

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO

CARRERA:

COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: LICENCIADA EN

COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA DANZA: APU, CERROS VIVOS

AUTORA:

JEIMI CAROLINA CHILUISA PALACIOS

TUTOR:

LUIS OCTAVIO MONTALUISA CHASIQUIZA

Quito, octubre de 2015

Cesión de derechos de autor

Yo, Jeimi Carolina Chiluisa Palacios, con documento de identificación N° 1726412727, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autora de este trabajo de titulación titulado: Análisis semiótico de la danza "Apu, cerros vivos", mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de Licenciada en Comunicación Social, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autora me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo, este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



Jeimi Carolina Chiluisa Palacios

CI. 1726412727

Quito, octubre de 2015

Declaratoria de coautoría del docente tutor

Yo declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el ensayo académico, Análisis de la danza "Apu, cerros vivos", realizado por Jeimi Carolina Chiluisa Palacios, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana, para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, octubre de 2015

A handwritten signature in blue ink, reading "Luis Octavio Montaluisa Chasiqiza", with a horizontal line underneath.

Luis Octavio Montaluisa Chasiqiza

0500641345

Dedicatoria

Dedico, este trabajo académico, a los pilares fundamentales de mi vida: Estela Montesdeoca y Alejandro Palacios, por caminar de mi mano, en la consolidación de este sueño, enmarcado en el más puro ejemplo de amor, honestidad, perseverancia y dedicación. A Emily Chiluisa, hermana, compañera y amiga, por ser tener las palabras de aliento e impulso constante. A Luis Chiluisa y Yadira Palacios, por su lucha y apoyo incondicional.

Agradecimientos

Agradezco a Universidad Politécnica Salesiana, por los conocimientos brindados. A los pueblos, nacionales y movimientos indígenas, por su lucha constante, en la consolidación de una sociedad más justa y equitativa. Ejemplo de tenacidad y sacrificio.

Al Ensamble Nacional de Danza y a Bolívar Anchaluiza, coreógrafo de la danza “Apu, cerros, vivos”, por su apoyo en la elaboración de este trabajo académico y por colocar en escena, hechos que forman parte de la memoria histórica de las y los ecuatorianos.

Índice

Introducción	1
1. Represión indígena en la colonia	1
2. Época republicana.....	2
3. Levantamiento indígena de 1990	5
4. Metodología	10
5. Sinopsis de la obra.....	13
6. Análisis de la obra	15
7. Estructura semiótica de la obra	22
8. Aspectos sintácticos.....	22
9. Aspectos semánticos.....	23
10. Aspectos pragmáticos.....	26
Conclusiones	30
Referencias	34

Resumen

La resistencia cultural de los pueblos ante los oprobios del poder son campos de manifestaciones, donde empleando el simbolismo expresan y comunican sus creencias, necesidades, deseos y anhelos. Así, generan códigos con su cosmovisión.

La danza Apu, cerros vivos, es una obra artística que interrelaciona una serie de ideas surgidas de procesos simbólicos presentes en las comunidades ancestrales y de su participación en los levantamientos indígenas. La obra fue creada para representar la problemática indígena en el Ecuador y su lucha por ser visibilizados en la sociedad nacional.

Este análisis trata de descubrir la realidad profunda expresada mediante el empleo de signos y demás elementos del discurso. Los significados se encuentran bajo el ropaje de la proxémica, la quinésica, la dramatización, la música, etc. Por esta razón, este estudio se realizó a la luz de los conceptos de la sintaxis, semántica y pragmática que se desarrollan con signos no verbales, principalmente la imagen. Para acercarse y sumergirse en la obra fue necesario realizar entrevistas al autor, y a algunos de los actores. Igualmente, se revisó el contexto histórico en la cual fue creada la obra.

Palabras claves: cultura, simbolismos, levantamientos, resistencia.

Abstract

The cultural resistance of people against the reproach of power are areas of demonstrations, where using the symbolism express and communicate their beliefs, needs and desires. So, generate codes with their worldview.

The Apu, live hills, dance is an artistic work that interrelates a number of ideas from symbolic processes present in ancestral and indigenous participation in community surveys. The work was created to represent indigenous issues in Ecuador and their struggle to be made visible in national society. In the analysis of the work it is to discover the profound reality expressed through the use of signs and other elements of speech.

The meanings are under the guise of proxemics, quinésica, drama, music, etc. Therefore, this study was conducted in the light of the concepts of syntax, semantics and pragmatics that develop nonverbal cues, particularly the image. To zoom in and dive into the work was necessary to interview the author, and some of the actors. Similarly, the historical context in which the work was created was revised.

Keywords : culture, symbolism , uprisings , resistance

Introducción

Históricamente, la noción de cultura y de desarrollo para los pueblos latinoamericanos ha sido marcada por la influencia europea y estadounidense, consolidando su visión del mundo desde parámetros propios de la modernidad. Para ello, entre otros recursos, se diseñó una ideología extranjerizante, y se lo incrustó en el sistema educativo desde la época colonial. La academia puso como un referente histórico civilizatorio la invasión¹ a América.

1. Represión indígena en la colonia

En Ecuador y Latinoamérica, se convirtió a los indígenas en fuerzas de trabajo gratuita al servicio de los intereses dominantes, impedidos de un desarrollo propio. Se los transformó en objetos funcional respecto a los intereses dominantes. Estuvieron sujetos a un sistema donde, históricamente, se han impuesto normas opuestas a su cosmovisión e intereses andinos. “A través de varios mecanismos de explotación se los despojó de las tierras, se subordinó la cultura, y se asesinó a dirigentes con el objetivo de callar su protesta”.(Macas, 2013, pág. 21)

¹ Los historiadores occidentales a la invasión la enmascararon con el nombre de conquista, encuentro de dos mundos, etc.

2. Época republicana

En la época republicana los abusos continuaron para la población indígena. En el país, se utilizó el aporte ideológico de la educación, para descalificar, minimizar y condenar a las culturas ancestrales y su forma de vida. Los protagonistas del proceso “independentista” de inicios del siglo XIX, fueron poderosos latifundistas criollos. Para ellos, la burocracia española era un impedimento, razón por la que se separaron de España. Para protegerse de los indígenas crearon ejércitos nacionales con muchos privilegios y desarrollaron una política de castellanización a través del sistema educativo. Este hecho ha sido ya reconocido por varios historiadores, alguno de los cuales menciona:

Una vez instalados en el mando, suprimieron las contribuciones de los blancos, manteniendo las de los indios. Desde el poder político hicieron desaparecer la constancia de las cuantiosas deudas que habían contraído con la Corona por compra de tierras. Los notables criollos fueron los usufructuarios de la libertad.(Ayala, 2011, p. 28)

En 1830 asume la presidencia de Ecuador, el general venezolano Juan José Flores, en su mandato se instauró la primera constitución del país. Esta carta benefició a los allegados del entonces presidente y arremetió contra la mayoría de la población conformada sobre todo indios. Este sector estaba atado a la hacienda por el concertaje, dependían de la pequeña propiedad agrícola y de relaciones precarias o precapitalistas. En este periodo se tomaron ciertas medidas consideradas pertinentes y en beneficio de la población indígena.

