Rey de Reyes y su presencia otorga una experiencia sagrada, alaba al Niño y revive la memoria de la cultura indígena.

Palabras clave: Curiqingue, Danza del curiqingue, Pase del Niño Rey de Reyes, cultura, memoria.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze a traditional character of the Andean worldview inside the Pase del Niño Rey de Reyes, a celebration that takes place in the city of Riobamba (Ecuador): the Curiqingue. This article seeks to determine the importance and role of this character inside this Ecuadorian Andean celebration. Concepts such as body, dance and festivity are part of the theoretical framework. Then, in chapters 1 and 2, there is a description about the Curiqingue, his dancing and the overall celebration. With the information gathered, we were able to recognize the Curiqingue as an indispensable character in Pase del Niño Rey de Reyes whose presence creates a sacred experience, praises the Niño and preserves indigenous memory.

Keywords: Curiqingue, Danza del curiqingue, Pase del Niño Rey de Reyes, culture, memory.

* * *

Introducción

El Ecuador es un país megadiverso en todos los aspectos: en él habita una gran variedad de etnias y culturas, pueblos mestizos, negros e indígenas y, con ello, una diversidad de danzas y fiestas tradicionales. Cada comunidad está atravesada por contextos distintos que se ven reflejados en las diferentes costumbres y prácticas artísticas que expresan el diario vivir. Las creencias, la historia, el lenguaje, la forma de organización, entre muchos otros aspectos, son lo que distingue a diversas comunidades e identifica a las personas que componen cada una de ellas.

El Curiquinque es un personaje de la cultura popular ecuatoriana que está presente dentro de varias festividades de la serranía del país. Se caracteriza por su danza del Curiquinque y su permanencia en cada celebración. Una de estas festividades es el Pase del Niño, llevado a cabo en varias zonas del Ecuador y con características únicas y especiales para cada comunidad.

El objetivo de esta investigación es conocer a profundidad al Curiquinque, su origen, significado, simbología, danza y movimientos, la relación con la fiesta en la que está presente y su papel dentro de esta. Para analizar al personaje y su danza, me centraré en la celebración de la ciudad de Riobamba y se planteará la siguiente pregunta de investigación: ¿cuál es el rol que cumple el personaje Curiquinque dentro de la festividad del Pase del Niño Rey de Reyes de la ciudad de Riobamba? Se espera responder este cuestionamiento a partir de la búsqueda de información en diversas fuentes bibliográficas y su recopilación a lo largo del trabajo.

En relación a la metodología de investigación, se ha recurrido a diversas fuentes secundarias como libros, textos, artículos, tesis y páginas web para la obtención de información. Todas ellas han aportado con datos necesarios y relevantes

acerca del tema, permitiendo un desarrollo óptimo del trabajo. De igual manera se acudió a la búsqueda de imágenes y videos para esclarecer las palabras, recibir otros estímulos y vivir el tema de una forma más cercana, creando una relación más estrecha con la investigación.

Marco teórico

El cuerpo es lo que permite a los seres humanos experimentar la vida. A través del soma² —refiriéndome al cuerpo integrado tanto por la parte física como mental— las personas ejecutan acciones, construyen ideologías y se relacionan con el otro, el entorno y con ellas mismas. Mediante el cuerpo sensible se percibe la realidad y se llega a formar parte de una sociedad y cultura.

La antropóloga Ana Sabrina Mora afirma: «El cuerpo es una construcción social, cultural, histórica (...) Se encuentra moldeado por el contexto social y cultural en que se insertan los actores y es interpretado de acuerdo a ese contexto»³. Es decir, el cuerpo va más allá de ser un organismo biológico. El cuerpo se ve atravesado por un lenguaje, creencias y memorias de la sociedad en la que habita y en la que se generan diversas prácticas y experiencias con base en ello.

Considero que el cuerpo se encuentra en constante transformación y es la vía de expresión de una cultura particular. En el Pase del Niño Rey de Reyes, varias personas encarnan al Curiqingue, un personaje construido por las culturas populares

2 Término que se usa en la educación somática para referirse al cuerpo humano integrado por su parte biológica y psicológica. Yvan Joly, *El método Feldenkrais de Educación Somática* (México, 2000), http://www.yvanjoly.com/downloads/El_metodo_Fel_de_Ed_so-esp.pdf

3 Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología» (tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2010), 63.

de la sierra andina. Adquieren, de alguna manera, otra identidad y otro cuerpo a través del cual se manifiestan y comunican. Mediante la representación de ese ser que tiene un significado y una simbología detrás, el personaje construye vínculos con la comunidad y su cosmovisión.

El cuerpo se manifiesta a través del habla y el movimiento, la música, el canto y la danza. Esta última es una forma de expresión con la que el cuerpo habla y los sentimientos florecen. Se le puede experimentar a través de la acción y la mirada y, al igual que en el cuerpo, en la danza influyen factores culturales, históricos y geográficos que le otorgan formas, características, significados y ritmos específicos. La antropóloga Ada Rabago menciona:

La danza no es sólo una colección de movimientos con propiedades morfológicas provenientes de sustratos fisiológicos y mecanismos cognitivos (...) en la percepción del espacio en el cual se danza, hay interferencia de factores culturales, el movimiento mismo se compone de actitudes, creencias y motivaciones (...).⁴

La danza va más allá de ser un movimiento mecánico. Sí, está constituida por acciones corporales, pero también habitan en ella recuerdos, emociones, pensamientos, un pasado y un presente, tanto individual como colectivo, que se ven influidos por un entorno. A través de la danza una comunidad se manifiesta, se comunica, se identifica, se entretiene y se fortalece. Mediante el movimiento y la danza la memoria vuelve a la vida y se hace presente para mantenerla a lo largo del tiempo.

Para la bailarina y antropóloga Silvia Citro, el movimiento puede generar el renacimiento de las memorias encarnadas que

4 Ada Rabago, «Antropología y danza», en *Memoria XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología* (Quito: Abya-Yala, 2012), 481.

están enterradas y calladas por la colonización y modernización.⁵ Es decir, el movimiento es un camino para despertar todo lo que el cuerpo guarda e invisibiliza. La danza no solo saca a la luz las memorias del cuerpo, sino que también evidencia las de una comunidad y, al mismo tiempo, genera nuevos tejidos afectivos.

En el Pase del Niño Rey de Reyes, con la danza tradicional del Curiqingue y sus movimientos representativos, Riobamba manifiesta su fe, creencias y costumbres. A través de la participación de los espectadores y los danzantes, la comunidad se une en un único fervor para celebrar con orgullo su fiesta. A través de las danzas tradicionales, los pueblos muestran una cultura viva preocupada por mantener sus tradiciones, y reflejan su visión del mundo y la vida. El sociólogo y antropólogo David Le Breton menciona:

Las danzas tradicionales traducen la solidaridad orgánica entre el sí mismo, el otro y el cosmos; convocan a los dioses, los encarnan, los celebran, reactualizan los mitos fundadores, alimentan la memoria colectiva (...) son una creación colectiva y nos remiten a un tiempo circular (...) Las danzas tradicionales encarnan al mundo del “nos-otros”, de la comunidad, del lazo social.⁶

Las danzas tradicionales son un puente de conexión entre los vivos y sus antepasados, los creyentes y santos, los dioses y la comunidad. Son un lenguaje que expresa desde lo más íntimo y comunica con sensibilidad una memoria colectiva. En ellas, tiempo, espacio, música, cuerpo y movimiento se encuentran

5 Silvia Citro, Lucrecia Greco y Soledad Torres, «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa», en *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina* (Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2019), 145.

6 David Le Breton, *Cuerpo sensible* (Chile: Metales Pesados, 2010), 102 y 103.

para convocar a una comunidad y celebrar en unión la cultura. Por estos motivos, considero que la danza constituye uno de los elementos esenciales en la identidad de una comunidad. Las danzas o bailes tradicionales de un pueblo representan diversos ámbitos de la vida y se insertan en ambientes festivos de carácter ritual, religioso o de goce, rompiendo con el orden cotidiano.

La investigadora María San Sebastián menciona que, para el antropólogo Julio Caro Baroja, la fiesta popular «es una forma de buscar placer colectivo (...) Es una evasión de la cotidianidad, de la monotonía de la vida (...) es darle a la existencia un sentido religioso o dramático»⁷. Las festividades tradicionales se convierten en un vehículo de desahogo, goce y escape de las actividades diarias y, al mismo tiempo, son un camino para expresar una identidad transmitible de padres a hijos.

Capítulo 1

La fiesta del Pase del Niño Rey de Reyes, en donde se manifiesta el Curiqingue y su danza, se desarrolla en la ciudad de Riobamba (Ecuador), capital de la provincia de Chimborazo. Es conocida como la Sultana de los Andes por estar rodeada de grandes nevados como el Cotopaxi y el Tungurahua. Riobamba se ubica en la sierra central del país y se encuentra a 2754 metros sobre el nivel del mar. La lengua predominante es el español y cuenta con 225 741 habitantes (censo del INEC de 2010), en su mayoría autodefinidos mestizos y católicos.⁸

7 María San Sebastián, «Antropología de la danza: el caso de Ataún», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008): 85.

8 Yajaira Molina, «Plan de difusión para la ruta educativa patrimonial de la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo» (tesis de titulación, Universidad Nacional de Chimborazo, 2015), <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/770/1/UNACH-EC-IG.TUR-2015-0026.pdf>

Riobamba fue fundada en 1534 cerca de la laguna de Colta, no obstante, en 1799 fue trasladada al lugar en donde se encuentra actualmente. La ciudad se divide en cinco parroquias urbanas y once rurales. Su economía se sustenta principalmente en la producción agropecuaria, ganadera y en el comercio; este último ha tenido un gran desarrollo debido a que es una zona de conexión entre las regiones de la costa, la sierra y el oriente del Ecuador. Riobamba es una tierra de gran tradición y cultura que posee un amplio patrimonio material e inmaterial.⁹

La fiesta del Pase del Niño Rey de Reyes es una de las más importantes de la ciudad de Riobamba. Dicha celebración se lleva a cabo el 6 de enero (día de Reyes) de cada año y ha sido declarada Patrimonio Cultural Inmaterial Local de Riobamba, debido a que es una festividad significativa que forma parte de la cultura, identidad y memoria colectiva de la ciudad. La celebración se ha mantenido a lo largo del tiempo, conservando sus elementos tradicionales y simbólicos.¹⁰ Esto quiere decir que la festividad ha sido transmitida de generación en generación a través del relato de recuerdos, anécdotas, experiencias y saberes, así como de enseñanza de danzas que se desarrollan en esta fiesta y la práctica constante de la fe.

El historiador Santiago Taipe menciona que la festividad es una manifestación mestiza por el carácter religioso específicamente católico que posee, y porque en ella participan personajes tradicionales de la cultura indígena. En el Pase del Niño Rey de Reyes se celebra el nacimiento del niño Jesús y la llegada de los Reyes Magos. Cada año se venera con devoción la

9 Yajaira Molina, «Plan de difusión para la ruta educativa patrimonial...».

10 Jessica Ponce y José Cabezas, «Pase del niño como patrimonio cultural inmaterial en el imaginario colectivo de la ciudad de Riobamba, periodo septiembre 2016-febrero 2017» (tesis de titulación, Universidad Nacional de Chimborazo, 2018), <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/4715/1/UNACH-EC-FCP-COM-SOC-2018-0012.pdf>

imagen del niño que desde hace mucho tiempo ha pertenecido a la familia Mendoza.¹¹ Ese sincretismo que se genera entre lo europeo e indígena construye la cultura de los riobambeños, quienes cada año la reconocen, expresan y honran al celebrar la festividad.

Taipe comenta que dicha imagen viene desde la antigua Riobamba y se dice que fue tallada en madera por los artistas de la Escuela Quiteña en la época de la colonia de 1794. Luego de unos años, el 4 de febrero de 1797, un fuerte terremoto sacudió a la ciudad, dejando escombros en donde el Niño fue encontrado milagrosamente intacto por la familia Sánchez. Posteriormente, en el año de 1921 el Niño Jesús fue donado a sus dueños actuales, es decir, a los Mendoza, quienes guardan y protegen la imagen en el oratorio y santuario del Niño ubicado en el barrio de Santa Rosa.¹²

Los responsables de la organización y gastos de la fiesta son los sacerdotes, quienes son elegidos, ayudados y orientados por los fundadores, nombre con el que se conoce a los dueños de la imagen del Divino Niño. Además de ellos, también se encuentran los llamados jochantes, título que se les designa a las personas, comúnmente a amigos y familiares de los sacerdotes, que realizan colaboraciones, contribuciones, donan ofrendas y apoyan con danzas, comparsas, grupos musicales, alimentos, etc., para la construcción de la festividad.¹³

11 Santiago Taipe, «Historia de las fiestas populares religiosas y su incidencia sociocultural en la vida de los habitantes de Riobamba desde el año 2000 hasta la actualidad» (tesis de titulación, Universidad Nacional de Chimborazo, 2016), 1, 7 y 8, <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/1615/1/UNACH-FCEHT-TG-C.SOCI-000002.pdf>

12 Taipe, «Historia de las fiestas populares religiosas...», 1,7 y 8.

13 Andrés Vicuña, «Catálogo de ilustración con contenido transmedia para difundir a los personajes tradicionales de los pases del niño de Riobamba» (tesis de titulación, Universidad Nacional de Chimborazo, 2019), 8 y 9, <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/5984/1/UNACH-EC-FCEHT-DS%C3%91-GRF-2019-000015.pdf>

En relación a los participantes, el investigador Álvaro Samaniego menciona:

La motivación de la mayoría de los participantes es religiosa: se dice que el Divino Niño es bueno, pero es travieso; que hay que bailar por él durante el Pase del Niño porque de lo contrario será un año malo para el alma, el cuerpo, las finanzas, la salud. El Niño travieso se encarga de compensar con el doble de lo que pidió cada participante y de castigar con rigor a quien no lo hizo.¹⁴

Nueve días antes de la gran celebración se da inicio a la novena, que también es organizada y patrocinada por los sacerdotes. Se lleva a cabo en el oratorio del barrio Santa Rosa y es un espacio en donde la comunidad venera, ora y agradece al niño. Tras terminar esta etapa, el 5 de enero se celebra la víspera del pase para anunciar el día festivo y agradecer a los colaboradores. En la noche se celebra una misa y posterior a ello, las personas se reúnen para entonar y bailar el albazo, música que viene de la época colonial y que se tocaba en el amanecer de las fiestas religiosas para iniciarlas con alegría. A lo largo de la celebración se brinda alimentos, bebidas y se prenden los castillos.¹⁵

El esperado 6 de enero empieza con una segunda celebración eucarística para bendecir a Jesús y luego dar inicio al Pase del Niño Rey de Reyes. En la fiesta participan bandas de pueblo, comparsas, danzantes, feligreses, personajes tradicionales como el Curiquingue, Sacha Runa, Diablo Sonajero, entre otros, quienes recorren con algarabía las principales calles de la ciu-

14 Álvaro Samaniego, «Los andinos y el Rey de Reyes», *Fiesta y Fe*, <https://fiestayfeecuador.org/>

15 Freddy Atupaña, «Diseño de un emprendimiento cultural sobre los personajes simbólicos de la manifestación “Pase del Niño” en la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo» (tesis de titulación, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2018), 21, <http://dspace.epoch.edu.ec/bitstream/123456789/8406/1/23T0663.pdf>

dad de Riobamba. La trayectoria finaliza en el oratorio donde la imagen del Niño Jesús es devuelta a los dueños.¹⁶ En todos este tiempo, el diario vivir se transforma y lo cotidiano se irrumpe para dar paso a la fiesta y a la manifestación de las tradiciones. Toda la comunidad colabora para el desarrollo de la celebración, uniéndose para el disfrute y el placer colectivo.

En el pase del niño, algunas mujeres van regando en el camino chagrillo, término usado para referirse al conjunto de pétalos de flores de diferentes colores. El filólogo Oswaldo Encalada menciona que las personas disfrazadas deben presentarse durante doce años. Al cumplirlos, realizan una jaula en donde colocan una paloma y durante la procesión la llevan colgada en el hombro de un palo. Se dice que quien no baile doce veces será llevado por el diablo.¹⁷

Los nuevos priostes y jochantes son escogidos en la fiesta de la Candelaria, en la cual también se agradece a los priostes recientes, a quienes se les entrega una placa de recuerdo y se les obsequia una imagen grande del niño. Seguido de ello, se confirma el compromiso asumido por los nuevos priostes haciéndoles la entrega del pan de la Candelaria y ellos, a su vez, entregándoles a sus colaboradores. Años atrás, el pan era moldeado con formas específicas y así se comunicaba el tipo de ayuda que se esperaba obtener de la persona que lo recibía. Por ejemplo, si te tocaba un pan con forma de Curiqingue, significaba que tenías que ejecutar una comparsa con ese personaje para el Pase del Niño Rey de Reyes.¹⁸

16 Atupaña, «Diseño de un emprendimiento...», 21.

17 Oswaldo Encalada, *La Fiesta Popular en el Ecuador* (Cuenca, 2005), 21, <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/443>

18 José Pereira, *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009), 57, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52864>

Capítulo 2

Según Encalada, la palabra «curiquire» (kurikinki en kichwa) significa «pintado de oro»¹⁹. El Curiquire es un personaje que nació en honor al ave sagrada de los cañaris e incas. En el relato de origen más popular del pueblo cañari se menciona que toda su población es descendiente de guacamayas, por lo que respetan mucho a las aves. Dentro de su cultura les rinden honor y es probable que la danza del Curiquire haya nacido para rendir culto a su deidad progenitora, de la cual se despliega todo su linaje.²⁰

Durante la temporada de la siembra y la cosecha, los pueblos andinos les rendían tributo a estas aves que llegaban desde las alturas y convivían con ellas, pues la presencia del curiquire atraía las lluvias, anunciaba una buena colecta y traía buena suerte. Se creía que el curiquire, al ir por el aire, se comunicaba con los astros y los dioses. La investigadora Ximena Pulla menciona que estas aves «eran las mensajeras sagradas entre la tierra y el cielo. Eran símbolo de pureza espiritual, dignidad y poder»²¹.

Asimismo, al ver la presencia de los curiquirenses en sus tierras, los indígenas no los ahuyentaban, al contrario, los dejaban estar y agradecían su visita puesto que ayudaban a la prosperidad de sus sembríos. Se comían los insectos presentes en las cosechas y de esa manera, los indígenas lograban me-

19 Oswaldo Encalada, *Mitología Ecuatoriana: un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas* (Ecuador: Corporación Editora Nacional, 2010)

20 Francisco Salto, «La espiralidad del tiempo en la música y cultura de los cañari» (tesis de titulación, Universidad de las Artes, 2021), 33, <https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/631/1/SALTO%20URGILES%20FRANCISCO%20EDUARDO.pdf>

21 Edy Pérez, «Un baile ancestral venera al mítico curiquire», *El Telégrafo*, 2018, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/baile-ancestral-curiquire-cuenca>

jorar su producción.²² Para agradecerle por todo ello, los incas realizaban un ritual en honor a esta ave mítica en el que vestían trajes con plumas e imitaban sus movimientos para recordarlas, venerarlas y gratificarlas.²³

Es así como la danza del Curiqingue nace en honor a esta especie y se ha mantenido a lo largo del tiempo. En la danza sobresalen los saltos, giros y se desarrollan principalmente dos movimientos: el primero se produce al mover los brazos de arriba abajo imitando el aleteo y vuelo del Curiqingue. El segundo representa la búsqueda de comida y la alimentación, y se ejecuta flexionando el torso hacia adelante, dirigiéndose al piso y produciéndose un balanceo del torso.²⁴ Con ello es posible apreciar que la danza del Curiqingue está influenciada por diversos elementos de la cultura andina, su historia y sobre todo por sus creencias que la han llevado a adquirir formas específicas de movimiento que cuentan con una motivación y un significado propio.

En algunos momentos de su ejecución, los bailarines mueven su cuerpo de un lado al otro, realizando una especie de saludo hacia los espectadores. En otros casos, los abrazan con sus grandes alas y los picotean con su largo bonete llevado en la cabeza. De esa manera representan al ave en armonía con los seres humanos y el convivir de las culturas andinas con la naturaleza. Además, la profesora de danza Rocío Pulla menciona que también se llevan a cabo brincos y zapateos que «simbolizan que están en contacto con los espíritus»²⁵. De esa manera, la danza del Curiqingue se comunica y proyecta un pasado

22 «Baile del curiingue, tributo a la vida», *El Telégrafo*, 2020, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/baile-curiingue-tributo-vida>

23 Pérez, «Un baile ancestral...».

24 Álvaro Samaniego, «CURIQUINGUE», 2017, video en YouTube, 2:16, acceso el 20 de noviembre de 2021, <https://youtu.be/4eFlapnvD-A>

25 Pérez, «Un baile ancestral...».

volviéndolo visible en el aquí y ahora, sosteniendo en el tiempo una memoria colectiva y alimentándola cada vez más.

El Curiqingue con su danza de movimientos suaves y elegantes es uno de los personajes que está presente en el pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba y es uno de los grupos más numerosos dentro de la festividad que baila al ritmo de la tonada (género musical mestizo del Ecuador). Los bailarines que representan a estas aves danzan acompañados de la música entonada por la banda y su ritmo se asemeja al de las aves bailando cuando se encuentran alegres: «La música tiene relación cósmica y espacial con el vivir diario de los curiquirenes»²⁶. En cuanto a la razón de su participación en dicha celebración, Samaniego expone:

El curiquirene, el ave sagrada de los incas, llegó a la fiesta por la superposición de la iglesia católica sobre una de las festividades fundamentales de la cosmovisión andina, que es el solsticio de diciembre. Ahora, la procesión religiosa en honor del Divino Niño se amalgamó con la fiesta popular andina, que es el escenario en donde el curiquirene danza, rasca, picotea y aletea con tanta fruición.²⁷

El sentido ritual que de alguna manera poseía la danza del Curiquirene en sus inicios se perdió con la llegada de la cultura europea y la imposición de sus celebraciones católicas, adquiriendo así otros sentidos. La investigadora Bertha Paredes menciona que el curiquirene, ave propia de los andes del Ecuador, se adapta a la religión católica como una experiencia de lo

26 Bertha Paredes, «El poder de lo sagrado: Estudio del personaje “el curiquirene” del pase del niño Rey de reyes de Riobamba», *Revista Científica* 6, n.º 2 (2020), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7504266>

27 Álvaro Samaniego, «El ave sagrada que le baila al sol», *Fiesta y Fe*, <https://fiestayfeecuador.org/2018/07/31/el-ave-sagrada-que-le-baila-al-sol/>

sagrado, representada mediante la interacción de los personajes y los fieles presentes en el Pase del Niño Rey de Reyes. El personaje demuestra el sincretismo cultural, alaba y celebra al Niño Jesús con su presencia y su danza, y al mismo tiempo representa la divinidad de las aves en el acto religioso.²⁸

De igual manera Paredes expone: «Los personajes que aparecen en las fiestas religiosas no son representados teatralmente, sino de manera mística. Quienes los representan no solo adquieren un disfraz, sino que deben convertirse en el otro»²⁹. Es decir, los danzantes del Curiquinque se insertan en el personaje en cuerpo, mente y espíritu. Lo personifican siendo conscientes de lo que representa, el significado que posee, su rol específico y lo que puede provocar en el espectador. Estos cuerpos moldeados por un contexto social, cultural e histórico no solo llevan un atuendo, sino que se transforman y adquieren otra identidad, viviendo la fiesta desde otro lugar en el que la comunidad se siente conectada.

El curiquinque es un ave de plumaje negro, no obstante, los trajes que son usados por los personajes en las fiestas son elaborados con colores muy fuertes y llamativos. Pretenden brindar más vida, color y alegría a la celebración desde la vestimenta. Asimismo, se dice que cuando los curiquinques se exponen al sol, en sus plumas se reflejan tonalidades como el amarillo, verde, azul, entre otros.³⁰

Alfredo Cepeda —integrante de la agrupación Curiquinques CD, de Riobamba—, quien ha elaborado trajes de Curiquinques con diseños propios, menciona el significado que tienen para él los diferentes colores de las vestimentas. El Curiquinque amarillo representa la vida eterna que una persona

28 Paredes, «El poder de lo sagrado...».

29 Paredes, «El poder de lo sagrado...».

30 Pérez, «Un baile ancestral...».

católica quisiera tener; el azul el amanecer de un nuevo día; el verde simboliza la esperanza; el rojo la sangre folklórica que cada bailarín debe de tener para danzar y personificar al Curi-
quingue; y, finalmente, el lila o morado, expresan el amor, la fe y el entusiasmo al danzar.³¹

El traje característico del Curiquingue del Pase del Niño Rey de Reyes consta de una máscara cónica, elaborada con cartón y forrada con tela. En el extremo superior lleva una paloma de madera que en muchos casos sostiene en su pico una rama de olivo. El personaje también hace uso de un mandil que cubre su torso en la parte posterior y anterior del cuerpo, y una especie de armazón que rodea su espalda y llega hacia los costados para simular las grandes alas que la persona sostiene y manipula con sus brazos. En la parte inferior del cuerpo, posee un pantalón de tela brillante que llega por debajo de las rodillas y utiliza zapatos blancos de lona, muchas veces decorados con lentejuelas. Tanto el mandil como las alas están adornadas con figuras, frases e imágenes religiosas (católicas).³²

Dentro de la festividad también existen otros personajes tradicionales que con sus movimientos acompañan la danza del Curiquingue. Uno de ellos es el Sacha Runa que significa «hombre de la selva» y, según la cosmovisión andina, es el protector del páramo, del bosque y de los animales. Sin embargo, en la fiesta es el protector del Niño Jesús. Su vestimenta posee un aspecto envejecido y está cubierta de musgo. Lleva puesta una careta de color verde, guantes y botas negras, una peluca de cabuya y un látigo con el que golpea el piso para asustar a las personas, mientras emana ruidos similares a los de un animal.³³

31 Tayta Studio, «Curiquingues CD “Un legado de tradición”», 2021, video en YouTube, 13:36, acceso el 14 de marzo de 2022, <https://youtu.be/LIKnDPSaDQY>

32 Atupaña, «Diseño de un emprendimiento...», 10 y 32.

33 Vicuña, «Catálogo de ilustración...», 27.

En la festividad también se encuentra el Diablo Sonajero que surgió como una expresión de rebeldía frente a la llegada de los españoles. Se dice que en el pase ahuyenta a los malos espíritus y cuida la imagen del Niño. El personaje utiliza una camisa y guantes blancos, un camisón largo de color rojo y azul, una corbata y un pañuelo amarrado en la cintura. Lleva también un pantalón y zapatos de color negro, una trenza de cabuya, una sonaja y una máscara de lata roja. Resaltan también los Danzantes Yaruquíes, personajes masculinos de origen prehispánico que rinden culto al sol y la luna. Simbolizan el sincretismo del catolicismo con las tradiciones indígenas, visible en su vestimenta: ropa blanca, una enagua con paños, un sombrero con espejos y cintas de colores, guantes blancos, una máscara de malla, una pañoleta que cubre la cabeza, una pechera y zapatos negros.³⁴

Por último, en la fiesta podemos encontrar a personajes como los payasos y los perros. Los primeros son los personajes que representan la alegría y el humor, encargados de abrir el desfile y cuidar al Niño. Usan una careta de cartón, un traje colorido, guantes blancos, un bonete como sombrero y llevan un chorizo de tela con el que golpean ligeramente a los espectadores. Por su lado, los perros son los guardianes de la integridad física del Niño, juegan con las personas y también abren los recorridos. Visten un uniforme militar, guantes blancos, un pañuelo colorido en la cabeza, una máscara de cartón con cara de perro y llevan una cuerda de cabuya sujeta en la cintura.³⁵

34 Atupaña, «Diseño de un emprendimiento...», 25 y 35.

35 Ponce y Cabezas, «Pase del niño como patrimonio cultural inmaterial...», 18 y 19.

Conclusiones

Después de haber recopilado información de distintas fuentes bibliográficas sobre el personaje del Curiquingue y su danza en el Pase del Niño Rey de Reyes, se ha logrado reafirmar su importancia y la de la celebración para los habitantes de la ciudad de Riobamba. De igual forma, luego de haber realizado un análisis sobre el cuerpo, la danza y la fiesta a partir de afirmaciones realizadas por diversos autores, se ha logrado confirmar y aclarar la implícita relación que existe entre estos tres elementos. Así como los contextos por los que se ven atravesados e influidos, y su esencial presencia dentro de una comunidad para construir una identidad.

En esta festividad religiosa costeadada por los sacerdotes, el Niño Jesús es la figura central, cuya imagen sobrevivió a un terremoto, razón por la que se la considera milagrosa. Se le celebra alabando a través de eucaristías y una procesión en la que participa la comunidad. Cada participante cumple un rol diferente: músicos, bailarines, feligreses, sacerdotes y diversos personajes completan la celebración unidos por la fe, la tradición y la cultura. La fiesta llega cada 6 de enero para romper con la cotidianidad de la vida y generar un ambiente festivo en donde lo colectivo se hace presente.

Los Sacha Runa, Diablos Sonajeros, Bailarines Yaruquíes, Perros, Payasos y Curiquingues son personajes esenciales que asisten cada año al pase para venerar al Niño Jesús con su presencia y su acción. El último es un personaje muy importante que simboliza un sincretismo entre la cultura indígena y europea. Con su vestimenta y danza representa una creencia, una religión, una lealtad a un pasado histórico, a un legado y a un pueblo. Dicha ave se hace presente con su traje de grandes alas,

múltiples colores y diseños únicos, creando una imagen que deslumbra la mirada del espectador.

En el Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba, el Curiqingue se encarga de otorgar una experiencia sagrada a la festividad por el carácter divino que posee. Además, constituye un símbolo espiritual y un mestizaje vivo en la identidad de la mayoría de los riobambeños. La danza del Curiqingue, que en su momento nació en la cultura andina como una forma de honrar a sus dioses, alabar y agradecer al ave por su ayuda en la producción de alimentos, hoy en día alaba y honra al Niño, expresa una tradición y dota de identidad cultural a los individuos que participan.

La danza construida con giros elegantes, saltos pequeños, movimientos imitativos y gestos que rememoran la convivencia del ave con los seres humanos, junto con la música que acompaña y complementa los movimientos y el estado en el que los danzantes se insertan al encarnar el personaje, brinda alegría, entusiasmo y júbilo a la festividad. Fortalece la energía que se despliega a lo largo del recorrido por la ciudad y conecta a la comunidad, potenciando la veneración al Niño.

El Curiqingue, al igual que los demás personajes, es de gran importancia dentro de la fiesta por su aporte simbólico. Su presencia trae buena suerte, refresca la memoria de un pueblo, fortalece el lazo social y la devoción de los riobambeños. Además, celebra la fe, la vida y la cultura, conserva una historia y con ello saberes. Finalmente, el Pase del Niño Rey de Reyes representa una tradición que se ha mantenido por muchos años y ha llegado a ser un fuerte símbolo de identidad para la «ciudad bonita», el otro nombre con el que se le conoce a Riobamba.

