

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de titulación previa la obtención del título de:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

LIBRO DIGITAL FOTOGRÁFICO DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS DE
LA NUEVA GENERACIÓN DE KICHWAS URBANOS DEL PUEBLO
PURUWA RADICADO EN QUITO.

AUTORA:

ERICA TATIANA GUAMÁN PILCO

DIRECTORA:

PATRICIA SOFÍA VILLAGÓMEZ RODRÍGUEZ

Quito, enero 2015

**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO
DEL TRABAJO DE GRADO**

Yo, Erica Tatiana Guamán Pilco autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaro que los conceptos y análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad de mi autoría.

Quito, enero 2015

Erica Tatiana Guamán Pilco

060253937-1

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito, por las facilidades que me han brindado para llevar a cabo esta investigación. Mis agradecimientos a los docentes que me brindaron sus conocimientos y aportaron en mi formación profesional, gracias por sus consejos y palabras de ánimo que me han permitido fortalecer y guiar este proceso investigativo.

De igual manera agradezco a mi Directora de Tesis, Patricia Villagómez quien a más de direccionarme en este trabajo académico, me ha motivado a continuar en mi formación profesional.

Finalmente quiero agradecer a todas las personas que de alguna manera me apoyaron para culminar esta etapa. A Pablo Caguana, Tamialy Guamán, Rosa Pilco, Darwin Reyes.

RESUMEN

En el presente trabajo se presenta un análisis de la movilidad humana, entendida como un proceso de desplazamiento de una o más personas por una multiplicidad de causas pero, en un marco de derecho. Actividad que influye en un cambio de patrones culturales, de formas de manifestación de la cultura y de procesos de discursos indetitarios.

En este sentido se realiza una investigación a las manifestaciones artísticas (Danza, música y vestimenta) de la cultura Puruwa. Las formas de inserción en la ciudad, los usos, las formas de manifestación y procesos comunicativos que estas manifestaciones constituyen para la nueva generación de kichwas del pueblo Cacha y Balda Lupaxi que radican en la ciudad de Quito.

Además se examina la comprensión o conceptualización del arte en la población indígena urbana. Para finalmente presentar un producto fotográfico que recopile y difunda una realidad contemporánea de la nueva generación de kichwas, así como sus necesidades e intereses respecto a las manifestaciones artísticas de sus pueblos, pero que además permita mediante el lenguaje fotográfico registrar formas de ser; de percepciones; de manifestación de la cultura en nuevos espacios como la urbe y sobre todo recurrir a la memoria y la reflexión colectiva para generar procesos reales de construcción de una verdadera interculturalidad, que respete y valore la diversidad de nuestro país.

ABSTRACT

In the present work there is presented an analysis of the human movility, understood as a journey of one or two people due to several causes but within a legal frame. An activity wich influences the change of cultural patterns, the ways culture is manifested and the self-defining speech process.

Taking this aspect into consideration, an investigation to the artistic manifestations (Dances, music and clothing) of the Puruwa culture is made. The ways they're inserted, the ways they're manifested and the communicative process that these manifestations constitute to the new generation of kichwas of the Cacha and Balda Lupaxi villages who are settled in the city of Quito.

Furthermore, there is an examination of the conceptualization or abstract of the art inside the urban indigeneous population. To consequently and finally present a photographic product which gathers and broadcasts a contemporary reality of the new generation of kichwas, including their necessities and interests in relation to the artistic manifestations of their villages, that allows, through photographic language, register their forms of being; perceptions; cultural manifestations in new spaces such as the urban city and especially draw upon the memory and colective refelction in order to generate real construction processes of a true interculturality, one which respects and values the diversity of our country.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1.....	4
APROXIMACIÓN A LA ARTICULACIÓN SOCIAL DE LA NUEVA GENERACIÓN DE KICHWAS URBANOS DEL PUEBLO PURUWA RADICADOS EN QUITO.....	4
1.1 MOVILIDAD INDÍGENA EN EL ECUADOR.....	4
1.1.1 Acercamiento conceptual.....	4
1.1.2 Causas y efectos de movilidad indígena	7
1.2 ARTICULACIÓN SOCIAL DE LA POBLACIÓN INDÍGENA EN LAS URBES	11
1.2.1 Mecanismos de articulación en Quito.....	11
1.2.2 Comunicación y Cultura	19
1.2.3 Mecanismos de comunicación indígena en las urbes.....	21
1.2.4 Inserción artística de la población indígena en las urbes	24
1.2.5 Mecanismos de inserción de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa en Quito.....	27
1.2.6 Necesidades e intereses	29
CAPÍTULO 2.....	33
ARTE URBANO DE LA POBLACIÓN INDÍGENA RADICADA EN QUITO	33
2.1.1 Acercamiento conceptual.....	33
2.1.2 Arte occidental y arte indígena	34
2.1.3 Relación arte y cultura en la cosmovisión andina.....	37
2.1.4 Nuevos escenarios.....	38
2.2 LENGUAJE SIMBÓLICO	40
2.2.1 Definición y características	40
2.2.2 Construcción de discursos de identidad	41

2.3 EXPRESIONES ARTÍSTICAS DEL PUEBLO PURUWA EN QUITO	44
2.3.1 Música, danza y vestimenta	44
2.3.2 Características de los géneros musicales, dancísticos y vestimenta de los pueblos Cacha y Balda Lupaxi.....	48
2.3.3 Uso de las expresiones artísticas en la nueva generación de kichwas del Pueblo Puruwa	52
CAPÍTULO 3.....	57
CONSTRUCCIÓN DE LIBRO DIGITAL FOTOGRÁFICO.....	57
3.1 FOTOGRAFÍA DIGITAL	57
3.1.1 Concepto, beneficios, necesidades	57
3.1.2 Fotografía- Antropología	59
3.1.3 Estructura y diseño del libro digital fotográfico	61
3.1.4 Estrategias de difusión	63
Conclusiones	66
Recomendaciones.....	69
LISTA DE REFERENCIAS	71
ANEXOS:.....	75

ÍNDICE DE ANEXO

Anexo 1 Banco de preguntas a entrevistados	75
Anexo 2 Entrevista Músico Puruwa radicado en Quito.....	76
Anexo 3 Base de preguntas del cuestionario	77
Anexo 4 Resultados de cuestionario	80

ÍNDICE DE TABLA

Tabla 1 Música, Danza y Vestimenta del Pueblo Cacha Obraje y Balda Lupaxi 46

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo plantea identificar y estudiar el significado del arte urbano de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito. El eje conductor de esta investigación es la movilidad contemporánea de la población indígena. Esta acción conlleva un cambio de concepciones y percepciones, una redefinición principalmente de la identidad indígena en la urbe y en ello sus formas de manifestarlo.