El General Juan José Flores por el Decreto ejecutivo del 1 de enero de 1833 resolvió: “que siendo un deber del gobierno promover la

educación de los indígenas para que salgan de la ignorancia y rusticidad al que les redujo el sistema colonial”. Se establezca por lo menos una escuela para indígenas en cada parroquia. Además en esta misma constitución se “nombró a los venerables curas párrocos por tutores y padres naturales de los indígenas, extendiendo su ministerio de caridad en favor de esta clase inocente, abyecta y miserable”. (Jaramillo, 2010, p. 124)

En años posteriores se continuó reprimiendo fuertemente a los indígenas. En la presidencia de García Moreno, en el año de 1871, el mandatario arremetió en contra de quienes se levantaban en su contra. Cerró periódicos, censuró la lectura, mandando a quemar "los libros prohibidos". Consideraba que era necesario tomar medidas más drásticas, por lo que endureció el código penal. En su mandato a causa de la imposición de contribuciones

Los pueblos indígenas de provincias como Chimborazo se levantaron ante el gobierno, accionar encabezado por el líder indígena Fernando Daquilema, en este levantamiento existió más de 300 indígenas quienes fueron enjuiciados, apresados y unos cientos más asesinados. En esta lista destacan líderes como Julián Manzano, Manuel León y el mismo Daquilema.(Escobar, 2014, p. 16)

En 1896 durante el gobierno de Eloy Alfaro se generó una pérdida de centralidad de los terratenientes y la reformulación de sujeción social de los indios. Estas acciones causaron nerviosismo entre los hacendados. Temían perder el control sobre los indios. A pesar de las objeciones, se aprobó un enunciado de protección pública a la raza indígena. Si bien las bases habían empezado a cambiar, los principales

distintivos seguían vigentes. “Se continuaba reprimiendo la prisión por deudas, la incapacidad de los jornaleros de poner fin a los contratos y la tasa diferenciada para la costa y la sierra”. (Prieto M. , 2010, p. 25)

Además se prometió que las tierras expropiadas iban a ser entregadas a los indígenas por ser quienes las trabajaban. Sin embargo estas promesas nunca se consolidaron.

Jamás se toparon los intereses de los grandes terratenientes. Las tierras estaban concentradas en pocas manos. El 50% de las propiedades menores de 5 hectáreas, pertenecían a una población de 3 millones de habitantes. Mientras que las propiedades de 100 hectáreas, estaban pobladas por apenas 200 mil personas”. (Machado, 2009, pág. 18)

A lo largo de la historia republicana se continuó violentando los derechos indígenas. Lo único que ocurrió fue el cambio de dominación por parte de los españoles hacia la clase descendiente de los criollos y un grupo de mestizos que se encontraban en el poder. Se estableció una marcada diferencia entre los indios y la clase dominante, con mecanismos de explotación y dominio.

A pesar de estos hechos la lucha constante de los pueblos indígenas continuaba activa y permanente.

En el año de 1944 surgió una de las figuras más emblemáticas de la cultura indígena en el Ecuador. La de la heroína, “Dolores Cacuango, quien se encargó de auspiciar la primera organización indígena del Ecuador. La Federación Ecuatoriana de indios. Mediante este organismo se promovió las demandas iniciales del movimiento campesino en construcción. Se difundió alternativas respecto al acceso a las tierras, los servicios básicos, la reforma agraria y la

defensa del idioma nativo. Como parte de este proceso en 1946, se funda la primera escuela kichwa-castellano del país.(Tabares, 2012, pág. 61).

A pesar de estos intentos por reivindicar la forma de vida de las comunidades indígenas los abusos continuaron. El ejemplo de lucha y constancia de líderes indígenas como Daquilema, Caguango y Amaguaña entre otros, provocaron en la década de finales de los ochenta y principios de los noventa, la movilización de los pueblos indígenas contra las injusticias y la exigencia de una vida digna al gobierno del entonces presidente del Ecuador, Rodrigo Borja.

3. Levantamiento indígena de 1990

En el año de 1990 la protesta indígena se convirtió en un referente constante de la cultura política del país. Se consolidó un proceso de organización de los movimientos indígenas. La movilidad directa y el reclamo, se incorporó a la cultura de protesta y exigencia, para defender proyectos consolidados de este sector de la población.

El 13 de noviembre se funda la CONAIE (Confederación de Nacionalidades y Pueblos Indígenas de Ecuador), conformada por las organizaciones indígenas regionales más representativas de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, como son, ECUARUNARI en la sierra y CONFENIAE en la Amazonía. Para la costa, la CONAIE impulsó la fundación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Costa Ecuatoriana. Esta organización social instituyó el primer levantamiento de la década del noventa e incorporó al escenario nacional a un nuevo actor social, los indios y sus

organizaciones. La CONAIE y sus filiales regionales se destacan por sus “reivindicaciones indígenas que ponen énfasis en la identidad étnica dentro de un discurso que mezcla las luchas étnicas con las de clase.(Sarango , 2016, pág. 40)

La conformación de esta organización indígena provocó que estos actores sociales encarnen sus intereses y se movilicen desde distintos puntos del país. Convirtiendo a los movimientos en una forma de romper el silencio ante el poder.

Los indígenas iniciaron el cuatro de junio de 1990, un histórico levantamiento nacional en Ecuador que tomó por sorpresa a la clase política por su vigor y su elaborado proceso de reivindicaciones, a través del bloqueo de carreteras, la toma de iglesias e instituciones del estado y marchas pacíficas, los grupos indígenas presentaron sus demandas relativas a la propiedad de tierras, el respeto de los derechos humanos, la salvaguardia del patrimonio medio ambiental, y el reconocimiento del idioma quichua.(Fiallos, 2012, p. 12)

En Ecuador las organizaciones campesinas, populares, y juveniles, en conjunto con la (CONAIE), propusieron un mandato por la defensa de la vida y los derechos de las nacionalidades indígenas. Sus demandas estuvieron concentradas en un manifiesto de 16 puntos, entre los que resaltan:

1. Entrega y legalización de la tierra;
2. Solución a los problemas de agua: para regadío, consumo y políticas de no contaminación;

3. Reforma al artículo 1ro. de la Constitución de la República declarando al país un Estado plurinacional.
4. Respeto a los Derechos del Niño y rechazo a las elecciones de la población infantil;
5. Decreto de legalización y financiamiento de la práctica de la medicina indígena;(Jijón, 1990, pág. 105).

Una vez consolidados sus intereses en este mandato estos pueblos y nacionalidades se movilizaron desde las regiones de la Sierra, Costa y Oriente. “El objetivo era exigir la consolidación de un estado pluralista, territorios autónomos, mayores derechos para sus comunidades y la nacionalización del idioma Kichua”.(Montaluisa, 2015)

A través de cánticos como: “A la lucha campesinos, a la lucha y a la unión, que el patrón es solo uno y nosotros muchos más”. Campesinos de provincias como Imbabura, Chimborazo, Cotopaxi entre otras, se movilizaron para reclamar los altos precios de fertilizantes utilizados para la siembra y los abusos que existían por parte de los patrones.(Quispe, 2015)

Durante los años subsiguientes los gobiernos seguían manteniendo una línea divisoria frente a las comunidades indígenas. En los años 2000 se consolidaron leyes que afectaron a toda la población ecuatoriana. Los indígenas fueron los primeros en enfrentar esta situación encabezando las manifestaciones.

A finales de los años noventa el Ecuador vivió una de sus crisis más agudizantes. El gobierno del presidente Jamil Mahuad, utilizó los recursos estatales para salvar los bancos. Se produjo una desestabilización económica

que condujo que estos declaren un feriado bancario, incautando los depósitos y ahorros de la gente. Finalmente se impuso la dolarización, la crisis fue tan grave que los indígenas encabezaron la protesta en las calles. El 14 de enero del 2000 se instaló en Quito el parlamento de los pueblos del Ecuador, en él se estableció la destitución del cargo del presidente. Como consecuencia de este levantamiento Mahuad abandonó su cargo. Este hecho se repitió en la presidencia de Lucio Gutiérrez.(Espinosa, 2012, p. 2)

Estos hechos dan muestra de la invisibilidad social que por décadas han tenido los indígenas. Estos acontecimientos ocultaron parte de una identidad que pertenece a toda la población ecuatoriana que nos obliga a conocer y apropiarnos de nuestra historia. Pues “la cultura indígena envuelve un sinnúmero de formas, como su vestimenta, rituales, modo de ser y de vida. La cultura se refiere a una forma de vivir, a un sentimiento o mentalidad: shungo (corazón) indígena”.(Sánchez Parga, 2013, pág. 130).