Bibliografía

- Atupaña, Freddy. «Diseño de un emprendimiento cultural sobre los personajes simbólicos de la manifestación “Pase del Niño” en la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo». Tesis de titulación. Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2018. <http://dspace.esPOCH.edu.ec/bitstream/123456789/8406/1/23T0663.pdf>
- «Baile del curiquire, tributo a la vida». *El Telégrafo*. 2020. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/baile-curiquire-tributo-vida>
- Citro, Silvia, Lucrecia Greco y Soledad Torres. «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa». En *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2019.
- Encalada, Oswaldo. *La Fiesta Popular en el Ecuador*. Cuenca, 2005. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/443>
- Fiesta y Fe. «CURIQUIRE». 2017. Video en YouTube, 2:16. Acceso el 23 de enero de 2022. <https://youtu.be/4eFIapnVD-A>
- Joly, Yvan. *El método Feldenkrais de Educación Somática*. México, 2000. http://www.yvanjoly.com/downloads/El_metodo_Fel_de_Ed_so-esp.pdf
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Chile: Metales Pesados, 2010.
- Molina, Yajaira. «Plan de difusión para la ruta educativa patrimonial de la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2015. <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/770/1/UNACH-EC-IG.TUR-2015-0026.pdf>
- Mora, Ana Sabrina. «El cuerpo en la danza desde la antropología». Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- Paredes, Bertha. «El poder de lo sagrado: Estudio del personaje “el curiquire” del pase del niño Rey de reyes de Riobamba». *Revista*

- Científica* 6, n.º 2 (2020). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7504266>
- Pereira, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52864>
- Pérez, Edy. «Un baile ancestral venera al mítico curiquinque». *El Telégrafo*. 2018. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/baile-ancestral-curiquinque-cuenca>
- Ponce, Jessica y José Cabezas. «Pase del niño como patrimonio cultural inmaterial en el imaginario colectivo de la ciudad de Riobamba, periodo septiembre 2016–febrero 2017». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2018. <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/4715/1/UNACH-EC-FCP-COM-SOC-2018-0012.pdf>
- Rabago, Ada. «Antropología y danza». En *Memoria XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. Abya-Yala, 2012.
- Salto, Francisco. «La espiralidad del tiempo en la música y cultura de los cañari». Tesis de titulación. Universidad de las Artes, 2021. <https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/631/1/SALTO%20URGILES%20FRANCISCO%20EDUARDO.pdf>
- Samaniego, Álvaro. «El ave sagrada que le baila al sol». *Fiesta y Fe*. <https://fiestayfeecuador.org/2018/07/31/el-ave-sagrada-que-le-baila-al-sol/>
- . «Los andinos y el Rey de Reyes». *Fiesta y Fe*. <https://fiestayfeecuador.org/>
- San Sebastián, María. «Antropología de la danza: el caso de Ataún». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008).
- Taipe, Santiago. «Historia de las fiestas populares religiosas y su incidencia sociocultural en la vida de los habitantes de Riobamba desde el año 2000 hasta la actualidad». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2016. <http://dspace.unach.edu>

- Científica* 6, n.º 2 (2020). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7504266>
- Pereira, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=52864>
- Pérez, Edy. «Un baile ancestral venera al mítico curiquinque». *El Telégrafo*. 2018. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/baile-ancestral-curiquinque-cuenca>
- Ponce, Jessica y José Cabezas. «Pase del niño como patrimonio cultural inmaterial en el imaginario colectivo de la ciudad de Riobamba, periodo septiembre 2016–febrero 2017». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2018. <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/4715/1/UNACH-EC-FCP-COM-SOC-2018-0012.pdf>
- Rabago, Ada. «Antropología y danza». En *Memoria XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. Abya-Yala, 2012.
- Salto, Francisco. «La espiralidad del tiempo en la música y cultura de los cañari». Tesis de titulación. Universidad de las Artes, 2021. <https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/631/1/SALTO%20URGILES%20FRANCISCO%20EDUARDO.pdf>
- Samaniego, Álvaro. «El ave sagrada que le baila al sol». *Fiesta y Fe*. <https://fiestayfeecuador.org/2018/07/31/el-ave-sagrada-que-le-baila-al-sol/>
- . «Los andinos y el Rey de Reyes». *Fiesta y Fe*. <https://fiestayfeecuador.org/>
- San Sebastián, María. «Antropología de la danza: el caso de Ataún». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008).
- Taipe, Santiago. «Historia de las fiestas populares religiosas y su incidencia sociocultural en la vida de los habitantes de Riobamba desde el año 2000 hasta la actualidad». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2016. <http://dspace.unach.edu>

[ec/bitstream/51000/1615/1/UNACH-FCEHT-TG-C.SOCI-000002.pdf](https://bitstream/51000/1615/1/UNACH-FCEHT-TG-C.SOCI-000002.pdf)

Tayta Studio. «Curiquingues CD “Un legado de tradición”». 2021. Video en YouTube, 13:36. Acceso el 14 de marzo de 2022. <https://youtu.be/LIKnDPSaDQY>

Vicuña, Andrés. «Catálogo de ilustración con contenido transmedia para difundir a los personajes tradicionales de los pases del niño de Riobamba». Tesis de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2019. <http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/5984/1/UNACH-EC-FCEHT-DS%C3%91-GRF-2019-000015.pdf>



El andarele

The Andarele

Sergio Johao Rosado Landázuri

RESUMEN

Este trabajo de investigación se interesa en exponer los diferentes elementos de la danza del andarele, un ritmo tradicional afroesmeraldeño originario de la zona norte de la ciudad de Esmeraldas. A su vez, intenta analizar desde un enfoque antropológico la forma en la que esta danza ha sido transmitida y ha trascendido a lo largo del tiempo. Interesa también reconocer la función social y cultural del andarele dentro de las comunidades afroecuatorianas.

En la primera parte de este escrito se reflexiona sobre algunos trabajos que estudian el proceso de formación en la danza desde la relación entre el cuerpo (movimiento) y su contexto histórico y social. Seguido de ello, en el primer capítulo se expone el origen y los elementos que componen al andarele; en el segundo se habla y se re-

flexiona sobre este ritmo como una festividad. Posteriormente, se da fin a la investigación con una resolución a modo de respuesta a varias hipótesis sobre el andarele, planteadas dentro de este mismo texto.

Palabras clave: Andarele, ritmo, danza, tradicional, afroesmeraldeño.

ABSTRACT

This research work is interested in exposing the different elements of the dance of the “Andarele”, a traditional afroesmeraldeño rhythm originating in the northern area of the city of Esmeraldas. It also pretends to analyze this artistic expression from an anthropological approach, focusing on the way in which it has been transmitted throughout generations. This work is interested in recognizing its social and cultural function within the Afro-ecuadorian communities. In the first part of this paper, we reflect on some works that are interested in studying the process of dance training from the relationship between the body (movement) and its historical and social context. After that, in the first chapter, the origin and the elements that compose the Andarele are exposed, and in the second chapter we talk and reflect on this rhythm as a festivity. Subsequently, the research ends with a resolution that provides an answer to several hypotheses raised within this same text in relation to the Andarele

Keywords: Andarele, rhythm, dance, traditional, afroesmeraldeño.

* * *

1. Introducción

El presente estudio monográfico trata sobre el andarele, un ritmo tradicional perteneciente a la comunidad afroesmeraldeña de la costa ecuatoriana que se originó en el campo, entre las poblaciones de Montalvo y Rocafuerte, en el norte de Esmeraldas.¹ Su

¹ Marcel Bonilla, «En Esmeraldas se propone dedicar un día para el Andarele», *El Comercio*, 2017.

nombre significa avanzar o caminar, es de carácter festivo y tradicionalmente se entona y danza al final de cualquier celebración afro a modo de despedida; en él «se enmarca el "fin de fiesta" y de ahí, es posible interpretar el estribillo: "Andarele vamonó"»².

Este trabajo se desarrolla con el objetivo de reconocer específicamente a la danza clásica de este ritmo y exponer varios de los elementos que la componen. Considerándola como una de las expresiones del patrimonio cultural afroesmeraldeño y destacándola por su importancia como símbolo de identidad y de construcción social, me intereso también en analizar la forma de transmisión del andarele desde un enfoque antropológico. Asimismo, se pretende reflexionar sobre su función social y cultural dentro de las comunidades afroecuatorianas, por esta razón, me planteo como pregunta de investigación: ¿de qué modo ha trascendido esta danza y de qué manera ha influido en la construcción social y cultural de las diferentes comunidades y grupos afroecuatorianos?

La metodología de investigación que utilicé para estructurar este escrito y dar respuesta a estas interrogantes fue una indagación bibliográfica de fuentes secundarias que tratan sobre el tema, entrevistas que realicé de manera independiente a dos artistas afroesmeraldeños que practican este ritmo y danza (Anthony Gonzáles y Jonathan Minota), y parte de mi experiencia siendo partícipe de varios eventos en los que se la ejecutó.

2. Marco teórico

Para el desarrollo teórico de esta investigación se toma en consideración trabajos que se interesan en estudiar el proceso de formación en la danza, reconociendo la relación entre los mo-

2 Leonardo Padilla, «Participación en el concurso de "Danza y música esmeraldeña en vivo" -El Andarele», Scribd (Esmeraldas: Unidad Educativa Fiscal "Eloy Alfaro"), 1.

vimientos corporales concretos y su contexto histórico y social de producción.

Ana Sabrina Mora, en su texto *El cuerpo en la danza de la antropología*, menciona: «El principal acuerdo dentro de las perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo, es que el cuerpo es una construcción social, cultural, histórica, es decir, una construcción situada de múltiples formas»³.

Analizando este pensamiento y posicionándolo sobre las comunidades y grupos afroecuatorianos, logro reconocer que evidentemente es así. Considero que el cuerpo va mucho más allá de ser solo organismo, este prácticamente se construye intersubjetivamente, es decir, se forma dentro de un proceso recíproco e interactivo en el que se comparte la conciencia y conocimiento de una persona a otra. Pienso también en cómo el cuerpo se moldea al entorno en el que se desarrolla y, particularmente dentro de la cultura afroecuatoriana, es posible identificar la construcción de un cuerpo que ha ido evolucionando y actualizando sus representaciones, significaciones y valoraciones a través de diversas experiencias y prácticas corporales.

En cada cultura se construyen prácticas, representaciones y experiencias diversas del cuerpo, pero será la relación con el propio cuerpo la que constituya una forma particular de experimentar nuestra posición en el espacio social.⁴ El cuerpo es un factor central en la organización práctica, simbólica y política del mundo social, en él se refleja y se hacen visibles las adscripciones y las categorías con las que se organiza la sociedad, y sobre él se ejercen sanciones cuando no se reproduce o representa la normalidad estética, política y moral.⁵

3 Ana Sabrina Mora, *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2010), 63.

4 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 64.

5 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 64.

Entre grupos pertenecientes a una misma clase social, pero con distintas prácticas socioculturales, y en diferentes contextos históricos, pueden construirse prácticas y representaciones corporales diferenciales.⁶ La relación con el propio cuerpo se constituye en una forma particular de experimentar nuestra posición en el espacio social y con ello es posible reconocer que la corporalidad del sujeto abarca entonces una dimensión sociocultural. La experiencia del cuerpo está permeada por la dimensión anterior, pero puede no coincidir totalmente con ella.⁷

Reflexionando sobre esto, identifico al cuerpo dentro de la cultura afroecuatoriana, tanto en sus prácticas socioculturales como artísticas, como un potente productor de experiencias, conocimientos y transformaciones con el que cada individuo intenta vincularse con el mundo. Evidentemente también existe la formación y evolución de distintas prácticas sociales que se articulan a través de la interacción, y considero importante exaltar el hecho de que están sujetas a cambios constantes en los que se establecen y reestructuran las relaciones, saberes, técnicas y procedimientos.

Las propiedades, los elementos constitutivos y las leyes de funcionamiento de todos los campos sociales están configurados por la existencia de un capital común específico: recursos de diferentes clases, colectiva y desigualmente poseídos y distribuidos, que se han ido acumulando en luchas anteriores y que orientan las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo, y que tienen en común el interés por su acumulación.⁸

Este capital en juego, en un campo, es el objeto central deseado de las luchas y del consenso; son poderes, recursos,

6 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 64.

7 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 66.

8 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 71.

medios, apuestas de los agentes comprometidos en las luchas. El capital social es aquel que está ligado a un círculo o a una red de relaciones estables; el capital cultural es aquel que está ligado a los conocimientos, la ciencia, el arte, y puede existir bajo tres formas: en estado incorporado, en estado objetivado y en estado institucionalizado; y el capital simbólico es aquel que, en la mayor parte de los campos, actúa como un sobreañadido a los capitales en juego, en forma de prestigio, reconocimiento, etc.⁹

El *habitus* es la intermediación entre la estructura objetiva del campo y las prácticas, y puede entenderse como lo social incorporado o hecho cuerpo. Las condiciones objetivas que se incorporan se convierten en disposiciones más o menos permanentes, estas incluyen la postura corporal, las maneras de moverse, de hablar, de oler, de mirar, de percibir, de inventar, de pensar, de sentir, los esquemas de percepción, apreciación, clasificación y jerarquización.¹⁰ Es también productor de prácticas sociales dentro del marco de ciertas condiciones objetivas y en él se genera y organiza tanto a las prácticas sociales como las percepciones y representaciones de las propias prácticas y las de los demás agentes.¹¹ El *habitus* no es determinista, sino determinante. Esta condición le permite y posibilita cambiar dentro de algún lugar independientemente de ser o no limitado para maniobrar. Existen diversos tipos de *habitus* que operan en el desarrollo de esas trayectorias: el *habitus* individual, el *habitus* institucional y el *habitus* coreográfico.¹²

Considerando lo manifestado, yo, siendo de Quinindé, un cantón de Esmeraldas, he logrado visualizar ciertos patrones de uso del cuerpo sobre diferentes comunidades y grupos

9 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 72.

10 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 72.

11 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 73.

12 Mora, *El cuerpo en la danza...*, 74.

afroecuatorianos. Examinando esto he logrado identificar que no necesariamente son el resultado de acatamientos a reglas estructurales o intenciones conscientes, más bien son modos en los que el cuerpo se forma activamente y se ha formado a lo largo del tiempo. Noto la modulación de hábitos que se articulan en diversos y diferentes entornos, pienso que son aprendidos a través de la incorporación. Pareciera ser que el cuerpo solo comprende, aprende, clasifica y guarda la información que toma de la percepción del cuerpo propio y la de los otros alrededor, que también se construyen en torno al cuerpo modelo atravesado de estas significaciones y esquemas de diferenciación que son producidos y normalizados por la población.

3. El andarele

3.1. Historia, fiesta y baile

El andarele se originó en el campo, entre las poblaciones de Montalvo y Rocafuerte, en el norte de la provincia de Esmeraldas.¹³ A pesar de ser particularmente bailado en esta provincia, en la actualidad también se lo danza en la Costa, Sierra, Amazonía y Galápagos, donde hay asentamientos afros.¹⁴

En esta investigación fue complejo encontrar o dar con el tiempo aproximado que lleva desarrollándose este ritmo. Lo más cercano que pude encontrar en torno a su inicio se expone en el fragmento del andarele, dentro del texto *La marimba como patrimonio cultural inmaterial*, de Pablo Minda, en el que

13 La provincia de Esmeraldas se ubica al noroccidente de Ecuador y cuenta al momento con una población de 534 092 habitantes, de los cuales el 44 % se autoidentifica como afroecuatoriano, afrodescendiente, negro o mulato, de acuerdo con el VII Censo de Población elaborado en el año 2010 por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC).

14 Bonilla, «En Esmeraldas...».

la señora María Valencia, coreógrafa y bailarina esmeraldeña, señala que:

En la época en que los serranos venían a vender sus mercaderías aquí, y como no sabían bailar, ellos utilizaban la frase “¡Anda, ve!”, “¡Anda, ve!”; para los que nos visitan [se podría decir que] el andarele es el sanjuanito costeño. Andarele no era por el sonido musical sino por el “¡Anda, ve!”, y esto pasó a ser “¡Andarele, vamonó!”, “¡Andarele, vamonó!”¹⁵

Por otro lado, en un diálogo que sostuve con Anthony González, primer vocal suplente de la Casa de Cultura de Esmeraldas e instrumentista de la agrupación Tierra Negra Internacional, él me supo manifestar que los eventos afro tradicionalmente suelen culminar en la madrugada y comúnmente en ese momento se entona y se danza el andarele. Estos eventos mayormente son de carácter social, por ejemplo, suelen ser fiestas, reuniones, encuentros comunitarios, celebraciones, etc. Menciona también que en estos espacios se busca, por lo general, crear un ambiente energético con el que se trata de integrar a la comunidad. Yo relaciono esto con uno de los rasgos que permiten reconocer la idiosincrasia de la ritualidad dancística de los que se habla en el fragmento de danza y ritualidad perteneciente al texto *Rito y representación*, de Ramiro Guerra:

El andarele como tal no es una danza ritual, de hecho, no hacen uso de él dentro de festividades religiosas como la Navidad, Semana Santa, Fieles Difuntos o en los días de algunos santos populares como el de San Antonio o la Virgen del Carmen. Sin embargo, al igual que en ellas, con este ritmo también se busca llegar a un «clímax de frenesí o excitación propicia al

15 Pablo Minda Batallas, *La marimba como patrimonio cultural inmaterial*, 59.

éxtasis»¹⁶. Al final de estos extensos eventos, los participantes comúnmente llegan a estar en un estado de embriaguez en el que incluso se puede perder el sentido, con ello, creo que a través del andarele también es posible llegar a este punto de trance en el que se experimenta una potente «movilización de energías productoras de determinados efectos deseados por la comunidad»¹⁷. Ahora bien, no precisamente es necesario estar ebrio para ser parte de este momento (el trance), el hecho de ser partícipe y entregarte por completo al disfrute, lograr una afinación sensorial, te adentra a una dimensión extraordinaria pero de un modo menos intenso.

Jonathan Minota, actual presidente de la Casa de la Cultura Núcleo de Esmeraldas y director la agrupación Tierra Negra Internacional, expresó en una entrevista realizada en el 2017 por el diario *El Comercio* que «el andarele cuenta con una trascendencia nacional»¹⁸, esto haciendo referencia al hecho de que se ha expandido prácticamente por todas las regiones del país. Por otro lado, menciona también que este ritmo afroesmeraldeño «es reconocido mayormente por habitantes de la Sierra en Esmeraldas como el “sanjuanito costeño”»¹⁹. Con ello, repasa cómo esta danza presenta gran influencia indígena y que, hace varios años atrás, gente de la región interandina llegaba a varias poblaciones del norte de Esmeraldas a comercializar sus mercaderías y se influenciaban con el canto del andarele.

En el mismo artículo se menciona que en ese mismo año «la agrupación Tierra Negra Internacional propuso a la Casa de la Cultura de Esmeraldas la institucionalización del *Andarele* como una de las canciones y danzas de todo el territorio ecua-

16 Ramiro Guerra, «Seminario Internacional-Rito y Representación», *Tablas, revista de artes escénicas*, 32.

17 Guerra, «Seminario Internacional...».

18 Bonilla, «*En Esmeraldas...*».

19 Bonilla, «*En Esmeraldas...*».

toriano»²⁰. Este planteamiento dio origen a la creación del hoy reconocido Día del Andarele. Esta festividad «se desarrolla cada 22 de septiembre y en ella se homenajea a la música y danza de esta región del Ecuador»²¹.

A través de esta celebración se busca «reconocer, amparado en la Constitución, la Ley de Cultura y las competencias de la Casa de la Cultura a este ritmo como expresión cultural de la identidad esmeraldeña»²².

3.2. Ritmo y danza

Los movimientos del andarele tienen gran influencia de la polca y del pasodoble, y a pesar de ser considerado un baile clásico, es catalogado, en conjunto con su música, una creación propiamente afroesmeraldeña.²³

Este ritmo se ejecuta con el acompañamiento de varios instrumentos, entre ellos: la marimba, bombo, cununo y guasá. Es cantando por solista y coro. Adicional a ello, es importante manifestar que, a lo largo del tiempo, ha tenido arreglos musicales. Es decir, el andarele ha sido modificado con el fin de embellecer su línea melódica y los responsables de hacerlo han sido varios folcloristas, entre ellos Guillermo Ayoví, Petita Palma y Segundo Nazareno.²⁴

En la actualidad, de acuerdo con los intérpretes y a la zona de la interpretación, existen variantes en el texto y en la línea melódica-rítmica de la música del andarele; esta transforma-

20 Bonilla, «En Esmeraldas...».

21 Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Hoy es el día del Andarele* (CCE de Esmeraldas, 2017).

22 Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Hoy es el día del Andarele*.

23 Bonilla, «En Esmeraldas...».

24 Padilla, «Participación en el concurso...».

ción no afecta a su estribillo que se repetirá siempre en coro después de cada verso:²⁵

Andarele y andarele

Coro: andarele, vamonó...

El andarele es uno de los pocos ritmos afroecuatorianos que en su danza y composición musical «presentan un compás binario simple»²⁶, es decir, consiste en un acento moderado que se compone de dos tiempos o un múltiplo de dos.

La danza prácticamente es una mezcla de la polca y el pasodoble y, como mencioné anteriormente, es un baile clásico que presenta gran influencia indígena y española. El andarele se desarrolla en parejas, no hay un personaje escénico como tal. Los movimientos se caracterizan por ser un tanto sensuales, se baila frente a frente y los pasos principales de acuerdo con María Carabalí son:

El básico lateral: radica en separar la pierna hacia los costados marcando un doble tiempo hacia derecha y de igual forma hacia la izquierda. El básico frontal: consiste en sacar la pierna hacia adelante, como si pateara algo y luego regresarla (tiempo 1), después alza y baja la pierna izquierda (tiempo 2), y luego alza y baja la pierna derecha (tiempo 3), seguido se repite el proceso, pero empezando con la izquierda. Y el zapateo sin salto: que se asienta en una forma, sacar las piernas hacia delante de manera continua derecha izquierda, derecha izquierda; y de esa forma se puede desplazar hacia adelante y hacia atrás.²⁷

25 Padilla, «Participación en el concurso...».

26 Padilla, «Participación en el concurso...».

27 María Carabalí, «Implementación de un programa de capacitación en Danzas afro esmeraldeña a los docentes de Cultura física de la ciudad de Guayaquil» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2012), 38.

Yo, de Quinindé, he tenido la oportunidad de ser partícipe de un sinnúmero de eventos festivos organizados por reconocidas agrupaciones afroesmeraldeñas. A estas celebraciones comúnmente se les da fin con la interpretación del andarele y, con base en lo que he podido vivenciar, en su desarrollo estos pasos se ejecutan, pero no todo el tiempo ni en el mismo orden.

Esta estructura de paso lateral, frontal y zapateo sin salto, es más un paso o movimiento base de la danza. En andarele, al ser de carácter festivo, permite que el baile se abra a la improvisación. Supongo que tradicionalmente en la antigüedad se danzaba solo de un modo más estructurado, pero actualmente el baile es mucho más libre; quien danza tiene la oportunidad de inspirarse, interpretar y disfrutar de la música y del movimiento.

Considero importante destacar el hecho de que la danza inicialmente se muestra como una pieza coreográfica. Hoy por hoy, al empezar con el andarele, los bailarines muestran una estructura de pasos muy enérgicos que corporalmente emanan algarabía y disfrute; luego, cerca de finalizar con la puesta en escena, se hace partícipe a los espectadores, quienes interfieren en la danza y se unen de un modo mucho más activo al cierre de la celebración (desconozco si tradicionalmente se ejecutó de esta manera).

3.3. Vestimenta

En esta danza, el hombre utiliza en la mano derecha un pañuelo y en la izquierda un sombrero, la mujer sostiene con sus manos una falda larga que cuelga desde sus caderas y juntos flexionan

el tronco del cuerpo sincronizando los movimientos del brazo, la mano y el pañuelo en dirección a sus parejas.²⁸

Las mujeres hacen uso de una falda ancha y larga con el propósito de describir, con su movimiento, las olas. Cuando se baila, se imagina el mar y se viste de una blusa (pollera) que puede ser holgada y debe colocarse dentro de la falda para que no se salga, un turbante en la cabeza para que este impida que el cabello moleste al bailar y se utiliza collares, candongas (aretes redondos y grandes) y pulseras para que su vestuario sea más elegante y ostentoso. Los hombres, por otro lado, utilizan simplemente un pantalón largo de tela, una camisa manga larga o corta, un sombrero de topilla y un pañuelo.²⁹ En cuanto al calzado, he notado que comúnmente se danza sin él.

Estas vestimentas son por tradición muy coloridas y llamativas, y en ellas se suelen incorporar estampados con distintas formas, flores o paisajes. Considero que con este recurso escénico se hace a la danza mucho más atractiva, con ello se logra atribuirle al movimiento cierto virtuosismo y, a la vez, se termina de incorporar en el evento esta idea de festejo y celebración.

4. Conclusiones

Luego de esta breve aproximación investigativa, considero que el andarele, como expresión artística, ha trascendido y existe hoy en día como consecuencia de un proceso de incorporación, en el que el cuerpo aprende y se construye gracias al otorga-

28 Jessenia Mideros, «Danza folklórica costeña desde la clase de Educación Física para fortalecer la identidad cultural ecuatoriana en los estudiantes de 10 a 12 años de la Unidad Educativa Nelson Mateus Macías» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2016), 24.

29 Carabalí, «Implementación...», 39.

miento de un «otro» simbólico que precede al sujeto y que luego es normalizado por la propia población. Reconozco que este cuerpo social, atravesado de significaciones y esquemas, se ha ido transformando en conjunto con las prácticas sociales y culturales pertenecientes a las diferentes comunidades y grupos afroecuatorianos. Esto es lo que ha contribuido a la articulación de una identidad, es decir, le ha permitido al cuerpo social determinar su diferenciación de otro.

Personalmente, he podido visualizar cómo la práctica artística ha implantado en las corporalidades pertenecientes a esta colectividad, una constitución étnica que se prolonga y extiende con el tiempo. Los saberes, técnicas y procedimientos son aprehendidos en un momento dado, dentro de un proceso continuo de transformación, posibilitando así la articulación de las prácticas culturales y artísticas. En pocas palabras, la experiencia corporal es la que permite que se reproduzca el conocimiento.

Para finalizar, he podido observar que estas expresiones influyen de manera activa en la construcción social y cultural. Identifico que las mismas fomentan, en gran medida, no solo a la identidad, sino también a la solidaridad y unión. He llegado a reflexionar que reconocerse dentro de una determinada comunidad, dinamiza la interacción y los modos de relacionarse, teje lazos de confianza y construye un patrimonio común que se hace valioso con el tiempo e incorpora una cultura del cuidado para el bienestar y el vivir en armonía.

Bibliografía

- Bonilla, Marcel. «En Esmeraldas se propone dedicar un día para el Andarele». *El Comercio*, 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/esmeraldas-creacion-dianacional-baile-andarele.html>
- Carabalí, María. «Implementación de un programa de capacitación en Danzas afro esmeraldeña a los docentes de Cultura física de la ciudad de Guayaquil». Tesis de grado. Universidad de Guayaquil, 2012. <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/1380/1/Carabali%20Mina%20Maria%20Margarita%2082-2012.pdf>
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. «Hoy es el día del Andarele». CCE de Esmeraldas, 22 de septiembre de 2017. http://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=11&no_id=9547&palabrasclaves=D%EF%BF%BDA%20del%20Andarele,%20Esmeraldas&title=Hoy%20es%20el%20d%C3%ADa%20del%20Andarele
- Guerra, Ramiro. «Seminario Internacional-Rito y Representación». *Tablas, revista de artes escénicas*. https://campusvirtual.uartes.edu.ec/moodle/pluginfile.php/199225/mod_resource/content/1/Danza%20y%20Ritualidad.pdf
- Mideros, Jessenia. «Danza folklórica costeña desde la clase de Educación Física para fortalecer la identidad cultural ecuatoriana en los estudiantes de 10 a 12 años de la Unidad Educativa Nelson Mateus Macías». Tesis de grado. Universidad de Guayaquil, 2016. <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/27889/1/Mideros%20Valencia%20Jessenia%20Estefan%c3%ada%20%20109-2016.pdf>
- Minda Batallas, Pablo. *La marimba como patrimonio cultural inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2014). https://campusvirtual.uartes.edu.ec/moodle/pluginfile.php/199231/mod_resource/content/1/La%20marimba%20como%20patrimonio%20cultural%20inmaterial.pdf

Mora, Ana Sabrina. *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 2010. https://campusvirtual.uartes.edu.ec/moodle/pluginfile.php/199203/mod_resource/content/1/El%20cuerpo%20en%20la%20danza%20desde%20la%20an-tropolog%C3%ADa.pdf

Padilla, Leonardo. «Participación en el concurso de “Danza y música esmeraldeña en vivo” -El Andarele». Scribd, 2020. <https://es.scribd.com/document/443092783/ANDARELE-Y-CARAM-BA>



El albazo¹

The Albazo

Sofía Valeria Genovese Andrade

RESUMEN

Este trabajo parte de la necesidad de poner en conocimiento el valor que tiene el género musical y danza del albazo y su importante propósito en las festividades, específicamente la del Domingo de Ramos en Licán, Chimborazo. Se presenta de manera amplia cómo el albazo se ha desarrollado en nuestro país, sus características, las festividades en las que se manifiesta, su género como tal y su danza. Así, se propone indagar en el significado del albazo con el fin de impulsar la identidad, cultura y tradición de Ecuador.

Palabras clave: Danza, Cultura, Festividad, Identidad

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia de Seminario de Etnocoreología Ecuatoriana.

Sofía Valeria Genovese Andrade (Universidad de las Artes, Escuela de Artes Escénicas, Danza. Guayaquil, Ecuador. sofia.genovese@uartes.edu.ec)

ABSTRACT

This project starts from the need to portray the value of the musical genre and traditional dance “El Albazo” and its purpose in festivities, specifically of the Palm Sunday feast in Licán-Chimborazo. This research will present in a broad way how the albazo has developed in Ecuador, it’s characteristics, the festivities in which it manifests itself, the particularities of this musical genre and dance. This article expects to explore the meaning of the Albazo in order to promote the identity, culture and tradition of our country.

Keywords: Dance, Culture, Festivity, Identity

* * *

Introducción

El albazo pertenece a un género musical propio del Ecuador que con su danza marca el inicio de diferentes festividades del país. La mayoría de estas se celebran en la región de la Sierra. En este estudio se hará referencia específicamente a la celebración del Domingo de Ramos en la parroquia de Licán que pertenece al cantón Riobamba de la provincia de Chimborazo. Esta fecha forma parte de la festividad de Semana Santa y se realiza a finales del mes de marzo o comienzos de abril. Si bien la Semana Santa se celebra alrededor del mundo, en esta investigación se hará hincapié en cómo el albazo es importante para inaugurar las tradiciones del Domingo de Ramos en Ecuador.

El objetivo de esta investigación es conocer sobre el género del albazo, su música, danza, vestimenta, origen, historia, y, sobre todo, su rol particular como género artístico que inicia diferentes festividades. Es así como surge la siguiente pregunta de investigación: ¿qué propósito tiene el albazo como ritmo y danza?

La metodología de este trabajo se basa en la investigación de fuentes primarias y secundarias en las que se mostrará información de autores y textos que han abarcado este tema. Se tomó fuentes alternativas: libros en línea; tesis de universidades; estudios; análisis de obras, de festividades; entre otras. Por otro lado, se tuvieron en cuenta muchos acercamientos al tema de parte de especialistas en danzas y géneros musicales tradicionales del Ecuador, quienes ayudaron a que esta investigación tenga varias aproximaciones y se pueda cumplir con los objetivos planteados y la pregunta de investigación.

Una de las motivaciones para realizar esta investigación surge ante la falta de información y escaso conocimiento de este género y danza en específico. Considero necesario que cada danza, festividad y género goce de reconocimiento y visibilidad en los centros de educación cultural y artística. Este trabajo se construyó a partir de investigaciones de diversas universidades del país, con el fin de ampliar la visión sobre el albazo y contribuir a futuras indagaciones que lleven a un análisis completo con estudios de campo en territorio.

Debido a la situación de emergencia sanitaria, no se logró obtener las condiciones necesarias para realizar salidas de campo y a bibliotecas ni realizar entrevistas a personas cercanas al tema. Sin embargo, por medio del método de investigación basado en fuentes veraces, se pudo construir un análisis que enriquece al conocimiento general tanto de personas que están inmersas en el estudio etnocoreológico del Ecuador, como de personas que necesitan un impulso para reforzar su conocimiento de la música, danza y cultura autóctona ecuatoriana.