En el capítulo 1, el punto de partida es plantear la sustitución del concepto de “migración” por “movilidad humana”. El primer término se encamina a una acción de procesos agresivos y obligatorios que exigen al indígena salir de sus lugares de origen hacia la ciudad en busca de un futuro mejor pero, al radicarse en la urbe sus condiciones siguen siendo las mismas o han empeorado. El segundo término enfocado a una redefinición de movilidad como un proceso libre y voluntario que permite construcciones equitativas en un contexto intercultural.

Se plantea algunas formas de inserción de la población indígena, así como sus manifestaciones artísticas en la ciudad. Con la finalidad de conocer que necesidades e intereses tiene la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito se realizó una encuesta a jóvenes de algunos barrios del Distrito.

Para el capítulo 2, fue importante entender el arte tanto en las poblaciones andinas y la cultura mestiza para lo cual se tomaron algunas directrices y parámetros más representativos que permiten en cierta medida analizar el contexto cultural, comunicativo y estético en el que se encuentra el arte indígena.

Las manifestaciones artísticas de la cultura andina son asociadas a sus expresiones culturales y esto produce que aún no se perfilen dentro del concepto de arte esencialista. Existen dos concepciones para entender el arte indígena; la una es desde una mirada local, de apropiación de sentido de pertenencia histórica y, la otra desde una mirada occidental que cumple cánones de belleza basados en la simetría y la identificación con el bien y la perfección. Para nosotros es menester socializar una actividad artística coyuntural generada por kichwas en la ciudad, lo que

consideramos como arte indígena urbano y que a su vez la entendemos como una actividad comunicativa que recrea y reafirma la presencia indígena en la ciudad así como sus necesidades e intereses.

Al indagar sobre las formas de entender el arte en la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwá que radica en Quito, el siguiente reto fue compilar la simbología o el lenguaje simbólico que contemplan sus manifestaciones artísticas. Una tarea que inició desde la propia experiencia, de la investigación explorativa, y la búsqueda de registro bibliográfico.

Se realizaron entrevistas a hombres y mujeres dedicadas a la actividad artística en distintos ámbitos (Música, danza, vestimenta) quienes se encuentran en un proceso investigativo de conocer el lenguaje simbólico que es heredado culturalmente y que al radicar en la ciudad se desconoce.

Finalmente en el capítulo 3, se plantea una propuesta fotográfica de las expresiones artísticas del pueblo Puruwa en Quito, que necesita de una estrategia de difusión. El objetivo de este capítulo es mostrar la necesidad del ser humano en crear una autoidentidad, para lo cual, el cuerpo adquiere un valor dinámico que le permite la localización de su propia imagen.

La realización de un libro digital fotográfico es una propuesta que se genera en virtud a las representaciones rudimentarias que se han hecho de la población andina. Una representación en el ámbito fotográfico desde una visión del “otro” que muestra una forma “natural” del ser y vivir como indígena.

El desconocimiento de los procesos culturales, sociales y políticos que construye la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito es la principal motivación de esta propuesta fotográfica que busca socializar las expresiones artísticas de este pueblo para fomentar el desarrollo, avance y trascendencia cultural.

De esta manera se elaboró un libro digital fotográfico que se fundamenta en la cotidianidad de sus actores, con la intención de reflejar y contar una realidad concreta, es decir el uso y la función de la música, vestimenta y danza que la nueva

generación de kichwas del pueblo Puruwa manifiesta en Quito. Algunas fotografías se realizaron al estilo fotografía documental, porque permite contar de una manera ordenada acerca de las formas y las condiciones de vida de estos personajes.

Los escenarios para la realización de estas fotografías fueron los domicilios de las personas fotografiadas, plazas, teatros, matrimonios y espacios de ensayo.

Se consideró pertinente elaborar fotografías de estudio para detallar con iluminación símbolos como los bordados y colores de las vestimentas.

CAPÍTULO 1

APROXIMACIÓN A LA ARTICULACIÓN SOCIAL DE LA NUEVA GENERACIÓN DE KICHWAS URBANOS DEL PUEBLO PURUWA RADICADOS EN QUITO.

1.1 MOVILIDAD INDÍGENA EN EL ECUADOR

1.1.1 Acercamiento conceptual

Hay varias acepciones que pretenden asir el término ‘movilidad’ en la historia y en los –procesos de movilidad humana, como desplazamiento, migración, diáspora, no solo indígena, sino en otras culturas del mundo.

La movilidad humana, como todo proceso que involucra a la actividad humana, es un proceso complejo por factores como: La multiplicidad de causas que impulsan la movilidad, las diversas etapas que componen su proceso, la diversidad de las personas, y actores públicos y privados que intervienen o se relacionan con el desplazamiento de una o más personas, tiene múltiples impactos, las diversas características económicas, sociales y culturales de las personas en movimiento, los roles de los Estados involucrados, los derechos comprometidos, involucra experiencias migratorias diversas y los diferentes regímenes normativos que regulan la movilidad.(Organización Internacional para las Migraciones OIM, 2012, págs. 19-21).

Este fenómeno de movilidad con mayor frecuencia ha acontecido a lo largo de la historia de la humanidad, para referirnos al desplazamiento de un lugar a otro (“migración”), asociado a una acción realizada por condiciones externas o internas aparentemente obligatorias para mejorar las condiciones de vida o buscar la sobrevivencia de un grupo humano, que con frecuencia adquiere una forma política y cultural.

Se concibe por movilidad a la acción de desplazamiento o movilización de personas de un lugar a otro, en ejercicio de su derecho a la libre circulación por todo el

territorio de un Estado, salir o entrar de él y elegir el lugar de residencia, independientemente de sus adaptaciones y cambios culturales.

Es un proceso complejo y motivado por diversas razones (voluntarias o forzadas), que se realiza con la intencionalidad de permanecer en el lugar de destino por periodos cortos o largos, o incluso, para desarrollar una movilidad circular. Este proceso implica el cruce de los límites de una división geográfica o política, dentro de un país o hacia el exterior.

La movilidad es un concepto reciente, (cuya utilidad es integrar en una sola idea a todas las formas de movimiento de las personas), como el refugio, la migración internacional, la movilidad forzada por delitos transnacionales (trata de personas), sistemas de integración, entre otras. A su vez se reconoce que cada una de estas formas de movilidad está influida por una serie de factores sociales, políticos, culturales, económicos, etcétera (Servicio Andino de Migraciones, Perú Red Andina de Migraciones, 2013, pág. 1).