Una de las propuestas políticas para este accionar es la interculturalidad se muestra, que emerge desde el potencial insurgente de pueblos que han vivido y sufrido la colonialidad del poder, del saber y del ser en sus propios cuerpos y subjetividades. Los procesos de luchas de larga duración, de resistencia y de insurgencia material y simbólica de las nacionalidades indias y de los pueblos negros, han generado que la interculturalidad se presenta como la posibilidad para la construcción de un horizonte civilizatorio y de existencia otro. (Guerrero, 2002, pág. 239)

Las prácticas y vivencias sociales de los pueblos indígenas están íntimamente relacionadas con la pachamama o madre tierra. La tierra es considerada como proveedora de vida. Antecedentes que provocan que sus perspectivas partan de una relación armoniosa entre el ser humano y el medio ambiente, sentando así las bases de su estructura social en todas sus dimensiones económica, religiosa y política.

En este contexto el coordinador de la Unidad de Creatividad y artes escénicas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y director del Ensamble Nacional de Danza, Bolívar Anchaluiza estructura una obra que se constituye desde la expresión cultural de resistencia y de la cosmovisión andina. Manifestaciones expresadas durante los movimientos indígenas, generando una composición que recupera hitos de las comunidades. (Mantilla, 2015, pág. 14)

Por el significado y el contexto en que fue creada la obra “Apu, cerros vivos”, se la toma como un objeto de estudio semiótico, al ser una muestra artística elaborada con signos y ritos propios de las comunidades que pueden no ser comprendidos por todas las personas.

La danza manifiesta su orientación en la superficie de un discurso definido por su director y coreógrafo, quien ha interrelacionado con las comunidades recuperando su participación en los movimientos indígenas. Siendo el objetivo de este estudio, analizar la estructura semiótica de la obra, con aspectos teóricos sobre análisis de los mensajes del filósofo Daniel Prieto, y otros semióticos, y así explicar, ¿Cuáles son los códigos y simbolismos que se generan en la Danza “Apu, cerros vivos”. Reconociendo los procesos socio históricos que llevaron a la creación coreográfica

de esta danza, para de esta manera descubrir la importancia del rol cultural en las expresiones de resistencia.

Rescatando en una composición dancística, formas narrativas que parte proceso de lucha y visión del mundo indígena. Cómo afirma el filósofo y periodista argentino, Daniel Prieto “los recursos expresivos, posibilitan un goce perceptual, una verdadera referencialidad y un aprendizaje perceptual”.(Prieto D. , 1990, pág. 115)

4. Metodología

Para este estudio se recopiló información sobre el contexto en el que se desarrolla la obra. En primera instancia se investigó la época a la que hace referencia, la situación política, social y económica en la que se desarrollaron los levantamientos. Estas investigaciones se efectuaron tanto en los medios impresos, audiovisuales y textos relacionados. Se utilizó el “método cualitativo que tiene como objetivo describir la situación a partir de rasgos característicos que sean percibidos por los elementos que forman parte del hecho investigado”.(Bernal Torres, 2011, p. 10). Los tipos de método cualitativos que se pusieron en práctica fueron la observación participante, entrevista abierta y a profundidad, y el método descriptivo, “que tienen como objetivo exponer las características de la situación estudiada”. (Munch, 2012, p. 14).

En primera instancia se realizó un muestreo casual que consistió en “investigar a grupos de personas o que se encuentran en un lugar específico”, como lo señala(Munch, 2012, p. 15). En este caso, se partió con la realización de entrevistas abiertas de fisgoneo al director y coreógrafo de la danza “Apu, cerros vivos” Bolívar Anchaluisa, y a las integrantes del grupo. En este caso las personas que actúan en la

obra, todas son mujeres, debido a que ellas han tenido un papel protagónico en los levantamientos indígenas.

Además se abordó temas como: la idea central de la danza, antecedentes para la elaboración y puesta en escena de la obra, luego se hizo una revisión de conceptos teóricos sobre análisis semiótico de una obra artística. Con estas bases se realizó nuevas entrevistas al director y a los protagonistas de la obra. En base a esta información se realizó una sinopsis de la obra para acercar al lector a la misma. Por otra parte, para recopilar elementos de la cosmovisión indígena se realizó entrevistas a varios integrantes de la Asociación de <yachaks>, que asistieron al II Congreso de Gestión Cultural Salcedo 2015. Se investigó sobre los hechos ocurridos en los movimientos y la forma de organización de las comunidades indígenas. Se recopiló información sobre el montaje de la obra, a través de la grabación de los ensayos efectuados en la Sala Oswaldo Guayasamín de la Casa de la Cultura Ecuatoriana CCE. Se realizaron observaciones de campo en las presentaciones efectuadas el día del teatro en la institución cultural. Se tomó fotografías de la presentación del lunes 8 de junio en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Por otra parte, para tener criterios para el análisis, se revisó los principales aportes semióticos de diferentes autores y comunicadores que sirvieron como referencia en el análisis de la obra. El filósofo Umberto Eco en su texto “Apocalípticos e integrados” habla:

De la circulación de un arte o cultura popular, con operadores que simplifica y superficializan las manifestaciones artísticas para ampliar las audiencias. Estos procedimientos solo ocurren cuando las vanguardias han sido difundidas lo suficiente para ser aceptadas es decir cuando han dejado de ser innovadoras.(Eco, 1995, pág. 9).

María Cifuentes resalta la importancia de los análisis semióticos de las danzas al destacar que forman parte de patrimonio cultural "sobre todo cuando se descubre que se han forjado a partir de la propia experiencia de personas que han dejado huellas en nuestra historia".(Cifuentes, 2010, p. 216)Umberto Eco también plantea en su texto "La estructura Ausente", una teoría que permita el razonamiento, teniendo en los elementos de campo una existencia objetiva. "La semiótica inicia sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica es decir, de los metalenguajes que pretenden indicar y explicar la gran variedad de lenguajes a través de los cuales se constituye la cultura".(Eco, 1974, pág. 8)

Por su parte autores como Roland Barthes, hace referencia al mensaje lingüístico y a la relación que existe entre el texto y la imagen. "El mensaje lingüístico se convierte entonces en una guía a la interpretación que le da significado a los signos mediante las funciones denotativa, mensajes y simbolismos puestos en escena y connotativa, plenitud de virtualidades". (Guaman, 2014, pág. 93)Instancias semióticas que se convirtieron en una base para analizar este estudio desde una visión latinoamericana junto al filósofo Daniel Prieto Castillo, quien establece categorías de análisis de mensajes, imagen y discurso para el inicio, desarrollo, fondo y cierre de la obra. Para el inicio plantea: puesta en escena, corazón del asunto, personalización y despersonalización. El desarrollo que puede ser lineal, redundante, ascendente o descendente. El cierre predecible o impredecible, y el fondo: manifiesto o latente.(Prieto D. , 2000, pág. 35).Las propuestas teórico-metodológicas de Prieto fueron analizadas en los cuatro momentos que posee la danza "Apu, cerros vivos", el rostro de la montaña, <chakiñan>, el fortín del arbolito y el apu como tal. Los movimientos (kinésica), y manejo de espacios (proxémica).