Marco teórico

Danza tradicional

La danza tradicional tiene modelos fijos, constituidos por formas de movimientos corporales expresivos, transmitidos en su propio lugar de origen de manera anónima y espontánea por la tradición oral y la imitación. Estos modelos siempre se ejecutan dentro de un contexto ceremonial, con una función significativa y carácter mágico-religioso. Su aspecto formal y coreográfico alcanza patrones rígidos establecidos por la tradición, el diseño en el espacio (en su mayoría formas corales), pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria. Todos estos elementos sufren cambios paulatinos, y para su realización se requiere de una compleja organización: en el interior de los modelos de la danza tradicional se respetan jerarquías, derechos, obligaciones, sanciones, cuotas y gastos, formas de enseñanza y aprendizaje; mientras que en el exterior se visibilizan relaciones con organizaciones religiosas, políticas y civiles.²

Las danzas tradicionales tienen como característica que no se aprenden dentro del espacio tradicional de una escuela. Más bien, son aprendidas de manera espontánea, dentro de la comunidad y son transmitidas de generación en generación. «Las danzas tradicionales poseen carácter ritual de regeneración mágico-religiosa, fueron forma de adoración, ofrenda, acción de gracias o acto propiciatorio, mediante los cuales se pedían favores o milagros»³. Este tipo de danzas se celebra como una forma de representar el carácter religioso. Por su lado, si bien la

2 Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales* (México: INBA, 1990), 79

3 Paco Salvador, «Ballet folklórico en Ecuador reinención de tradiciones 1963-1993» (tesis de maestría, Ibarra, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2006), 25.

práctica de bailes populares-tradicionales se da en las fiestas religiosas, a diferencia de las danzas, estos no constituyen un acto ritual de la celebración religiosa.

La danza tradicional posee sus propios instrumentos y elementos que le dan vida y permiten conservar la historia y tradición del Ecuador. «Detalle fundamental es que las danzas tradicionales auténticas, o sea las no comercializadas, las no ejecutadas por profesionales de la danza, siempre se realizan en las plazas, canchas, pretilas de las iglesias y jamás en el teatro»⁴. Es así como las danzas tradicionales que se dan en las comunidades, pueblos, parroquias, ciudades, son únicas y se preservan principalmente en la memoria de los que participan en ella y de los que la observan.

Etnomusicología

De este doble aspecto de la música —su contexto cultural y su estructura musical— se preocupa la etnomusicología, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es «el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad» o, dicho de otro modo, «el estudio de la música en la cultura». Se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la musicología y la antropología, produciendo una alianza en que ambas ciencias «deben aprender mucho la una de la otra» e intentar alcanzar un difícil, aunque no imposible, equilibrio.⁵

La etnomusicología es un concepto que nos ayuda a nuestra investigación, debido a que el albazo es un género musical de nuestro país, del cual se genera la danza que es practicada en las diferentes festividades. Por esta razón, se tomará en cuenta

4 Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales* (México: INBA, 1990), 89.

5 María Ester Grebe, «Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos», *Revista Musical Chilena* (1976): 5.

su estudio musical, histórico y cultural. Y para esto es importante recalcar que la etnomusicología «ha tenido que ver con la música viva de las tradiciones orales, incluidos los instrumentos musicales y danzas de los pueblos ágrafos, dentro del denominado “folclore rural”»⁶.

«Ramón Pelinski, define a la etnomusicología como la disciplina o campo de trabajo en el que se investigan los acontecimientos significativos que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, determinan a la utilización del sonido (música)»⁷. Por lo tanto, analizar el albaño desde la perspectiva de estudio de la etnomusicología nos ayudará a estudiarlo de mejor forma, tomando en cuenta su relación con la festividad del Domingo de Ramos, su importancia en el inicio de la celebración, su danza, sus instrumentos y su origen.

En una visión más actual, la etnomusicología se plantea como el estudio científico de la música en su contexto o en su cultura; más centrada en la práctica social, generadora de comportamientos, sin creadores reconocidos. Lo musical representa hechos o eventos, aspectos socio-comunicativos e interacciones. [...]»⁸

Etnocoreología

Otra aproximación necesaria de precisar es la de la etnocoreología, «una disciplina que se especializa en el registro, el análisis

6 Juan Mullo Sandoval, *Música Patrimonial del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 11.

7 David Calderón Miyamoto, «Explorando el terreno de la etnomusicología» (tesis de grado, Universidad de las Américas Puebla, 2003), 2.

8 Mullo Sandoval, *Música Patrimonial del Ecuador*, 11.

sis, la impostación teórica y la transducción de las manifestaciones tradicionales e identitarias provenientes de las culturas dancísticas y musicales existentes en nuestro país y en diversas partes del mundo»⁹.

Una de las características de la disciplina etnocoreológica, consiste en la diversidad de modelos teóricos y prácticos que emplea para abordar su objeto de estudio, que son los sistemas estructurados de sonido y movimiento como reflejo de los procesos sociales, económicos y políticos de una determinada cultura. [...] ¹⁰

Por otro lado, se podría decir que es una rama que se dedica a contemplar el amplio abanico de manifestaciones dancísticas en las diversas culturas existentes en un espacio y tiempo específicos.¹¹ Además, va encaminada hacia una rama de la coreología que entiende cómo las particularidades étnicas o de un grupo social se hacen evidentes en las diversas prácticas dancísticas.¹²

Capítulo 1

1.1. Origen histórico del albazo

El albazo es un ritmo y una danza alegre ecuatoriana de la región de la sierra, de raíz indígena y mestiza, cuyo origen se re-

9 Sara López, «El concepto de dinámica émica y su aplicación en la enseñanza artística de la educación básica» (tesis de grado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 4.

10 López, «El concepto de dinámica...», 4.

11 Juan Carlos Palma y Víctor Israel Lozano, «Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica inglesa en un modelo de análisis registro dancístico para la ENDF» (tesis de grado, CONACULTA, 2012), 116.

12 Palma y Lozano, «Consideraciones...», 151.

monta a finales del siglo XVIII. Se fue creando desde la colonia cuando hubo una mixtificación de algunos elementos musicales ibéricos con los vernáculos de la música indígena.¹³ El albazo es escuchado tradicionalmente en cantones de las provincias de Chimborazo, Pichincha y Tungurahua y tiene sus orígenes en la alborada. Es un género musical oriundo de España¹⁴ que tradicionalmente se interpretaba al inicio del día durante las festividades o festejos para saludar a reyes, gobernantes, diputados y alcaldes de algunos pueblos de ese país. En América, obtuvo el nombre de «albazo» y comenzaron a escucharse en las fiestas religiosas más importantes.¹⁵

«La palabra albazo etimológicamente viene de “alba” forma de “albo”, del latín “albus”, que se refiere al amanecer, y del sufijo aumentativo “azo”»¹⁶. Es un ritmo generalmente interpretado por bandas de músicos que recorren las calles durante la salida del sol. En sus inicios, el nombre del albazo no era una clase de composición musical, sino más bien el del estruendo bullicioso de música, cohetes, algarabía que se desarrollaba en las poblaciones bajo el motivo de las principales fiestas religiosas.¹⁷

13 Freddy Abad, «Duendes del Barranco. Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite» (tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2013), 150.

14 María Mercedes Pérez, «Análisis comunicacional del contenido del género albazo e influencia en los estudiantes del séptimo semestre de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Guayaquil 2019» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2019), 9.

15 José Pereira Valarezo, *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 110.

16 Christian Tandazo Calle, «El proceso de enseñanza-aprendizaje para la ejecución del albazo, mediante un grupo vocal-instrumental, en estudiantes de educación general básica superior de la Unidad Educativa Fiscal Tcrnl. Lauro Guerrero» (tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2019), 50.

17 Tandazo Calle, «El proceso...», 52.

1.2. Origen musical e instrumentos

«El Albazo está escrito generalmente en compás binario compuesto de 6/8 y en ocasiones, en 3/8 y 3/4 en tempo allegro moderato»¹⁸. «Las raíces o el origen del albazo están en el yaraví, el fandango y especialmente la zambacueca (zamacueca, moza-mala o zangurana), está, por lo tanto, hermanado o interfluen-ciado con: la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana, etc.»¹⁹. Sus letras están relacionadas principalmente a los afectos y relatos de desamores, ingratitudes, decepciones, entre otros. «Esta y el “alza que te han visto” puede decirse que son representantes del criollismo musical ecuatoriano»²⁰.

El albazo es de origen criollo y mestizo, con ritmo alegre generalmente interpretado con requinto y guitarra, también es interpretada por las bandas de pueblo, estas recorrían las calles en las grandes festividades mientras se daba el alba y esto es justamente lo que le da el nombre. [...] ²¹

La influencia española y africana han constituido un fuerte lazo al mezclarse con nuestros ritmos, en que el rondador de carrizo o canutos, el pingullo, las dulzainas, el tambor, la flauta para guagua, la bocina de huaramo y la guaraca distinguen nuestra influencia indígena, de tal manera que se ha formado a lo largo de la historia ritmos únicos y muy propios que hoy forman parte de nuestra cultura y que actualmente aún se escuchan en

18 Abad, «Duendes del Barranco...», 150

19 María Cristina Cachimuel y Carla Castillo López, «Talleres de ritmos y danzas originarias del Ecuador como estrategia didáctica para la afirmación de la identidad nacional en niños de 5 a 7 años de edad» (tesis de grado, Universidad Politécnica Salesiana, 2014), 30.

20 Abad, «Duendes del Barranco...», 150.

21 Pérez, «Análisis comunicacional...», 8-9.

su ritmo tradicional como el albazo, la bomba, la capishca, el pasacalle y el yaraví. [...]»²²

El albazo es un yaraví que va ganando cada vez en velocidad hasta convertirse de lamento en danza. El ritmo es básicamente el mismo, pero pueden existir variantes guitarrísticas, e incluso cambios al compás de 3/4, lo cual hace que aumente la gracia de este ritmo festivo, tan en boga hasta nuestros días.²³

La música ecuatoriana se ha visto influenciada por la colonización de los españoles en el siglo XVI. La cultura indígena utilizaba tambores, rondadores y ocarinas. A la llegada de los españoles se introdujo la guitarra, la vihuela y las castañuelas. A mediados del siglo XVIII llegaron los primeros habitantes africanos, quienes introdujeron la marimba, fusionando nuestra música con nuevos tonos musicales como el sanjuanito y el propio albazo. Hasta la actualidad sus ritmos alegres se bailan al cierre de la festividad.²⁴

La primera notación musical realizada en 1895 corresponde al compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada *Albacito* es una versión en 6/8 para piano y tiene la siguiente nota explicativa: «*Albacito*. Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados». El historiógrafo Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898) presentó esta pieza juntamente con otras recogidas por Guerrero en 1881 en el Cuarto Congreso de Americanistas realizado en Madrid. Guerrero registró su ritmo de acompañamiento así: dos corcheas y una negra.²⁵

22 Pérez, «Análisis comunicacional...», 8.

23 Jorge Campos Serrano, «El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra *Fiesta para piano*», *Revista Peruana de Investigación Musical*, vol. 3, n.º 1 (agosto de 2019): 51.

24 Pérez, «Análisis comunicacional...», 8.

25 Tandazo Calle, «El proceso...», 49-50.

A continuación, algunos temas representativos y compositores destacados del albazo:²⁶

Dolencias, Tormentos, Avecilla, Así se goza, Si tú me olvidas, Apostemos que me caso, Amarguras, El maicito, Las quiteñas, Morena la ingratitud, Qué lindo es mi Quito, Casa de teja, Negra el alma, Esta es mi tierra linda el Ecuador.

- Dúo Hnos.
- Paulina Tamayo Cevallos:
- María Carlota Jaramillo
- Carlos Rubira Infante
- Dúo Benítez y Valencia

1.3.1 Costumbres y características del albazo

Los tradicionales albazos se realizan al son de la banda del pueblo y las familias organizadoras de la festividad salen a caminar por las calles de la ciudad. Por ser una actividad que se realiza antes de llegar el día lo denominan «el amanecer alegre». En la actividad del albazo la ciudadanía disfruta de la música y relucen los bailes populares.²⁷

Como característica, se podría decir que el albazo ha servido para despertar el espíritu festivo y conservar la alegría en las diversiones de esta naturaleza.²⁸ «Los priostes y las personas locales, tenían como costumbre hacer una fogata con hojas de eucalipto secas. También quemaban elementos pirotécnicos, y muchas veces vacas locas. Al iniciar el amanecer de estas fiestas se

26 Pérez, «Análisis comunicacional...», 21.

27 Marco Isaías Paltan, «Fiesta de San Pedro como identidad cultural en el imaginario social de la población Alausí en el periodo enero-junio 2017» (tesis de grado, Universidad Nacional de Chimborazo, 2017), 25.

28 Abad, «Duedes del Barranco...», 150.

ofrecía tradicionalmente chocolate y canelazo»²⁹. Esto se definirá más adelante al describir la festividad del Domingo de Ramos en la parroquia de Licán, ya que el albazo se toca y se danza en muchas otras festividades —como el Corpus Christi, las fiestas en honor a San Pedro, el día de la Cruz—, también para acompañar al baile del tejido de las cintas en Tisaleo, Tungurahua.

Polibio Mayorga refiriéndose al Albazo dice: Antes, mucho antes, por los caminos del recuerdo, por los caminos de los montes, por los caminos de los vientos, en las ciudades y pueblos de mi patria el Ecuador; al amanecer de una fiesta cívica, religiosa o familiar. A las cinco en punto de la madrugada, la banda salía a tocar Albazos a la: alborada, amanecer, canción nueva, hacia delante, en el contexto del corazón de la patria, de la gente que ama a su tierra.[...] ³⁰

Como se mencionó anteriormente, el albazo es un género musical andino del Ecuador, que tiene como característica transmitir su contenido cultural a la sociedad, enalteciendo el nacionalismo de los ciudadanos por medio de su letra. El albazo tiene un ritmo festivo que irradia alegría por medio de sus textos, pequeños poemas que tratan diversos temas en los que se enfocan valores culturales y símbolos en los sectores populares, expresando primordialmente los sentimientos colectivos.³¹

Por lo tanto, se podría decir que sus letras o líricas son algunas de las características más importantes del albazo, al darle sentido a lo que se está escuchando y danzando. El alba-

29 Marcelo González, «Danza folklórica costeña en la educación física para mejorar la sincronización rítmica en los estudiantes de noveno año de educación general básica de la Unidad Educativa Speedwriting de Guayaquil» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 2016), 17-18.

30 Juan Carlos Tepán, «Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto contemporáneo» (tesis de grado, Universidad de Cuenca, 2011), 10.

31 Pérez, «Análisis comunicacional...», 2.

zo está conformado por coplas o poemas que tratan una variedad de temas, y aunque en su mayoría son alegres, también están conformados por melodías melancólicas y tristes. Este género transmite lo que pasa en la sociedad, hablando del paisaje, la mujer, la cotidianidad, entre otras cosas; en lo primordial mezcla la tristeza con la alegría, pocas de estas canciones tratan del amor.³²

Los temas sobre el paisaje de las ciudades también forman parte de varios albazos tradicionales: «El albazo estuvo presente en diferentes espacios socioculturales del Azuay; reuniones familiares y comunitarias, fiestas de la religiosidad popular y las retretas de las bandas institucionales»³³. «Actualmente la significación de esta palabra se extiende también a las fiestas profanas y patrióticas, y se oye hablar de invitaciones para el Albazo en el que se brinda agua de canela con traguito»³⁴.

1.4. Domingo de Ramos y el albazo

El Domingo de Ramos se festeja como parte de la Semana Santa. El primer día de la celebración es conocido como Domingo de Ramos, allí se conmemora la entrada triunfal de Jesucristo a Jerusalén previo al Domingo de Resurrección. En esta investigación nos hemos centrado en esta festividad que ocurre en varias provincias alrededor del país, sin embargo, cada tradición y festejo no se manifiesta de la misma forma en cada territorio. Por este motivo, hemos escogido específicamente el Domingo de Ramos en la parroquia de Licán, que se encuentra en Ríobamba, Chimborazo.

32 Pérez, «Análisis comunicacional...», 9 y 18.

33 Tandazo Calle, «El proceso de enseñanza...», 52.

34 Tepán, «Actualización de obras...», 11.

El Domingo de Ramos se festeja entre el 15 de marzo y el 18 de abril. Aunque las fechas pueden variar según el año y manera en la que se comienza la Semana Santa. Inicia con el ritmo del albazo. Las personas que participan en este evento beben canelazos, bebida fermentada de maíz que se sirve caliente con canela, aguardiente o licor y chicha.³⁵

La festividad del Domingo de Ramos inicia sus vísperas hacia las 5 de la tarde cuando los celebrantes se dirigen a la casa del Cabecilla para bailar al son de la banda y beber chicha. Varios tejedores hacen palmas y figuras de ramos. En la noche se dirigen a casa del Prioste, donde pernoctan y se levantan de madrugada para el Albazo. A las 10 de la mañana tiene lugar la misa que precede a la procesión, momento de alta significación social para los priostes, huashayos, cabecillas y acompañantes. Terminada la procesión se congregan en torno a la pila de la plaza para continuar bebiendo y bailando. Por la tarde regresan a la casa del Prioste. [...]³⁶

Capítulo 2

2.1. Características de la danza

Se podría decir que la danza realizada al empezar el albazo se caracteriza por ser muy alegre. Algunos autores concuerdan con la misma descripción:

Luis Humberto Salgado (1903-1977) consideraba al albazo como «una danza criolla de movimiento vivace. Se bailaba (y aún se baila) a los primeros albos matinales de donde proviene su nombre»³⁷. «El albazo es una danza de tempo rápido con

35 Pérez, «Análisis comunicacional...», 20.

36 Pereira Valarezo, *La fiesta popular tradicional del Ecuador*, 42.

37 Abad, «Duenes del Barranco...», 150.

una base rítmica similar a la del yaraví. La diferencia entre estos dos géneros es el tempo y la estructura armónica»³⁸.

Pablo Guerrero (2002) lo define como una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre.³⁹

El albazo es considerado también como un baile suelto y danza mestiza de los nativos ecuatorianos. Este género no solo llegó a ser aquella pieza musical que tenía como característica tocarse en las madrugadas o al pie del balcón en serenatas nocturnas, sino que tenía el carácter de una danza suelta y el de algarabía, con que se solemniza las fiestas religiosas al rayar el alba. [...] ⁴⁰

Debido a la falta de información de la danza del albazo, se procedió a buscar en plataformas audiovisuales como YouTube, en donde se puede ver cómo varios coreógrafos y bailarines se muestran realizando esta danza que, sin duda alguna, cuenta con su música muy alegre. Por otro lado, en sus movimientos se pueden ver pasos como el punto simple, el punto simple con giro, punto simple con tijera, triple lateral al cuello del pie, triple lateral al aire, paso de viejito, juego de puntos. «El baile que se hacía en pareja se lo realizaba de forma suelta, aunque a veces dando vueltas, con pañuelo en mano y un poco de zapateados. Esto seguramente como herencia de bailes más antiguos, que venían desde Europa»⁴¹.

La vestimenta para realizar la danza del albazo se caracteriza por los siguientes detalles:

38 Edwin Panchi, «Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo» (tesis de maestría, Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad de Católica del Ecuador, Quito, 2012), 12.

39 Campos Serrano, «El compositor...», 51.

40 Tandazo Calle, «El proceso de enseñanza...», 50.

41 Freddy Abad, «Propuesta jazzística interpretativa del Pasillo, Albazo y San Juanito» (tesis de grado, Universidad del Azuay, Cuenca, 2008), 14.

Mujeres: Falda plisada ancha de diversos colores, blusa blanca, chalina, alpargatas.

Hombres: Camisa blanca, zamarro.⁴²

Se puede ver que esta danza tiene pasos característicos de otros tipos de danza, a su vez, los bailarines del albazo le dan una velocidad y alegría particular marcada con los tiempos especiales que tiene el género. Esto es algo que en los ejemplos audiovisuales se da a conocer y es tomado como un recurso muy esencial. Así como los tiempos son veloces y específicos, los pasos o movimientos deben estar marcados de acuerdo a estos, dando a entender la claridad que requiere el danzante al momento de unir la música y danza.

Es así como se puede notar que, para el albazo, tanto su música como su baile, siempre estarán de la mano. Y el que toma el papel de interpretarlos tiene el deber de conocer, interiorizar y escuchar lo que esta danza tiene para ofrecer. En resumen, el albazo cuenta con una riqueza de elementos que caracterizan nuestra cultura, lo cual es una característica que se presenta en varias de nuestras danzas y festividades.

Conclusiones

El propósito del albazo es inaugurar las festividades, en este caso la del Domingo de Ramos, con alegría y unión entre la comunidad. Este género se caracteriza por sus tonalidades, instrumentos, por su danza alegre y movida. Por lo tanto, es una

42 Vanesa Zumba, «Guía didáctica de actividades recreativas para mejorar la calidad de vida de los adultos mayores del Asilo León Ruales de la parroquia San Francisco del cantón Ibarra» (tesis de grado, Universidad Técnica del Norte, 2015), 21

forma de recordar la vida, celebrarla y darle significado a la festividad. Culturalmente, el albazo provoca un compartir comunitario entre bailes, cantos, y música.

Por lo tanto, para responder a nuestra pregunta de investigación, sobre el propósito que tiene el albazo como ritmo y danza, se puede decir que, para comenzar una festividad se requiere de una serie de elementos rituales y tradicionales que siempre van acompañados de una organización dentro de la comunidad. De ese modo, el ritmo tan alegre que tiene el albazo y su danza tan vivaz y veloz permite que se genere el inicio de una celebración. Es decir, sin esta unión de músicos y danzantes, el Domingo de Ramos, en este caso, no podría dar inicio. Entonces, se puede decir que este género, como muchos otros, forma parte de la tradición y cultura de nuestro país y aporta al fortalecimiento de nuestra identidad. El albazo es uno de los tantos géneros y danzas que se han venido perdiendo con el pasar de los años y tener la oportunidad de volver a darle visibilización en estos tiempos es de vital importancia, no solo para las personas dedicadas a investigar estos temas, sino a los propios ciudadanos que no fuimos educados con el interés primordial para conocer y reconocer estos géneros como nuestros.

Bibliografía

- Abad, Freddy. «Duendes del Barranco. Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite». Tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2013.
- . «Propuesta jazzística interpretativa del Pasillo, Albazo y San Juanito». Tesis de grado, Universidad del Azuay, Cuenca, 2008.

- Anchundia, Edison. «Tutorial para bailar Albazo, paso a paso». Video en YouTube, 13:49. Acceso el 22 de marzo del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=AtNX0Ek4K00&t=735s>.
- Cachimuel, María Cristina y Carla Castillo López. «Talleres de ritmos y danzas originarias del Ecuador como estrategia didáctica para la afirmación de la identidad nacional en niños de 5 a 7 años de edad». Tesis de grado, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2014.
- Calderón Miyamoto, David. «Explorando el terreno de la etnomusicología». Tesis de grado, Universidad de las Américas, Puebla, 2003.
- Campos Serrano, Jorge. «El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra Fiesta para piano». *Revista Peruana de Investigación Musical*, vol. 3, n.º 1 (agosto de 2019): 43-65.
- González, Marcelo. «Danza folklórica costeña en la educación física para mejorar la sincronización rítmica en los estudiantes de noveno año de educación general básica de la Unidad Educativa Speedwriting de Guayaquil». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 2016.
- Grebe, María Ester. «Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos». *Revista Musical Chilena* (1976).
- López, Sara. «El concepto de dinámica émica y su aplicación en la enseñanza artística de la educación básica». Tesis de grado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Palma, Juan Carlos y Víctor Israel Lozano. «Consideraciones sobre la aplicación de la perspectiva coreológica inglesa en un modelo de análisis registro dancístico para la ENDF». Tesis de grado, CONACULTA, 2012.
- Paltan, Marco Isaías. «Fiesta de San Pedro como identidad cultural en el imaginario social de la población Alausí en el periodo enero-ju-

- nio 2017». Tesis de grado, Universidad Nacional de Chimborazo, 2017.
- Panchi, Edwin. «Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo». Tesis de grado, Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Univeridad de Católica del Ecuador, Quito, 2012.
- Pereira Valarezo, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Pérez, María Mercedes. «Análisis comunicacional del contenido del genero albazo e influencia en los estudiantes del séptimo semestre de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Guayaquil 2019». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2019.
- Salvador, Paco. «Ballet folklórico en Ecuador reinención de tradiciones 1963-1993». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2006.
- Sevilla Amparo. *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA, 1990.
- Tandazo Calle, Christian. «El proceso de enseñanza-aprendizaje para la ejecución del albazo, mediante un grupo vocal-instrumental, en estudiantes de educación general básica superior de la Unidad Educativa Fiscal Trcnl. Lauro Guerrero». Tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2019.
- Tepán, Juan Carlos. «Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto Contemporáneo». Tesis de grado, Universidad de Cuenca, 2011.
- Zumba, Vanesa. «Guía didáctica de actividades recreativas para mejorar la calidad de vida de los adultos mayores del Asilo León Ruales de la parroquia San Francisco del cantón Ibarra». Tesis de grado, Universidad Técnica del Norte, 2015.

N.º 10
ISSN: 2773-7322

ILIA Instituto
Latinoamericano

La yumbada en la parroquia de La Magdalena¹

“La Yumbada”
on “La Magdalena” parish

Nicole Guissela Lema Leiva²

RESUMEN

El Pase del Niño de la parroquia de La Magdalena se festeja del 24 al 26 de diciembre de cada año, y, como parte fundamental de la celebración, se consuma la danza de la yumbada en la que toda la comunidad participa activamente. Esta festividad ha permanecido viva hasta

¹ Este trabajo fue realizado en la materia Seminario Etnocoreología Ecuatoriana
² Universidad de las Artes, Escuela de Artes Escénicas, carrera de Danza, Quito,
nicole.lema@uartes.edu.ec

la actualidad gracias al compromiso de las personas que encarnan a los personajes, espectadores, familiares y habitantes del sector. La yumbada expone costumbres indígenas que guardan un alto grado de simbolismo y espiritualidad y que desembocan en un acto de violencia ritual para lograr el equilibrio del orden social y comunitario. El trabajo etnográfico se realizó en la parroquia La Magdalena, en el barrio Marcopamba, con la finalidad de vivir en carne propia la práctica simbólica de violencia ritual y sensibilizar la perspectiva sobre la festividad, a través del modo de participación observante de la población indígena y mestiza del sur occidente de la ciudad de Quito.

Palabras clave: Danza de la yumbada, parroquia La Magdalena, violencia ritual, tradiciones comunitarias, memorias sociales.

ABSTRACT

The such as called “Pase del Niño” of La Magdalena parish, is celebrated from December 24 to 26 of each year, and as a fundamental part of the celebration the “yumbada” dance is performed where the entire community actively participates. This festivity has remained alive until today thanks to the commitment of the people who embody the characters, spectators, family members and inhabitants of the sector. “La yumbada” exposes indigenous customs that keep a high degree of symbolism and spirituality that lead to an act of ritual violence to achieve the balance of social and community order. The ethnographic work was carried out in La Magdalena parish, in the Marcopamba neighborhood with the purpose of experiencing first-hand the symbolic practice of ritual violence and sensitizing the perspective on the festivity through the observant mode of participation of the indigenous and mestizo population from the southwest of Quito city.

Keywords: Dance of the Yumbada, Magdalena Parish, ritual violence, community traditions, social memories.

* * *

Introducción

En cada país, provincia, época e incluso en cada sector de una misma ciudad existen diversas maneras de celebrar el Pase del Niño, fiesta religiosa que conmemora el nacimiento de Jesús, de modo que cada uno de ellos presenta características específicas que van de la mano con su historia generacional. En Ecuador, en la ciudad de Quito, entre el 24 y 26 de diciembre de cada año se consuma la danza de la yumbada en el barrio La Magdalena. Así, Yumbos, Archidonas, Negros, Diablos Uma, pastores, angelitos, y demás comparseros son algunos de los personajes que salen a pisar fuerte las calles del sur de la capital para celebrar al Niño Dios.

En este sentido, el objetivo principal de esta investigación es conocer a profundidad los rasgos identitarios, tales como movimientos, vestimenta, violencia ritual, roles sociales y sexuales de esta celebración. De modo este modo, se busca responder a la siguiente interrogante: ¿de qué manera los Yumbos representan la violencia ritual para lograr el equilibrio del orden social y comunitario en la festividad de la danza de la yumbada en el barrio La Magdalena de Quito?

La metodología de investigación del presente trabajo se cimienta en el uso de diferentes técnicas investigativas, con el fin de obtener información verídica, con validez y rigor científico. Dichas técnicas de estudio permitirán delinear los conceptos analizados, ponerlos en práctica y al mismo tiempo profundizados, vivenciarlos y optimizados para generar una crítica reflexiva y significativa sobre el tema.

Como antecedente, se llevó a cabo una nueva investigación a partir de un tema trabajado en el Seminario Etnoco-reología Ecuatoriana, en donde se expuso que la danza de la yumbada en La Magdalena es una festividad que ocurre en mi

ciudad de origen y muy cerca del sector donde reside mi familia. Ocasionalmente, las fiestas navideñas estaban a la vuelta de la esquina, por lo que tuve la oportunidad de vivir la celebración en carne propia.

Este estudio tiene su punto de partida en una investigación bibliográfica que ha servido como referencia y guía del tema. Además, se realizaron varias salidas de campo para complementar, profundizar, comprobar y aportar con información adicional a lo encontrado en fuentes secundarias sobre el tema. Posteriormente, se llevaron a cabo varias entrevistas de forma presencial y virtual con personas vinculadas a la festividad, y a ciertos Yumbos y Archidonas que participaron de la celebración.

La motivación principal para la realización del presente trabajo fue experimentar, de forma directa, el Pase del Niño en La Magdalena, y ser partícipe de las diversas tradiciones de la comunidad y, de alguna forma, ser parte de este espacio sagrado lleno de significados valiosos que atravesaron, sin duda alguna, tanto mi cuerpo como mi mente. Al respecto, esta vivencia me encaminó a reflexionar sobre una de las estrategias utilizadas por Silvia Citro y su equipo en su investigación sobre las perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina,³ en la que hace referencia al modelo de la participación observante.

Este enfoque metodológico ha sido fundamental para conocer de mejor manera los «modos en que cada grupo estructura sus prácticas, así como sus valoraciones y teorías nativas»⁴. Por tanto, se pretende entender la esencia de la teatralidad de estos grupos sociales mediante la cual priorizan sus cuerpos y ponen en contacto la experiencia corporal con la sen-

3 Silvia Citro, Lucrecia Greco y Soledad Torres, «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa», en *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina* (ed.), por Leticia Katzer y Horacio Chiavazza (Argentina: Universidad de Uncuyo, 2019).

4 Citro, Greco y Torres, «Las corporalidades...», 118.

sorial en el mismo tiempo-espacio. Esta perspectiva expandió significativamente las posibilidades de interpretación al inicio de la investigación y me condujeron a un entendimiento más sensible, personal e íntimo de la festividad.

De este modo, se pretende ligar cada una de las estrategias metodológicas mencionadas para emprender un nuevo proceso investigativo desde un punto de vista personal.

Marco teórico

Este trabajo plantea un acercamiento antropológico a la danza, recordando que es una «ciencia específica de la Antropología»⁵. Al respecto, María San Sebastián Poch⁶ menciona que a partir de esta ciencia más general han surgido distintos ámbitos de estudio que, a medida que se han consolidado, han proliferado y fortalecido las distintas investigaciones sobre el tema, vertientes que se encuentran más desarrolladas en Europa y afianzadas en Estado Unidos y México.

Por otro lado, existe un considerable número de investigaciones sobre las manifestaciones culturales relacionadas al Pase del Niño, sin embargo, pocas han tomado a la danza como eje central.

En este contexto, en primer lugar es necesario apuntar que la danza es una «práctica cultural ancestral, que ha existido a lo largo de la historia y ha variado según los pueblos y

5 María San Sebastián Poch, «Antropología de la danza: el caso de Ataún», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008): 82.

6 Licenciada en Filología Clásica por la Universidad del País Vasco (UPV) en Vitoria. Máster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales en la Universidad de Salamanca. Diploma de Suficiencia Investigadora (DEA) con un trabajo en antropología de la danza. Actualmente es responsable de Museo y Centro de Documentación en el TOPIC (Centro Internacional del Títere), en Tolosa (desde marzo de 2008).

culturas»⁷. Al respecto, es importante tomar en cuenta que la danza en sí misma va más allá de un simple acto de movimiento corporal, pues construye identidades a partir de las distintas sensaciones y percepciones culturales e históricas sujetas a cada individuo,⁸ dinámica en la que participan tanto los intérpretes como el público presente.