En nuestro medio, el término “migración” se ha usado de manera despectiva, excluyente y discriminatoria hacia las personas provenientes de una comunidad indígena, quienes al asentarse en el lugar de destino desconocen las normas mínimas de convivencia social, política y cultural. El “migrante” busca la forma de acoplarse al sistema de vida del nuevo espacio, muchas veces ocultando su identidad de origen, es decir está obligado a rechazar las tradiciones y costumbres que caracterizan su cultura y mantiene avivado el objetivo o anhelo de retornar a las tierras de origen. Sin embargo el proceso de movilidad contemporánea del indígena no puede considerarse como un proceso migratorio. Al denominar como migrante al indígena, se ha obviado la historia milenaria de los pueblos indígenas en nuestro país. La población indígena desde los tiempos precolombinos ha tejido redes de intercambio económico y cultural mediante desplazamientos de un territorio a otro como una forma estratégica de fortalecimiento de su identidad, sus prácticas culturales y cosmogónicas, es decir un proceso circular de salir y regresar de sus comunidades de origen.

Se designa como desplazamiento circular a un ciclo de movilidad que inicia con la necesidad de salir, seguido de la decisión de salir, posteriormente se lleva a cabo la salida o desplazamiento de su lugar de origen y la llegada y asentamiento al lugar de destino para finalmente integrarse a un nuevo espacio o retornar a su comunidad. (Organización Internacional para las Migraciones OIM, 2012, pág. 25)

La movilidad circular contemporánea del indígena se da por ejemplo cuando salen a las ciudades por motivos de formación académica y regresan los fines de semana, luego van una vez al mes, o sólo en festividades, posteriormente algunos pueden decidir no regresar más o regresar definitivamente y continúan dando inicio a un nuevo proceso de movilidad dinámica.

La movilidad indígena contemporánea, a partir del levantamiento de junio de 1990, es el resultante de procesos de lucha del Movimiento Indígena contra la injusticia, opresión y el derecho a una vida digna así como la defensa y recuperación de sus tierras, territorios y de su identidad indígena. Es por ello que el desplazamiento indígena actual se considera como un proceso de movilidad fundamentada en su derecho a la libre circulación, inclusive a su autodeterminación como pueblo.

La movilidad que se da actualmente en los indígenas no pretende retornar a sus lugares de origen, en las grandes urbes, como Quito, arraigan por la auto afirmación su identidad indígena y siguen reconstruyendo elementos de su cultura, aunque con ciertas limitaciones como la dispersión de sus familias, la pérdida del idioma nativo y asimilación o fusión de la cultura dominante con la cultura andina.

Esta autoafirmación se expresa en la reapropiación de su cultura, quizás la añoranza de no ver mermadas sus tradiciones y costumbres han sido las principales rutas por la cual los jóvenes se encaminan en un proyecto investigativo y organizativo, para ser los protagonistas de las difusiones artísticas de su cultura en la ciudad.

La generación actual “no tiene ninguna intención realista de vivir de manera permanente en sus lugares tradicionales, la conexión a las tierras natales perdidas se aproxima a una relación diaspórica con su característica forma de nostalgia,

nacionalismo de larga distancia y performances desplazados de su herencia cultural” (Clifford, 2010, pág. 226)

En la presente investigación se usará el término “movilidad”, para explicar esta práctica andina como un proceso de circulación que permite un flujo de interrelaciones que construyen la identidad colectiva de las nuevas urbanidades en un marco de diversidad cultural.

1.1.2 Causas y efectos de movilidad indígena

Desde tiempos precolombinos los pueblos indígenas al moverse por diferentes razones, poblaron territorios en donde ejercieron sus prácticas culturales, organización social, cosmología y organización territorial. Entre las principales causas de las movilizaciones de la población andina en la época precolombina ha sido el intercambio comercial y la producción, cimentado en los pisos ecológicos de sus productos, incluyendo las prácticas de trueque de alimentos, mercancías y saberes. Por ejemplo cuando existía alguna enfermedad, para socorrerla acudía a las alturas en busca de medicina (plantas y brebajes) y curanderos que no habían en las zonas bajas.

Otra de las razones ha sido la organización de su nación en base a los ayllus (familia), es decir la unidad a través de lazos de sangre en los territorios que poblaron. A causa de las guerras se realizaban órdenes de desplazamiento forzado para evitar rebeliones de caciques locales en contra de los Inkas; también para poblar otras regiones con afanes expansionistas, con los llamados mitimaes, que realizaban trabajos en mitas y obrajes para la producción artesanal de tejidos, trabajos en minas, agricultura. Esta organización territorial fue establecida como el principio de lo comunitario aunque tenía formas de esclavismo y focos de pobreza, pero no fue concebida en la forma como es tratada en la actualidad.

En el Ecuador durante los años ochenta y noventa las características de lo comunitario se basaban en la identidad cultural, territorialidad y socio organizativos de las comunidades indígenas.

Gracias al proceso de organización y a la politicidad que adquiere la identidad, la comunidad se convertiría, supuestamente, en el centro y lugar donde se recrea esa identificación étnica, dotándola de una territorialidad estática, de elementos ancestrales, de prácticas de igualdad y complementariedad que sirven para reafirmar la diferencia con el otro. Es decir para crear identidad. En pocas palabras, se había logrado la amalgama perfecta: territorio más comunidad igual a identidad. (Torres & Carrasco, 2008, pág. 13)

En la década de los noventa del siglo pasado se produce un fuerte proceso migratorio campo- ciudad motivados por la pauperización, las condiciones de pobreza, exclusión y discriminación, principalmente de la población indígena. Este hecho actualmente produce nuevas formas de movilidad, bajo nuevas condiciones y un replanteamiento a la identidad andina.

Estas nuevas formas y condiciones de movilidad indígena contemporánea se desarrollan quizás gracias a dos procesos que se ha tenido en nuestro país: La Constitución de la República del Ecuador (2008) y el Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural.

El Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013 que se enmarca dentro de la Constitución Ecuatoriana de 2008 en la que por primera vez se define al Ecuador como un Estado plurinacional e intercultural. La nueva Constitución trae importantes avances en materia de movilidad humana al no tratar a ningún ser humano como ilegal por su condición migratoria (Art. 40) y propugnar el principio de ciudadanía universal (Art. 416).