5. Sinopsis de la obra

La danza “Apu, cerros vivos”, es una composición dancística, puesta en escena por 16 artistas mujeres del Ensamble Nacional de Danza. La edad de las integrantes oscila desde los 12 a 35 años aproximadamente. La obra se divide en cuatro momentos: el rostro de la montaña, el <chakiñán>, el fortín del arbolito y el apu, con una duración de 40 minutos, repartidos 10 minutos en cada momento.

El rostro de la montaña; evoca las relaciones internas de las comunidades indígenas y cómo su forma de organización les permitió llegar a consensos, que generaron el posterior levantamiento. La inspiración de esta obra surgió en las faldas de la montaña <Kuntur khaka> ubicado en la comunidad de <Chibuleo>. El rostro de este cerro fue el testigo del lugar en que se dio luz a los ideales de exigencia al poder por sus derechos. Según Bolívar Anchaluisa, (2015) coreógrafo “coloca en escena una de las formas de organización de las comunidades las <mingas>, minkas>”, cuya traducción al castellano significa, compartir, acción que permite la distribución comunitaria del trabajo, para obtener resultados colectivos. Trabajo en equipo que era encabezado por el líder de la comunidad.

En <chakiñán>, constituye una palabra quechua cuya traducción al castellano significa, atajo, sendero, (camino de a pie, vecinal o de herradura). En esta escena las mujeres entrelazan sus manos unas con otras y caminan por el escenario ejemplificando el transcurso efectuado por los indígenas por medio de caminos cortos. Las carreteras en ese momento se encontraban bloqueadas, a causa de las protestas. Estos lugares según Anchaluisa (2015) permitieron a la gente interiorizar sobre lo que querían, acogiendo fortalezas que emergían de la madre naturaleza.

El fortín del arbolito alude al tradicional estadio “El ejido”, años más tarde demolido para dar forma a lo que luego representaría uno de los puntos emblemáticos de concentración indígena. El parque el arbolito, un punto estratégico por su ubicación geográfica y la proximidad a los poderes del estado legislativo, Asamblea Nacional y ejecutivo, Palacio de Carondelet. Anchaluisa (2015) manifestó que este espacio “visibilizó el apoyo constante del pueblo quiteño que respondía con alimentos, granos de la tierra. Además en este lugar una mujer dio a luz a su hijo con la ayuda, de las demás personas”. Una representación del nacimiento de una vida, pero también, la consolidación de los ideales de lucha y unión.

El <Apu>, es considerado para los pueblos indígenas una divinidad o dios sagrado que puede estar en lugares como una montaña, una laguna o un nevado.<Apu>, es considerado la divinidad tutelar masculina señor grande, eminente, superior, es el espíritu de la montaña, de donde descendieron los ancianos y donde habitan los antepasados. Desde la antigüedad, los andinos se reconocen como descendientes de estos y vinculaban sus <pakarinas>, para la ancestralidad indígena son lugares míticos de origen o deidades. Todo accidente geográfico tiene su historia y su nombre e incluso hay los que se muestran con rostros. Tienen un significado asociado a una divinidad, de acuerdo con la tradición de la zona andina tutelaban a los habitantes de los valles que eran regados por aguas provenientes de sus cumbres. Teniendo así el poder para controlar los ciclos del agua, determinando el futuro de las sociedades agrícolas. “En la actualidad, los mitos sobre dioses-montaña siguen expresando pautas ordenadoras de la vida cotidiana en los Andes”.(Anchaluisa, 2015)

6. Análisis de la obra

Para este análisis se dividió a la obra en tres momentos: inicio, que va desde el primer momento: el rostro de la montaña, el desarrollo que incluye el segundo y tercer momento el <chakiñán>, y el fortín del arbolito y cierre el <apu>, como tal. Se tomó en cuenta los aportes teóricos del filósofo Daniel Prieto, quien señala cinco estrategias para un análisis de mensajes estas son: inicio, desarrollo, fondo, superficie y cierre, que a su vez se dividen en sub categorías, que permiten el análisis secuencial de cada momento de la danza. A continuación se enlista las categorías determinadas para este estudio, y un análisis de cada escena que posee “Apu, cerros vivos”, tomando en cuenta que varias de ellas se sitúan en determinados momentos de la obra.

Entre las estrategias que señala Prieto, sitúan la de inicio, dentro de esta se destaca el Corazón del asunto; que ubica desde el comienzo al espectador en la escena. Se sabe quiénes son los personajes y que pasará con ellos. Al contrario de la puesta en escena, que mediante algunas líneas instala al público ante los personajes, a través de ello se tiene noticias en que se moverá, sin embargo no sabemos qué sucederá con certeza. (Prieto D. , 2000, pág. 47)

En este sentido la obra a través de algunas líneas situa al espectador sobre el desarrollo y los personajes, generándose una puesta en escena. El título de la obra, “Apu, cerros vivos”, palabras provenientes del idioma kichua y castellano. Constituye una guía a la interpretación que le da significado a los signos mediante la función denotativa, mensajes y simbolismos puestos en escena y connota, plenitud de virtualidades. Por un lado denota un cerro o montaña y connotan parte de ancestralidad andina, pues se atribuye vitalidad.

Por otro lado la puesta en escena está representada a través de las artistas quienes usan faldas largas de color azul, sobre ellas una manta café, un pañuelo con bordes de flores, blusas color ladrillo, tapan sus bocas con pañuelos se distingue a las artistas, sin embargo no se sabe que ocurrirá con ellas. Las bailarinas utilizan, trajes pegados al cuerpo y movimientos estilizados. Alude a personajes de Latinoamérica. Se genera una puesta en escena, misma que a través de breves rasgos sitúan al espectador en el contexto.

“Los personajes cumplen un lugar primordial dentro de una escena. Son quienes se encargan transmitir el mensaje”. (Prieto D. , 2000, pág. 48). En este caso la idea que el coreógrafo quiere transmitir, sobre los movimientos indígenas. Por ejemplo se puede generar una personalización, si se sitúa todo en uno o más personajes. Caso contrario existe una despersonalización cuando el discurso se concentra en ideas, en situaciones más abstractas sin preocuparse en los seres, Esta dos direcciones son tomadas por la obra “Apu cerros vivos”, al tratar de colocar en escenario las manifestaciones representadas durante los movimientos indígenas, y el papel de la mujer en estos hechos. Las bailarinas son quienes ejecutan todos los movimientos, se desplazan por el escenario representando las acciones ocurridas a través de los cuatro momentos.

La puesta en escena, la personalización y despersonalización son elementos se juntan con el desarrollo de la obra.

Según Prieto existen varias formas de desarrollar una obra, puede ser lineal cuando el propósito de dar información, de acumular datos, no ofrece nada más allá al lector. Redundante, cuando se enfatiza el mismo mensaje. Ascendente hasta el clímax, todo se centra en un

único asunto y conflicto. Ascendente descendente, permite al destinatario tomarse momentos de relax.(Prieto D. , 2000, pág. 60)

La forma de presentación de la obra es lineal. Transmite vivencias que el autor de la obra ha tenido con las comunidades, como la de <Chibuleo>, en el cerro <Kuntur khaka>, inspiración de la obra. Sin embargo no existen materiales que den cuenta del hallazgo. Reconociendo que este campo tiene valor cuando se trabaja con personas del mismo campo. Sin embargo la pluriculturalidad del país hace que el público que mira la obra no siempre se identifique con las prácticas de la cultura, si no existe una representación gráfica que simule lo que se quiere decir.

Existen escenas que redundan como: los rostros y los movimientos de las bailarinas se repiten con el fin de que la angustia e incertidumbre de las mujeres sea reconocida por el público. Se generan escenas descendentes hasta llegar al clímax. Es decir se permite al público analizar los hechos ocurridos, dentro de los levantamientos indígenas, en cada momento. Pues no se mantiene un hilo conductor único. Si bien se relacionan, permiten momentos de reflexión.