Por tanto, la danza puede ser entendida como un puente de comunicación y aprendizaje social entre quien lo ejecuta y quien lo contempla. Así, como afirma Carlos Ríos, «la danza es un acto de alteridad, porque transforma en sí y al otro»⁹, a tal punto de ubicar los cuerpos en un estado de predisposición, acoplamiento y encuentro.

Por otro lado, Ekaterina Alexeyevna Ignatova¹⁰ comenta sobre la dimensión social y política de la danza:

Es una forma de expresión que transmite una variedad de sensaciones, emociones, efectos, que incluso no puede catalogarse tradicional o estrictamente como políticos, pero que pueden criticar la realidad, el sistema, el orden establecido, mostrándolo o también puede ser funcional, reaccionario, y esto se puede dar en el plano consciente o inconsciente del artista como individuo parte de la sociedad [...].¹¹

Por lo tanto, la danza, en calidad de crítica y resistente, tiene la capacidad de cuestionar esquemas y paradigmas conceptuales

7 Ekaterina Ignatova, *Camino danzando: memorias de un arte resistente en Quito* (Ecuador: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013), 36.

8 Ana Sabrina Mora, *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Argentina: Universidad De La Plata, 2010), 63.

9 Carlos Iván Ríos, «Ritmos de resistencia», *Revistas Colombianas de las Artes Escénicas* (2015): 239.

10 Socióloga, gestora artística, bailarina profesional, coreógrafa, gimnasta de la selección ecuatoriana, maestra de danza y gimnasia artística; cursó sus estudios superiores en la Universidad Central del Ecuador.

11 Ignatova, *Camino danzando...*, 34.

desde su propia subjetividad, y de encarnar múltiples posibilidades de movimiento, además de profundizar en la sensibilidad de lo humano. Así pues, logra adentrarse en el campo de lo imaginario mientras apertura el camino de la creatividad.

En palabras de Rabago: «El movimiento en la danza se presenta como una interacción entre el movimiento elegido y los órganos sensoriales; todo esto permite que nuestro cerebro nos presente una construcción del mundo real»¹².

Por consiguiente, la danza es una realidad múltiple, un delirio colectivo construido e inventado que permite la creación y la construcción de memoria. Por ende, este tipo de investigaciones ayudan a profundizar las miradas sobre las danzas tradicionales del Ecuador, y a difundir las tradiciones de las diversas comunidades que son parte de la historia del país, de modo que se cimiente su lugar en el patrimonio cultural del país.

Adicionalmente, debe hacerse mención a las oportunidades que ofrece la danza para la construcción de sentido y relacionamiento con la realidad. En palabras de Diana Taylor,¹³ «performance, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo»¹⁴. En efecto, este modo de compartir tradiciones desde el cuerpo genera semillas que cohesionan la historia de los pueblos, mientras trasladan su cotidianidad hacia un espacio «propicio para modificar los

12 Ada Rabago, «Antropología y Danza», en *Naturaleza y Cultura en América Latina. Escenarios para un modelo de desarrollo no civilizatorio. Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología* (Quito: Abuya-Yala, 2012).

13 Es una académica y teórica del *performance* estadounidense. Estudió en la Universidad de Washington su doctorado en Literatura Comparada; en la Universidad Nacional Autónoma de México su maestría en Letras Modernas; su licenciatura en México y en la Universidad de Aix-Marsella.

14 Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados del performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 28.

comportamientos habituales»¹⁵, tanto de los intérpretes como de los espectadores.

Capítulo 1: el Pase del Niño

La República del Ecuador es un país diverso y plurinacional, ubicado en la región noroccidental de América del Sur. Dentro de esta división se encuentra la zona geográfica montañosa conocida como región Sierra. Entre las provincias que la componen se encuentra Pichincha que tiene como capital a la ciudad de Quito (también capital del país), más conocida por los lugareños como la carita de Dios y que se encuentra a 2810 metros de altura.¹⁶ Esta es la capital más antigua de Sudamérica y la más poblada del Ecuador desde finales del 2018,¹⁷ con más de 2,8 millones de habitantes en el área urbana, y más de 3 millones en toda el área metropolitana.¹⁸

Así, el Quito moderno ingresa a un «proceso y ritmo de vida como ciudad desde el siglo XIX, y a finales del siglo XX, la presencia de planes urbanísticos modificó la actividad y la forma de vida de las poblaciones»¹⁹, dando paso a nuevos escena-

15 Wilson Pico y Amaranta Pico, «Cuerpo Festivo, Yumbos y Archidonas – Documental Ecuador», documental, video en YouTube, 0:14:30, 1 de enero de 2018, acceso el 17 de enero de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=0xcnJNNsE34&list=PLeeKliahwERARUIZ_lvVE86bu4ROPuEjnt&index=15

16 Instituto Geográfico Militar, *Atlas Geográfico Universal y de Ecuador* (Ecuador: Publicaciones cartográficas, 1990), XVIII.

17 Ana María Carvajal, «Quito se convirtió en la ciudad más poblada del Ecuador con más de 3 millones de habitantes en el 2018», *Proyecciones Poblacionales*. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), 10 de enero de 2019, acceso el 11 de enero de 2019.

18 Secretaría de Territorio, Hábitat y Vivienda de Quito, STHV. «Mapas de las Parroquias del D.M.Q.». Consultado el 20 de enero de 2022. <https://secretaria-de-territorio-habitat-y-vivienda-territorio.hub.arcgis.com/>

19 Freddy Simbaña, *Primer Congreso Internacional de Interculturalidades “Desde Adentro y Desde Afuera”* (Colombia: Universidad Católica de Colombia, 2015), 87.

rios de la vida moderna. Otro dato relevante sobre la urbe radica en que fue la primera ciudad declarada como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, el 8 de septiembre de 1978, por lo que posee un gran atractivo turístico,²⁰ a lo que se suma su cercanía a los volcanes Pichincha, Antisana, Cotopaxi, y Cayambe.²¹ Por otro lado, la metrópoli posee una mezcla interesante de infraestructura moderna y colonial.

Con relación al proceso de colonización, Freddy Simbaña²² afirma lo siguiente sobre la ciudad de Quito:

Estos escenarios y momentos estuvieron enmarcados dentro de una visión de centralidad y periferia propia del sistema colonial, donde existían barrios de españoles y de indios, y se asignaban sectores periféricos de la ciudad a hombres y mujeres, denominados "grupos naturales", que incluían indígenas inmigrantes, costureras, obreros, vendedoras de comida, etc.²³.

Es preciso recordar que antes de la formación de la Real Audiencia de Quito, en el año 1562 se fundaron dos pueblos a los extremos de Quito: al norte Velasco y al sur, junto al río Machángara, Villasante. Ambos poblados respondían a la forma de organización española, ya que poseían una plaza, cabildo e iglesia. Durante este tiempo, el primer presidente de la Audiencia, Hernando de Santillán, por razones inciertas acabó con estos pueblos.²⁴ Sin embargo, la resistencia de muchos habitantes

20 Instituto Geográfico Militar, *Atlas Geográfico Universal y de Ecuador*, XVIII.

21 Edison Analuisa, entrevista realizada el 22 de diciembre de 2022.

22 Director de la carrera de Antropología Aplicada en la Universidad Politécnica Salesiana; licenciado en Comunicación Social, especialización en General e Institucional; magíster en Antropología; doctor en el programa de doctorado en Antropología Social y Cultural.

23 Simbaña, *Primer Congreso...*, 87.

24 Fernando Plaza, «Discurso católico y religiosidad popular en Machangarilla (La Magdalena)» (tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2013), 38.

del pueblo Quito Cara se consolidó en las raíces del pueblo Villasante, el cual se refundó con el nombre de Machangarilla.²⁵ Inicialmente, el pueblo de Machangarilla (actualmente denominado María Magdalena) se encontraba poblado por indígenas, pero, con el surgimiento del mestizaje y el repentino crecimiento urbano, se vio abrumado por mestizos y españoles que vivían en haciendas construidas allí. Pese a esto, este pueblo continuó con la transmisión de saberes ancestrales de una generación a otra, que se evidenciaban en su relación armoniosa y sensible con la naturaleza.

Los rituales de esta comunidad tenían su centro ceremonial en la cima del Shungoloma, cuyo nombre fue cambiado por los españoles a El Panecillo, por su parecido a un pan. Posteriormente, se realizó la construcción de la Virgen María en 1975, lo cual marcó de manera significativa la memoria colectiva del pueblo quiteño.²⁶ En 1575, Machangarilla es elevada a la categoría de parroquia y cambia su nombre por La Magdalena.²⁷ Indudablemente, la fundición de diversas costumbres adquiridas creó imaginarios basados en creencias simbólicas y religiosas.

En este caso, dichos dogmas fueron tomando cuerpo en el antiguo pueblo de Machangarilla. Por esta razón, Plaza afirma que «la plaza central de la parroquia de “la Magdalena” posee la sacralidad con una fuerte carga significativa para sus habitantes»²⁸. Dicha hipótesis se constata gracias al monolito levantado en la plaza central —mediante la técnica de «lito-

25 Elizabeth Villacís, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

26 Plaza, «Discurso católico...», 38.

27 Durante la investigación se evidenció que no existe un fundamento básico y concreto para el cambio de nombre, sin embargo, se presume que la costumbre española de bautizar a los lugares ocupados y tomados en posesión en un orden jerárquico explica el bautizo de este pueblo con el nombre cristiano de La Magdalena.

28 Plaza, «Discurso católico...», 41.

puntura»²⁹— en el que cada una de las piezas posee un símbolo tallado por el artista. Fernando Plaza menciona:

El artista esloveno, Marko Pogacnik, descubrió que Quito alberga un conjunto de espacios con importancia simbólica y religiosa que en otras épocas fueron también espiritualmente muy importantes. Así, los parques de Chillogallo, Santa Anita, la Magdalena, el Panecillo, la Plaza Grande, el parque Matovelle de San Juan, el itchimbia, la Carolina, están conectados todos en una línea recta, formando una columna vertebral de eje energético a lo largo de la ciudad.³⁰

En este sentido, dentro de Quito la religión es un elemento central para sus habitantes. Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Censos, «8 de cada 10 ecuatorianos que dicen tener una filiación religiosa, son católicos»³¹, mientras que el resto se divide entre católicos no practicantes y miembros de otras religiones. Por este motivo, las festividades religiosas continúan permeando fuertemente la ciudad.

Entre estas celebraciones se encuentra la danza de la yumbada del barrio de La Magdalena, que se lleva a cabo entre el 24 y 26 de diciembre de cada año en conmemoración al Niño Dios.

El Pase del Niño, ritual del que la danza forma parte, inicia sus preparativos desde el mes de octubre hasta el mes de febrero, es decir, antes de la fiesta de Carnaval ya que requiere

29 La acupuntura urbana o litopuntura es un término que se utiliza para describir intervenciones muy pequeñas y puntuales sobre la ciudad, cuyo efecto es rápido, muy visible y sostenible en el largo plazo. Ese fue el tipo de intervención que realizó hace unos años el escultor esloveno Marko Pogacnik en Quito. 30 Plaza, «Discurso católico...», 41.

31 Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) presenta por primera vez estadísticas sobre religión, 15 de agosto de 2012. Consultado el 20 de enero de 2022, <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/inec-presenta-por-primera-vez-estadisticas-sobre-religion/>

de una organización y disposición comunitaria. Esta ceremonia se apropia de las calles del sur de Quito mediante un desfile cuyo propósito es «danzar y proteger al Niño Jesús a lo largo de la celebración»³². Durante este encuentro participan personajes como Yumbo/as, Archidonas u «hombres de la selva amazónica que soplan trago invocando a seres sobrenaturales»³³, Diablos Huma o Aya Huma, Negros, Monos, policías, comparsas, entre otros.

La celebración se encuentra estrechamente relacionada con la religión católica, de modo que también se encuentran personajes como angelitos, pastores, una niña que monta a caballo que recita loas al Niño Jesús, entre otros. Al respecto, es importante recordar que el símbolo central de la fiesta es el Niño Dios al cual se le «tiene una profunda devoción y fe»³⁴. Se evidencia, por tanto, una dualidad entre lo religioso y lo pagano, que no solo forma parte de la cosmovisión de cada pueblo que integra la fiesta, sino también de los transeúntes y espectadores que comparten esos momentos de veneración.

Capítulo 2: experiencia de campo y la danza de la yumbada

Un día antes de la celebración, durante mi primera salida de campo, recorrí las calles del barrio de La Magdalena, preguntando en tiendas y transeúntes sobre la danza de la yumbada, sin embargo, nadie conocía al respecto. Así, a medida que pasaban las horas, el sol se ocultaba, el viento corría más fuerte y veloz, y mi incertidumbre crecía, me preguntaba si realmente

32 César Mataguano, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

33 Freddy Simbaña, *La danza de la Yumbada en el barrio La Magdalena* (Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, 2018), 14.

34 César Mataguano, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

las personas no sabían sobre la festividad, si no querían tener contacto con una persona desconocida o si simplemente no era el punto estratégico para investigar.

Súbitamente, me llamó la atención un grupo de jóvenes reunidos en la calle con grandes sombreros blancos, que desde mi perspectiva lucían llamativos y bastante fuera de lo cotidiano, de modo que me acerqué y les pregunté sobre el Pase del Niño que estaba programado para realizarse durante los próximos tres días.

Uno de ellos, un adolescente de aproximadamente 14 años, muy amablemente se acercó y me dijo: «Nosotros bailamos en esas fiestas, pero este año por cuestiones del COVID-19 el COE Nacional canceló todas las reuniones y no sabemos si este año se realizarán»³⁵. Además, afirmó con ímpetu que la danza de la yumbada se suele realizar durante tres días seguidos desde el mediodía aproximadamente hasta altas horas de la noche. El joven, que pidió el anonimato, finalizó mencionando que si deseaba saber y tener más información sobre la fiesta, «ese mismo día a las 18:00, en la iglesia de La Magdalena, atrás del mercado se iban a reunir los cabecillas para hablar sobre el tema»³⁶.

Sin pensarlo dos veces me dirigí hacia la iglesia, en donde esperé alrededor de treinta minutos sin hallar respuesta hasta que comenzó la misa. Al finalizar el acto religioso, las personas se dirigieron al patio de la iglesia en donde tocó una banda de pueblo con motivo del cierre de la novena del Niño Dios, en la que, debido a restricciones por causa de la pandemia, solamente participaron los Negros de La Magdalena, con una «intervención de la mitad del tiempo que normalmente acostumbran a tener cada año, que fueron quince minutos»³⁷.

35 Anónimo, entrevista realizada el 23 de diciembre de 2021.

36 Anónimo, entrevista realizada el 23 de diciembre de 2021.

37 Roberto Mozo, entrevista realizada el 23 de diciembre de 2021.

Roberto Mozo, quien forma parte de este grupo de baile, me ayudó con información valiosa para aventurarme el día siguiente a la calle Marcopamba, lugar en donde se reúnen todos los personajes de la festividad; en esta ocasión la cita sería a las 14:00. Sin embargo, añadió que «antes se amanecían; comenzaba la fiesta a las 18:00 hasta el siguiente día. Desde que empezó la pandemia, el 24 de diciembre danzan desde las 14:00 hasta las 20:00. El 25 arrancamos a las 07:00 y hasta que el cuerpo aguante, en la casa del prioste del 2021 y el 26 en la casa del nuevo prioste»³⁸.

La yumbada de La Magdalena encuentra su origen en los antiguos asentamientos del pueblo yumbo, en el noroccidente de Quito. Jorge Iza, uno de los Yumbos más antiguos dice: «Somos tres barrios que iniciamos la yumbada hace muchos años atrás: Chilibulo, La Raya y Marcopamba»³⁹. En este sentido, esta fiesta ha resistido a través de los años a pesar de presentar ciertas modificaciones y transformaciones. Iza relata:

Nuestra participación viene de la herencia de nuestras familiares, tíos, padres y abuelos, muchos de ellos ya no están con nosotros, pero aprendieron de la misma manera. Nosotros bailamos desde muy niños hasta la fecha, por eso intentamos heredar estas costumbres a nuestros hijos para que no se pierda la tradición de la yumbada en el barrio de la Magdalena [...]»⁴⁰.

Por otro lado, César Mataguano menciona que: «Cada día establece un momento diferente en esta celebración»⁴¹. Esto significa que el primer día, el 24 de diciembre, tiene lugar la bajada

38 Roberto Mozo, entrevista realizada el 23 de diciembre de 2021.

39 Jorge Iza, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

40 Jorge Iza, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

41 César Mataguano, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021

de todos los personajes, que «originalmente se la realiza desde los dos puentes a las doce del día y llegan a la Magdalena a las 17:00»⁴². Durante esta jornada se realiza una procesión y toma de la plaza que inicia con el saludo al Niño Jesús. Antes de la pandemia, Katic García cuenta que la caminata se realizaba «desde el Parque Stone en Los Dos Puentes hasta la Plaza de La Magdalena. La procesión hace varias paradas antes de llegar a su destino, para realizar oraciones o saludos al Niño Jesús y danzar»⁴³.

El 25 de diciembre se lleva a cabo el «albazo, que es el saludo a la priosta nueva que va a coger el priostazgo el próximo año, eso empieza a las 06:00»⁴⁴. Posteriormente, cada personaje saluda a la priosta nueva, se trasladan a la priosta actual y nuevamente realizan la bajada desde la casa de la priosta hacia la misa de fiesta en la plaza de La Magdalena. De igual manera, el 26 de diciembre se reúnen en la casa de la priosta y bajan a la misa para danzar y formar una especie de calle de honor por la cual van pasando los diferentes grupos de personajes. En este punto, los fieles entran a la iglesia para llevar a cabo la misa del Niño Jesús, mientras tanto los personajes no católicos permanecen fuera del lugar.⁴⁵ Por otra parte, y en palabras de Simbaña, existen dos tiempos: el sagrado y el profano. El primero de ellos es un tiempo histórico cronológico, y conlleva el ritual de la matanza del yumbo: el yumbo guañuchiy. El segundo corresponde al tiempo eterno que sucede luego del ritual, es decir, el retorno a la normalidad y el orden.⁴⁶ Así, en un espacio reducido se concentraron todos los personajes de la fiesta, así como espectadores del barrio. Los Yumbos y Archidonas ocuparon casi

42 Elizabeth Villacis, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

43 Katic García, «Yumbadas: cultura, naturaleza y territorio» (tesis de maestría, Universidad Central del Ecuador, 2019), 84.

44 Elizabeth Villacís, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

45 García, «Yumbadas...», 84.

46 Simbaña, *La danza...*, 132.

la totalidad del patio del prioste, al tiempo que se hacía evidente la división de los dos grupos. Durante este momento se realiza el ritual de la matanza de forma simultánea; cada grupo tiene su cazador y su víctima. Al respecto, Elizabeth Villacís, comenta que una vez que el cazador regresa para revivir al traidor, este es llevado frente a los priostes, quienes, mientras cargan al Niño Jesús, soplan trago y pasan las yerbas medicinales para regresarlo a la vida. Estos rasgos permiten evidenciar la violencia ritual referida previamente.

En este sentido, la visión de la yumbada se basa en un ritual violento y festivo, y es aceptada con fe en la comunidad y en el barrio: «Sin yumbada no hay fiesta de la Navidad, porque para nosotros como Yumbos y Archidonas no existe el pavo o el arbolito con los regalos. Esta es nuestra Navidad»⁴⁷. En este sentido, la violencia ritual es un fenómeno natural sustentado por un relato mítico de asechamiento, agonía, muerte, resurrección y, así, sucede de manera cíclica en la ciudad de Quito.⁴⁸ Al respecto, Freddy Simbaña afirma lo siguiente:

La matanza tiene un objetivo ulterior que inicia en mágico y supersticioso inmediato, frente a la religión católica donde la voluntad de Dios es cumplida a largo plazo. Toma más tiempo; pero, con el Niño Jesús hay que bailar y seguir bailando, para hacer más rápida la salvación a los sufrimientos. La violencia nació espontáneamente. De cuando surgieron las disputas entre los jugadores de la yumbada, que fueron separados, alzados en el aire, por brazos vigorosos, y balanceados a compás, hasta que se calmaron. [...]⁴⁹

47 Elizabeth Villacís, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

48 Simbaña, *La danza...*, 131.

49 Simbaña, *La danza...*, 132.

Por tanto, la matanza representa la transición a un nuevo año, a través de un ritual simbólico en el cual participan de manera directa familias originarias del sector, además de que quienes contemplan el momento también son observadores participativos, en tanto ayudan a que el traidor se oculte entre ellos con el fin de no ser atrapado en la persecución. Adicionalmente, es preciso destacar que esta danza ritual indígena es pública, de modo que expone la cosmovisión respecto del ser humano, la sexualidad, el orden social comunitario, el tiempo y el espacio. Estos son elementos representados en movimientos, coreografías, vestimentas, símbolos, cantos y sonidos al ritmo del tambor y el pingullo.

Así, en la danza de la yumbada del barrio de La Magdalena se pueden observar todos los elementos característicos de la celebración, a los cuales he decidido clasificar en dos grandes grupos: primero, se encuentran quienes dan apertura a la comparsa y marcan el camino para el resto: los Yumbos, Archidonas —quienes cantan coplas durante todo el trayecto—, y el grupo Negros de La Magdalena, quienes con su picardía y jocosidad aportan con el toque divertido a la comparsa mientras interactúan con el resto de los personajes y los que acompañan y contemplan la festividad. Por otro lado, se encuentran los síndicos⁵⁰ (dueños del Niñito), los pastores, la niña en el caballo, las comparsas invitadas, angelitos, la banda de pueblo, vistosos carros alegóricos, y juegos pirotécnicos como castillos y vacas locas.

50 En una de las entrevistas realizadas a Elizabeth Villacís, nos comenta que los síndicos poseen un libro en donde van anotando el nombre de las personas que voluntariamente quieren ser priostes con meses e incluso años de anticipación. Hasta el momento existen priostes confirmados hasta el año 2032. Es importante tomar en cuenta que los priostes son los que mayor gasto realizan en la fiesta, sin embargo, ganan mucho prestigio social dentro de la comunidad.

Capítulo 3: Yumbos

El personaje de Yumbo es el más distintivo de la procesión, cuyo trabajo original de La Magdalena consta de «pantalón y camisa blanca, alpargatas, llevan coronas de plumas, peluca de cabello largo, pañuelo amarrado cruzado al torso, collares de semillas y una lanza de madera de chonta»⁵¹. El nombre de esta población se acuñó en la colonia para referirse a indígenas que venían de zonas tropicales y subtropicales, al oriente y al occidente de Quito.⁵²

Los Yumbos zapatean y brincan al son del pingullo y el tambor, pero «también tienen su música propia: un silbido melancólico muy característico que entonan al unísono»⁵³. Los movimientos de los Yumbos son pequeños brincos de forma alternada y, a diferencia de los Archidonas, no van cantando coplas. Además, es pertinente destacar que durante el año en que se realizó la investigación hubo pocos Yumbos adultos, la mayoría eran niños y jóvenes que seguían el paso de sus mayores.

Por otro lado, es interesante comparar y observar los cambios que surgen con el pasar de los años en la indumentaria de estas figuras. En el 2011, según Doris Chamorro, «René Lugmaña, cabecilla del grupo de Yumbos, nos contó que con el tiempo los danzantes han ido adaptando nuevos aditamentos al tradicional traje, cambiándolo de manera significativa»⁵⁴. Dichas transformaciones se han mantenido vigente hasta la actualidad. Esto pude constatarlo al estar presente en la festividad, al tiempo que pude diferenciar la vestimenta de los

51 Jorge Iza, entrevista realizada el 24 de diciembre de 2021.

52 Freddy Simbaña, *La danza...*, 142.

53 Doris Chamorro, «El patrimonio inmaterial, parámetros para una declaración de patrimonio cultural inmaterial de la nación. Estudio de caso: la yumbada de La Magdalena» (tesis de grado, Universidad Internacional SEK, 2011), 70.

54 Chamorro, «El patrimonio inmaterial...», 70.

Yumbos y de las Yumbas, que más allá de sus diferencias guardan mucha relación entre sí y al mismo tiempo permite identificar sus roles.

El Yumbo es el personaje con mayor tiempo de participación en la festividad y puede llegar a ser cabecilla de grupo. Asimismo, es quien se encarga de reunir al grupo de danzantes para preparar el baile de cara a los tres días de conmemoración al Niño Jesús. Llama la atención que dentro de este grupo de Yumbos no pueden participar las mujeres. No obstante, en caso de que sea necesario representar a una Yumba, los hombres se disfrazan de mujer.

Sobre la yumba, Freddy Simbaña resalta lo siguiente:

A la yumba se la relaciona y sitúa en la estética sacrificial y de dolor, con el término *churinkas* —tatuajes y dibujos de poblaciones indígenas australianas, en Durkheim (1992); y, se pone en evidencia cicatrices generadas y producidas con un objeto, en la danza y ritual de la yumbada⁵⁵.

Como se mencionó anteriormente, los Yumbos abren paso a la procesión e incluso detienen los coches que transitan por las avenidas principales de ser necesario. Dos Yumbos custodian a los sacerdotes que desfilan con la imagen del Niño Jesús en brazos, mientras que al llegar a la iglesia los Yumbos realizan el ya referido pasillo de honor para que los sacerdotes ingresen al edificio, «mientras que ellos se quedan afuera, bailando al ritmo de las bandas de pueblo sin prestar atención a los oficios religiosos»⁵⁶.

Este momento es uno de los más representativos de la jornada, ya que se desarrolla un juego entre Yumbos, Archido-

55 Simbaña, *La danza...*, 134.

56 Chamorro, «*El patrimonio inmaterial...*», 70.

nas y el grupo de Negros de la Magdalena fuera de la iglesia, en donde el público puede participar de la jocosidad del momento. Sin embargo, durante mi investigación de campo no fue posible apreciar este momento, ya que las restricciones impartidas por el COE Nacional lo prohibieron de manera rotunda, razón por la que los Yumbos simplemente esperaron en las afueras de la iglesia hasta que el acto religioso culminara, el cual tuvo una duración de 30 minutos.

Así, la danza ritual denominada el baile del Yumbo Guañuchiy, también conocido como «la matanza del yumbo», no fue realizada frente a la iglesia, sino que tuvo lugar en el patio de la casa del prioste. Chamorro afirma que durante este momento se pretende llevar a cabo lo siguiente:

Especie de recreación de la persecución que hiciera, hace tiempo inmemorial, el yumbo mayor a un tsáchila, con el que se fugó su esposa. En este acto teatral está involucrado el honor, la venganza y el consiguiente ajusticiamiento. También, el Diablo Uma desempeña un papel simbólico, irrumpiendo con su látigo para señalar al amante de la yumba y determinar así su destino. Finalmente, el conjunto de yumbos esconden al amante, lo ayudan, lo protegen y apoyan para que no haya guerra entre pueblos, pero al final el esposo lo alcanza y le mata⁵⁷.

Al respecto, es pertinente citar a Richard Schechner, quien afirma que «la conducta restaurada ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desearon haber sido o llegar a ser»⁵⁸. De esta forma, las tradiciones e imaginarios de este grupo humano cobran vida y se perpetúan a

57 Chamorro, «El patrimonio inmaterial...», 71.

58 Taylor y Fuentes, *Estudios avanzados del performance*, 46.

través de esta representación mediante una dinámica de catarsis colectiva. Por esto, los Yumbos, al igual que los Archidonas, son parte fundamental de la memoria e historia del Ecuador, sobre todo de la ciudad de Quito en el barrio de La Magdalena.

Conclusiones

En el contexto histórico del pueblo yumbo se encuentran aspectos que forman parte de la memoria colectiva, y, consecuentemente, de la representación de la danza de la yumbada en el barrio de La Magdalena. En este sentido, esta investigación permitió profundizar en la importancia de esta manifestación cultural y dancística de origen indígena y su relación la religiosidad cristiana con el Pase del Niño de la ciudad de Quito. Así también, las distintas características y rasgos de los yumbos se constituyen como símbolos e indicios del imaginario que dio origen a la danza.

La relevancia de los Yumbos se revela también en su papel protagónico para abrir paso e iniciar la caminata de la yumbada, y en las nociones de sabiduría, alegría y conocimiento ancestral que representan. Estos personajes encarnan la extracotidianidad de la comunidad, mediante la cual la aceptación en la Navidad dialoga con mecanismos propositivos de identidades indígenas constantemente revitalizadas. Sobre este particular se puede hacer alusión a lo propuesto por Schechner, en relación con la conducta restaurada. Este planteamiento indica que las acciones cotidianas pueden trasladarse a una esfera exógena y permitir así que la violencia ritual actúe una forma de revitalización espiritual y corporal.

En el contexto de la Navidad, en el espacio sagrado para el antiguo pueblo de Machangarilla se debe buscar un chivo ex-

piatorio para que este sacrificio reconcilie a la comunidad con el poder y restaure la ilusión de la normativa de la yumbada. Como se mencionó anteriormente, esta danza posee un carácter religioso, de modo que lo sagrado irrumpe el tiempo de lo cotidiano. Sin embargo, también alude a la superstición que conduce a problemáticas sociales dentro de la población para finalizar con un acto sacrificial que restaure la armonía del orden social y colectivo, y, de esta manera, conducir a los miembros del grupo al seno de la comunidad.

Esta experiencia investigativa significó una nueva forma de acercarme a estas comunidades, y espero sinceramente poder visitarla nuevamente y formar parte de la festividad. También me permitió reflexionar sobre la importancia de la transmisión de estas tradiciones de generación en generación y de la preservación de los mensajes de sacrificio y penitencia de la naturaleza. Por estas razones, invito al lector a visitar la comunidad y a vivir esta experiencia que tiene lugar en diciembre de cada año.

Bibliografía

- Doris Chamorro. «El patrimonio inmaterial, parámetros para una declaratoria de patrimonio cultural inmaterial de la nación. Estudio de caso: la yumbada de La Magdalena». Tesis de grado, Universidad Internacional SEK, 2011.
- Díaz, C. I. «Ritmos de Resistencia». *Revistas Colombianas de las Artes Escénicas* (2015).
- Fuentes, D. T. *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Ignatova, E. *Camino danzando: memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.

- Militar, I. G. *Atlas Geográfico Universal y de Ecuador*. Quito: Publicaciones cartográficas, 1990.
- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Argentina: Universidad De La Plata.
- Pico, W. P. «Cuerpo Festivo, Yumbos y Archidonas-Documental Ecuador», documental, video en YouTube, 0:14:30, 1 de enero de 2018. Acceso el 17 de enero de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=oxcnjNNSe34&list=PLeeKliahwERARUIZ_lv-VE86bu4ROPUeNt&index=15
- Plaza, Fernando. «Discurso católico y religiosidad popular en Machangarilla (La Magdalena)». Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2013.
- Poch, M. S. (2008). «Antropología de la danza: el caso de Ataún». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008).
- Rabago, A. (2012). «Antropología y Danza». En *Naturaleza y Cultura en América Latina. Escenarios para un modelo de desarrollo no civilizatorio. Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. Eloy Alfaro R., Katterine Enríquez y Yolanda Flores (comp.). Quito: Abya-Yala/UPS, 2012.
- Silvia Citro, L. G. (2019). «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa». En *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Argentina: Universidad de Uncuyo.
- Simbaña, Freddy. Interculturalidad en la ciudad: entre el barro y la música. En *Memorias, Primer Congreso Internacional de Interculturalidades "Desde Adentro y Desde Afuera"*, 87-94. Colombia: Universidad Católica de Colombia, 2015.
- . *La danza de la Yumbada en el barrio La Magdalena*. Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, 2018.