El Plan Nacional para el Buen Vivir, es el Plan Nacional de Desarrollo diseñado bajo coordinación de la Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (SENPLADES). Dicho Plan, contiene 12 Objetivos Nacionales para el Buen Vivir, cada uno de los cuales tiene su respectivo fundamento, diagnóstico, políticas con sus respectivos lineamientos y metas. En esta investigación nos centraremos en las políticas y lineamientos de política que expresamente tienen que ver con la movilidad humana y que se encuentran

reflejadas en los Objetivos Nacionales 1, 3, 5, 6, 7, 8 y 10. (Burbano, 2012, pág. 1)

Para el 2013- 2017, el Plan Nacional del Buen Vivir incorpora una nueva forma de comprender la Cultura, como un proceso y resultado de las interacciones sociales. De esta forma promueve que desde la construcción colectiva del espacio público se fomente formas de convivencia fundamentadas en la plurinacionalidad e interculturalidad.

El mandato constituyente aborda la cultura en dos grandes campos: principios y derechos culturales y el Sistema Nacional de Cultura, concebido para garantizar la efectiva vigencia de los primeros (art. 377). Estos derechos acogen una visión contemporánea de la cultura, entendida como un proceso social dinámico que está en permanente transformación y genera nuevos contenidos, modifica y recrea el saber acumulado por la sociedad. De esta manera, el ciudadano común, los pueblos y las nacionalidades ancestrales, así como los colectivos culturales contemporáneos, devienen sujetos de derechos culturales y dejan de ser objeto de “civilización”, adoctrinamiento y sometimiento colonial. (Desarrollo, pág. 182)

En este proceso se impulsa la integración social con un enfoque intercultural, donde el indígena es un sujeto de derecho sin embargo, “la integración social necesita contemplarse en sus diversas dimensiones, así se evitará el reduccionismo que mira la integración social como un “reconocimiento de la diferencia” de una manera abstracta o folclorizante, estas son: Dimensión jurídica, dimensiones social y dimensión cultural” (Burbano, 2012, pág. 5). Así también el modelo de desarrollo fundamentado en el respeto a la naturaleza, plurinacionalidad y descentralización y, en el modo de concebir la buena vida (Sumak Kawsay) de los pueblos indígenas,

se enmarca dentro del interculturalismo, que se trata de una nueva expresión dentro del pluralismo cultural que, afirmando no únicamente lo diferente sino también lo común, promueve una praxis generadora de igualdad, libertad, e interacción positiva en las relaciones entre sujetos individuales o colectivos culturalmente diferenciados (Burbano, 2012, pág. 3)

En este contexto la movilidad indígena actual, es impulsada por una multiplicidad de causas, entre las principales: la educación, mejoramiento de la condición de vida familiar, creación de organizaciones sociales, políticas, económicos y grupos temáticos como deporte, religión, cultura, la recuperación de la lengua, y sus manifestaciones culturales y artísticas.

El desplazamiento de un miembro de la comunidad original produce efectos ya sea en su personalidad, su familia y la comunidad a donde pertenece o el grupo social donde se integra. Es así que el principal efecto que tiene la movilidad de un indígena hacia la ciudad es la reconstrucción de su identidad, el manejo de un nuevo discurso de lo que significa ser indígena urbano.

La movilidad contemporánea del indígena

permite ver como las identidades se reinventan, cómo los pueblos indígenas encuentran nuevos anclajes para esa identidad que no necesariamente tienen que ver con las concepciones de territorio y comunidad fijas en un espacio sino más bien con otras que incorporan nuevas formas de relación, de espacios de cohesión social y de relaciones socioeconómicas y políticas. (Torres & Carrasco, 2008, pág. 14)

1.2 ARTICULACIÓN SOCIAL DE LA POBLACIÓN INDÍGENA EN LAS URBES

1.2.1 Mecanismos de articulación en Quito

La ciudad representa el entorno cultural que los pobladores de cada generación construyen al habitar un territorio a través de un flujo de interrelaciones y de diversidades, que muestran las formas de ser, pensar, sentir y actuar. Al referirnos a articulación se alude al accionar activo de la población kichwa en el dinamismo de la ciudad.

La ciudad es un objeto a la vez construido y por construir. Funciona como *polis*: organización racional del espacio, totalidad que instituye el poder del logos (que es la razón y la verdad); pero también como imaginario: escenificación de una cierta imaginaria y del imaginario colectivo. Teatro cotidiano, reino del *mythos* que remite a la escena primitiva, que es fábula y fabulación. (Silva, 1992, pág. 132).

Al ingresar a la ciudad se integra a un sistema que rige un estilo de vida, formas de comportamiento y relación social que están determinadas por una entidad político-administrativa de urbanización y normas de convivencia que deben acatar, mediante la relación social, construye un sujeto urbano capaz de cumplir con las normas y roles que la ciudad exige, “el individuo urbano se hace, pues, sujeto competente en la medida en que actualiza los distintos contratos sociales que le otorga el ser urbano de una ciudad” (Silva, 1992, pág. 32). Condiciones que hacen del individuo un ciudadano que vive y respeta la organización cultural, física y social de la ciudad, pero que también como consecuencia de un relacionamiento inequitativo y desigual con los nuevos habitantes, ocasionan cambios a las reglas sociales que definen la personalidad colectiva y diversa de la ciudad.

“Habitualmente se considera que uno de los elementos primordiales de los grupos indígenas es su reasentamiento territorial simbólico; más aún si una de sus principales reivindicaciones es el reconocimiento de sus territorios ancestrales” (Torres & Carrasco, 2008, pág. 15). Sin embargo con la movilidad andina, es factible

una construcción de lugar, de pertenencia, que puede escapar a las constricciones de territorio.

El territorio, la comunidad y la identidad son construcciones sociales y, por lo tanto, son procesos históricos que dan cuenta de un juego de relaciones en el que la migración (movilidad) cumple un papel importante porque está significando un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas (Torres & Carrasco, 2008, pág. 13)

Por lo que la ciudad se enriquece, al desarrollarse tradiciones que expresan la diversidad del ser, sentir y vivir la ciudad y da cuenta de esa “otra” forma de construcción de las nociones de territorialidad más anclada en prácticas simbólicas.

Al poblar las urbes se han recreado formas de articulación que permiten la reconstrucción de nuevos sujetos con característica anclajes para la étnias de un discurso de identidad indígena, de pertenencia y, que desde sus conocimientos y prácticas simbólicas fusionadas innovan la construcción de una nueva urbanidad basada en el respeto a la pluralidad y la diversidad.

La urbe significa articularse a procesos de “modernización”, en el sentido de trascendencia no solamente en aspectos culturales como tradiciones, manifestaciones artísticas e idioma, también de pensamiento o cosmovisión a través de gestiones y acontecimientos políticos.