Además Prieto Castillo aborda las estrategias de fondo, señalando que:

Existen varias manifestaciones unas palpables y otras implícitas lo que él denomina como manifiesto, alude al tema que toca el mensaje y a la manera en lo que se lo representa, además de lo latente o también llamado implícito. Para colocar en escena una obra es importante también la referencialidad, que puede ser alta, media o baja según los datos e investigaciones que hayan contribuido al coreógrafo a colocar en escena la Danza. Además de lo dicho o no dicho: No

dicho algo excluido, porque incide sobre lo expresado.(Prieto D. , 2000, pág. 44)

Los hechos manifiestos que se perciben en la obra son, en el rostro de la montaña, las artistas caminan por el escenario con actitud de fuerza, energía, resistencia, desplazándose hacia delante, cada una tiene su propia actitud unas meditan, otras juntan sus brazos en posición fetal, varias caen al piso con sus manos hacia delante, dirigen sus manos hacia arriba y abajo, como desapoderándose de todo para continuar.

En caso del <chakiñan>, las artistas utilizan telas blancas que las van manipulando, algunas las usan en sus hombros mientras que otras caminan por los alrededores, hechos que denotan las <chozas>, de las comunidades, y connotan los pasos laterales por los que la población tenía que pasar, por el cierre de las carreteras. Además una actitud de meditación, pues en estos pasos la gente interiorizaba todo lo que estaba ocurriendo, siento un lugar propicio para atraer las energías que brinda la naturales en estos pasos laterales.

En el fortín del arbolito las bailarinas se recuestan en el piso y unen sus pies, en postura de parto, sueltan sus manos hacia abajo se levantan en semicírculo, asemejan que tocan el contorno del vientre, levantan sus manos y las bajan, simulan recoger cosas y reflejan el cansancio, recogen nuevamente y se comienzan a desplazar por todo el contorno del escenario.

Otras de las denotaciones de la obra, es la dirección de las manos y la mirada de las bailarinas hacia la derecha, hecho que según el coreógrafo connota el lugar en el que

se encontraba en el cero <Kuntur khaka>, que se relaciona con la cima o los objetivos más altos que se pretendía alcanzar con estos movimientos. La obra también muestra una parte que no es dicha pero que de forma implícita manifiesta por ejemplo, los trajes acercan al contexto en los que desarrollaron los movimientos indígenas. La mayoría de la gente salió en la madrugada, no llevaban trajes limpios, no tenían un sitio de llegada, muchas madres llevaban a sus hijos o <wawas>, en brazos. Salían de realizar sus trabajos íntimamente relacionados con la tierra, usan una especie de bufandas que los protegían del frío al igual que las blusas de manga larga. Además un marcado descontento por los abusos cometidos. Las manifestaciones corporales, vestuario y accesorios que usan las bailarinas cumplen un papel importante dentro de la danza. Los movimientos (kinésica), y manejo de espacios (proxémica), comprender el conjunto de acciones en escena que representan los hechos ocurridos en los movimientos indígenas. “Apu, cerros vivos” posee estrategias de superficie. En este caso se señala varias categorías y figuras literarias como: generalización, que atribuye a todos los miembros de un grupo “todos”, o “ninguno”, o por el contrario una universalización que hace de un caso de un caso general uno particular. Por ejemplo Todas las mujeres tienen trajes similares y luchan. Mantienen expresividades similares.

Dentro de esta también resalta la “categoría de comparación, que consiste en relacionar elementos para atribuir a uno las características del otro, con la expresión: -como-”. (Prieto, 2000, pág. 92). Es decir se relaciona elementos para atribuir a uno las características del otro. Los casos que se presentan y suceden en el transcurso de la obra son comparados con hechos ocurridos durante los levantamientos indígenas de Cotopaxi. Además de Bolívar Anchaluiza manifiesta que puede comparar esta

obra con "El tren de Alfaro" de la Compañía Nacional de Danza, puesto que ambas tocan temas históricos de Ecuador. Además de estas categorías se expresan acciones corporales, y elementos escénicos que se analizaron desde figuras retóricas como sinécdoque. "Esta categoría alude un mensaje a través de una parte o de un detalle del cuerpo. Por ejemplo, no le daban los pies para correr".(Zecchetto, 2002, pág. 20) En este caso ojos cerrados, posición fetal, rostros expresan agresión, enlazan sus manos unas con otras. Desplazamiento de ojos, manos. Brazos abiertos hacia delante y delante del torso, elevan sus manos, mantienen su torso inclinado, fruncen sus cejas, dan pasos cortos, postura recostada.

Además existe presencia de antítesis. "Esta figura retórica consiste en una contraposición entre dos palabras o frases que expresan ideas opuestas, pero que a pesar de esto, no entran en contraposición"(Zecchetto, 2002, pág. 21), por ejemplo lucha en el proceso organización, fuerte de representación, y fugaz de consolidación. "La figura de antítesis puede relacionar con la de oxímoron que es la combinación de dos palabras de significado opuesto pero que generan un tercer sentido"(Denegri , 2012, pág. 25), por ejemplo, inmensa minoría. Estas palabras revelan la sustancialidad de esta minoría. La población indígena en ocasiones considerada como minoría, en cuya lucha se reafirma su inmensa fortaleza.

"Una de las estrategias para mantener atento al público es la exageración de ciertas escenas, que corresponde a la categoría hipérbole, que pueden ser exageración verbal o visual, para llamar la atención" (Prieto D. , 2000, pág. 93), por ejemplo las artistas recorren el escenario una delante de otra desesperadas, giran sobre sí mismas, con angustia. Avanzan de frente con mirada firme, despliegan sus brazos

hacia las alturas y el frente, golpean los cubiertos contra cacerolas, causando fuerte sonido que emite el juntar las cacerolas con los cubiertos para llamar la atención. “Además de metáforas que tiene significado superficial y a la vez profundo. Es decir la visión de un paso a un análisis más profundo. Además de un determinado tipo de visualización, que va más allá” (Zecchetto V. , 2002, pág. 22). Un significado oculto para este análisis puede ser importante preguntarse. ¿Qué quiere decir?. En este caso los trajes que usan las bailarinas van más allá por ejemplo los pañuelos que usan en sus voces aluden en el inconsciente de las personas a la lucha incluso a la revolución, a parte el color con colores opacos no encendidos, que representan la tierra. “La mitonía, utiliza relaciones de cercanía espacial, temporal o causal. Se puede presentar en distintas formas por ejemplo efecto causa”. (Zecchetto V. , 2002, pág. 22) “No respetan las canas”, que alude a la experiencia, o por símbolo que representa. En este caso los trajes que aluden a comunidades latinoamericanas. Uno de los símbolos puede ser también el peinado de las artistas que alude a parte de la cultura indígena.

“Las escenas más que transmitir datos específicos pueden resultar un sentido de oportunidad. Durante el transcurso, se pueden incorporar palabras que vienen a cambiar el sentido de lo que se está diciendo” (Prieto D. , 2000, pág. 93). En este caso aquello ocurre. No existen imágenes que intenten cambiar el sentido de la obra. Es posible también una inferencia inmediata, es decir “de unos pocos detalles se pretende conclusiones definitivas sobre un ser o una situación”(Prieto D. , 2000, pág. 16). Mediante detalles como el forcejeo de las mujeres se pretende representar la lucha femenina en el pueblo de <Columbe>. En este lugar la población en especial femenina se enfrentó al ejército ecuatoriano a causa de la muerte de uno de sus

integrantes Oswaldo Paguay. Las mujeres realizaron una especie de barrera humana para evitar que los militares ingresen a las comunidades. Este hecho levantó la furia de las mujeres que se enfrentaron a la fuerza militar. Además Prieto (2000) señala tópicos, lugares comunes, mejor, lugares sociales, en los que se desarrolla una escena” (pág. 92). La puesta en escena de esta obra no evidencia un lugar determinado de la ciudad. No se adapta una infraestructura de determinado lugar. Las escenas pueden tener un final previsible, en el receptor adivina el final y no se equivoca. Puede ser también “imprevisible en la que no se sabe de qué manera finaliza la obra”. (Prieto D. , 2000, pág. 49)

En este caso el final resulta imprevisible de hecho no se llega a una conclusión, se cree que las exigencias y derechos serán escuchados por alguien sin embargo esto no ocurre.