N.º 10
ISSN: 2773-7322

ILIA Instituto
Latinoamericano

La danza del galope

“El Galope” Dance

Keyla Andrea Macías Navarrete¹

RESUMEN

El siguiente ensayo indaga las diversas características de la danza del galope, así como su origen histórico, social y cultural. Además, dentro de este trabajo investigativo se pretende profundizar en la realidad simbólica sobre la representación histórico-social de este baile, exponiendo sucesos políticos, características y festividades del pueblo y la cultura montubia. Además, la danza del galope conlleva una

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Seminario de Etnocoreología Ecuatoriana”
Universidad de las Artes, Danza. Guayaquil. Ecuador. keyla.macias@uartes.edu.ec

memoria colectiva y una oralidad que se transmite de generación en generación, lo cual ha permitido llevar un registro corporal de aquellos acontecimientos en los que estuvieron insertas las comunidades. Sin embargo, es fundamental reconocer que, si este registro no es documentado, se puede llegar a perder con el paso de los años. De esta manera, se logra analizar y reflexionar sobre la importancia que tiene la transmisión oral y la memoria viva para la permanencia de una manifestación artística, cultural y tradicional.

Palabras clave: Montubio, memoria, danza, galope, tradición.

ABSTRACT

This essay investigates the various characteristics of the dance “El Galope”, as well as its historical, social and cultural origin. In addition, it is intended to deepen in the symbolic reality about historical-social representation of this dance, exposing the political events, characteristics and festivities of people from the Montubian culture. In addition, “El Galope” dance entails a collective memory that is transmitted orally from generation to generation. This allows to keep a corporal record of those events in which the communities were inserted. However, it is essential to recognize that often if this verbal register is not documented, it can be lost over the years. Thus, this research work analyses and reflects on the importance of oral transmission and living memory for the permanence of an artistic and cultural manifestation.

Keywords: Montubio, memory, dance, galope, tradition.

* * *

Introducción

El galope es una danza de origen republicano, mestizo, de carácter histórico, social y revolucionario. Es originario de la provincia del Guayas y muy característico de la cultura montubia.

Esta danza era muy aceptada en nuestros campos, específicamente en el recinto El Mate del cantón Daule.² En la actualidad se la puede encontrar presente en festividades pertenecientes a la cultura montubia, como la reconocida fiesta del rodeo montubio costeño. Esta celebración se realiza esencialmente el 12 de octubre, el día de la Interculturalidad y la Plurinacionalidad.³

En este trabajo investigativo se plantea como objetivo explorar los diferentes contextos históricos, sociales y culturales en la que se inserta la danza del galope. Tras analizar ciertos puntos esenciales sobre esta danza, su comunidad y festividad, esta investigación se centrará en la importancia que tiene la transmisión oral para seguir manteniendo viva una memoria que permita almacenar, divulgar y recordar un pasado, una identidad y una cultura. De esta manera, se formula la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo la danza del galope ha sido un medio indispensable para mantener viva una memoria histórica?

Durante el proceso de elaboración de este escrito me encontré con varios obstáculos. Uno de ellos fue la escasa información sobre la danza y, a la vez, el poco registro en video sobre su ejecución. Por tanto, una de mis motivaciones al realizar este trabajo investigativo fue reconocer la necesidad ante una falta de registro sobre la historia y el desarrollo de la danza del galope. De tal manera, mi intención fue resaltar los diversos aspectos que tiene la expresión artística y social montubia, recalcando su gran importancia en la historia y el desarrollo cultural del Ecuador.

2 Wilman Ordóñez, *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Vol. Tomo I (Manta: Mar abierto, Eskeletra, 2010), 371.

3 Marvin Muñiz, «Estrategia para el rescate de la danza folklórica costeña del galope, como recurso turístico cultural en la ciudad de Guayaquil de la provincia del Guayas» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2017).

En cuanto al marco metodológico de este estudio, consideré necesarias herramientas que contengan un soporte veraz y serio, como documentos bibliográficos, libros de autores nacionales, materiales visuales como fotografías y filmes. Se realizó un proceso de recolección, selección y análisis de la información encontrada, que luego fue verificada y expuesta en este documento.

Una manera eficiente para cerciorarme de la veracidad de la información recopilada fue contrastarla con análisis y opiniones de expertos en el campo de la etnocoreología, quienes, mediante el estudio de las danzas populares, han sido parte esencial para guardar o dejar un registro de una memoria cultural.

Un ejemplo es el trabajo del investigador, expositor y escritor Wilman Ordóñez, quien se convirtió en uno de mis principales referentes para la realización de este trabajo investigativo. Su libro *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios* fue una herramienta fundamental para el análisis reflexivo sobre los distintos sucesos históricos que permitieron que la danza del galope surja dentro de la cultura montubia. Por último, otros de mis referentes para el desarrollo de esta investigación fueron Amaranta y Wilson Pico, grandes exponentes de la danza en el Ecuador.

Marco teórico

La memoria colectiva, con su carácter histórico y corporal, ha sido herramienta fundamental para la transmisión de conocimientos y saberes de una cultura. En varias ocasiones, esta ha ayudado a que una danza, festividad o identidad comunitaria no se pierdan con el paso de los años. Por tanto, al hablar específicamente de memoria histórica podemos hacer referencia a un

tipo de recuerdo colectivo sobre acontecimientos o eventos del pasado. En este caso la memoria llega a ser una construcción y reafirmación de la identidad. Según Agnes Heller, «la memoria cultural está incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente, tales como fiestas, ceremonias, ritos»⁴.

Desde otra perspectiva se puede decir que el cuerpo es memoria viva. Memoria tangible de la cual es posible transmitir experiencias y conocimientos. Según Le Breton, «el cuerpo es la fuente identitaria del hombre; es el lugar y el tiempo en que el mundo se hace carne»⁵. El cuerpo llega a ser una materia inagotable de representaciones, imaginarios y prácticas sociales. Tal como lo dirá Merleau Ponty: «El cuerpo es el instrumento general de la comprensión del mundo»⁶.

De esta manera, es primordial distinguir que el cuerpo llega a ser un productor de cultura, sabiduría y transformación. No es solamente un objeto sobre el que se imprime pasivamente lo social, por el contrario, se reconoce también cómo el cuerpo se inserta activamente en un espacio colectivo y cultural.⁷

En un ámbito artístico decimos que la danza es movimiento que, por lo general, se inserta en un contexto y es capaz de contribuir al estudio de una cultura.⁸ Es así como la danza tiene la potestad de transformar la carne en un medio de conocimiento y de lenguaje, en un conjunto de sensaciones que son percibidas muchas veces por el bailarín y por el espectador.

La danza es un elemento esencial de una cultura y muchas veces pretende ser entendida como no dependiente de otro

4 Agnes Heller, *Memoria cultural, identidad y sociedad civil* (Alemania: Fundación Friedrich, 2001), 6.

5 David Le Breton, *Cuerpo sensible* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2010), 17.

6 Le Breton, *Cuerpo sensible*, 18.

7 Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología» (tesis de doctorado, Universidad de la Plata, 2010), 67.

8 María San Sebastián Poch, «Antropología de la danza: el caso de Ataún», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008): 104.

aspecto de la vida de una comunidad. No obstante, al hablar de danza desde una perspectiva antropológica se hace referencia a un comportamiento humano. Por ende, pese a que dar una definición de lo que es danza es complicado, se puede decir que una de sus características es la implicación de un entendimiento corporal y mental en el plano de lo social.

En este punto es pertinente mencionar lo que implica la antropología de la danza. Esta nace en Estados Unidos y sus puntos significativos de investigación son los siguientes: la observación, la descripción, el análisis y la comparación, además, usa como referencia el contexto espacial, temporal y social.⁹ Es decir, la danza es otro aspecto de la conducta del ser humano que inserta las acciones propias de cada individuo.

En los distintos desarrollos de la antropología de la danza se ha partido de que las danzas son productos de contextos históricos y sistemas socioculturales específicos.¹⁰ Por esta razón, esta rama del arte se percibe como portadora de diversos conocimientos, contribuyendo al análisis, observación e indagación de una cultura.

De esta manera, al referirnos a danza tradicional estaremos hablando de manifestaciones artísticas y culturales, las cuales según Le Breton, afianzan una alianza entre sí mismo, el otro y el cosmos; alimentan y enriquecen la memoria colectiva, ya sea de una sociedad o de una cultura.¹¹ Por ende, algunas de las danzas tradicionales pueden llegar a tener un carácter ritual, en las que toda una comunidad se involucra a través del movimiento y la identificación. Acerca de la danza tradicional y su ritualidad, David Le Breton menciona:

9 San Sebastián Poch, «Antropología de la danza...», 90.

10 Mora, «El cuerpo...», 425.

11 Le Breton, *Cuerpo sensible*, 103.

Las danzas tradicionales encarnan al mundo del "nos-otros", de la comunidad, del lazo social. Se mezclan al tiempo de la vida colectiva y sus ritmos. Se inscriben en las actividades de celebración de la vida colectiva: ciclo agrario, estacional, u otros. O bien, son diálogos con los dioses o los ancestros bajo la forma de danza de posesión o también de trance en el chamanismo [...] ¹²

María San Sebastián Poch (2008) hace referencia a «la danza tradicional como reflejo de la vida político-social de una comunidad» ¹³. Considero importante recalcar aquello debido a que el origen de la danza del galope se inserta en el contexto político, social y cultural de su tiempo. En esta época, el pueblo montubio ocupa un lugar importante en la historia del país: haber participado de manera efectiva en distintas luchas significativas para el desarrollo republicano del Ecuador. ¹⁴ Esta danza surge como un reflejo de los sucesos políticos y sociales de la época y ha prevalecido, en gran medida, gracias a la memoria oral de la comunidad.

Luego de abarcar conceptos sobre danza, cuerpo, tradición y memoria, considero esencial insertar la connotación de «la fiesta» como una manifestación de cultura, identidad y construcción social. Amaranta y Wilson Pico, en el libro *Cuerpo festivo*, indican:

La fiesta traza un ámbito de regocijo que es escena de existencia, imagen, cuerpo, gesto, carnaval, acto de presencia, confrontación y memoria viva. La celebración es rito, por tanto, invierte

12 Le Breton, *Cuerpo sensible*, 103.

13 San Sebastián Poch, «Antropología de la danza...», 103.

14 Alicia Jalón, «La cultura montubia y sus tradiciones: Aporte para el turismo rural en la costa ecuatoriana» (XI Congreso Virtual Internacional Turismo y Desarrollo/ VII simposio virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural, 2017), 734.

valores y está colmada de elementos cambiantes que revelan, si decidimos leerlos, rasgos de la experiencia cultural de sus actores y de sus espectadores [...]»¹⁵

De esta manera, la fiesta popular se vuelve un espacio en donde se representa la realidad de una comunidad, pueblo o cultura. Se trata de un arte vivo que maneja un lenguaje propio y que muchas veces incorpora símbolos, danzas, ritos y música, con la finalidad de manifestar una identidad comunitaria.

Capítulo I

1. 1. Contexto histórico del pueblo montubio

El «origen» del pueblo montubio proviene de la época de la colonización española en Ecuador. Este representa el segundo grupo poblacional del Ecuador, caracterizado principalmente por poseer una riqueza cultural, rasgos propios que los hacen únicos en el país, tradición oral, costumbres, idioma y su propio dialecto. Estos hechos dan pauta a considerar al pueblo montubio como patrimonio.¹⁶

La identidad y cultura montubia se destaca por su distinguida fortaleza para establecer sus propias tradiciones, su firme participación en el proceso de formación social y cultural del país, y, además, por su incansable y constante lucha por prevalecer activos en las esferas sociales. El pueblo montubio ha sido partícipe de manera efectiva en la batalla por la inde-

15 Amaranta y Wilson Pico. *Cuerpo festivo. Personajes escénicos de doce fiestas populares del Ecuador* (Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2011), 19-20.

16 Jéssica Aguirre, «Historia del pueblo montubio», Scribd, 2018, 8.

pendencia del Ecuador. Esta afirmación lo hace el escritor José de la Cuadra, quien argumenta:

Estos pueblos formaron parte de las milicias rurales que lucharon en las guerras de la independencia contra el yugo español, bajo la tutela del Mariscal Antonio José de Sucre y del Libertador Simón Bolívar, agrupados en los batallones de Yaguachi y Daule [...]17

Por tales motivos es importante reconocer el valor significativo que representa la cultura montubia en el desarrollo del país. Hoy en día se considera al conglomerado montubio como parte de los patrimonios intangibles del Ecuador, principalmente por su sólido carácter, así como lo menciona en su escrito Jéssica Aguirre:

Fueron los firmes, generosos, aguerridos y decididos macheteros que la historia los identifica como los gloriosos montoneros, chapules y cimarrones, que integraron las grandes y heroicas alfaradas, constituyendo el soporte, base humana y eje fundamental de la más grande y única transformación revolucionaria liberal, como lo fue la de junio de 1895. El Pueblo Montubio del Ecuador, ha sido protagonista importante en los últimos 18 años, fundamentalmente con su unidad, organización y luchas; logra importantes conquistas y avances en su proceso de desarrollo humano, integral y sostenible. [...]18

Se puede evidenciar que el aporte del pueblo montubio —en el desarrollo económico, social y enriquecimiento cultural del Ecuador— ha sido significativo a lo largo de los años y claramente se lo evidenció en el año 2008. Ese año los montubios fueron reconocidos en la Constitución de la República como un

17 Jalón, «La cultura montubia...», 735.

18 Aguirre, «Historia del Pueblo Montubio», 9.

grupo étnico o cultura del Estado ecuatoriano y único en América Latina.¹⁹

El ex-Consejo Nacional del Pueblo Montubio del Ecuador (Codepmoc) brinda la siguiente definición de «montubio»:

Un conjunto de individuos organizados y autodefinidos como montubios, con características propias de la región litoral y zonas subtropicales, que nacen naturalmente como una unidad social orgánica dotada de espíritu e ideales comunes, poseedores de una formación natural y cultural que los autodetermina como resultado de un largo proceso de acondicionamiento espaciotemporal, quienes conservan sus propias tradiciones culturales y saberes ancestrales. [...] ²⁰

1.2. La cultura y comunidad montubia

La cultura montubia es la forma de vida desarrollada por los campesinos de las zonas rurales de la región costa del Ecuador. Su manera de vivir, vestir, trabajar sus cultivos, su entorno, la crianza de animales y su domesticación, son solo algunos aspectos del trabajo cotidiano montubio. A su vez, comprenden también las manifestaciones artísticas como sus danzas y amorfinos. Su música es alegre y jovial, con letras jocosas y divertidas; su vestimenta es liviana, llena de colores vivos. Y, por último, su folclor y variada gastronomía destacan en su identidad cultural.²¹

Por tanto, a la comunidad montubia se la puede definir como una sociedad mestiza que adquirió su propia identidad y formación cultural desde su territorio en la ruralidad. La comunidad montubia se dedica también a la producción ganadera y

19 Aguirre, «Historia del Pueblo Montubio», 9.

20 Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades ICSH, «Consejo de Desarrollo del Pueblo Montubio a Costa Ecuatoriana y Zonas Subtropicales de la Región Litoral-CODEPMOC» (2014)

21 Jalón, «La cultura montubia...», 1.

agrícola. El montubio es un trabajador de campo que comparte alegría y trabajo, así como lo dice Alicia Jalón de Torbay:

El montubio pertenece a un grupo de gente con características, que son muy apreciadas por los que comparten con ellos, ya que él es, por naturaleza, alegre y jovial, divertido, conversador y muy sociable, pero además trabajador, acostumbrado a labores rudas, como lo requieren las tareas del campo. [...] ²²

El montubio trabaja normalmente en sus terrenos o en hacendados, sus casas se realizan a base de caña y zinc, pero en la actualidad ya se encuentran casas hechas con bloque, ladrillo y cemento. En sus familias todos buscan aportar algo, por lo cual la mujer ayuda en actividades como la plantación de arroz o en la crianza de animales.

La comunidad montubia, con su historia, forma de vida y características identitarias, posee costumbres y tradiciones que enriquecen el patrimonio cultural. En los bailes montubios siempre estará presente la influencia agraria y pesquera, el rodeo montubio, la pelea de gallos, el duelo a machete, amorfinos, entre otros. De estos elementos se derivan sus danzas que se caracterizan por el galopeo sobre el suelo poniendo de manifiesto valentía, rudeza y audacia. ²³

1.3. Característica del lugar donde se desarrolla la danza y fiesta

Los pueblos montubios están ubicados en las zonas rurales de las provincias costeras de Guayas, Manabí, El Oro y Los Ríos. ²⁴

²² Jalón, «La cultura montubia...», 1.

²³ Marcelo González, «Danza folklórica costeña en la educación física para mejorar la sincronización rítmica en los estudiantes de noveno año de educación general básica de la Unidad Educativa Speedwriting de Guayaquil» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2016), 22-23.

²⁴ Hugo Torres, «Estudio para la implementación de un museo de la cultura montuvia ecuatoriana en el cantón Salitre» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2015), 46.

Este trabajo investigativo se centra en la provincia del Guayas (de donde se dice que es originaria la danza del galope), específicamente en el cantón Daule, dentro del pueblo El Mate.²⁵

Guayas es la provincia más poblada del país con 3,8 millones de habitantes y con una superficie de 15 430 km².²⁶ En la provincia se encuentra el cantón Daule, que se caracteriza por ser uno de los más antiguos²⁷ y de mayor producción agrícola de la región litoral dentro de la cuenca hidrográfica del río Guayas.²⁸

Daule fue uno de los primeros cantones que plegó a la revolución del 9 de octubre de 1820 en Guayaquil, proclamando su independencia dos días más tarde, el 11 de octubre. De esta manera, se decretó su cantonización el 26 de noviembre de 1820. Su extensión actual es de 461,6 km² y su población llega a 85 000 habitantes, de los cuales 37 000 viven en la cabecera cantonal y 48 000 en el resto del cantón. Sus centros más poblados son: Daule, Laurel, Limonal, Los Tintos y La Aurora (parroquia urbana satélite). Este cantón se encuentra a tan solo 43 kilómetros de Guayaquil.²⁹

Además, el territorio del cantón está atravesado por una gran cantidad de ríos y riachuelos. Se menciona que Daule estuvo habitado por varias tribus indígenas como chonana, daulis, candilejas, peripas, entre otras, que tuvieron como escenario para sus vidas el majestuoso río Daule.³⁰

25 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 371.

26 Eured, «Provincia del Guayas», 2013.

27 Gobierno Autónomo Descentralizado Ilustre Municipalidad del Cantón Daule, «Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial del Cantón Daule 2015-2025», 2015, 14.

28 Gobierno Autónomo Descentralizado Ilustre Municipalidad del Cantón Daule, «Plan de Desarrollo...», 14.

29 GAD Municipalidad de Daule, «Datos generales», 2019, <https://www.dau-gob.ec/web/guest/datos-generales>.

30 AME, «Cantón Daule», 20 de mayo de 2010, acceso en enero de 2022, <https://ame.gob.ec/canton-daule/>

1.4. Fiesta del rodeo montubio

Como ya se ha mencionado, la fiesta del rodeo montubio se realiza en julio y octubre, esencialmente el 12 de octubre por el día de la Interculturalidad y la Plurinacionalidad.³¹ Se dice que esta festividad surge en las faenas de herraje:

Las reses eran arriadas por los vaqueros desde el monte hasta los poblados, donde se reunían las familias y los amigos para realizar grandes festejos. Comida abundante, música, bailes y amorfinos eran la especialidad de la fiesta, que siempre incluía un concurso de jinetes. [...] ³²

Fue así como nació de a poco esta celebración. Además, se conoce que en el año 1926, en el American Park de Guayaquil, se organizó por primera vez esta fiesta.³³ A partir de aquí la tradición se fue consolidando hasta llegar al espectáculo popular que vivimos en la actualidad.

Según el folclorista Guido Garay, el rodeo pertenece a una de las categorías del folklor social en el cual resaltan los juegos de competición con diferentes animales. Entre estos se encuentran las pruebas que se realizan con caballos, las riñas de gallos, toreos, pialadas y varios más que componen al rodeo montubio.³⁴ El rodeo montubio es una fiesta que se lleva a cabo en un amplio perímetro cerrado, en donde se instalan graderíos de madera, caña guadua y cercos para los animales. Esta celebración inicia con el desfile de los equipos de las haciendas costeñas, quienes

31 Yajaira Huacter, «Recurso turístico de Quevedo» (tesis de grado, Universidad de Guayaquil paralelo Quevedo, 2012), 28.

32 Ministerio de Turismo, *Rodeo montuvio una fiesta de destreza y tradición* (Ecuador, 2019), 2.

33 Ministerio de Turismo, *Rodeo montuvio...*, 2.

34 Guido Garay, *Estampas de Guayaquil* (Guayaquil: Publicación del Programa Editorial de la Biblioteca Municipal de Santiago de Guayaquil, 2010), 178.

están acompañados por su abanderados y madrinas, listos para vivir una fiesta de destreza y tradición. Los jinetes aparecen uniformados con camisas amplias, pantalones holgados, sombreros grandes y pañuelos coloridos en el cuello. Sus imponentes caballos, adornados con accesorios metálicos recorren en el desfile con gallardía y distinción. Se elige a la Criolla Bonita entre las damas que representan a las diversas haciendas, al equipo mejor uniformado y a la Señorita Rodeo, quien será la mujer que presente la mayor destreza sobre el animal.³⁵

En esta fiesta compiten hombres y mujeres, quienes muestran sus habilidades con los caballos. Básicamente es una competencia entre haciendas: la que más puntos acumule es la que gana. Una de las actividades es la monta de caballos chúcaros que corcovean sin descanso mientras el jinete trata de no ser arrojado al suelo. Otra de las actividades es la suerte del lazo, una demostración de pericia que consiste en tratar de enlazar con una cuerda a un animal que se encuentre lejos. Asimismo, durante estas fiestas se puede disfrutar de comparsas, amorfinos, bailes populares, presentación de grupos folclóricos y variada gastronomía.³⁶

Los símbolos del rodeo aluden a una cultura popular del monte que emerge en la insurrección cultural. En la historia de la cultura montubia, el rodeo define su perfil como una práctica anclada al modo de vida del montubio.

1.5. Personajes de la fiesta

En esta celebración se otorgan distintas menciones como la Criolla Bonita y la Señorita Rodeo, además, todos los jinetes ocupan un papel esencial debido a que los concursos en caballo

35 Ministerio de Turismo, *Rodeo montuvio...*, 2.

36 Huacter, «Recurso turístico...», 28.

son los más populares. A continuación, unas breves descripciones:

- La Criolla Bonita

Las haciendas son las que eligen a la señorita que los represente en esta tradición. Las criollas bonitas reflejan la belleza de la mujer montubia, son damas simpáticas y alegres. Las vestimentas que utilizan son muchas veces vestidos multicolores, amplias faldas floreadas y blusas con vuelos, acompañadas de coloridas sandalias o botas de cuero negro, además, no puede faltar su sombrero hecho en paja toquilla. Otras utilizan pantalón jean y camisa vaquero parecida a los jinetes.³⁷

- La Señorita Rodeo

Son mujeres valientes y audaces, elegidas por sus habilidades de jinete. Estas realizan acrobacias y bailes sobre el caballo mientras va al trote. Aquí no es de mucha importancia la edad, solo sus habilidades y destrezas sobre el caballo. Ellas compiten también en varios concursos realizados en el rodeo montubio, como el de enlazar caballos. De esta manera muestran sus agilidades, logrando cautivar al público que las observa.³⁸

- Los jinetes

Son los vaqueros que participan con mucha convicción y alegría para dejar en alto el nombre de su hacienda o asociación a la que representan. Ellos exhiben su dominio y destreza en competencias como la de montar caballos chúcaros. Las vestimentas que utilizan están constituidas por botas de cuero, espuelas, pantalón jean, camisa de fleco o camisa sencilla ya se unicolor o

37 Wilman Ordóñez Iturralde y Ángel Emilio Hidalgo, *Historia del rodeo montubio en la provincia del Guayas* (Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, s. f.).

38 Ordóñez e Hidalgo, *Historia del rodeo...*

multicolor, un sombrero alón de hilo o de paja toquilla y un pañolón.³⁹

Capítulo II

2.1. Origen de la danza del galope

El galope es originario de la provincia del Guayas, según relata el folclorista Francisco Caicedo, esta danza era muy aceptada en nuestros campos, específicamente en el recinto El Mate del cantón Daule.⁴⁰

Del origen de esta danza existen varias posturas. Caicedo afirma que esta danza nace debido a que los pueblos montubios se identifican con el caballo, al ser este su medio de transporte y sus ayudantes para las actividades cotidianas. Fue así como los habitantes de las zonas montubias se percataron del sonido que emitía el caballo al momento de cabalgarlo y comenzaron a interpretarlo. Crearon melodías que de a poco se fueron fusionando con los distintos instrumentos musicales que contiene esta danza. Los pueblos montubios comenzaron a utilizar esta creación musical para alegrar las fiestas y, mediante su imaginación y creatividad, crear los pasos del distinguido galope.⁴¹

De esa forma, el significado de esta danza reside en el galopar del caballo, imitando en su baile las diversas fases del movimiento del animal: galopar, trotar, corcovar, giros, contragiros y sus distintas velocidades.⁴² Al realizar los movimientos de esta danza se utilizan las manos hacia adelante aludiendo a la acción de alguien montando un caballo. A partir de esto,

39 Ordóñez e Hidalgo, *Historia del rodeo...*

40 Muñiz, «Estrategia para el rescate...».

41 Muñiz, «Estrategia para el rescate...», 83.

42 Muñiz, «Estrategia para el rescate...», 6.

Francisco Caicedo argumenta: «Se fue recogiendo todos estos movimientos para realizar los pasos perfectos acompañados con las melodías y convertirlos como la danza representativa del folclore montubio a nivel nacional [...]»⁴³.

2.2. Representación y relación histórico-social de la danza

Otras de las posturas que se cuenta sobre el origen de esta danza es la que abarca un contexto mucho más histórico. Según el escritor Wilman Ordóñez, esta danza «tuvo como función representar las ordenes movilizadoras de las montoneras alfaristas comandas en la provincia del Guayas por el general Pedro J. Montero»⁴⁴. Desde esta mirada, esta danza es parte de nuestra historia en un ámbito político y social, nombrándose muchas veces en conversaciones y celebraciones públicas en siglos pasados. Además, se cuenta que esta danza tuvo su mayor apogeo en el pueblo El Mate en el año 1906, cuando el general Eloy Alfaro fue proclamado presidente del Ecuador por segunda vez.⁴⁵

Desde esta relación histórica y social, se menciona que los pasos tradicionales de esta danza aluden a las marchas de los montoneros cuando cabalgaban por el recinto El Mate. La transmisión oral afirma que, para no ser escuchados o descubiertos por la guardia republicana, los montubios de esa época bajaban de sus murales con sus bayonetas, avanzaban por las sabanas levantando las piernas, con el trote de un caballo de paso.⁴⁶ De tal forma, comenzaban a marcar un paso sereno de galope.

43 Muñiz, «Estrategia para el rescate...», 83.

44 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 371.

45 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 371.

46 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 371.

A pesar de que no se tiene un registro documentado de esta danza en el siglo XIX, la memoria y tradición oral ha sido esencial para llevar un registro de este baile: «Lo practicaron todos, pero en parejas, sueltas y enlazadas, alzando las piernas como señal de marcha a la vez que florebaban los machetes y guardamanos gritando ¡Que viva mi general Alfaro! ¡Que viva mi general Alfaro! [...]»⁴⁷.

Por tanto, la representación histórico-social de este baile simboliza las batallas finales del general Eloy Alfaro a su entrada a Cuenca, quien con un gran ejército quiso tomarse los cuarteles y caminos que lo llevarían estratégicamente hacia Quito.⁴⁸

Además, el galope, aparte de tener sus propios movimientos, posee también su propia música. La profesora Zullemma Blacio Galarza la llevó al pentagrama por solicitud de Chávez González, quien le comentó que pautando la música era posible conservar el baile, lo cual sin duda alguna fue cierto. De tal manera, el baile está en tonalidad de mi mayor y en compás de dos por cuatro.⁴⁹

Es así como esta danza y música han ido prevaleciendo y recreándose con el paso de los años hasta la actualidad. Están presentes en las festividades montubias como como el rodeo montubio.

A continuación, se muestra un verso que forma parte del baile y música del galope:

A mí no me gusta el cauje
Ni tampoco el canister
Ni la guayaba cajer

47 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 374

48 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 372.

49 Ordóñez, *Alza que te han visto...*, 374.

Ni la sirguela tampoco
Por ahí dicen que el melón
Es el rey de las frutas
El plátano a mí me gusta
verde, amarillo y pintón.

Me dicen que no me quieres
Porque soy de clase baja
Si quieres querer a reyes
Cuatro tiene la baraja
Echa la cabuya al agua
Dale guerta al guayacán
Veras las cosas del mundo
Que alrevesadas están.

Conclusión

La danza el galope surge, se crea y se desarrolla en un contexto en el que Ecuador se encontraba en una constante lucha por un proceso de transformación política y económica, con los montubios como protagonistas de la historia ecuatoriana durante la Revolución Liberal y parte del ejército del general Eloy Alfaro Delgado.⁵⁰ A partir de aquello, se generaron manifestaciones artísticas que han sido eje primordial para mantener viva una tradición y una memoria. Esta danza trae consigo todo un contexto histórico del cual el cuerpo se apropió para crear movimientos que trascienden hasta el día de hoy.

De esta manera, el pueblo montubio, al momento de bailar u observar el baile del galope, puede seguir manteniendo

50 CCE Benjamín Carrión. «Montubios», 2019, acceso en enero de 2022, <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/montubios/>

vivo aquel pasado que los identificó y los consolidó como hombres y mujeres fuertes, valientes y trabajadores. Esta danza ha servido como un medio para relatar o recordar un suceso significativo para aquella comunidad y para el desarrollo de nuestro país. Además, llega a ser un registro corporal de transformaciones políticas, culturales y sociales que se vivieron al paso de los años, permitiéndonos analizar y descubrir el verdadero origen de las diversas manifestaciones artísticas y la carga social e histórica que muchas veces llevan consigo.

Me parece primordial recalcar que, el hecho de que no existan registros documentales que confirmen o nieguen todo lo relatado por la comunidad montubia sobre esta danza, permite que se valore la transmisión y tradición oral del pueblo montubio para la prevalencia de su propia cultura. De ese modo, el pueblo montubio se convierte en una memoria viva, con la que se logra adquirir una esencia de la danza, la música, las tradiciones y celebraciones de aquella comunidad.

Bibliografía

- Aguirre, Jéssica. «Historia del Pueblo Montubio». Scribd, 2018.
- AME. «Cantón Daule». 20 de mayo de 2010. Acceso en enero de 2022. <https://ame.gob.ec/canton-daule/>
- CCE Benjamín Carrión. «Montubios». 2019. Acceso en enero de 2022. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/montubios>
- EcuRed. «Provincia del Guayas». 2013. Acceso el 17 de enero de 2022. [https://www.ecured.cu/Provincia_del_Guayas_\(Ecuador\)](https://www.ecured.cu/Provincia_del_Guayas_(Ecuador))
- GAD Municipalidad de Daule. «Datos generales». 2019. Acceso el 17 de enero de 2022. <https://www.daule.gob.ec/web/guest/datos-generales>

- Garay, Guido. *Estampas de Guayaquil*. Guayaquil: Biblioteca Municipal de Santiago de Guayaquil, 2010.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Ilustre Municipalidad del cantón Daule. «Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial del Cantón Daule 2015-2025». 2015.
- González, Marcelo. «Danza folklórica costeña en la educación física para mejorar la sincronización rítmica en los estudiantes de noveno año de educación general básica de la Unidad Educativa Speedwriting de Guayaquil». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2016.
- Heller, Agnes. *Memoria cultural, identidad y sociedad civil*. Alemania: Fundación Friedrich, 2001.
- Huacter, Yajaira. «Recurso turístico de Quevedo». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil paralelo Quevedo, 2012.
- ICSH Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. «Consejo de Desarrollo del Pueblo Montubio a Costa Ecuatoriana y Zonas Subtropicales de la Región Litoral-CODEPMOC». 31 de Julio de 2014. Acceso el 19 de enero de 2022. <https://icsch.es/2014/07/31/consejo-de-desarrollo-del-pueblo-montubio-de-la-costa-ecuatoriana-y-zonas-subtropicales-de-la-region-litoral-codepmoc/>
- Jalón, Alicia. «La cultura montubia y sus tradiciones: Aporte para el turismo rural en la costa ecuatoriana». XI Congreso Virtual Internacional Turismo y Desarrollo/ VII simposio virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural, 2017.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- Mora, Ana Sabrina. «El cuerpo en la danza desde la antropología». Tesis de doctorado, Universidad de la Plata, 2010.
- Muñiz, Marvin. «Estrategia para el rescate de la danza folklórica costeña del galope, como recurso turístico cultural en la ciudad de Guayaquil de la provincia del Guayas». Tesis de grado, Uni-

- versidad de Guayaquil, 2017. <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/18494/1/SANTIAGO%20MU%C3%91IZ%20-%20TESIS%20-Danza%20El%20Galope-%20oficial.pdf>M (último acceso: 2022).
- Ordóñez, Wilman. *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Vol. Tomo I. Manta: Mar abierto, Eskeletra, 2010.
- Ordóñez, Wilman y Ángel Hidalgo. *Historia del rodeo montubio en la provincia del Guayas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, s. f.
- Pico, Amaranta, y Wilson Pico. *Cuerpo festivo. Personajes escénicos de doce fiestas populares del Ecuador*. Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2011.
- San Sebastián Poch, María. «Antropología de la danza: el caso de Ataún». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008).
- Torres, Hugo. «Estudio para la implementación de un museo de la cultura montuvia ecuatoriana en el cantón Salitre». Tesis de grado, Universidad de Guayaquil, 2015.
- Ministerio de Turismo. *Rodeo montuvio una fiesta de destreza y tradición*. Ecuador, 2019.