La ciudad se ha convertido en un elemento central de la imaginación colectiva. Se trata de algo mucho más significativo que un dato estadístico o una ubicación de naturaleza sociológica: implica un cambio de mentalidad cuyas consecuencias son profundas. (Ledgard, 1924, pág. 229)

Por ello algunos de los mecanismos que generan la movilidad indígena contemporánea (que se han mencionado anteriormente), se considera también como los mecanismos de articulación: la educación, que se ha convertido en el principal eje de la movilidad de la nueva generación de jóvenes indígenas, el acceso al derecho a la educación que permita desarrollar sus capacidades intelectuales, generar

propuestas tecnológicas y enfocar sus esfuerzos para obtener carreras universitarias de alto nivel dentro y fuera del país. Una vez concluidos sus estudios se desenvuelven en ámbitos laborales (públicos y privados) relacionados con las ciencias exactas, marketing, modas y otras carreras que antes no fueron prioridad de la población kichwa. La nueva generación de profesionales indígenas promueve un carácter crítico frente a lo que significa ser indígena y propone un nuevo discurso de identidad acorde a sus necesidades e intereses en un escenario distinto a la forma de vida comunitaria, sin embargo aún es necesaria la inserción del conocimiento y prácticas culturales de estos profesionales kichwas en su mundo laboral.

Muchos jóvenes de diferentes pueblos kichwa que salieron para educarse y adquirir las herramientas necesarias para luego volver a sus comunidades y apoyar su desarrollo, pronto se vieron desvanecidos sus sueños e idealismos sea porque cambiaron su prioridad personal o porque no existe oportunidades de empleo en las comunidades; esta realidad conduce a la variación en su interrelación entre la ciudad y su regreso a las comunidades.

Al salir de sus comunidades de origen su interés es mejorar las condiciones de vida familiar, por lo que la comunidad y sus necesidades quedan relegadas a una segunda instancia; y, al integrarse en la ciudad la familia se convierte en un mecanismo de articulación, pues mediante ella se activa los lazos de parentesco, e intentan mantener o recuperar las manifestaciones culturales heredadas de su pueblo, principalmente la vestimenta, idioma, fiestas, música, danza, comida, que son practicadas con una perspectiva distinta al radicarse en la urbe, pues la ciudad genera rupturas con los esencialismos de la cultura kichwa, es decir lo tradicional o autóctono en su forma de vestir, comer, danzar, etc, y que otorgan supuestamente la veracidad del indígena.

El ámbito de la participación social, política y cultural es otro de los mecanismos de articulación de los jóvenes kichwa que se movilizan a la ciudad de Quito. Muchas comunidades a lo largo de la región andina de donde los jóvenes kichwa salen, están vinculadas o pertenecen a organizaciones de segundo grado y tercer grado. Para ilustrar mejor, un segmento significativo de familias de la parroquia Cacha, provincia de Chimborazo radicados en la ciudad de Quito, independiente de sus credos religiosos, están vinculadas a la organización parroquial Federación de Cabildos

Indígenas de la Parroquia Cacha (FECAIPAC); la misma que tiene adherencia a la organización provincial COMICH (Confederación del Movimiento Indígena de Chimborazo, una organización de tercer grado integrada por organizaciones de segundo grado parroquiales y uniones cantonales) y esta a la CONAIE a través de su regional ECUARUNARI. Actualmente, los jóvenes indígenas provenientes de esta parroquia han tomado un rol protagónico en los eventos culturales festivos de su parroquia, con presentaciones artísticas y de promoción, los cuales contribuyen a fortalecer la identidad cultural y organizativa de su pueblo en la ciudad.

En Quito, por ser la capital del país, los jóvenes indígenas en la parte social se han vinculado con las organizaciones nacionales matrices como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), Federación Ecuatoriana de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras (FENOCIN), Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), Consejo de Pueblos y Organizaciones Indígenas Evangélicas del Ecuador (FEINE), que han buscado en sus inicios cubrir con demandas concretas relacionadas a la posesión de las tierras, recuperación de territorios en la Amazonia, respeto al pensamiento andino y valores culturales, formas de organización propias, educación bilingüe, medicina tradicional y finalmente la construcción de un Estado Plurinacional cimentada en la “autodeterminación que consiste en un régimen (autogobierno) que permita tener la competencia legal sobre la administración de los asuntos internos de las comunidades”(Macas, 1992, pág. 25).

A partir del Levantamiento Indígena de junio de 1990, tanto la sociedad civil como el Estado se vieron obligados a reconocer a los indios y al movimiento como fuerza política, este Levantamiento ha tenido varias virtudes: hacer ver que la cuestión indígena no incumbe solo a los indios, sino que es un problema nacional; influir para que las diversas fuerzas sociales y políticas se alineen y tomen posiciones frente a lo indio; reconocer que, a partir del levantamiento, se abre una nueva fase de lucha por la tierra, por reivindicaciones sociales, políticas y culturales del pueblo indio (Macas, 1992, pág. 18). El levantamiento constituye un referente de cambio de vida para las nuevas generaciones y por tanto se considera un mecanismo de inserción en las urbes pero, al prevalecer los intereses políticos de las organizaciones nacionales, e intereses personales de los dirigentes, se ha descuidado temas como el fortalecimiento de la

identidad, mejorar la calidad de la educación bilingüe, transmisión de la lengua materna, fomentar emprendimientos económicos. La falta de interlocución en el beneficio de los ciudadanos con la ejecución de las políticas públicas por parte del Estado y las organizaciones indígenas, ha ocasionado que muchos jóvenes no se sientan representados ni con la ideología, ni con el actual proceso histórico que las organizaciones llevan adelante con sus dirigentes. Por ello prefieren crear espacios políticos y sociales propios, sobre todo de índole cultural y comunicacional donde pueden manifestar necesidades e intereses que surgen desde la movilidad indígena contemporánea.

El idioma kichwa podría considerarse para muchos como una forma de articulación social al poblar las urbes, ya que mediante la aplicación de políticas públicas con la Constitución del 2008 se amplió los derechos colectivos e individuales. Los idiomas kichwa y shuar además ratifican la oficialidad en sus territorios pasan a convertir junto con el castellano lenguas oficiales de relación intercultural. En el Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017 en el objetivo 5, refleja políticas y estrategias para el cumplimiento de los derechos de los pueblos indígenas. Consecuentemente, el reconocimiento del idioma kichwa, puede ser una herramienta de inserción laboral, ya que en las instituciones públicas se busca incluir a profesionales indígenas que dominen el idioma; sin embargo su uso se limita a traducción de informes y productos comunicativos como campañas y spot publicitarios, intentando de esta manera cubrir la ejecución de dichas políticas públicas, lo cual es un indicador incipiente.