7. Estructura semiótica de la obra

La danza Apu, cerros vivo, igual que otros estudios semióticos constituye un sistema semiótico compuesto a su vez por códigos y subcódigos que poseen una connotación y denotación, o lo que Prieto llama, latente y manifiesto respectivamente. Estas expresiones ubican a la danza como un lenguaje, cuyos elementos manifiestan parte de la cosmovisión del mundo para las comunidades y los hechos ocurridos en los levantamientos indígenas.

8. Aspectos sintácticos

La danza posee una sustancia lingüística “Apu, cerros vivos”, cuyo soporte es el levantamiento indígena y su cosmovisión del mundo. Además de un código, la lengua <kichua> y castellano. Este lenguaje articulado, escrito, no solamente denota a un cerro o montaña. La palabra <kichua>,apu, cuya traducción al castellano

significa, señor, connota para ancestralidad andina, “ el dador de proteccion, de luz , energía con la que se nutre espiritualmente el campesino. Forma parte de los dioses tutelares. El apu es un ser vivo, animado, como todo lo que conforma el cosmos andino”. Igualmente las palabras “cerros vivos”, también denotan parte de la cosmovision andina, al atribuir vida a los cerros. (Arguedas & Huamán, 2012). El cerro que sirvió de inspiración para la coreografía, fue el <Kuntur khaka>, quebrada del cóndor. El <kuntur>, está ubicado en la comunidad de San Luis de <Chibuleo>, esta comunidad se encuentra ubicada en la parte sur del sector de Pillahua, en Ambato se originan en la parte sur-occidental de la región interandina, hoy provincia de Tungurahua; según los historiadores son originarios de los Panzaleos y de los Incas, que posteriormente fueron transmitiendo de generación en generación sobre el “origen” de nuestro pueblo. (Caluña Espin, Tisalema Caluña, & Caluña Tupac, 2012).Siendo las faldas de los cerros, los lugares en que las personas se organizaron para enfrentar los posteriores levantamientos.

9. Aspectos semánticos

Si hacemos a un lado el mensaje lingüístico, la imagen pura de danza, revela una serie de componentes que contribuyen a tener una base sobre el desarrollo. Estos elementos son la puesta en escena de dieciséis bailarinas y la indumentaria. Ellas llevan una vestimenta compuesta por anacos de color azul, una manta café sobre la falda, un pañuelo con bordes de flores, blusas color ladrillo. Tapan sus bocas con pañuelos de color conchevino, que aluden a una danza indigenista con personajes de Latinoamérica. Estos trajes reflejan y acercan al contexto en que desarrollaron los movimientos indígenas, pues la mayoría de la gente salió en la madrugada. No tenían un sitio de llegada, no llevaban trajes limpios, muchas madres llevaban a sus <wawas>, en brazos, salían de realizar sus trabajos íntimamente relacionados con la

tierra. El término <wawas>, es una palabracorrespondiente al quechua, cuyo significado alude a un niño o niña recién nacido.(Cárdenas, 2012). Esto hizo que usen ponchos, prendas de vestir de abrigo, de lana o paño, que consiste en una manta que cubre desde los hombros hasta más debajo de la cintura. Igualmente para protegerse del frío usaban blusas de manga larga y bufandas.

Esta indumentaria acompaña a las bailarinas en cada uno de los cuatro momentos que posee la obra, el rostro de la montaña, el <chakiñan>, el fortín del arbolito, y el <apu>, como tal. En cada momento las artistas realizan expresiones sinécdoque que alude a manifestaciones a través partes del cuerpo, acciones que casi siempre se realizan en conjunto. Si bien las actividades que efectúan no son las mismas, el espíritu de grupos permanece activo en cada escena. Estas expresiones están acompañadas de aspectos no dichos, que poseen un mensaje implícito. Reflejan la forma de organización y colaboración que existió en los movimientos indígenas. Acciones que se remonta a la consolidación de una organización unitaria y activa en las comunidades.

En el rostro de la montaña, posee varias expresiones de metáforas y sinécdoque, las bailarinas caminan por el escenario con actitud de fuerza, energía, resistencia, desplazándose hacia delante. Cada una tiene su propia actitud. Unas meditan, otras juntan sus brazos en posición fetal, varias caen al piso con sus manos hacia delante, Dirigen sus manos hacia arriba y abajo, como desapoderándose de todo para continuar. Conducen su mano y su mirada hacia su lado derecho, hecho que representa según el autor su actitud al estar frente al <kichua>,apu, <Kunturkhaka>, de <Chibuleo>.

La posición del coreógrafo hacia el lado derecho, representa la mirada, hacia la cima del cerro, asociada con los objetivos más altos que se pretendía alcanzar con la movilización. Además mientras las bailarinas caminan en forma circular por el escenario, <kuturkhaka>, existe una pareja de artistas en el centro, una de ellas elabora una trenza en el cabello de la otra, que demuestra parte de la cultura indígena. Los rostros de cada una reflejan, preocupación e incertidumbre. Las artistas se recuestan sobre el piso y al golpe de la música todas se levantan para dar vueltas por el escenario.

En caso del <chakiñan>, las artistas utilizan telas blancas que las van manipulando. Algunas las usan en sus hombros mientras que otras caminan por los alrededores, hechos que denotan las chozas, pequeñas casas de campo, construidas con maderas y cubierta con ramas o paja, de las comunidades y connotan los pasos laterales por los que la población tenía que pasar, por el cierre de las carreteras. Tres mujeres caminan sobre el escenario y con su mano derecha hacen un giro hacia delante, se detienen y toman una actitud como que se enfrentan. Las demás bailarinas, acuden al lugar formando como un especie de barrera, retroceden por instantes mientras entrelazan sus manos unas con otra para que no ser separadas.

Este hecho recrea un acontecimiento que representa la lucha constante, especialmente por parte de las mujeres en la parroquia de <Columbe> de <Columbe>, situada a 50 km de sur de Riobamba capital de la provincia de Chimborazo.(Matínez, 2012, p. 137). En este lugar la que la población femenina denunció la muerte Oswaldo Paguay, por parte de los militares. Este hecho que levantó la furia femenina, quienes a través de unión de sus brazos se enfrentaron a la fuerza pública.