N.º 10
ISSN: 2773-7322

ILIA Instituto
Latinoamericano

Performatividad en la fiesta de la Mama Negra¹

Performance in the festivity
of mama negra

Milena Carolina Albán Carrasco

Jennifer Michelle Asencio Vallarino

RESUMEN

A partir de la indagación de la festividad de la Mama Negra, celebrada en la ciudad de Latacunga cada año, este texto analiza, mediante el estudio de tres practicantes de dicha festividad, las dinámicas que se

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Etnocoreología a cargo del docente Luis Páez. Universidad de las Artes, Escuela de Artes Visuales, Guayaquil, Ecuador. Milena.alban@uartes.edu.ec Jennifer.asencio@uartes.edu.ec

ponen en juego a lo largo de esta conmemoración popular. Además, se cuestiona cómo se construye la performatividad a través de componentes como la memoria, el juego, la fe y tradiciones.

Palabras clave: performatividad-performance, tiempo, religión, fiesta.

ABSTRACT:

Starting from the investigation of the festivity of the Mama Negra, celebrated in the city of Latacunga every year this text analyses through the study of three practitioners of the festivity, the dynamics that are put into play throughout this popular commemoration, and it questions how performativity is constructed through components such as memory, play, faith and traditions.

Keywords: Meta-paper, conference, referencing.

* * *

Introducción

La festividad de la Mama Negra es un acontecimiento celebrado en la ciudad de Latacunga, en la provincia de Cotopaxi, cada 24 de septiembre y 11 de noviembre,² donde la mayoría de las y los residentes realizan distintas acciones influidas por su espíritu festivo.

Tomando en cuenta las características de la festividad (que llaman al compartir de sentires individuales para volverlos uno solo y potenciarlos) se crean las grandes conmemoraciones y rituales. Como objetivo nos planteamos indagar las distintas dinámicas que se desarrollan en la festividad de la Mama Ne-

² La fiesta del 24 de septiembre es organizada por las vivanderas del mercado Pichincha de Latacunga, mientras que la festividad del 11 de noviembre es organizada por la Municipalidad.

gra, en la que destaca la configuración de lo social, el realce de lo simbólico e histórico, y el recuerdo colonial y patrimonial de lo religioso adaptado a diferentes *performatividades*.

Al observar y analizar lo antes dicho nos centramos en la *performatividad* como una oportunidad de acción desarrollada por parte de algunos de los personajes de la festividad, la cual se ha construido sobre una historia sólida con propósitos, tiempo y espacio. En consecuencia, la presente investigación busca responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se expresa la performatividad en quienes practican la fiesta de la Mama Negra en el mes de septiembre?

Para la concepción y aplicación del marco metodológico de este escrito consideramos necesarias las herramientas que nos conducen a una investigación de campo, sin embargo, debido a la coyuntura sanitaria, realizamos únicamente la revisión de fuentes secundarias de información.

Una buena manera de cerciorarnos de la veracidad de la información es contrastar con comentarios y lecturas llenas de saberes populares. Indagaremos en las experiencias individuales alrededor de la festividad porque creemos que en nuestro proceso investigativo, que estudia el pueblo y la cultura, es esencial sumergirse desde un ojo crítico y a la vez popular: ser partícipe, no solo un simple observador. Como Merleau-Ponty menciona: ser en el mundo.

Marco teórico

El ser humano crea «la fiesta» como opción predilecta para recrear infinitamente su realidad. La fiesta como fenómeno es un resultado que se construye una y otra vez para la manifestación de la cultura, la identidad y la construcción social de los seres

humanos. En este acontecimiento el cuerpo humano entra en un estado de acción y dinamismo específico que va a comportarse de acuerdo con los lineamientos predeterminados y sobreentendidos de la cultura. Es necesario resaltar cómo el cuerpo prevalece en las prácticas sociales construyendo la historia de una identidad cultural. Gracias a esta se resumen elementos socioculturales formados por sucesos de la cotidianidad que son los reflejos de una época, por ende, sujeta a cambio. Según Pierre Bourdieu:

Todo campo tiene una historia, es dinámico y está sujeto a cambios, sufriendo constantes definiciones y redefiniciones de sus límites, sus relaciones y sus características; este desarrollo histórico se acompaña de una acumulación de saberes, de técnicas, de procedimientos; sin olvidar su dimensión histórica, pueden ser aprehendidos en un momento dado de un proceso continuo de transformación.³

Las acciones que desplegamos en la vida cotidiana implican la intervención del cuerpo que percibe constantemente el aquí y el ahora. Por un lado, nuestra existencia es siempre corporal, y a la vez somos sujetos que construimos nuestro cuerpo con relación a un sistema simbólico. Sin embargo, es importante recalcar que la corporalidad cotidiana que se va ensamblando con el tiempo también se ve afectada por la época y por ciertos fenómenos sociales que la atraviesa. Por ejemplo, el cuerpo sometido a un calendario festivo presenta cambios de temporada, pero muchas veces existen causas que pueden alterar el comportamiento humano y las corporalidades de un grupo para siempre. Marcel Mauss define las particularidades del movimiento

³ Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología» (tesis de doctorado, Universidad de La Plata, 2010), 70.

diferenciadas entre grupos como la «técnica», caracterizada por generar el intercambio de información mediante el cuerpo a través de métodos de enseñanza, o simplemente observar, lo cual da paso a la transmisión y se convierte posteriormente en tradición.

[...] toda herramienta tiene una técnica, aunque no hay una sólo técnica para cada herramienta, al ser el cuerpo la primera herramienta del hombre, la primera técnica que se desarrollará será la del movimiento corporal; esta es transmitida mediante la educación ya sea formal o mediante la imitación que un niño hace de los actos que observa como exitosos de las personas con quien convive.⁴

El caso del territorio ecuatoriano y de su gente no es la excepción, gracias a su diversidad geográfica existen corporalidades que se han construido a través del tiempo y que han sido producto de su fenotipo, latitud y modo de laburo. Por ejemplo, podemos identificar que la postura y modo de andar de un hombre promedio ecuatoriano costeño no es la misma que la de un ecuatoriano de sierra; dichas diferencias se pueden apreciar también en sus formas de *performar* la vida. Al vislumbrar las líneas de acontecimientos vividas por aquellos que son atravesados por la fiesta de la Mama Negra es importante destacar cómo se genera dicho cambio en el diario vivir de las personas que celebran la fiesta. Al estar cargada de elementos e implicaciones que demandan la intervención de sus asistentes, es necesario generar ciertas prácticas *performáticas* cuyo objetivo es reinstaurar a los participantes como ser en relación constante con el otro, como un ejercicio de memoria para recordar sus costum-

4 Ada Rabago, «Antropología y danza», en *Foro de estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología* (México, 2015), 476 y 490.

bres y tradiciones, y para generar un tiempo de ruptura y de reconstitución simbólica de la población.

Para el análisis de esta *performatividad* aplicada en ciertos celebrantes de la fiesta de la Mama Negra, es necesario aterrizar en el concepto de *performance* y sus elementos intrínsecos. Uno de los significados de *performance* refiere al simple producto de una acción o conjunto de acciones expuestas y desarrolladas: «Aquella bailarina realizó muy bien su *performance* en el escenario». Por otro lado, Richard Bauman traduce *performance* como «ejecución». Si el sustantivo lo trasladamos a verbo, se dice que *performar* es hacer, y ha tenido gran repercusión vinculada al hacer de los artistas, como aquí se refiere más específicamente:

Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción en español de *performance* por actuación resulta también pertinente ya que evoca significados tales como presentación delante de una audiencia o puesta en escena que son inherentes al concepto de *performance* que Richard Bauman desarrolla desde sus primeros trabajos sobre el tema.⁵

Desde la mirada occidental de las artes, comprendiendo su historia y complejidades, se está de acuerdo en que *performance* nace como ruptura e irrumpe en la realidad, saliendo de cualquier sitio y cualquier momento. Su efectividad radica en interpelar e inscribir la realidad gracias a la pertinencia de

5 Taylor Diana, «Performance. Teoría y práctica», en *Estudios avanzados del performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 7.

sus elementos. El *performance* tiene como elemento a la vida y su realidad: su escenario es el mundo circundante viviendo su cotidiano por donde el *performer* va a transgredir.

Otro elemento importante es el cuerpo; el *performer* sustenta la obra desde la materia corporal y de toda la potencia política, social, biológica y demás que residen en él. También tiene la acción en sí, que cobrará múltiples sentidos gracias a la ayuda corpórea y al ser finalmente una manifestación artística tendrá su público que participará de manera interpelada en este espacio-tiempo.

Performatividad es una configuración específica del ser y de acción (o de acciones) que desarrollan las personas en un tiempo en específico, en este caso, la fiesta. Estas *performatividades* son actividades reactivadas conforme el tiempo de la festividad toma su curso (es importante nombrar este término ya que todo este conglomerado de configuraciones van a ser analizadas en el contexto de fiesta de la Mama Negra).

Consideramos pertinente los puntos de análisis que nos brinda la etnoescenología,⁶ que alguna vez Grotowsky definió de la siguiente forma: «Todo comportamiento humano espectacular organizado». Esto implica que se estudia a los seres humanos no por lo que ellos son, sino por hasta qué punto logran ser «otros» en relación con lo que son. En ese sentido, la etnoescenología estudia a lo que hacen, la manera en la que se relacionan en una circunstancia fuera del orden cotidiano, y esto es precisamente lo que queremos ahondar cuando transitamos por los diferentes accionares de los participantes de la fiesta.

6 Nueva ciencia fundada en 1995 por Jean Marie Pradiere.

Capítulo 1: la fiesta de la Mama Negra

Origen histórico

Según Silvana Cárate, a la festividad de la Mama Negra en sus inicios se la conocía como la «santísima tragedia», puesto que se debe a un hecho en específico previo a la etapa meramente colonial. Este narra la historia de la hacendada Gabriela de Quiroz, quien al ver las actividades eruptivas del volcán Cotopaxi le promete al mismísimo volcán hacer una fiesta a cambio de que la erupción pare. Al notarse el repentino cese de la actividad volcánica ella cumplió su palabra. Fue en la hacienda Cuchibamba donde se festejó por primera vez la celebración en homenaje a lo sucedido.⁷

La Mama Negra representa a una esclava liberta, matriarca de una muchedumbre de esclavos negros manumitidos de las minas de oro cercanas a la ciudad, que cabalga en un hermoso corcel oscuro y que lleva con ella a sus tres hijos: dos niños negros en la grupa de su cabalgadura, como símbolo de su fertilidad y a una niña menor en sus brazos.⁸

Debido a la influencia de las culturas indígena, española y africana, la Mama Negra se vuelve el principal símbolo de festejo, liberación e identificación de las personas que la celebran (en su mayoría mestizos). Sin embargo, la influencia de la religión católica perteneciente a los europeos, en un principio motivó la negación de la celebración por considerarla profana, pero, tiempo después, apelaron a su decisión con la inserción de una connotación católica: la Virgen de la Merced. Desde ese

7 Silvana Cárate, «La fiesta de la Mama negra», en *La capitania de la Mama Negra o "Santísima Tragedia"* (Quito: IPANC Cartografía de la Memoria, 2007), 17.

8 Ministerio de Turismo, «Mama negra, simbiosis de las culturas y expresiones populares», 31 de octubre de 2018, <https://www.turismo.gob.ec/mama-negra-simbiosis-de-las-culturas-y-expresiones-populares/>

momento, toda actividad que contribuyera al desarrollo positivo o que evitara tragedias a la comunidad sería causa de la intercesión protectora de la virgen.

Actualmente la celebración de esta festividad consta de dos fechas: el 23 y el 24 de septiembre, organizada por la comunidad (llevada a cabo por la población organizacional del mercado general); y el 11 de noviembre, auspiciada por la Municipalidad de Latacunga. El foco de análisis de este trabajo apunta a la celebración en las fechas del mes de septiembre, ya que perpetúa el mayor número de dinámicas tradicionales sostenidas en el tiempo.

Descripción de la fiesta

Como toda gran celebración festiva se requiere de una organización previa, de la que se encargan las vivanderas del mercado Pichincha del barrio La Merced, y otras personas residentes que realizan su contribución para la realización de la fiesta, siempre considerando la devoción que tienen hacia la Virgen de la Merced. Días previos a la celebración, los ánimos se avivan y el pueblo se prepara para afinar los últimos detalles para que los desfiles y los rituales consecuentes se lleven a cabo como se lo tiene previsto. Los días 23 y 24 inician los desfiles tanto en la mañana como la tarde, donde las comparsas, asistentes y personajes empiezan a celebrar gracias a la aparición de la Mama Negra.

Al observar su lenta aproximación todos exclaman: ¡La Mama Negra! Ahí viene. ¡Podemos empezar la fiesta! Una vez llegado el personaje principal de la fiesta se espera por unos segundos

al resto de acompañantes: el Ángel de la Estrella, el Rey Moro, Embajador, el Abanderado y Capitán.⁹

El desfile transita por las calles principales de la ciudad de Latacunga teniendo como punto de partida y de fin a la iglesia de La Merced y El Calvario. Finaliza con el ritual nombrado las «vísperas» en el que los personajes de la festividad pedirán la bendición a la Virgen de la Merced y danzarán, compartirán con el pueblo y recitarán loas a la Virgen. Los personajes se encuentran cerca de la iglesia; todos están presentes esperando que el guía empiece su andar. Las comparsas, los personajes, y los devotos se enfilan a lo largo de la calle Amazonas, y cuando el desfile comienza, toman la calle Félix Valencia y suben hasta la iglesia de la Merced, en donde los personajes de la fiesta se bajan de sus respectivos caballos para realizar un ritual frente de la Virgen.¹⁰ Es importante destacar la participación de la comunidad que acoge este tiempo de fiesta y se responsabiliza de la ruptura festiva destacada en este tiempo extraordinario. La festividad de la Mama Negra irrumpe en un tiempo en el que la identidad o la existencia misma de una comunidad entra absolutamente en cuestión.

Es el tiempo de la posibilidad efectiva del aniquilamiento, de la destrucción de la identidad del grupo o es también el tiempo de la plenitud, es decir, el tiempo de la realización paradisiaca, en el que las metas y los ideales de la comunidad pueden cumplirse.¹¹

La fiesta popular no solo es digna de destacar por la diversidad histórica, popular, étnica y social de una comunidad, sino por-

9 Cárate, «La fiesta...», 17.

10 Cárate, «La fiesta...», 22.

11 Bolívar Echeverría, *El juego, fiesta y el arte* (exposición Flacso, 2001).

que cobra fuerzas gracias a todas las posibilidades y aristas que vienen con ella, las cuales nacen de la necesidad vital de este acontecimiento grupal hasta el análisis de la gran carga simbólica, estética, lúdica y de memoria incrustadas.

En cuanto a la fiesta, como elemento social se puede decir que en ella se rompe lo establecido y nos dedicamos a disfrutar, se busca la libertad y a partir de la realidad instantánea se recrean nuevas formas de comportamiento. Por un momento se fractura la linealidad cotidiana del tiempo-espacio y surge la improvisación. Hay que cuidar al detalle lo que se busca decir con la fiesta y tomar en cuenta que a pesar del momento catárquico al que se pudiese llegar, quizá después, al cabo de unas cuantas horas no habrá sucedido nada y volverá la rutina dejando un pensamiento nostálgico del momento vivido, añorando la libertad, la rebeldía, la plena posibilidad de ser sin tener que parecer.¹²

El caso de la fiesta de la Mama Negra se complejiza porque el tiempo de ruptura está atravesado por la carga festiva, estética y lúdica. Echeverría destaca estos tres tiempos (fiesta, arte y juego) que le otorgan al ser humano la necesidad de alterar su cotidiano. Por ello, al analizar esta festividad existirán dinámicas que van a reflejarse en juego y arte, apartando el pensamiento individual y tomando la esencia del colectivo. Para ir observando cómo los practicantes de las fiestas se inscriben en estas *performatividades*, se quiere destacar desde su función, historia y accionar a tres practicantes que se sumergen en el mundo de la Mama Negra desde diferentes espacios, y que aun así logran cobijarse y pertenecer a todo el entramado comunal festivo.

12 Jennifer Zambrano, «La teatralidad de la fiesta popular "La Mama Negra"» (tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2015), 9.

Capítulo 2: personajes festivos analizados

La Mama Negra

La persona que representa a la Mama Negra se instaure en la fiesta como un prototipo de personaje con toda la complejidad que aquello conlleva. El nombre de la Mama Negra y la historia de su nacimiento como personaje son importantes ya que protagoniza la dramaturgia histórica del evento.

La Mama Negra es la cocinera de la Virgen de Merced y que su marido natural es el Taita Negro quien carga sus productos para que su mujer prepare el banquete el día de la fiesta de la Mama Negra Virgen, y cuando la Mama Negra y todos los participantes bailan al son de la banda en la plaza de la Merced, los mira de una de las ventanas y hace bailar al niño Jesús (...) Sus acompañantes son indios ebrios, disfrazados de animales, la Mama Negra canta loas al Niño. Es un hombre vestido de mujer negra que va a caballo guiado por el Negro trota frenos. Su vestimenta es muy colorida, lleva puesta varias polleras, blusa de seda y pañolones ricamente bordados con la imagen de la Virgen que se los cambia en cada esquina, careta negra que muestra sus blancos dientes y una hermosa sonrisa. En las alforjas que van sobre el corcel están dos muñecos negros que representan a sus hijos. En su mano izquierda lleva a su hija, una muñeca llamada María Mercedes, en la fiesta de septiembre, y Manuelita Baltazara, en la de noviembre (en honor a Manuelita Sáenz, patriota quiteña y Baltazar Terán, prócer de la independencia de Latacunga). Tiene en su mano derecha un “chisguete” lleno de agua y leche que va salpicando a los distraídos espectadores.¹³

13 Nataly Cáceres y Sylvia del Pilar Herrera, «La Mama Negra en La fiesta de la Mama Negra, uno de los patrimonios culturales intangibles de la ciudad de Latacunga, Ecuador», *HE*, n.º 35 (enero de 2019): 11.

El personaje de la Mama Negra está atravesado por su símbolo dominante de carácter religioso: la Virgen de la Merced. Se evidencia toda una construcción estética muy bien ornamentada en su vestimenta, artilugios y maquillaje. La persona que presenta a la Mama Negra vive y muestra la obra de arte en el aspecto del personaje, él/ella mismo/a se identifica y tiene la aprobación de los demás. Los movimientos y acciones de la Mama Negra van en congruencia con las características morales y estéticas femeninas para el momento de la fiesta, es decir, saludará a sus hijos (espectadores), bailará al son de la comparsa manteniendo una compostura alegre y vanidosa, y cumplirá con el recorrido establecido en la ciudad de Latacunga.

Quando me designaron como Mama Negra y después de haber visto tantas fiestas sentí temor de no satisfacer a la gente, pero una vez que comienza esto no hay forma de detenerlo. Empieza el baile, el licor, los saludos, los piropos, las miradas, los aplausos; ahí recién uno un poco dimensiona, que mismo es esto.¹⁴

La *performatividad* que desarrolla este sujeto como Mama Negra se potenciará en el accionar: desdibujar y a la vez reconstruir nuevas fronteras de su yo donde interpelará el género, lo femenino, lo afectivo, lo grotesco y será en la presentación de sus gestos, danza y movimientos que sellará su papel en la red festiva.

Es que ser la Mama Negra va más allá del disfraz, es un encuentro con la fiesta y su energía, es un encuentro con quienes sin disfraz —los espectadores— actúan como si lo llevaran pues-

14 Ana Yolanda Velasco, «Estudio comunicacional, cultural y antropológico de una fiesta popular. El caso de la Mama Negra, "de la santísima tragedia", realizada en Latacunga, el mes de septiembre» (tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2013), 51.

to. (...) Tito León Gutiérrez menciona: Mis sentimientos cuando decidí vestirme de mujer: “cómo actúa un hombre vestido de mujer y con una muñeca entre manos, cuando en su niñez la sociedad casi castró la expresión de su ternura y obstruyó las vías que recorre el sentimiento humano de la emoción y las lágrimas. Es ella la que permite ser a la fiesta. Es ella la que le otorga de esencia a este ritual.¹⁵

El cuetero

Las actividades *performativas* no solamente se cumplen cuando los sujetos llevan consigo la carga histórica y artística de un personaje tradicional. En la fiesta también participan individuos con la misma responsabilidad organizativa, ritual y comunal. El sujeto padre de familia y residente de Latacunga, el día de la fiesta rompe su rutina para desempeñar el papel de cuetero. Al igual que la persona que representa a la Mama Negra, el cuetero también entra en un campo de acción producto de su fe ciega a la virgen de la Merced.

Muy lejos de la ciudad este hombre devoto de la Virgen se incorpora y se prepara para durante todo el día hacer sentir su fe. Camina directamente hacia su cómoda y viste su ropa especial, después de encomendarse a la Virgen, toma la bolsa de voladores, una botella de vidrio vacía y sale de su casa para bajar hacia la iglesia de la Merced. Durante su andar va parando cada dos esquinas y anuncia que la fiesta ya empezó.¹⁶

El cuetero posee la destreza y pericia manual para activar de manera cuidadosa la pirotecnia; este mismo hombre sufre una

15 Velasco, «Estudio comunicacional...», 53.

16 Cárate, «La fiesta...», 18.

transformación importante gracias a su función. Se identifica (y lo identifican) como el responsable de alumbrar las diferentes etapas del recorrido urbano en la fiesta de la Mama Negra. Todos lo siguen, su personalidad avivada lo destaca y su ser se satisface por haber realizado su caminata (trayectoria tan grande como el espíritu propio, de los suyos y el de la Virgen).

El espectador

En la fiesta de la Mama Negra los habitantes de Latacunga abandonan sus oficinas, negocios, despachos, hospitales para pasar a ser chagras, cholos, loadores, danzantes. Se permiten, por un día vivir una rutina diferente, en la que no serán ellos mismos y habrán dejado que la tradición los habite, visitarán distintas realidades y palparán algo posiblemente desconocido. A esta situación extra cotidiana ayuda el hecho de ser una masa y ya no un individuo, el maquillaje, el vestuario y en cierta manera el alcohol colabora en la ruptura de la privacidad e inundan la festividad de un ambiente distinto al de todos los días.¹⁷

A pesar de que los residentes y celebrantes de la Mama Negra consideran importantes algunos aspectos tangibles como los personajes y sus vestimentas, no hay que olvidar que los más importantes son ellos mismos: los celebrantes impulsados por su fe y por la intención de ser uno solo, y dejarse llevar por el caudal catártico de lo festivo. Y es que en la fiesta de septiembre es la gente del mercado, del barrio, de los colegios, de las comunidades las que llevan el protagonismo de su realización. Alrededor de ellas no hay un interés creado —en el sentido de conseguir poder—, sino que hay un acto de fe.¹⁸

17 Zambrano, «La teatralidad...», 46.

18 Velasco, «Estudio comunicacional...», 49.

Así lo mencionan las espectadoras:

En el mercado sabemos que todos tenemos que colaborar en la fiesta; allá dicen que se disfrazan; acá no necesitamos de disfraz, somos los mismos”. Rosita Mafla (vivandera) “Nos gusta esta fiesta (de septiembre) porque estamos entre nosotros, no hay imposiciones ni tenemos que quedar bien con nadie. Somos nosotros mismos. Aquí no decide el dinero, aquí hay esfuerzo y fe...” (Marta Rengifo, una estudiante de Latacunga).¹⁹

Los celebrantes que no tienen un papel organizativo o de personaje dentro del cronograma de la fiesta son los espectadores. Es aquí donde la celebración cumple su sentido de «espectacular», tomando esta palabra como alusión a «esto que se especta» y, sea cual sea el rol y la dinámica *performativa* que desarrolle cada celebrante, todos están accionando en relación a la Mama Negra que se van a mostrar: se van a mostrar al otro, a ellos mismos, a la divinidad (la Virgen), etc. Es por esto que las *performatividades* en las que se configuran los espectadores son difusas y a la vez muy ricas: estos seres, como los otros ya analizados, rompen su rutina social para volcarse a la fiesta y, conforme transitan por este tiempo, *performan* como sujetos activos celebrantes y se asumen «espectados» también por el resto.

Conclusión

La *performatividad* en quienes practican la fiesta de la Mama Negra se expresan como una suerte de mezcla complejamente ensamblada en las prácticas lúdicas de la fiesta, de memoria, fe, arte y cultura. Estas *performatividades* necesitan ser inyectadas desde el comienzo con este tiempo disruptivo, tan característico del juego o del azar, en el que todo orden establecido en lo cotidiano y en el cronograma de la fiesta queda suspendido a la suer-

¹⁹ Zambrano, «La teatralidad...», 53.

te del instante y lo real se va construyendo conforme el tiempo pasa, por eso es tan atractivo, beneficioso y fascinante para los celebrantes. Otra de las contundencias de la *performatividad* en los celebrantes de la fiesta es el sostén de la réplica y la reinstauración de la realidad en tanto esta práctica les permita mostrar su almanaque artístico/estético evidenciado en los carruajes, las comparsas, las danzas y los desfiles, el simbolismo y la dramaturgia de la historia de los personajes de la fiesta. Todos los participantes enarbolan su carga *performativa* con toda la responsabilidad, orgullo, desenfado y alegría que les puede potenciar su ser en relación con el festejo. La *performatividad* de los celebrantes se eleva a la máxima potencia gracias al plano inmanente que brinda el evento. Las personas que experimentan la fiesta respiran también la plenitud de la vida instaurada en la felicidad de lo sobrehumano y lo imaginario. Abandonan la consciencia objetiva y se apegan más al otro mundo, a lo sagrado.

Es importante destacar que todo acto que se realiza dentro de la *performatividad* de la Mama Negra persigue la fe y la devoción que tienen los partícipes, tanto espectadores como personajes. Toda manifestación que se realice desde el cuerpo y su accionar —como el juego, la danza, etc.— tiene como objetivo principal venerar a la Virgen de la Merced a través del agradecimiento con ofrendas y el gozo de los partícipes. Concluimos que es necesario resaltar estos tiempos que nos devuelven el aliento y la felicidad de la vida en la cotidianidad que transitamos diariamente.

Hemos dado un recorrido a la fiesta, responsable de irrumpir la vida sistemática de los habitantes de Latacunga, por lo que resulta pertinente mencionar cómo percibimos el final de las *performatividades* de la Mama Negra, por ello resaltamos este último pasaje:

El carácter erótico y picaresco que rodea subversivamente se evidencia en las horas posteriores a la fiesta, donde se miran cuerpos tambaleándose por las vías, grandes grupos de bai-

le dejando salir sus movimientos más primitivos, personas más humanas y menos formales. Se mira una sociedad bañada de sensación y sentimiento, que ha dejado la razón de lado, para permitir durante un momento, que el ser humano recuerde aquello que por dentro posee.²⁰

Bibliografía:

- Cáceres, Nataly y Sylvia del Pilar Herrera. «La Mama Negra en La fiesta de la Mama Negra, uno de los patrimonios culturales intangibles de la ciudad de Latacunga, Ecuador». *HE*, n.º 35 (enero de 2019): 103-146.
- Cárate, Silvana. «La fiesta de la Mama negra». En *La capitania de la Mama Negra o "Santísima Tragedia"*. Quito: IPANC Cartografía de la Memoria, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *El juego, fiesta y el arte*. Exposición Flacso, 2001.
- Rabago, Ada. «Antropología y danza». En *Foro de estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. México, 2015.
- Mora, Ana Sabrina. «El cuerpo en la danza desde la antropología». Tesis de doctorado, Universidad de La Plata, 2010.
- Taylor, Diana. «Performance. Teoría y práctica». En *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Velasco, Ana Yolanda. «Estudio comunicacional, cultural y antropológico de una fiesta popular. El caso de la Mama Negra, "de la santísima tragedia", realizada en Latacunga, el mes de septiembre». Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2013.
- Zambrano, Jennifer. «La teatralidad de la fiesta popular "La Mama Negra"». Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador, 2015.

²⁰ Zambrano, «La teatralidad...», 45.



La Diablada de Píllaro

Diablada de Píllaro

Fiorella Romina Ruiz Arzube¹

RESUMEN

La presente investigación consiste en la indagación de las diferentes características que contiene la Diablada Pillareña, examinando la importancia y presencia de sus distintos personajes, además de las acciones utilizadas para mantener viva esta manifestación cultural e intangible para el Ecuador. El desarrollo de esta propuesta toma en cuenta varios apartados que profundizan en el análisis de la resolución de la fiesta, junto a la utilización de métodos investigativos históricos, explicativos y descriptivos para el aprendizaje del verdadero

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Seminario Etnocoreología Ecuatoriana.

Realizado por Fiorella Ruiz Arzube (Universidad de las Artes, Escuela de Artes Escénicas, carrera de Danza. Guayaquil. Ecuador.. Correo electrónico: fiorella.ruiz@uartes.edu.ec)

significado de la festividad. De esta forma, se analiza una manifestación cultural que conlleva una representación liberal, simbólica e identitaria como apropiación del pasado y desarrollo social.

Palabras clave: Cuerpo, fiesta popular, ritualidad, simbología, performatividad, danza ritual

ABSTRACT

The current investigation consists of an inquiry into the different characteristics that the “Diablada Pillareña” has within its realization, examining the importance and presence of its characters and the other actions used to keep their cultural and intangible manifestations in Ecuador. The development of this proposal takes several sections that delve into the analysis of the resolution of the festival, with the use of historical, explanatory, and descriptive investigative methods for learning the true meaning of the festival. As a result, the investigation analyzes a cultural manifestation that implies a liberal, symbolic, and identical representation as an appropriation of the past and social development.

Keywords: Body, popular festival, rituality, symbology, performativity, ritual dance.

* * *

Introducción

Con cada inicio de año, el cantón Píllaro de la provincia de Tungurahua presenta su gran festividad denominada la Diablada Pillareña o Diablada del Píllaro, que en el 2008 fue declarada como patrimonio cultural inmaterial del Ecuador. Esta festividad convoca a miles de personas, tanto residentes de la comunidad como extranjeros, a ser partícipes desde el 1 al 6 de enero de este evento *performático* que junta diversos elementos artísticos como cantos, danzas, música, teatralidad, entre otros, bajo el rótulo de diversos personajes que despliegan el significado simbólico y *performático* de esta fiesta.