Water Ong (2006), en su libro *Oralidad y Escritura Tecnologías de la palabra*, alude que en las culturas orales primitivas, se refiere a aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, se aprende el idioma mediante un entrenamiento, acompañando a los cazadores experimentados por ejemplo, o discipulado, una especie de aprendizaje escuchando, por repetición de lo que oyen, mediante el dominio de los proverbios y la manera de combinarlos y reunirlos. (Ong, 2006) La cultura andina es una cultura oral y sus formas de transmisión del idioma se asemejan a estos métodos de discipulado y entrenamiento que son relegadas al realizar movilidad a la ciudad, ya que muchos jóvenes nacieron y crecieron en un contexto urbano y no aprendieron

su idioma originario sino, el español, no únicamente través de la oralidad sino de la escritura.

La urbanización proporciona el incentivo para crear un método de registro de la lengua para objetivos económicos y administrativos cotidianos en las sociedades urbanas (Ong, 2006, pág. 88), es por ello que en el idioma kichwa, por razones pedagógicas, sociales y de políticas lingüísticas, se estableció un sistema de escritura unificada de cada dialecto de los 15 pueblos que conforman la nacionalidad kichwa, de esta forma se unifica el alfabeto y se establecen reglas ortográficas para una correcta escritura, de manera que en el idioma kichwa existen palabras que se escriben de una forma y se pronuncian como se hablan, por ejemplo: 'hampi' /jambi/ = remedio, medicación; 'tanta' /tanda/= pan, juntos, incluido; 'punku' /pungu/= puerta. Lo que posibilita el aprendizaje de este idioma y la presencia de más hablantes en la ciudad.

A pesar que el público al que se dirige generalmente es reducido, ya que son pocas las personas en la ciudad que entienden, escuchan y leen en kichwa, este paso constituye una motivación para las poblaciones urbanas a aprender un idioma que encierra una gran de riqueza cultural, mediante el cual se transmitieron saberes, prácticas y manifestaciones ancestrales que componen el patrimonio intangible del Ecuador.

No obstante, la motivación por aprender el idioma kichwa ha surgido de los propios intelectuales kichwa, mediante la creación de escuelas kichwas en Quito, tales como: Tinkunakuy, Centro de Pensamiento y Culturas Andinas, cuyo objetivo es la difusión y revitalización de la lengua y la cultura de los kichwas mediante la enseñanza de la cosmovisión andina y el idioma; el Centro de Investigación Multidisciplinario Kichwa Estudio, es una organización de derecho comunitario que contribuye a la recuperación y práctica del Sumak Kawsay Comunitario mediante clases permanentes de idioma Kichwa y su Cosmovisión, Talleres de Fotografía y Clases de Salsa. El surgimiento de estas escuelas responde a un proceso para ser indígena y urbano a la vez.

En cuanto la estructura gramatical del idioma kichwa se evidencia la relación con los ciclos de la naturaleza, lo sagrado, lo sentimental, la unidad.

El kichwa como otras lenguas indígenas de Abya Yala es un idioma aglutinante, está compuesto gramaticalmente por: Sujeto-Objeto-Verbo; es decir, el verbo siempre debe estar conjugado al final de una oración. A la raíz verbal o raíz lexical se le agregan los sufijos, denominados morfemas ligados. En el kichwa no existe una traducción literal de algunos morfemas, pues a una sola palabra (raíz verbal) se puede decir agregar los morfemas completando una oración, que en castellano se podría traducir hasta en 6 palabras, por eso se le llama lengua aglutinante y no existen prefijos, salvo una sola excepción. (Muyulema, 2013)

Por ejemplo:

Shamuna= venir (shamu= raíz verbal; -na= infinitivo)

- Shamuni <-ni> -ni: primera persona del singular. (Yo) vengo.
- Shamukuni <ku+ni> -ku de continuidad; **-ni** 1PS. (Yo) estoy viniendo.
- Shamushkanimi <shka+ni+mi> -shka pasado indefinido; **-ni** 1PS; -mi que sirve para enfatizar o validar algo. (Yo) he venido.
- Shamushkanchikllami <shka+nchik+lla+mi> -shka pasado indefinido; -nchik 2PP; -lla limitativo; -mi enfático /validador. (Nosotros) hemos venido no más.
- Shamukurkanchikllamari <ku+rka+nchik+lla+mari> -ku continuativo; -rka pasado inmediato; -nchik 2PP; -lla limitativo; -mari afirmativo /validador. (Nosotros) estábamos viniendo no más pues.

En la cosmovisión kichwa, el idioma adquiere también una categoría de relación de reciprocidad con la Pachamama (naturaleza) mediante un lenguaje ritual y mitológico, que eleva a una relación de sujetos entre el hombre y la naturaleza pues se considera a la naturaleza (Pachamama) generadora de la vida y por tanto se es parte de ella. La relación de reciprocidad se manifiesta en los ciclos agroecológicos la agricultura astral y ciclo vital de las personas, animales y la misma naturaleza.

Así en el mes de junio es el cierre del ciclo de la siembra, termina con la cosecha, la Allpamama (tierra) debe descansar y las personas también descansan del trabajo; agradecen por las cosechas con fiestas en los que comparten comidas y chicha de maíz. Asimismo en un ritual de un Yachak (sabio), el lenguaje que utiliza alude a las montañas, lagunas, espíritus y las bondades curativas de naturaleza; muchos argumentan que la naturaleza habla a través de la palabra de las personas.

En el análisis de la movilidad contemporánea del indígena además del idioma kichwa, es necesario incluir otro elemento importante que es la vestimenta propia de cada pueblo; misma que ha experimentado transformaciones en el ámbito estético, cultural y las formas de uso, sin embargo posibilitan los procesos de articulación e inclusión en las ciudades, como parte de la diversidad cultural de nuestro país.

Estos dos elementos son funcionales a la identidad andina, es decir la identidad más que una esencia es una relación social, converge a una relación de diferencia con el “otro”, superando los estereotipos del significado de ser o no indígena y se ha convertido en práctica simbólica en la cotidianeidad urbana. Sin embargo hay más elementos bajo el signo de ser indígena que tan sólo haber nacido en determinado territorio, hablar el idioma y vestir tradicionalmente.

1.2.2 Comunicación y Cultura

La relación entre la comunicación y la cultura es indiscutible, pues las dos permiten al ser humano de una manera conjugada, manifestarse e integrar un mundo, una forma de vida, una sociedad.