En el fortín del arbolito las bailarinas se recuestan en el piso y unen sus pies, en postura de parto. Sueltan sus manos hacia abajo se levantan en semicírculo. A semejanza que tocan el contorno del vientre, levantan sus manos y las bajan, simulan recoger cosas y reflejan el cansancio, se desplazan por todo el contorno del escenario. Estos hechos asemejan el nacimiento de un niño en el parque El arbolito, según Anchaluisa el parto para las comunidades indígenas posee una connotación y denotación particular, que es lo que reflejó en estas escenas, mujeres que tocan sus vientres, efectúan el proceso de parto y enaltecen este hecho. “La posición del parto para las poblaciones indígenas, es diferentes al sistema biomédico, la posición que consideran más adecuada es en cuclillas, por otro lado es un proceso cálido. (Fernández Juárez, 2012, p. 323)

10. Aspectos pragmáticos

A la par se generan valores eufóricos, o hipérbole. Acciones que constituyen exageraciones visuales como la utilización de cacerolas y cubiertos, en el segundo momento, que al golpearlos exaltan un fuerte sonido, que sirve para llamar a la gente y atraer su atención. En este momento también, las mujeres entrelazan sus brazos y se aferran unas a otras evitando que sean separadas, con movimientos fuertes hacia delante y atrás. La connotación de este hecho es la unión que existía para que los organismos de la fuerza pública no las separen, además la fuerza expresiva reflejada a través de sus rostros y cuerpos con exageración. Esto porque los momentos que se vivieron fueron eufóricos y se gente sentía malestar y descontento. Expresiones cargadas de emotividad, movimientos e interpretaciones que recaen sobre cada una de las bailarinas, Se genera por un lado una personalización de la obra, por la participación activa de las artistas. Sin embargo se visibiliza también una

despersonalización. Puesto que el discurso se centra en ideas y situaciones sobre la base de los movimientos indígenas. Siendo las bailarinas quienes representan los hechos y la idea central, convirtiéndose en instrumentos para lograr transmitir el objetivo, visibilizar los hechos ocurridos. Sin embargo existen pasajes que se vuelven difíciles de comprender si no se ha participado en los movimientos indígenas. No se tiene antecedentes de la ancestralidad de estos pueblos, o no se ha mantenido un diálogo con el autor. “Se va añadiendo datos que tiene valor cuando se trabaja con personas que comparten el mismo campo, si no los resultados suelen ser malos”. (Prieto D. , 2000, pág. 59). Por ejemplo la lucha femenina manifestada en la Parroquia de Culumbe, el nacimiento de un niño en el parque del arbolito y los movimientos de las manos de las bailarinas hacia el lado derecho que representa el apu, y según el coreógrafo se dirigen al horizonte. Telas blancas que representan las <chozas>, que dividen los chaquiñanes, por los que la gente pasaba y que servían también como un espacio de interiorización y meditación sobre la situación política y social que se vivía en el país.

En este sentido la obra carece de simbolismo que acerquen al espectador a todo el acervo de conocimientos de las culturas indígenas y de su lucha en los movimientos, reconociendo que este campo tiene valor cuando se trabaja con personas del mismo campo. La pluriculturalidad del país, la carencia de difusión y conocimiento de nuestra propia cultura hace que el público, no siempre se identifique con las prácticas andinas, si no existe una representación gráfica que simule lo que se quiere decir. Es complejo saber a qué alude cada momento, sin un antecedente de los movimientos, para quienes no participamos en ellos. Sin embargo cada etapa posee una temática distinta de la obra, aspecto que permite al público analizar los hechos ocurridos en cada escena, no se mantiene un hilo conductor único, que obligue al

espectador a estar atento a cada parte, si bien se relacionan permiten momentos de reflexión y análisis de los hechos.

Estas acciones según el coreógrafo de la obra, tienen un referencialidad, se recrean parte de las vivencias en comunidades del norte y sur del país, en especial de <Chibuleo>, y sus alrededores. En este lugar se dialogó con las personas mayores, permitiendo tener bases de los hechos ocurridos en los noventa. Existen vivencias por parte del autor con las comunidades y expresiones artísticas que asemejan a estos hechos. En este sentido es importante añadir que no existe un tópico, o un lugar representado en la escenografía que atribuya o asemeje alguna comunidad o paisaje andino. No se estructura gráfica o simbólicamente, los lugares en los que se desarrollaron los levantamientos. En este caso, como parte de la escenografía únicamente se realizan juegos de luces y la danza en sí.

La obra dancística, también efectúa juicios generales, por ejemplo según las declaraciones de Anchaluisa, "todas", las mujeres lucharon en los levantamientos indígenas y que participaron activamente con fuerza y aguerridas, o que no son pueblos "dormidos". Estas referencias pueden tener cierta aproximación a los hechos. Sin embargo no se puede presumir que sean reales, ni generalizar. El autor compara esta obra con el tren de Alfaro de la Compañía Nacional de Danza, puesto que ambas tocan hechos históricos, que reflejan la lucha constante de los indígenas-

También mediante algunos detalles, se realizan inferencias inmediatas. Es decir a través de imágenes como el forcejeo de las bailarinas se pretende representar la lucha femenina en el pueblo de <Columbe>. En este lugar se denunció la muerte Oswaldo Paguay, por parte de los militares levantando la furia de las mujeres que se enfrentaron a la fuerza militar. El uso de cacerolas y cubiertos cuyos fuertes sonidos

sirven para llamar la atención de las personas. Estos mecanismos fueron utilizados en el derrocamiento del presidente Lucio Gutiérrez. Precedentes y expresiones que simulan y se acercan a los hechos ocurridos en los movimientos indígenas. Hechos que sin duda poseen una connotación mayor, por el contexto en el que se desarrollan los levantamientos de la población indígena. Sectores marcados por la desigualdad, injusticia y marginación social. A través de esta danza se coloca en escena un hecho histórico que nos pertenece a todos los ecuatorianos. El final de esta obra dancística resulta imprevisible, de hecho no se llega a una conclusión, las bailarinas expresan la lucha constante, se cree que las actitudes de lucha y exigencias por los derechos de los pueblos indígenas serán escuchadas, sin embargo estos no ocurre, quizá una similitud de la realidad.

Conclusiones

Este análisis semiótico sobre la danza "Apu cerros vivos" permitió entender la unidad de pensamientos andinos, que parte del idioma kichua y consideran la interrelación de sus contenidos simbólicos. La danza toma momentos de la tradición popular efectuada durante los levantamientos indígenas, siendo un simulador de varios de los hechos ocurridos, por ejemplo la consolidación de una organización por parte de las comunidades que permitió las movilizaciones, efectuadas por caminos alternos, por el bloqueo de las principales carreteras que conducen a la capitales provinciales. Además la fuerza y lucha femenina, a pesar de que muchas se encontraban en estado de gestación, hecho que provocó el alumbramiento de un niño en el parque del arbolito. Por un lado la fortaleza de la mujer indígena aguerrida, en pie de lucha incluso frente a sus estados naturales. La obra además evidencia un lugar que se ha convertido en un sitio estratégico y de concentración dentro de los levantamientos indígenas, el parque el arbolito, por su acercamiento a los poderes ejecutivo y legislativo. Se refleja y ejemplifica una lucha, en la que primó la organización y estructura social establecida incluso antes de la supuesta "conquista", acciones dan muestra la unión de los pueblos indígenas por reivindicar la visión que se tiene sobre ellos por siglos y una clara unidad por reafirmar su cosmovisión sobre la vida y sobre la <pacha mama>, palabra kichua cuya traducción al castellano significa madre tierra. Varias de las características expuestas expresan la luchan constantes de los pueblos por exigir un estado que los reconozca como ciudadanos, con deberes y derechos enmarcados en una visión del mundo desde su ancestralidad y apego íntimo con la naturaleza. A través de esta obra dancística se refleja un hecho histórico, que por un lado denota la consolidación de los pueblos indígenas y su postura frente al poder. Por otro connota el permanente rechazo y oculamiento del

mundo andino, que condena a la exclusión del otro. En este sentido es importante descartar la iniciativa de consolidar danzas que partan de un proceso de investigación y diálogo con las comunidades ancestrales, que permitan nutrir al país de nuestra propia cultura e historia, reconociendo que la puesta en escena y el mensaje deben ser claros y accesibles a todo público.