En este sentido, el objetivo de esta investigación es indagar sobre las diversas dinámicas y características que desarrolla la comunidad pillareña, como personajes, utilería o actividades que realizan para mantener la valorización de su festividad. De esta manera, se responderá a la siguiente pregunta: ¿qué importancia tiene la realización y presencia de los distintos personajes de esta manifestación cultural denominada Diablada Pillareña para los habitantes del cantón Píllaro?

De esta forma, mediante el análisis en los apartados de este texto, se tomará la *performatividad* y simbología como parte fundamental para el estudio de la resolución de la fiesta. Para esto, será necesario considerar las diferentes acciones con las que los habitantes del cantón Píllaro continúan consolidando su historia, sus costumbres y sus tradiciones para mantener su festividad activa e intangible.

La metodología de investigación se basa en la utilización de diversos métodos investigativos, históricos, explicativos, bibliográficos y descriptivos, que ayudarán a la obtención de la información necesaria para un análisis y aprendizaje del tema en cuestión. Además, se busca profundizar en las características de expresión, ritualidad y simbolismo que generen mayor conocimiento reflexivo y académico. De esta manera se logrará responder a la pregunta de investigación y otorgar una estructura firme a este producto monográfico, junto con el logro del objetivo propuesto.

Marco teórico

El cuerpo se constituye como una construcción social, cultural e histórica con la que se puede fomentar una relación entre lo individual y colectivo, y brinda acceso a lo que se denomina cul-

tura, derivando a la vez en múltiples habilidades socioculturales con diversos contextos históricos, prácticos y de representación corporal. Así, como lo afirma Ana Sabrina Mora (2010), «se observa al cuerpo como un factor central del mundo social debido a que con este se puede hacer visible la organización de la sociedad»².

Así, el cuerpo comunica, transmite y crea, siendo, por tanto, un elemento transformador que fomenta las experiencias y conocimientos. Es decir, transforma nuestras percepciones, gestos y sensaciones para vincularnos con el resto, y en muchas ocasiones deriva en movimiento. Este último elemento es propio del cuerpo y un portador de saberes inevitable para el ser humano, un comportamiento universal que abre posibilidades de entendimiento de la mente-cuerpo. Las personas, al usar el movimiento, aprenden, perciben, simbolizan y emiten sus expresiones de manera consciente, creando así un interés en reconocer cómo se genera y controla el desplazamiento característico de todo ser vivo, dinámica que puede variar acorde al grupo cultural, educación, las relaciones con el entorno y el simbolismo moral e intelectual.

En este contexto, la fiesta popular muestra un lenguaje expresivo en tiempo real, cargado de significaciones individuales y colectivas que derivan de la interpretación de personajes festivos. Esta experiencia festiva recorre la historia de la humanidad, y en muchas ocasiones configura modos de vida bajo espacios que juntan actos compartidos de conmemoración, alegría, comida, danza, entre otros, para un público tanto interno como externo.

Por tanto, la fiesta popular se entiende como un producto social que llega a reflejar creencias, valores e intereses que van

2 Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología» (tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2010), 6.

mucho más allá de la diversión o dinámicas lúdicas, exaltando a la comunidad celebrante y a los componentes de su interés colectivo. Al respecto, Sofía Lara (2015) menciona lo siguiente: «Las fiestas populares son eventos privilegiados de la vida en comunidad, y son al mismo tiempo transitivas y reflexivas: la colectividad celebra algo y se celebra a sí misma [...]»³.

La fiesta popular ocupa un lugar fundamental en la vida del ser humano, así, es importante mencionar que esta contiene actos de ritualidad, lo que permite brindar un tiempo significativo con su lenguaje. Es decir, enlaza interacciones y relaciones simbólicas que dan una respuesta emocional, así como una conmoción colectiva, generando una realidad mayor, como la de la comunidad que toma parte en el ritual debido a la fuerza performática:

Rituales y las fiestas no solo marcan con el signo de lo extraordinario los momentos cruciales del hombre, sino que, además, permiten crear un tiempo significativo, hacerlo visible y vivible, de tal manera que tal o cual fecha se elimina del monótono y amorfo discurrir temporal, para quedar identificado como momento digno de ser celebrado, por lo tanto, recordado y esperado [...].⁴

Consecuentemente, la dimensión simbólica que emerge en el contexto de esta investigación conlleva una carga emocional y directa con la fiesta, en la que ciertos animales, objetos, personajes, vestimenta o sonidos pueden representar a cierto grupo social, con lo que se constata su capacidad para la representatividad y la mediación cultural. La simbología es parte esencial de

3 Sofía Lara Largo, «Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia» Antípoda. *Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 21 (enero-abril 2015): 12.

4 Alberto del Campo, «Auténtico ritual neoinca. La gestión de turismo espiritual en los saraguros, indígenas del Ecuador», *Gazeta de Antropología* (junio 2016): 22.

una festividad, dado que los elementos utilizados y plasmados reafirman el sentido a esta manifestación, haciendo que tanto el visitante como el ciudadano las reconozcan y puedan generar con ella vínculos de identidad: «Al simbolizar entonces no se trata de una simple acción, en la que se toma un elemento en lugar de otro, sino que el símbolo lo sustituye en todo su contexto cultural [...]»⁵.

En lo que respecta a otro elemento de la festividad —el acto *performativo*—, vale destacar que para que tenga lugar es importante reconocer que debe haber una preparación previa para imponerla, y no permitir que se pierda su esencia social durante el tiempo de permanencia. Además, es importante tener en cuenta que la *performatividad* combina y surge de elementos de varias prácticas artísticas, buscando un efecto llamativo. De esta manera propicia la transmisión de memoria o identidad por medio de sus ejecuciones para el público. Un “acto de transferencia” donde la identidad y la memoria colectiva se trasmite a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados cómo aprender a hablar un idioma, cocinar comida regional o tallar una máscara [...]»⁶.

Dentro de estos actos *performáticos* podemos encontrar a la danza como una de las expresiones artísticas más antiguas y trabajada tanto por hombres, mujeres, jóvenes o niños, «siendo el conjunto patrimonial más numeroso y rico de esta expresión cultural»⁷. En concreto, esta investigación recurre a la danza ritual como medio de representación del patrimonio dotado de valor simbólico para señalar la identidad de quienes lo recrean

5 Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez, «Mundo simbólico y sugestión ritual. Magia y curación en los textos hititas», *Huelva arqueológica*, n.º 19 (2004).

6 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

7 María Sánchez Gutiérrez, «Educación para el Arte», Ministerio de Educación y Ciencias de la República de Paraguay), 1.

de manera anual. En este sentido, contiene expresiones culturales que forman parte de festividades con un carácter ritual, las cuales se vuelven parte indisociable de la construcción de elementos como el valor identitario y la religiosidad.

Silvia Citro, Lucrecia Greco y Soledad Torres (2019) señalan que «nuestro cuerpo puede servir como una herramienta de diagnóstico y modo de conocimientos para otros cuerpos»⁸. Es decir que, mediante las experiencias *performativas*, en tanto implican la exploración de movimientos gestuales o sonoros, generan como medio alterno una producción de conocimiento y reflexión.

Así, este marco teórico se constituye como el primer paso hacia la comprensión sobre las diversas dinámicas y características que ha desarrollado la comunidad pillareña para llevar a cabo su festividad desde su creación. Para ello, será necesario también analizar y comprender los recursos de simbolismo y ritualidad que utilizan para mantener la valorización de su fiesta.

Capítulo 1

Contexto histórico y geográfico

Dentro de la comisión especial de la Real Audiencia de Quito se puede observar el establecimiento del pueblo Píllaro en 1570, por el español Antonio Clavijo, lo que le convierte en uno de los primeros pueblos con asentamiento de una cultura autónoma dentro de lo que conocemos actualmente como la provincia de

⁸ Silvia Citro, Lucrecia Greco, Soledad Torres, «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa», en *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina* (Mendoza: Editorial Universidad Nacional de Cuyo, 2019).

Tungurahua, localizada en el centro del Ecuador. Por esta razón, es considerado uno de los cantones más antiguos.

Sobre su nombre, se destaca lo siguiente:

Según Luis Lara dentro de su texto *Píllaro de Ayer y Hoy*, la palabra “Píllaro” se originó por una de las tribus más importantes que habitaron en el sector, llamadas *Atipillahuazo*. Proveniente de dos voces indígenas, *Pillala*, que indica “Rayo o Trueno” y *Arroye o Arruki*, significado como “Altar” designando su nombre como “Altar de Dios Rayo y Trueno”. [...]⁹

Mucha de la historia de Píllaro gira alrededor del general Rumiñahui, «considerado como el máximo defensor de la soberanía territorial frente a los españoles, y símbolo de rebeldía y bravura»¹⁰. Así, cuando se fundó el pueblo tuvieron lugar fuertes levantamientos indígenas y mestizos contra el abuso de los españoles, quienes al disponer de los territorios comunales afectaban a los nativos.

Actualidad

En el presente, el cantón Píllaro es uno de los nueve cantones de la provincia de Tungurahua y centro de sus principales fuentes de trabajo. Se destaca la ganadería, silvicultura, pesca y agricultura, actividades que generan grandes cantidades de trabajo dada la dinámica económica y comunitaria que existe en el cantón. Píllaro también cuenta con un importante patrimonio ambiental, «rica biodiversidad, paisajes, aves y animales sobre

9 Luis Lara Arcos, *Píllaro de ayer y hoy* (Píllaro, 2002).

10 Carmen Landy Guamán, «La patrimonialización de la fiesta de la Diablada Pillareña, una mirada antropológica» (tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2019), 36.

todo de páramo»¹¹. Además de sus paisajes, la arquitectura y artesanía contribuyen a la oferta turística del cantón.

Al respecto es pertinente lo expuesto por Hilda Logaña, quien indica que «se cuenta con la ejecución de otras festividades dentro de Píllaro, que generan este continuo ingreso económico y turístico»¹². Como ejemplos representativos se puede mencionar la fiesta por fundación del cantón, elecciones de Reina Pillareña, ferias de gastronomía, desfiles y varios concursos artísticos que hacen que el turismo y economía del cantón aumente. Sin embargo, la festividad con mayor acogida y popularidad es la Diablada de Píllaro.

Festividad

Araujo (2017) indica que la Diablada comenzó dentro de la parroquia Marcos Espinel y fue declarada como patrimonio cultural inmaterial del Ecuador el 29 de diciembre de 2008. De esta forma, enriquece el patrimonio intangible del país, a través de las costumbres, tradiciones e historia en ella preservadas:

En la "Diablada Pillareña" se destacan los ámbitos del Patrimonio Cultural Inmaterial, relacionados con las tradiciones y expresiones orales, leyendas, mitologías, cuentos, coplas, creencias, que se han transmitido de generación en generación. Por lo tanto, ha cobrado gran importancia, convirtiéndose en una de las manifestaciones culturales de proyección turística local, nacional e internacional. [...]¹³

11 Landy Guamán, «La patrimonialización...», 18.

12 Hilda Logaña, «La Diablada en Píllaro: Aprendizaje de la interculturalidad para el análisis organizacional» (informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017), 13.

13 Andrea Yesseña Araujo, «Comunicación para el desarrollo de la comunidad pillareña por la valoración de su patrimonio: el caso de la fiesta popular la Diablada de Píllaro» (proyecto de investigación de grado, Universidad Central del Ecuador, 2017).

En consideración de lo expuesto, la Diablada Pillareña o Diablada de Píllaro es el evento con mayor acogida del cantón, con una duración de seis días de fiesta en conmemoración del levantamiento indígena que ofreció resistencia al dominio español. Por tanto, esta manifestación cultural preserva el ideal de la rebeldía en la memoria local, e incluso en la foránea, en función de los visitantes que acuden a presenciar el evento.

Por este motivo, el cantón Píllaro se prepara durante seis meses para el recibimiento de los turistas tanto nacionales como extranjeros. Según María Belén López (2018), «para la organización de la diablada participa toda la comunidad, por lo que en vísperas de la fiesta ya todo se encuentra listo y estructurado»¹⁴.

Cabe recalcar que esta celebración no es de carácter religioso o pagano; así lo explica la investigación de Eduardo López, «Análisis de la función continente en la fiesta popular “Diablada de Píllaro”». Para este trabajo, el autor entrevistó a varios pobladores del cantón, y explica que «la gente de aquí sabe que no es un tema de adoración al diablo ni nada»¹⁵, sino que más bien involucra una rebeldía de la opresión.

En cuanto al origen de esta festividad se puede indicar lo siguiente:

La memoria colectiva del Pueblo reconoce versiones del origen de la “Diablada Pillareña”, en el contexto histórico de la época colonial, cuando se dio el traslado masivo de mitimaes desde los vecinos países andinos, que en su momento se plasmó en la fiesta del nuevo año; así como la tradición del siglo XIX, cuando

14 María Belén López Ocampo, «La Diablada Pillareña y aporte al fortalecimiento del turismo cultural» (tesis de grado, Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE, 2018).

15 Eduardo López, «Análisis de la función continente en la fiesta popular “Diablada de Píllaro”» (tesis de grado, Pontificia Universidad Católica, 2018), 15.

los jóvenes varones defendían las comunidades de Tunguipamba y Marcos Espinel de la visita que hacían otros mozos a las doncellas de sus comunidades, disfrazándose de diablos y asustado a los intrusos [...]»¹⁶.

Planificación, *performance* y elementos característicos de la Diablada

Natalia Cruz (2017) expone que toda la organización de la fiesta está bajo el control del cabecilla de cada partida, persona responsable de generar una buena presentación y seleccionar a participantes que acaten las disposiciones. Por tanto, a su cargo está la coordinación para la preparación de la comida, artesanía, contratación de la banda y de las parejas en línea (personajes que se describirán más adelante), entre otras actividades.

Asimismo, como menciona Cruz, se establece un calendario de las actividades que es publicado en el centro del Municipio por los organizadores. De acuerdo a esta planificación, cada barrio participante tiene la libertad de escoger en que día o días desea participar, y así aportar a la tarea colectiva: «Una de las características observables de la fiesta es el trabajo en equipo que se realiza para la constitución de la fiesta, no existe el trabajo individual sino el trabajo colectivo, el trabajo comunal [...]»¹⁷.

Así, desde el amanecer del primer día —1 de enero—, los participantes, y sobre todo los danzantes, preparan sus trajes, mentalidad y cuerpo para la gran fiesta que finaliza el 6 de enero. Es una festividad alegre y llena de tradición, donde miles de

16 «Ministro de Cultura, Galo Mora, declarará Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado a «La Diablada Pillareña'», *La Hora*, 2008.

17 Natalia Cruz Poveda, «Análisis Documental de las leyendas de la Diablada de Pillaro y su cambio en la Historia» (tesis de grado, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2017), 18.

personas se disfrazan de algunos personajes característicos y representativos de la fiesta. Por medio del baile todos los participantes aligeran su energía y emociones acompañados del ritmo de la música, mediante un recorrido establecido a través del cantón, el cual se intensifica con la llegada al parque Central, ubicado en el centro.

A lo largo del recorrido, que inicia a las doce horas del día, se pueden observar los establecimientos de comidas típicas, artesanías, y los productos originarios y representativos de la fiesta y lugar. De esta forma, se fomenta el comercio gracias a la visita de los turistas nacionales y extranjeros. Este es uno de los principales motivos por los que los pobladores del cantón esperan esta tradición.

Según la investigación realizada por Sarmiento (2008), «la diablada conlleva una gran expresión autóctona del pueblo»¹⁸. A través de esta celebración emergen los ritos, leyendas, mitos y creencias de la población que dan sentido a la fiesta. Además, mediante la danza se produce la descarga de las emociones y energías reprimidas en el año, y se revive el espíritu de alegría, regocijo, protesta y burla hacia el opresor: «Esta festividad en una celebración única, que se diferencia de cualquier diablada en el mundo y marca su trascendencia en el espacio. Una fiesta donde prevalecen símbolos, signos y creencias que dan sentido a la fiesta [...]»¹⁹.

En esta dinámica, el cuerpo permite la representación del desenfreno y caos en la Diablada de Píllaro, de modo que funge como el principal transmisor y ejecutor de la búsqueda de satisfacción y festejo. Por tanto, es importante considerar la corporalidad como productora de experiencias y conocimiento.

18 David Sarmiento, «La Diablada del Píllaro, análisis y descripción de la festividad» (tesis de grado, Universidad de Especialidades Turísticas UDET, 2008).

19 Sarmiento, «La Diablada del Píllaro...».

De esta manera, se materializa la representación simbólica de contextos históricos y sociales.

En la festividad, el más grande rol lo tiene el Diablo Pillareño, quien, junto a su danza tradicional, vincula directamente el ritual con el contexto social. Vale destacar la conocida danza de los siete pasos, que se ha convertido en un rasgo de identidad del personaje y de la celebración. Sobre este último punto, la investigación de Delia Tirado (2019) revela lo siguiente: «Un acial con cual brinda latigazos al aire, giros en puntillas de arriba hacia abajo, buscando sobre todo destacarse entre la multitud mediante su estado aterrante y agresivo, como símbolo dominante del acto performático [...]»²⁰.

A través de esta *performatividad* se logra dividir el efecto de creación y composición mediante una escenificación que conlleva drama, transformándolo al mismo tiempo en un espectáculo teatral. Este personaje es la viva representación de la comunidad que en espera de la ejecución de la fiesta ha acumulado su energía a lo largo del año. En este sentido, mediante su personificación se otorga al cuerpo una purificación que da paso a la cotidianidad libre y pacífica dentro de la comunidad durante el resto del año. Por este motivo, el festejo se observa a lo grande y la euforia deslumbra.

El baile es una de las elementos más significativos dentro de esta fiesta, por lo que la danza de los siete pasos se considera como una tradición y una de las características más destacadas del Diablo Pillareño. Esta, con sus brincos y compases, conlleva el control del peso debido a la magnitud de las máscaras que forman para del vestuario. Además, «el siete no es únicamente para los pasos de baile, sino que también deben bailar por siete años»²¹. Lo anterior expone que, una vez iniciada, la personi-

20 Delia Tirado, «La Diablada Pillareña, Un Performance Simbólico», Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades, n.º 9 (2019).

21 Pedro Reino Garcés, *La Diablada Pillareña: aproximaciones hacia la demonología Pillareña* (Ecuador: Ambato, 2006), 27.

ficación del personaje debe permanecer en la misma persona durante ese tiempo.

De forma similar, la música —que puede ir desde sanjuanitos, saltashpas, hasta pasacalles y tonadas— es un componente clave en esta celebración. Estas melodías significan el inicio del desfile y la reunión de los personajes para iniciar con la danza. Por tanto, ambos elementos, danza y música, son clave para el acto *performático* y simbólico:

Al escuchar música popular estamos escuchando una performance, esto corrobora que la música es parte del acto performático y la danza del Diablo Pillareño es un elemento emblemático de identidad; la danza con el acial dando latigazos al aire, en puntillas y giros, además, este comunica su estado como símbolo dominante, llega a deducir lo que separa la acción y efecto de crear, componer, escenificar y representar el drama [...] ²²

De esta manera, se observa que los elementos utilizados y plasmados —como la vestimenta, objetos, música, danza, voz e imagen— conforman la simbología de esta fiesta, pues representan el imaginario y cosmovisión de la población que la celebra. En particular, el baile tiene la capacidad de simbolizar la realidad mediante el cuerpo y dar un sentido *performático* a las creencias. Como muestra de lo expresado, la danza del Diablo Pillareño tiene una connotación expresiva y comunicativa:

Es un elemento emblemático de identidad del mismo, este diablo danza con el acial dando latigazos al aire, danza en puntillas dando giros de arriba hacia abajo; el Diablo Pillareño busca diferenciarse a través de la danza y este desea comunicar su

22 Tirado, «La Diablada Pillareña...».

“estado” como símbolo dominante dentro del acto performático [...]”²³.

Así también, los mitos y leyendas creados y heredados a través de los años por la misma comunidad añaden capas de sentido a esta manifestación. En este punto se evidencia la valorización de sus tradiciones por parte de la población, ya que, a pesar del paso del tiempo, sus costumbres se mantienen vivas a través de esta festividad que permite también su continuidad y adaptación a nuevos contextos y su difusión entre visitantes y turistas.

Capítulo 2

Personajes

Como nos indican los textos previamente referidos de Cruz Poveda (2008) y de López (2018), existen varios personajes simbólicos que participan en esta fiesta. A continuación se destacarán los principales:

Diablo Pillareño

Es el personaje principal que viste principalmente con el color rojo, junto con largas capas y máscaras o caretas de cartón para aterrorizar. Además, en ocasiones se lo puede encontrar ataviado con un tridente, ají y animales de felpa. Su danza es de las más peculiares: quienes lo personifican deslumbran con movimientos ondulantes, eufóricos y desafiantes que pueden estar acompañados de sonidos terroríficos como complemento para su interpretación *performática*.

23 Abraham Mora y Angélica Tirado, «Simbolismo y Performance de la Diablada Pillareña». En *I Congreso de Ciencia, Sociedad E Investigación Universitaria* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ambato, 2017) 15.

La representación del diablo se adaptó al mundo andino, en el que la concepción indígena lo consideró como una entidad «traviesa», más que maligna. Así, le otorgaron características propias y lo dispusieron en contra de sus dominadores, a quienes buscaban atemorizar. En consecuencia, el diablo Pillareño es un símbolo de libertad.

Imposible introducir en la mentalidad de los indígenas la idea del mal de la religión católica ya que, para la ideología andina, los conceptos del bien y del mal coexisten en la naturaleza y en cada una de las personas, demostrando la dualidad de su simbología [...] ²⁴.

Cabecilla

Esta figura realiza todos los preparativos, no tiene disfraz, organiza la banda, bailarines y encabeza el desfile. Por este motivo, debe ser alguien con actitud de liderazgo y justicia. Durante la celebración se observan alrededor de siete cabecillas que llevan con ellos un cartel con el nombre del barrio para identificarse. Es importante recalcar que este personaje es una representación del sacerdote.

La pareja de línea

Este dúo está conformado por un hombre y una mujer que danzan en el centro del desfile y llevan consigo un pañuelo blanco. Han sido descritos por los propios pillareños como remedo de los españoles de la época colonial. Creados en representación de la clase alta de la época colonial, danzan junto al ritmo de la banda de pueblo y encabezan la coreografía. Alrededor de ellos se encuentran los diablos y capariches, y a pesar de que se en-

²⁴ López, «Análisis de la función...», 17.

cuentran satirizados infunden respeto entre todos los participantes y organizadores.

Es una forma de imitar a los bailes de los criollos, pero ya desde una perspectiva más mestiza, es un baile criollo inspirado en la construcción europea del personaje bailando un San Juan, música que es andina, por eso hay un toque de burla [...]»²⁵.

Capariches

Ello son quienes normalmente inician el recorrido y abren paso entre la multitud, haciendo uso de su elemento escénico que es la escoba: «Representa al encargado de la limpieza en las haciendas. Durante el desfile, junto con los diablos, despejan a la gente para que exista más espacio para el baile de la pareja en línea»²⁶. Es descrito como el indígena que era encargado de barrer las calles y que era empleado de los municipios o de ciertos barrios organizados.

La banda de pueblo

Considerada como el corazón de la fiesta, entonan las piezas musicales para que el resto de personajes y público puedan bailar. La banda está presente durante todo el día, incluso en la parada o descanso en la que se elige el mejor disfraz y baile: «La banda de músicos, es la banda en vivo con sus instrumentos para alegrar y hacer el baile, ellos dan la música para el baile de los disfrazados»²⁷.

Guarichas

Hombres vestidos de mujeres que bailan de forma alegre y en armonía con la música: «Representativo de las mujeres libertinas que elegían dejar a un lado sus quehaceres domésticos y

25 López, «Análisis de la función...», 17.

26 Araujo, «Comunicación...», 51.

27 López, «Análisis de la función...», 15.

cuidado de hijos para asistir a fiestas»²⁸. Por esto llevan consigo un muñeco de bebé o peluche en la mano. Vale mencionar que actualmente esta interpretación se ha modificado y es realizada ya sea por hombres, mujeres y niños.

Con relación a los personajes descritos, y como lo menciona Andrea Araujo en el texto anteriormente referido, se podría apuntar que estos son considerados como el recuerdo del ayer y la representación de lo que la comunidad es en la actualidad. La Diablada del Píllaro es tan fundamental para los habitantes de la comunidad, ya que consideran vital que todos los habitantes se muestren interesados en esta festividad, por el papel que ha desempeñado en la construcción de la tradición e identidad que ha destacado al cantón:

Es necesario que en primera instancia las personas oriundas de Píllaro, muestren una apropiación de este festejo, no solo por el hecho que se realiza en el cantón, sino porque cubre una historia, en su origen, como en cada uno de los personajes. [...] ²⁹.

Conclusión

La Diablada Pillareña es una fiesta considerada símbolo de unión y libertad que revela la relaciones de poder del contexto histórico del cantón que la acoge. En este sentido, es una festividad que irrumpe en la vida social y cotidiana para brindar un desahogo a aportar su identidad local y que, mediante la *performatividad* y el simbolismo que los distintos personajes expresan, demuestra la cosmovisión de su comunidad.

28 Diego Vaca Loyo, «La Diablada de Píllaro: entre la resistencia y el cambio» (tesis de maestría, Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2019), 36.

29 Araujo, «Comunicación...», 33.

La festividad se apoya en el baile para inspirar la participación y el sentido de pertinencia, además de utilizar la risa y jocosidad para sacar el dolor y resentimiento, o para representar la lucha por el poder y división de clases sociales. Todo esto mediante una representación simbólica y ritual como apropiación del pasado. De esta manera se demuestra que, para la comunidad, conocer y perennizar su identidad mediante esta celebración juega un papel muy importante en su vida diaria. Por tanto, la fiesta forma parte de una tradición y patrimonio que no conlleva simples disfraces, sino que más bien busca proyectar una esencia social donde no hay diferencias y todos, tanto para los propios pillareños como visitantes, son la Diablada.

Estas manifestaciones vinculan y transforman la memoria identitaria y a la vez logran una apropiación del propio legado cultural que se transforma constantemente. Es por esto que, mediante la realización y esencia de la fiesta, es grupal y tiene lugar un intercambio de cultura, danza, espiritualidad y simbolismos que se comparten durante los seis días de festejo. El valor de estas expresiones ha sido reconocido al punto de ser declarado como patrimonio cultural inmaterial del Ecuador, favoreciendo así la difusión y protección de estos legados. Al poner en escena sus emociones, tradiciones, memoria y cultura, se da mayor posibilidad a que los pillareños se apropien de su legado y continúe el mecanismo de desarrollo social que buscan continuamente. A través de esta fiesta, los pillareños reconocen que pueden agradecer a sus deidades por una maravillosa herencia indígena que se seguirá transmitiendo de manera oral a través de las generaciones, recreándose como un espacio de alegría, satisfacción y proyección de su identidad cultural.

Bibliografía

- Álvarez-Pedrosa Núñez, Juan Antonio. «Mundo simbólico y su-gestión ritual. Magia y curación en los textos hititas». *Huelva arqueológica*, n.º 19 (2004): 89-112.
- Citro Silvia, Greco Lucrecia, Torres Soledad. «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performan-ce-investigación colaborativa». En *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Mendoza: Editorial Universidad Nacional de Cuyo, 2019.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Cruz, Natalia Paulina. «Análisis Documental de las leyendas de la Diablada de Píllaro y su cambio en la Historia». Tesis de grado, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2017.
- Del Campo, Alberto. «Auténtico ritual neoinca. La gestión de turis-mo espiritual en los saraguros, indígenas del Ecuador». *Gazeta de Antropología* (junio 2016).
- Lara Largo, Sofía. «Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 21 (enero-abril 2015): 147-164.
- Landy Guamán, Carmen. «La patrimonialización de la fiesta de la Diablada Pillareña, una mirada antropológica». Tesis de maes-tría, Universidad de Cuenca, 2019.
- Logaña, Hilda Esperanza. «La diablada en Píllaro: Aprendizajes de la interculturalidad para el análisis organizacional». Informe de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.
- López, Eduardo. «Análisis de la función continente en la fiesta po-pular “Diablada de Píllaro”». Tesis de grado, Pontificia Univer-sidad Católica, 2018.
- Mora, Abraham y Angélica Tirado. «Simbolismo y Performance de la Diablada Pillareña». En *I Congreso de Ciencia, Sociedad E Inves-*

- tigación Universitaria*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ambato, 2017.
- Reino Garcés, Pedro. *La Diablada Pillareña: aproximaciones hacia la demonología pillareña*. Ecuador: Ambato, 2006.
- Sánchez Gutiérrez, María. «Educación para el Arte». Ministerio de Educación y Ciencias de la República de Paraguay, 1.
- Tirado, Delia. «La Diablada Pillareña, Un Performance Simbólico». *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 9 (2019): 105-119.
- Vaca Loyo, Diego. *La Diablada de Píllaro: entre la resistencia y el cambio*. Ecuador: Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2019.

N.º 10
ISSN: 2773-7322

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo

El Sacha Runa en el Pase del Niño Rey de Reyes en la ciudad de Riobamba¹

The Sacha Runa in the Pase del niño rey de reyes in the city of Riobamba

Daniela Michelle Álvarez Cuadrado²

María Daniela Felton Briones³

Juan Francisco Chávez Chávez⁴

1 Este trabajo fue desarrollado en la materia Etnocoreología, febrero 2021.
2 Graduada de la carrera de Danza. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. danielamichellealvarez@gmail.com

3 Graduada de la carrera de Danza. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. danifelton32@gmail.com

4 Graduado de la carrera de Danza. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. juan.chavez@uartes.edu.ec

RESUMEN

El Pase del Niño Rey de Reyes en la ciudad de Riobamba se lleva a cabo el 6 de enero. Esto en conmemoración a la fecha en que la escultura del Niño Jesús fue hallada por la familia Mendoza con la que, pese al terremoto de 1797, permaneció intacta. Es una festividad en la que sus habitantes se organizan con un año de antelación designando a un prioste, quien a su vez invita a quienes colaborarán en la celebración: los jochantes. El Pase del Niño reúne a diversos personajes como el Sacha Runa, que posee una configuración antropomórfica y cuida el páramo. En la festividad, el Sacha Runa acompaña al Niño Jesús mientras se realiza la procesión en su honor. A través de este estudio se busca encontrar cuál es la función del Sacha Runa en el Pase del Niño Rey de Reyes en Riobamba.

Palabras clave: Sacha Runa, Pase del Niño, *Etnocoreología*, Riobamba, Cuerpo festivo.

ABSTRACT

The Pase del niño Rey de Reyes in the city of Riobamba takes place on January 6th in Riobamba. This in commemoration of when Christ-child was encountered by the Mendoza family, and despite of the earthquake of 1797 it was intact. This is a festivity where its habitants got organized within a year of anticipation, assigning a 'prioste', who also invites the ones that will collaborate with the celebration, the 'jochantes'. The Pase del niño has many characters such as the Sacha Runa, that has an anthropomorphic configuration and takes care of the paramo. In the festivity of the Pase del niño Rey de Reyes in the city of Riobamba the Sacha Runa accompanies the Christ-child while the walking in his honor is been held. Through this study we seek which is the function of the Sacha Runa in the Pase del niño Rey de Reyes in the city of Riobamba.

Keywords: Sacha Runa, Pase del niño, *ethnochoreology*, Riobamba, festive body.

* * *

1. Introducción

En Ecuador se llevan a cabo diferentes pases del niño y cada uno de ellos posee rasgos según la localidad donde se realiza. En la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo, el 6 de enero se efectúa el Pase del Niño Rey de Reyes. Este cuenta con la participación de diferentes personajes como: Diablos de Lata, Curiquinques, Perros, Payasos, Sacha Runas, entre otros. El Sacha Runa es un personaje al que también se lo puede observar en otras celebraciones, ya que es importante en las festividades de la sierra ecuatoriana.

El objetivo de esta investigación es conocer las características en cuanto a vestimenta, movimientos e importancia del Sacha Runa en el Pase del Niño Rey de Reyes de la Sultana de los Andes. De esta forma se logrará responder a la pregunta: ¿cuál es el rol del Sacha Runa dentro de la festividad del Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba?