La comunicación la entendemos como una herramienta de la interacción social que permite fundamentar la existencia, los comportamientos y los cambios que el ser vivo genera. La comunicación permite compartir, registrar y producir dicha información.

La cultura es una construcción humana, resultante de la acción social. La cultura es esa construcción que hizo posible que el ser humano llegue a constituirse y a diferenciarse como tal. (...) (Guerrero P. , La Cultura, 2002, pág. 51).

Esta construcción social es producto de acciones y actores sociales concretos y en procesos históricos específicos. Es así que las conductas culturales para ser considerados como tales deben ser creadas por una sociedad, compartidas en un grupo social, y por lo tanto, son transferibles de individuo a individuo, de una generación a otra. Los elementos culturales cumplen así la función de elementos constantes, capaces de cohesionar, unir, identificar, interpretar y modificar la acción social. (Guerrero P. , La Cultura, 2002, pág. 53)

La cultura nos permite saber que pueden esperar de nosotros, predecir las conductas sociales (de los otros) regula nuestra existencia. Uno de los factores vitales de la cultura como construcción social es el lenguaje simbólico. Porque da a la comunicación humana una especificidad propia. Mediante este lenguaje no solo aprendemos sino que también permite transmitir, almacenar y planificar lo aprendido. Da un sentido de ser y estar en un mundo. (Guerrero P. , La Cultura, 2002, pág. 53)

Para realizar una comunicación intercultural, es decir una comunicación que no solo reconozca el “otro”, sino que valore y aprenda de otras formas de ser, sentir y pensar.

Es importante ser generadores de cultura ya que esta no solo debe fundamentarse en una forma de comportamiento adquirido o heredado, sino que la cultura es sobre todo innovación y creación de esas formas de ser y que a su vez reconocen formas de manifestar y aportar a una cultura viva y rica en tradiciones.

Patricio Guerrero en su libro *La Cultura* (2002), se refiere a 3 niveles de aprendizaje cultural que de alguna forma influyen en los discursos identitarios de los seres humanos.

- El aprendizaje a nivel individual, es decir desde la experiencia propia,
- El aprendizaje social, donde se aprende de otros miembros del grupo social sin que necesariamente haya la intermediación de un lenguaje.
- El aprendizaje cultural, que depende de la capacidad simbólica, de la utilización de símbolos a los que la sociedad da significados. Es mediante el sistema simbólico construido por una cultura que los seres humanos están en capacidad de poder operar la realidad, de dar sentido a su existencia, a su ser y estar en el mundo, a sus universos de creencias, valores morales y praxis sociales y a su percepción de la realidad y la vida. (Guerrero P. , *La Cultura*, 2002, pág. 54)

Estos niveles de aprendizaje, sin embargo no deben constituirse en el único fundamento de expresar un discurso identitario, una forma de ser y pensar conjunta, sino que son instrumentos y elementos, puntos de partida importantes que nos permiten sostener una identidad recreada continuamente como resultado de las interacciones sociales que se producen en las ciudades.

1.2.3 Mecanismos de comunicación indígena en las urbes.

Para los pueblos indígenas la tradición oral ha sido la principal forma de comunicación. Mediante el idioma se ha transmitido, inculcado y fortalecido su identidad cultural, sus expresiones, su cosmovisión. Sin embargo no fue el único registro comunicativo, también existieron otras formas, como los dibujos, cerámicas, tejidos, la relación íntima con la naturaleza, la música, danza, la vestimenta que actualmente son fortalecidas y recreadas de acuerdo al contexto en el que se habita, es decir la ciudad.

La comunicación indígena es constitutiva del sujeto social indígena y de sus expresiones simbólicas, tejido nervioso de la trama o tejido que le da identidad sociocultural. En los pueblos andinos esta trama se advierte en innumerables expresiones como el habla, la vestimenta, los tejidos, los rituales. (Agurto & Mescoco, 2013, pág. 3).

El acto comunicativo en los pueblos indígenas siempre tuvo relación con la identidad cultural que hasta el momento se mantiene; sin embargo las formas de expresarlo, los medios, son los que se transforman o se recrean acorde a las necesidades que brotan de una práctica social cotidiana desarrollada en la ciudad.

En la época colonial el proceso comunicativo de los pueblos indígenas han respondido a situaciones y actos de discriminación y exclusión, apoyados por los medios tradicionales de comunicación que han propiciado estereotipos negativos del indígena. En el contexto actual se ha suscitado una valoración del indígena lo que ha favorecido el proceso comunicativo, mediante la autoafirmación, es decir la identidad como una relación social.

Barthes considera que los seres humanos no nos comunicamos únicamente a través de los signos lingüísticos, también de otros elementos culturales tales como la ropa, el peinado, los gestos, las imágenes, las formas y los colores a fin de convencernos unos a otros respecto de las emociones, valores e imágenes que deseamos transmitir (Baptista, 2010); naturalmente, los códigos no verbales, al igual que el lenguaje,

varían de acuerdo a la cultura de cada pueblo. Esta idea se explica al plantear dos niveles de significación: estos son el plano denotativo y el plano connotativo.

La denotación es la significación que los hablantes de una lengua, independientemente de su contexto, han coincidido en darle a una palabra o imagen. Una vez fijado el significado, todos entienden lo mismo; la connotación es la interpretación del significado de una palabra o imagen según el concepto de los hablantes.

Por ejemplo, el uso de la ropa tradicional en los indígenas, el dominio del idioma y el realizar prácticas ancestrales estáticas o las que son conocidas como autóctonas o tradicionales de los pueblos kichwa, como pagos a la Pachamama, cánticos y danzas a la naturaleza, en el plano denotativo, le otorga la autenticidad indígena. En el plano connotativo la cultura se dinamiza e interactúa en la ciudad, por ende la identidad indígena ya no se vincula estrictamente a elementos como el uso de la ropa tradicional; estos van adquiriendo características del lugar donde se vive, la ropa abrigada y floja va diferenciándose con escotes y costuras que resaltan las figuras femeninas especialmente.

Con la movilidad se puede cuestionar las perspectivas reificantes sobre las culturas como estáticas, este argumento no niega las demandas de identidades arraigadas o locales, pretende que

Lo local no sea concebido como un espacio natural, auténtico opuesto a lo global, visto como lo extraño, artificial e inauténtico sino mirar la construcción de lo local como una amalgama de procesos que permiten la reconstrucción de la comunidad con nuevos anclajes para la etnicidad (Torres & Carrasco, 2008, pág. 15)

Otro mecanismo de comunicación de las nuevas generaciones se da mediante las manifestaciones artísticas que a su vez constituyen las manifestaciones de su cultura, tales como la música y danza, tejidos, bordados, colores. Los estilos musicales actuales de los artistas indígenas, tienen una base tradicional y la combinan con otros

géneros como el Blues, Jazz, la Chicha, Cumbia, Tecnocumbia a los que consideran sus referentes estéticos, claro que dependerá de los públicos a los que se dirigen.