Siendo necesarias para una memoria colectiva danzas que visibilicen nuestra historia, para que no se sigan generando procesos de ocultamiento de la realidad que han vivido nuestros pueblos y que sin duda lo siguen haciendo. Considerando esencial llegar a una interculturalidad, que reconozca los procesos de lucha de las comunidades ancestrales pero también las nuevas visiones tanto a nivel cognitivas como artístico. En una nueva entrevista con el autor de la obra, sobre los resultados obtenidos y sobre la importancia de proponer el diálogo entre las personas. Se afirmó que existen conversaciones permanentes con los actores de los levantamientos indígenas, pero que se vuelve importante establecer conversaciones, o foros entre los artistas y el público. Aquello con el objetivo de acercar a la población a un conocimiento comunitario sobre este hecho histórico. En este sentido Anchaluisa afirmó que “se establecería un diálogo sumamente enriquecedor por la presencia de personas que participaron en los movimientos. Muchos de ellos podrían aportar desde su experiencia”. Un diálogo, reflexión e incluso visiones opuestas de este hecho, que aporten a la construcción amplia y oportuna, para conseguir revivir una memoria histórica que ha sido olvidada e incluso ocultada. Este análisis visibilizó también un pensamiento socio-semiótico de la comunicación. Al pensar la danza como estructura compuesta de símbolos sobre los levantamientos indígenas que convierten a la comunicación en un medio que permite la difusión de estas representaciones artísticas. Manifestaciones elaboradas sobre la base de un hecho

histórico, cargada de contenido social. Acciones que evidencian un encuentro y estrecha relación entre comunicación y la semiótica, puesto que estas dos corrientes juegan un papel relevante en la comprensión y difusión de mensajes. A través de una comunicación y diálogo con las integrantes de la danza y el coreógrafo, fue posible conocer los simbolismos, connotaciones y denotaciones de las expresiones artísticas y los mensajes implícitos, y no dichos para exponerlos a través de este documento a la población en general y con particular apego a quienes no participaron en los movimientos, con el afán de que exista un proceso de conocimiento homogéneo sobre nuestra cultura.

Por otro lado la obra otorga una variedad de significados, que no se leen espontáneamente. La puesta en escena genera un mensaje perceptivo y uno cultural. En este caso el apego íntimo de la cultura indígena con la naturaleza, por todos los aportes que recibimos de ella. La cosmovisión indígena, que reafirman la importancia de conocer la herencia de lucha que nos ha dejado nuestros pueblos ancestrales, sobre la base de un proceso social organizativo. La danza constituye una representación del indígena y de su lucha a nivel artístico, reconociendo que somos una población mestiza, que hasta la actualidad lucha por reivindicar las marcadas esferas sociales, sobre una opción política que juntó a todos los pueblos y nacionalidades del país. Narrativas, prácticas y saberes que en este caso se visibilizan gracias a la creatividad e interés de coreógrafos por las culturas ancestrales y que muestran las narrativas de la población indígena. Las narrativas populares son mucho más que simples ejemplos estáticos del folclor oral. Hablar de las narrativas populares como elementos de resistencia es tratar de situarlas en el contexto que la leyenda, el cuento popular y el mito. El hecho de que exista una narrativa popular es una muestra de resistencia, pero lo más importante es el contenido mismo del relato.

El contenido del cuento, del mito y de la leyenda expresan de diferentes formas dicha resistencia: políticas, económicas, religiosas, étnicas sociales o lúdicos.(Silva, 2010, p. 137). Cultura y la lucha indigenista de nuestros pueblos ancestrales que constituyen nuestra cultura, prácticas saberes que nos pertenecen a todos y todas.

Referencias

- Anchaluisa, B. (11 de Mayo de 2015). Director y corréografo de la danza "Apu, cerros vivos". (J. Chiluisa, Entrevistador)
- Arguedas, J. M., & Huamán, C. (2012). *Pachachaka, puente sobre el mundo*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ayala, E. (2011). *Resumen de la historia de Ecuador*. Quito: Cooperación Editorial Nacional.
- Bernal Torres, A. (2011). *Metodología de la investigación para administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. Mexico: Pearson Educación.
- Caluña Espin, N., Tisalema Caluña, M., & Caluña Tupac, T. (2012). *Los Chibuleos: origen, identidad, desarrollo y justicia de un pueblo indígena en los andes ecuatorianos*. Quito Ecuador: William Somers.
- Cárdenas, F. (2012). *Shimiyukkamu, diccionario*. Sucumbíos: Artes e impresión.
- Cifuentes, M. J. (2010). *Historia social de la Danza*. Santiago de Chile: Agencia catalográfica chilena.
- Denegri , M. A. (2012). *Significado del oxímoron*. Lima-Perú: Peú Hd.
- Eco, U. (1974). *"La estructura auscente, introducción a la semiótica"*. Barcelona-Espaná.: Editorial, Lumen.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Milan: Fábulas de Tusquets.
- Escobar, D. (2014). *Montalvo, Alfaro, y Garcia Moreno apuntes urgentes*. Quito: Eco amazónico.

- Espinosa, R. (2012). *La crisis económica financiera ecuatoriana de finales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Fernández Juárez, G. (2012). *Salud e interculturalidad en América Latina*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- Fiallos, P. (2012). *El movimiento indígena en Ecuador*. Quito: HispanTV.
- Guaman, A. (2014). *El mensaje lingüístico*. México : Siglo XXI editorial.
- Guerrero, P. (2002). *Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. . Quito-Ecuador: Abya-Yala.
- Guillaume, B. (2013). *Colonización, resistencia y mestizaje*. Lima: Abya Ayala.
- Jaramillo, P. (2010). *El indio Ecuatoriano*. Quito-Ecuador: Editorial Nacional.
- Jijón, V. H. (1990). *El levantamiento indígena y la cuestión nacional*. Quito: Abya Yala.
- Macas, L. (2013). *Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Quito-Ecuador: Instituto Latinoamericano de investigación.
- Machado, A. (2009). *Ensayo para la historia política de la tierra* . Bogotá: Gente Nueva.
- Mantilla, O. (2015). Ensamble Nacional de Danza y Compañía Nacional de Danza. *Revista CasAdentro*, 25.
- Matínez, C. (2012). *Repensando en los movimientos indígenas*. Quito-Ecuador: Ministerio de Cultura.

- Montaluisa, L. (6 de Junio de 2015). Mater en tecnologías y aprovechamiento de recursos. (J. Chiluisa, Entrevistador)
- Munch, Á. (2012). *Métodos y técnicas de investigación*. México D.F.: Trillas.
- Prieto, D. (1990). *La planificación, como un experiencia decisiva*. Argentina: CIESPAL.
- Prieto, D. (2000). *Análisis de mensajes*. Quito: CIESPAL.
- Prieto, M. (2010). *Liberalismo y temor, imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial*. Quito-Ecuador: Abya Yala .
- Quispe, S. (4 de mayo de 2015). Representante de la Asociación de Yachaks. (J. Chiluisa, Entrevistador)
- Sánchez Parga, J. (2013). *Qué significa ser indígena para el indígena. Más allá de la comunidad y la lengua*. Quito: Abya-Yala.
- Sarango , F. (2016). *La CONAIE y la construcción de un nuevo sujeto político*. Quito-Ecuador: Instituto de Culturas Indígenas .
- Silva, F. (2010). *Las narrativas populares como elementos de resistencia cultural*. Bogotá: Editores y autores asociados.
- Tabares, G. (2012). *Periodismo indígena: La minga y acciones sobre la comunidad indígena*. Quito-Ecuador: Flacso.
- Zecchetto, V. (2002). *Nociones de semiótica*. Quito: Abya Yala.

Zorilla, M. (2010). *El acta de requerimiento y la guerra justa*. Madrid:

<http://www.historiadelnuevomundo.com/index.php/2011/01/el-requerimiento/>.