La metodología de investigación se basa en la recopilación, mediante el uso de diferentes técnicas, de los datos necesarios para el posterior desarrollo del tema en cuestión. Esto ayudará a que la indagación y los aprendizajes sean más profundos y significativos y que, de esta manera, se pueda generar un conocimiento enriquecedor y reflexivo.

Este estudio se llevó a cabo por medio de una investigación bibliográfica, es decir, a través del estudio de fuentes secundarias en relación con lo escrito en torno al tema. Debido a la pandemia no fue posible la movilización al lugar, sin embargo, se realizaron entrevistas semiestructuradas a partir de preguntas planteadas con anterioridad de forma *online* a personas estrechamente relacionadas a la festividad que poseían información acerca del Sacha Runa.

Uno de los integrantes del grupo de investigación tuvo la oportunidad de vivir la festividad en carne propia, por lo

cual se considera que se requiere el enfoque hacia otra metodología, que sin duda alguna va de la mano de la «participación observante»⁵, la cual parte de la «sociología carnal»⁶ que tiene que ver con la exploración, indagación y encarnación de todos los saberes ancestrales que los pueblos, nacionalidades y comunidades emiten a través del cuerpo, del contacto con la práctica senso-corpórea.

La utilización de fuentes primarias y secundarias enriquecieron el proceso investigativo y permitieron conocer más a detalle la información encontrada en registros previos. Posteriormente, tras la aplicación de cada una de las técnicas de investigación anteriormente explicadas, se sistematizaron los datos obtenidos previo a la escritura del informe de investigación con el objetivo de responder a la pregunta planteada

2. Marco teórico

El cuerpo humano ha sido abordado desde distintas ramas de investigación con base en su función dentro de un contexto. Asimismo, la danza se encuentra inmersa en la naturaleza del ser humano que, junto con su cuerpo, se deja permear por la multisensorialidad que esta aborda. La danza ha sido objeto de estudio desde distintas perspectivas de la investigación, una de estas es la antropología de la danza, como afirma María San Sebastián:

La Antropología de la Danza es una ciencia específica dentro de la Antropología; se trata de uno de los distintos ámbitos de es-

5 Silvia Citro, Lucrecia Greco y Soledad Torres, «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa», en *Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*, ed. por Leticia Katzer y Horacio Chiavazza (Mendoza: Universidad de Uncuyo, 2019), 118.

6 Citro, Greco y Torres, «Las corporalidades...», 117.

tudio que surgieron de esta última, ciencia más general, cuando se hubieron desarrollado lo suficiente como para erigirse en ciencias con carácter propio. [...]⁷

Sin duda, la danza no solo es determinada por una serie de acciones emitidas por un cuerpo, sino también por las sensaciones que evoca tanto en quien la realiza como en quien la observa. Posee, como expresa Ada Rabago, «[...] la capacidad de evocar percepciones dotadas de estados cognitivos, emocionales y figurativos susceptibles de ser compartidos»⁸. Es así como al bailar hay un estado continuo de comunicación entre quien observa y quien ejecuta, existiendo siempre una relación entre el bailarín y su entorno.

Por otro lado, el estudio del cuerpo también ha sido indagado al igual que la danza desde distintas perspectivas. Como afirma Ana Sabrina Mora: «(...) el cuerpo es una construcción social, cultural, histórica, es decir, una construcción situada de múltiples formas»⁹. En ese sentido, la danza es infinita, pues encarna siempre provisoriamente un segmento de la infinidad posible de recursos corporales. «La danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros»¹⁰. Es la invención de un mundo inédito, da apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata. El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo.¹¹

7 María San Sebastián, «Antropología de la danza: el caso de Ataún», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n.º 11 (2008): 82.

8 Ada Rabago, «Antropología y Danza», en *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología* (México, 2011), 481.

9 Ana Sabrina Mora, «El cuerpo en la danza desde la antropología» (tesis de doctorado, Universidad de La Plata, 2010), 63.

10 David Le Breton, *Cuerpo Sensible* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010), 106.

11 Le Breton, *Cuerpo Sensible*, 106.

La danza es un lenguaje en sí misma y opera un discurso sobre el mundo al transformarlo y decodificarlo de pautas y técnicas establecidas. Da una nueva visión de nuestra relación con la memoria y las vivencias, por lo que investigar y conocer más a fondo las danzas tradicionales ecuatorianas permite reconocer la historia, la lucha y el conocimiento de estos pueblos que enriquecen a un país y a una sociedad.

Por lo tanto, pensar en la danza es pensar en encarnar las memorias de nuestros pueblos, las memorias de nuestros contextos y nuestras vivencias, transformándolas al presente. La danza es una celebración del mundo, una consagración del hecho tranquilo de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros, contra-don al hecho de vivir.¹² La danza, al ser una celebración, comprende la separación del tiempo y del espacio donde cada persona empieza a explorar otros estados del cuerpo y de la razón.

3. Desarrollo

3.1. Capítulo 1: el Pase del Niño Rey de Reyes

La ciudad de Riobamba —denominada la Sultana de los Andes— se encuentra ubicada en la provincia de Chimborazo a 2754 metros sobre el nivel del mar. Sus habitantes se dedican a la producción y cultivo de productos como: papa, quinua, haba, cebada, tomate riñón, fréjol, arveja, maíz, melloco, coliflor, chocho, avena, cilantro, rábano y ajo.¹³ Además, el comercio y la ganadería son actividades efectuadas por la ciudadanía.

12 *Ibíd.*, 97.

13 Carlos Cevallos, Martha Zaldivar y Florípes del Rocío Samaniego, «Chimborazo: Una reflexión sobre su sector agropecuario», *Revista Observatorio de la Economía Latinoamericana* (febrero 2017), <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ec/2017/chimborazo.html>

En Riobamba la religión católica tiene predominancia ya que la mayoría de sus habitantes la practican. Por esta razón, las festividades relacionadas a los santos, imágenes y advocaciones religiosas son habituales. Una de estas festividades es el Pase del Niño Rey de Reyes, llevada a cabo el 6 de enero de cada año, donde se realizan comparsas en las que participan diferentes personajes. Esta es una festividad que une lo religioso y lo pagano dentro de la cosmovisión de la comunidad andina. Gracias a ello, las principales calles de la ciudad se llenan de alegría, de color y fe; familias, amigos y devotos se reúnen para brindar culto al nacimiento del niño Jesús.

En las fuentes investigadas se revisaron recortes periodísticos recolectados por el maestro Alfonso Chávez. Estos recortes hacen referencia a que, en Cuenca, Sangolquí, Quito, Chimbo, Guaranda, Riobamba, Cicalpa, Latacunga y Pujilí, las fiestas del Pase del Niño constituye una de las tradiciones más conocidas. Dichos recortes brindan información sobre el desarrollo del festejo y explican que el pase consiste en llevar al Niño Jesús desde la casa de sus dueños —donde ha reposado siempre— hasta la iglesia para la celebración de la misa de medianoche.

Año tras año se celebra esta fiesta popular tan importante para la ciudadanía riobambeña. Mario Godoy Aguirre (1982) cuenta que esta fiesta ha tenido sus modificaciones, ya que en sus inicios se realizaba en Yaruquíes, una parroquia de Riobamba, pero se ha desplazado hasta la comunidad de San Vicente que se encuentra a 500 metros de distancia.¹⁴

Alfonso Chávez afirma que la fiesta cuenta con tres instantes, y el inicio, donde se escoge al prioste en el mes de enero, se da en la fiesta de la Candelaria. Ahí se le presenta al públi-

14 Mario Godoy Aguirre, *La navidad y los Reyes en Riobamba* (Riobamba, 1982), 14.

co en misa al nuevo dueño de la fiesta.¹⁵ Explica además que en esta celebración se bendicen las velas para los preparativos del siguiente año y se selecciona a los Jochantes. Los Jochantes son las personas que hacen ofrendas al sacerdote para la celebración del Pase como bebidas, comida, música y juegos pirotécnicos. Todos apoyan por su propia fe, ya que se considera que el niño Jesús retribuirá las atenciones brindadas por medio de bendiciones, pero también se cree que si se niegan a colaborar el niño Jesús podría castigarlos.

En el segundo instante se organizan las comparsas, momento donde aparecen los personajes propios de la fiesta. Estos se dividen en:

Antropomórficos (con forma humanas): reyes, vasallos, embajadores, soldados o policías, patrón y patrona, mama negra, indios, gitanas, payasos. Zoomórficos (con forma de animales): Oso, pumas, perros, vacas locas, monos. Ornitomórficos (con forma de pájaros): curiquinques. Poiquilomórficos (con formas raras, son monstruos o figuras celestiales): ángeles, diablos de lata, sachá runa. [...]¹⁶

En torno a esto, Alfonso Chávez comenta:

Antiguamente, los indígenas bajaban de sus pueblos en camionetas hasta la plaza roja con toda su tradición y realizaban toda la manifestación de fe hacia el niño. Después los gobernantes de turno comenzaron a cercar los parques porque decían que la fiesta era pagana por el derroche de dinero, bebida y comida. [...]¹⁷

15 Alfonso Chávez, entrevista realizada el 30 de enero de 2021.

16 Paulo de Carvalho Neto, Geografía del Folklore Ecuatoriano CCE (Riobamba, 1982), 24-25.

17 Alfonso Chávez, entrevista realizada el 30 de enero de 2021.

Luego de haber llevado a cabo la comparsa y acompañar a la imagen del Niño en su retorno al lugar de descaso —el oratorio del barrio Santa Rosa—, los priostes se encargan de dar de comer y beber a todos los que participaron de esta festividad. Como comentó Alfonso Chávez, era y es muy común ver a personajes embriagados en plazas y parques al concluir la festividad.

Esta celebración gira en torno a la imagen del Niño Jesús, y guarda la historia de cómo se tornó en un ser al cual se le atribuye profunda devoción por parte de los riobambeños. El Divino Niño tiene mucha devoción por los habitantes. La historia empieza cuando la imagen del Niño Rey de Reyes fue rescatada de la antigua Riobamba, luego del terremoto ocurrido en febrero de 1797.¹⁸ Este terremoto trajo consigo muertes y derrumbes estructurales, lo que posteriormente llevó a reconstruir gran parte de la ciudad. Lo que llamó la atención en este evento, y que se convirtió en la causa de su fe, es que la imagen del Divino Niño apareció intacta, sin quemaduras ni distorsiones.

Por ello, durante algún tiempo, a la imagen se la conocía como «el niño terremoto»; luego se cambió su nombre por Niño Rey de Reyes. Esta imagen de Jesús que fue encontrada en medio de los escombros no pertenece a una congregación religiosa, sino a la familia que la halló: la familia Mendoza. Hoy es foco de devoción de todo el pueblo.¹⁹

Nuestro compañero Juan Chávez compartió a través de una entrevista que en esta festividad lo que más prevalece es la unión de los familiares y vecinos que se reúnen para vivir la fiesta, y lo que une a todas las personas es la fe. Comparte:

18 «Se inician las fiestas del Niño Rey de Reyes en Chimborazo», *El Universo*, 27 de noviembre de 2007.

19 «Tradición Del Pase Del Niño, Objeto De Exposición En Presidencia De Ecuador: ECUADOR NAVIDAD (Crónica)». *EFE*, diciembre de 2018, <https://search.proquest.com/wire-feeds/tradición-del-pase-niño-objeto-de-exposición-en/docview/2159765609/se-2?accountid=176816>.

La devoción es lo principal, puesto que si alguien le pregunta a alguna persona que está en la fiesta y que está danzando: «¿Por qué baila?», les contestará: «Por la fe que le tengo a mi niño». Entonces podemos ver cómo la fe hacia una imagen está presente todo el tiempo en las vidas de los más fieles devotos. [...]»²⁰

Por otra parte, desde pequeño Juan veía cómo su familia se reunía todas las tardes para alistar y decorar el vestuario para el Pase del Niño. Este acto de preparar es muy interesante porque cada persona iba contando sus anécdotas y, sobre todo, comentaban a quiénes iban a dedicar el baile. Su padre siempre solía decir: «El baile de este año se lo dedico a mis hijos y a mi esposa, y agradeciéndole por todo a mi niño»²¹.

Su hermano mayor, Diego Chávez, baila siempre de Sacha Runa y puede mencionar que la elaboración del traje requiere de mucho tiempo y mucho esfuerzo, ya que el musgo se eliminó de la elaboración de los trajes. Comparte que su hermano se dirigía a las montañas para recolectar de poco a poco el musgo para el traje.

3.2. Capítulo 2: el Sacha Runa

En la celebración del Pase del Niño Rey de Reyes se puede observar a personajes mitológicos de la cultura riobambeña: el Diablo de Lata, los Payasos, Curiquingues, Monos, Perros y el Sacha Runa. Todos estos personajes bailan al ritmo de la banda de pueblo y son parte de los pases del Niño que se celebran hasta el día 6 de enero, fecha en la cual se realiza la procesión del Niño Rey de Reyes.

Uno de estos personajes es el Sacha Runa, cuyo nombre es una palabra kichwa que en español significa «hombre de

20 Juan Chávez, entrevista realizada el 28 de enero de 2021.

21 Ibíd.

musgo» u «hombre selva». Es un ser espectral y animal propio del centro-norte de la sierra ecuatoriana. Se trata de un ser con hábitos animalescos, un ser mixto, es decir, mitad hombre-mitad árbol. Es un hombre alto y su cuerpo está cubierto de pelos, hojas, musgos e incluso flores; es el protector del páramo y los animales. Su espíritu es sagrado, por lo que, en diversas celebraciones de la Sierra y la Amazonía ecuatoriana, cumple la función de proteger y defender a los animales y a la naturaleza.

La aparición de este personaje data del siglo XIX en fiestas populares previas. Con el sincretismo religioso, esta festividad realizada en la ciudad de Riobamba comienza a tomar rasgos prestados de la religión católica, y es así como el Sacha Runa aparece como protector, ya no de la naturaleza o del páramo, sino como protector del Niño. Personifica el espíritu del hombre de la montaña, protector del páramo y de los animales. Es el protector del Niño y se encarga de ahuyentar a los malos espíritus.²²

El Sacha Runa de Riobamba originalmente iba vestido con musgo y flores, lo que hacía que quede cubierto de pies a cabeza. Actualmente ya no se usa el musgo como parte de su vestimenta, por lo que aquellas personas que representan al Sacha Runa optan por usar fibras de cabuya. Estas son cosidas en la ropa que ya no es utilizada. Otra opción de vestimenta por la que se ha optado son los trajes militares de familiares que estuvieron en el ejército, los cuales son cortados y unidos con las fibras de la cabuya.

Sus rostros son cubiertos por una máscara elaborada a mano con cartón y alambre, y son pintadas de color verde. En algunas ocasiones le pintan arrugas alrededor de los ojos, una nariz muy grande y la boca con expresión iracunda. Usan fibras

22 «Un guardián antiguo que protege la tradición», *Fiesta y Fe*, acceso 1 de febrero de 2021, <https://fiestayfe.wixsite.com/fiestayfe/sacha-run>

de cabuya para adherirlas en la máscara, creando así la cabellera de este personaje. Algunos los dejan con el color natural de este material, mientras que otros los pintan de diversos colores.

Antes usaban zapatos viejos que cubrían con musgo; actualmente usan botas de caucho para cubrir su uniforme y que este no se arrastre, o también botas militares para combinar con el traje militar desgarrado. Además, usan guantes de cuero para cubrir sus manos. Algunos de los elementos que usa el Sacha Runa son: látigos, espejos, pañuelos y corbatas. Cada elemento que porta tiene una simbología. El látigo lo utiliza para poner orden en la fiesta, demuestra ira y poder; el espejo representa un elemento en el cual siempre se está mirando y haciéndole mirar a las personas que participan del desfile.

El Perro, por su parte, acompaña al Sacha Runa durante toda la comparsa. Este personaje desfila siempre en compañía del Sacha Runa y su función es custodiar que se respete el orden del desfile.²³ Mientras cada personaje se mueve dentro de las comparsas por las calles de Riobamba, el Sacha Runa corre eufórico de un lado a otro. Este puede brincar, saltar y hacer piruetas. Generalmente es acompañado por danzas y ritmos de carácter tradicional, como el yumbo, compás binario con el que sigue su danza.

El Sacha Runa no emite palabras, pero sí sonidos graciosos en los Pases del Niño, donde se pone a bromear con las personas que están viendo las comparsas en la calle. Es un demonio que porta una parte importante de la tradición más antigua, que se ha integrado a una fiesta religiosa destacada como una de las más importantes del Ecuador. Además, que

23 «Los Diablos y Sacha Runas, en los Pases del Niño», CE Noticias Financieras, diciembre 31 de 2019, <https://search.proquest.com/wire-feeds/los-diablos-y-sacha-runas-en-pases-del-niño/docview/2331717940/se-2?accountid=176816>.

pone de relieve la diversidad nacional, difícil de entender y fascinante de vivir²⁴

Es así como en una entrevista realizada a Alfonso Chávez, anteriormente publicada en *Fiesta y Fe*, encontramos:

Alfonso Chávez, profesor de danzas, de las autóctonas, sobre todo asegura que el *Sacha Runa* "No habla, pero hace sonidos graciosos y en los pases del Niño se dedica a bromear con la gente que mira las comparsas desde las aceras. El personaje apareció en los pases del Niño para representar la creencia indígena que lo relaciona con la protección a la naturaleza, la sabiduría y lo sagrado" [...] ²⁵

En relación con lo expresado, Juan Chávez afirma:

Es muy interesante porque a lo lejos se le puede escuchar al Sacha Runa con su típico sonido: ¡huuu, huuu, huuu! Y todo el tiempo grita, hace sonidos, pero no se le escucha jamás hablar español, a menos que necesite pedir algo. Sin duda es un personaje que da alegría a la fiesta y que siempre el público quiere verlo. [...] ²⁶

De igual forma, Mirta Costales, entrevistada por *Fiesta y Fe*, comentó:

El Sacha Runa va por todo el trayecto de arriba a abajo. ¿Qué es el Sacha Runa?, es nuestro supac andino, nuestro diablo andino". Estos personajes "...entran a saludar al Niño porque les tocaba, era su fiesta, la fiesta del solsticio de diciembre, la de la chacana, la de la cruz andina, que coincidió en diciembre. Y

24 «Un guardián antiguo que protege la tradición», *Fiesta y Fe*, acceso 1 de febrero de 2021, <https://fiestayfe.wixsite.com/fiestayfe/sacha-run>

25 *Ibíd.*

26 Juan Chávez, entrevista realizada el 28 de enero de 2021.

para buena suerte de los curas viene Navidad, tres días después del solsticio. Entonces, se suman las cosas, se sobreponen unas a otras y se da el mestizaje de la fiesta” [...]»²⁷

Con relación a lo antes expuesto, Juan Chávez comparte desde su experiencia:

El Sacha Runa es muy gracioso y divertido de observar en la fiesta, porque dentro de las características del Sacha Runa siempre ha estado el ser jocosos, que trata de animar al público, que va controlando que todo se desarrolle de la mejor manera, pero también hay cosas que realizan, cuando ven a una persona que tiene miedo, siempre se dirigen a molestarla, inclusive se ha podido evidenciar que se la van llevando y después de una cuadra les sueltan. Por otra parte, este personaje dentro del pregón va pidiendo a todos los vendedores que le regalen comida, esto siempre lo hacen porque como son quienes están corriendo por todo el desfile, necesitan alimentación y bebida. [...]»²⁸

En cuanto al rol que ejerce el Sacha Runa en el pase del niño Rey de Reyes, Abel Guaylla comentó:

El rol del Sacha Runa en los pases del niño o festividades religiosas, es de dar seguridad a las comparsas, en este caso haciendo parar a los autos para que los bailarines sigan su recorrido. Además, es muy travieso, jocosos y muy extrovertido, ya que con sus movimientos acrobáticos representa a un ser libre que se mueve con total ligereza en el páramo, y hace que la gente lo admire y al mismo tiempo sienta un poco de miedo, ya que combina sus movimientos con gritos graciosos y a la vez asusta a los

27 «Un guardián...».

28 Juan Chávez, entrevista realizada el 28 de enero de 2021.

curiosos que se acercan a admirar el Pase del Niño o de alguna fiesta religiosa. [...] ²⁹

Se puede apreciar cómo dentro de esta u otra festividad de índole religioso, el Sacha Runa, además de ser un protector de esta imagen divina o de la misma celebración, aporta alegría, miedo, felicidad e intriga a una de las más grandes festividades de la cultura riobambeña. Personajes como este o cualquier otro de la cosmovisión de este pueblo que son partícipes de estas celebraciones aportan a la memoria, la historia y el bagaje cultural, dejando recuerdos y pasando estos momentos tradicionales a las futuras generaciones para que así no sean olvidados y descartados de la cultura y memoria riobambeña.

4. Conclusiones

Después de recopilar información de fuentes secundarias —en textos, artículos de prensa, artículos académicos, videos y páginas web— y de analizar la información obtenida por medio de las entrevistas semiestructuradas, se pueden señalar distintas conclusiones que se han encontrado para este trabajo de investigación. Primero, la importancia de la festividad del Pase del Niño Rey de Reyes de Riobamba en los habitantes. Segundo, las características del Sacha Runa en cuanto a su significado, vestimenta, forma de actuar y movimientos. Tercero, se logró contestar la pregunta de investigación sobre el rol que ejerce el Sacha Runa en la celebración.

Para empezar, se encontró que los habitantes de la ciudad de Riobamba tienen fe y devoción por la imagen del Niño Jesús

²⁹ Abel Guaylla, entrevista realizada el 3 de febrero de 2021.

que sobrevivió al terremoto de 1797. Esta imagen fue hallada por la familia Mendoza que desde ese entonces la resguarda en el oratorio del barrio Santa Rosa. La fe llevó a que se organizara la festividad del Pase del Niño Rey de Reyes en honor al niño Jesús. En esta festividad participan feligreses, bailarines, músicos, invitados, quienes recrean personajes y le brindan música y danza a la comparsa que se efectúa el 6 de enero.

Esta festividad cuenta con la presencia de sacerdotes, los cuales son elegidos un año antes y se encargan de brindar comida, bebida, música y juegos pirotécnicos en la fiesta. Estos insumos en gran parte son contribuidos por los Jochantes, quienes con fe donan y también creen que al no hacerlo el Niño podría castigarlos. Es importante haber establecido el contexto en el que se aborda la festividad, ya que se logra visibilizar que los actos y las donaciones para la fiesta son muestras de convicción y fe ante lo que se cree.

En cuanto a las características del Sacha Runa, debe rescatarse que tiene forma humana, pero debido a su origen animalesco posee musgo por todo el cuerpo, pues habita en el páramo. En relación con su vestimenta se puede recalcar que, así como la festividad sigue prevaleciendo a través de los años, también va tomando adaptaciones según el período de tiempo en la que se efectúa. Por ejemplo, la adaptación del musgo por cabuya es un cambio que se ha debido de efectuar por la preservación del páramo y es significativo que se lo haya tomado en cuenta.

Además de la modificación que se dio a la vestimenta del Sacha Runa para la preservación y cuidado del páramo y del musgo, cada elemento que este personaje porta dentro de las comparsas contribuye a su personificación y característica juguetona, burlona y eufórica que da vida a esta celebración. Estos elementos como la correa o el espejo que se adhirieron con

el pasar de los años hacen que este personaje pueda ser un símbolo de alegría y protección de la festividad.

Al mirar cómo el Sacha Runa ha ido evolucionando a través del tiempo se puede observar un sinnúmero de cambios, pero lo interesante es que, a pesar de la diversidad de trajes, colores, y texturas, cada persona en la festividad siempre le da un plus a su vestimenta, y con ello forma parte como un instintivo para que los amigos, familiares y otros lo reconozcan. Pero más allá de ello, la devoción y la fe es lo que prevalece dentro todo el desarrollo de esta festividad.

Se ha hablado en torno a todas las características que este personaje mítico posee, y por la investigación podemos decir que es un personaje muy importante cuyo movimiento refleja al estado de la persona. Refleja, además, la alegría de la fiesta y, sin duda alguna, también expresa la esencia de cada persona. Es justo este momento en el que las personas pueden desatar todas sus energías a través de este personaje, hacer lo que nunca hacen en las calles con normalidad: lanzarse al suelo, gritar, correr, ser libres.

Por ello, la respuesta ante la pregunta de investigación radica en que la importancia está relacionada a la función que ejerce el Sacha Runa en las comparsas del Pase del Niño. Es decir, como expresó Abel Guaylla y como se leyó en distintas fuentes, el rol del Sacha Runa es cuidar al Niño Jesús. Esto lleva a una conexión con su identidad ya que el Sacha Runa es reconocido por ser un monstruo del páramo que se encarga de protegerlo. Ahora que se relaciona con la festividad religiosa ya no solo ejerce un papel ante el cuidado del páramo y la fauna, sino que, además, es custodio del Niño Jesús mientras este se encuentra fuera del oratorio.

Por lo tanto, en esta festividad, el Sacha Runa aporta a la protección de esta celebración que sigue alentando la fe y espe-

ranza ante este Niño protector de la ciudad de Riobamba. Personajes como él fomentan al recuerdo y la preservación de una tradición que demuestra la devoción del pueblo riobambeño. La unión es un punto fundamental dentro de esta festividad, donde por medio de comparsas y festejos cada habitante la consigue con sus allegados y con la religiosidad católica que identifica a este poblado.

Esperamos poder vivir en carne propia la festividad del Pase del Niño Rey de Reyes en la ciudad de Riobamba y poder contrastar lo encontrado por medio del proceso de investigación con la realidad de la fiesta en acción. Esperamos ver a un Sacha Runa en persona y reconocer las características antes expuestas con nuestras miradas, al igual que escuchar su voz y observar sus movimientos. Ser partícipes del hecho festivo en acción nos permitirá rememorar lo estudiado y refutar lo encontrado. Sin duda es necesario poder presenciar esta y más festividades de nuestro país para conocer y entender la importancia de las manifestaciones y su valor simbólico e histórico a través de las generaciones, para preservarlas y que perduren en el tiempo.

Bibliografía

- Cevallos Carlos, Zaldivar Martha y Samaniego Florípes del Rocío. «Chimborazo: Una reflexión sobre su sector agropecuario». *Revista Observatorio de la Economía Latinoamericana* (febrero 2017), <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ec/2017/chimborazo.html>.
- Citro, Silvia, Lucrecia Greco y Soledad Torres. «Las corporalidades de la etnografía: de la participación observante a la performance-investigación colaborativa». En *Perspectivas etnográficas*

- contemporáneas en Argentina*. Edición de Leticia Katzer y Horacio Chiavazza. Mendoza: Universidad de Uncuyo, 2019.
- EFE News Service*. «Tradición Del Pase Del Niño, Objeto De Exposición En Presidencia De Ecuador: ECUADOR NAVIDAD (Crónica)». Diciembre 22 de 2018. <https://search.proquest.com/wire-feeds/tradición-del-pase-niño-objeto-de-exposición-en/docview/2159765609/se-2?accountid=176816>.
- El Universo*. «Se inician las fiestas del Niño Rey de Reyes en Chimborazo». 27 de noviembre de 2007.
- Fiesta y Fe*. «Un guardián antiguo que protege la tradición». Acceso 1 de febrero 2021, <https://fiestayfe.wixsite.com/fiestayfe/sacha-run>.
- Le Breton, David. *El cuerpo sensible*. Chile: Universidad ARCIS, 2010.
- Mora, Ana Sabrina. «El cuerpo en la danza desde la antropología». Tesis de doctorado, Universidad de la Plata, 2010.
- Rabago, Ada. «Antropología y Danza». En *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. México, 2012.
- Robles María Elena, Gonzáles Luis y Mayen Axel. *Antropología Digital: el retorno a la comunidad y la cuarta fuente de la reflexión etnológica*. México: INFOTEC, 2014.
- San Sebastián, María. «Antropología de la danza: el caso de Ataún». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, n. ° 11 (2008): 81-109.

Epílogo

Nicole Lema y Sofía Genovese

Este conjunto de trabajos es una recopilación de una parte de la historia y la cultura del Ecuador en torno a la etnocoreología. En esta iniciativa, las diversas danzas y fiestas tradicionales ocupan un lugar especial, si se considera que se trata de una manifestación permeable y articulable desde el punto de vista de la cantidad de elementos que la atraviesan. En este sentido, se invita al espectador a vivenciar el instante mágico que varía, en algunas ocasiones solemne, en otras de algarabía, y siempre renovador de las identidades de los pueblos del Ecuador.

El compendio tiene como finalidad anunciar y recordar las diferentes celebraciones y danzas tradicionales que por mucho tiempo estuvieron lejanas a nuestro entorno educativo. Y que, sobre todo, pone en cuestión la importancia que mantiene su conocimiento y memoria como estudiantes de danza, no solamente como un archivo para ser recordado de manera fortuita, sino como un cuerpo sensible que registra sus costumbres y tradiciones para transmitirlos a siguientes generaciones a través del tiempo.

Durante nuestra formación educativa primaria y secundaria, nos hemos percatado de cómo la danza tradicional y ritual de nuestro país se ha vuelto un tema apartado y de escaso valor para conocer-

lo a profundidad. Sin embargo, como actuales artistas, nos hemos visto en la necesidad de volver, comprender, entender y concientizar sobre el fascinante mundo del cuerpo, la música, el símbolo, la danza y el ritual, enfatizando algunas de las danzas tradicionales de las diversas regiones y culturas de nuestro país.

Todas estas expresiones de lenguaje van ligadas a un desarrollo sostenible del arte y la cultura del país que, a medida que trascienden con los años, son reconstruidas y modificadas por los propios pueblos. Consideramos que es imprescindible reconocer nuestras raíces para poder crear nuevas propuestas que puedan alimentar y conservar estas tradiciones, las cuales deben ser promovidas y presumidas en todos sus aspectos como arte.

Un factor fundamental en este volumen es la exhaustiva investigación de diversas fuentes como textos académicos, artículos de prensa, documentales, videos, entre otros y en algunos casos, el exhaustivo trabajo de campo que se mantuvo por un considerable periodo de tiempo, para que nueva información surja y permita un mayor conocimiento e interés sobre cada uno de los temas desarrollados. La danza como tal es un arte que involucra el cuerpo y la mente con un todo, y consideramos que, así como nos aferramos a nuevas tendencias de movimiento, se necesita volver atrás en la historia para conocer nuestras raíces.

Entendiendo que la danza ha venido desarrollándose casi a la par que la misma acción de caminar, se hablaría de que sus orígenes se remontan a los primeros rituales como un modo de entrar en comunicación con el otro. Por ende, la danza funciona a través de las relaciones entre cuerpos que fluctúan en un determinado contexto social y cultural, mientras encarnan una extracotidianidad individual y colectiva que atraviesa los ejes de la multilateralidad desde la idea de habitar la experiencia.

Para concluir, el compendio resulta ser una puerta de entrada a un mundo fascinante sobre la danza y otras tradiciones de algunos pueblos de las distintas regiones del Ecuador. Se dispone a compartir y visibilizar el compromiso de varios estudiantes de la carrera de Danza con las manifestaciones culturales tradicionales y transporta la complejidad del movimiento a la magia de la escritura, pensada como mecanismo de revitalización, fortaleza y perseverancia de las identidades indígenas, montubias, afrodescendientes y mestizas de nuestro país.



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en marzo de 2023.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

La etnecoreología es una disciplina que funde los estudios de danza y antropología para entender las características y particularidades de las danzas rituales y tradicionales, manifestaciones que usualmente han sido abordadas desde el folclore, el turismo y en algunos casos, desde las ciencias sociales. Por tanto, en el Ecuador son pocas las investigaciones que se han desarrollado con un enfoque etnecoreológico, que busca aproximar la danza contemporánea, desde un enfoque intercultural, a las danzas tradicionales.

Este proyecto editorial expone el resultado de investigaciones de doce danzas, fiestas y personajes escénicos tradicionales del Ecuador, realizadas por parte de las y los estudiantes de la carrera de Danza de la Universidad de las Artes, quienes exponen acerca de la diversidad cultural escénica y coreológica de nuestro país.

LUIS PÁEZ
Editor

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

PRELIMINAR
cuadernos de trabajo