Desde la década de los noventa del siglo XX se da un giro rotundo hacia un tipo de modernización musical, sobre todo, con el uso de instrumentos electroacústicos y digitales. Los indígenas urbanos se han asimilado a otro tipo de expresiones populares escenificadas en la ciudad, se proyectan a los medios de comunicación, a los festivales masivos, a la producción a gran escala de discos y videoclips (Sandoval Mullo, 2009, pág. 73).

La formación académica de comunicadores y periodistas indígenas, es otro mecanismo comunicativo en las ciudades, estos profesionales manejan herramientas que permiten redefinir su identidad y sus manifestaciones culturales. En universidades públicas y privadas se han formado comunicadores bilingües, quienes a través de la dominación de los idiomas kichwa y español -aunque de manera progresiva- ocupan sitios en los medios que antes fueron restringidos para los pueblos y nacionalidades indígenas. El proceso de inserción inicia con traducciones del español al kichwa de las noticias o eventos que no necesariamente representan ni cubren la problemática y realidad indígena contemporánea, sean ciudadanos o no. Pero posteriormente su formación profesional facilita el acceso y desenvolvimiento en áreas competentes a su carrera y podemos ver a presentadores, comunicadores y periodistas indígenas en los medios de comunicación e instituciones públicas y privadas.

También con el uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), se inicia una nueva plataforma comunicacional, un espacio donde se desarrollan procesos de transformación de las relaciones sociales, políticas y culturales de los pueblos y nacionalidades indígenas.

El paradigma de una Sociedad de la Información basada principalmente en el acceso universal a las TIC, significa ignorar las desigualdades estructurales cuyas causas no son de orden tecnológico o de infraestructura sino que responden a modelos de dominación excluyente basados en el interés privado de corporaciones transnacionales que concentran un gran poder tecnológico y

que intentan generalizarlos por medio del mercado como única vía para el desarrollo humano.(Agurto & Mescoco, 2013, pág. 4).

Mediante el manejo de las tecnologías de la información y la comunicación se fortalece la cultura andina en las urbes ya que se establece un espacio de debate ligado a los intereses y necesidades integrales como pueblo indígena.

Las formas de comunicación hegemónica se seguirán dando en la medida en que no se entienda que no se existe sin los otros, que los diversos rostros, idiomas, tradiciones y costumbres son expresiones de una diversidad que nos enriquece. Es por ello que permanentemente se debe seguir formando una comunicación intercultural porque a través de ella se negocian los significados culturales y ejecutan conductas comunicativas eficaces, teniendo en cuenta las múltiples identidades de quienes interactúan en un entorno específico y cuyo objetivo es lograr que la comunicación entre personas de distintas culturas sea apropiada y efectiva.

La comunicación indígena es constitutiva del sujeto indígena y de sus expresiones simbólicas, tejido nervioso de la trama o tejido que le da identidad sociocultural. En los pueblos andinos esta trama se advierte en innumerables expresiones como el habla, la vestimenta, los tejidos, los rituales. La esencia de la comunicación no está en los medios que se utiliza sino en cómo se transforman y recrean. (Agurto & Mescoco, 2013, pág. 4)

1.2.4 Inserción artística de la población indígena en las urbes

Las expresiones artísticas han existido en el sentir del pueblo kichwa andino y durante la historia se han instaurado como el eje integrador y comunicativo de generación a generación. Con la movilidad actual de los indígenas hacia la ciudad, las expresiones artísticas invierten su función de ritual y comunitaria a una función comercial principalmente.

El surgimiento de la música indígena como un fenómeno artístico y comercial masivo ocurre, en particular, en la última década del siglo XX. Con el surgimiento de los movimientos artísticos latinoamericanos de la canción

social en la década del setenta, donde se da una revalorización de las culturas musicales andinas, principalmente, en el Ecuador, aparecen grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Poco después, se produce en las comunidades imbabureñas y otavaleñas, sobre todo, el apareamiento de formatos grupales con sus propias características, por ejemplo el grupo “Ñanda Mañachi”. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 72).

Posteriormente surgieron otros grupos e intérpretes indígenas como Enrique Males en Imbabura, Martín Malán en Chimborazo, quienes asumen el reto de gestionar las expresiones etnomusicales heredadas de sus culturas en sus propias comunidades, en las urbes y en el exterior, además de generar propuestas musicales que están relacionados con el calendario agrícola y festivo de la cosmovisión andina.

En estos contextos se comenzó a hablar de “rescate” de la música tradicional y del “folklore”, términos con aroma a colonialismo, en donde la base del planteamiento apuntalaba aún más el proceso de occidentalización de las culturas indígenas a las que se identificaba como la base de la tradición. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 49).

Este “rescate musical” que también puede ser entendido como medio de inserción musical de la población andina se ha dado mediante el uso de instrumentos andinos, interpretación de melodías andinas, algunos incluso la utilización del idioma kichwa. En la danza el proceso de inserción se da a través de la creación de grupos folklóricos, de representaciones de la forma de vida ancestral mediante movimientos corporales ejecutados al ritmo del Yumbo, Danzante, Sanjuán, Capishca, etc, y también en el uso extravagante de vestuario andino que en los grupos de danza se ha tomado como referencia de lo indígena al vestuario del Pueblo Otavalo, sin embargo se puede observar su mala forma de vestir o la combinación de elementos de otros pueblos indígenas que por cierto desconocen.

La inserción artística de la población indígena en las urbes en décadas anteriores y actualmente en su mayoría, se consolida en un contexto de comercialización y de folklor. El folklor en el contexto urbano y lamentablemente en áreas rurales, es entendida y expresada despectivamente para referirse a las manifestaciones artísticas

de la cultura andina, como expresiones “incultas”, desde la visión eurocéntrica son expresiones de entretenimiento o de espectáculo, refuerzan un gusto por lo exótico, lo colorido, lo desconocido, y las reducen a simples mercancías, que además deben ser interpretadas y expuestas como lo tradicional de su cultura.

Desde la perspectiva de la modernidad, y de los sectores hegemónicos la tradición ha sido entendida como esos modos habituales de conducta legados del pasado, que tienen que impedir el progreso [...] (Guerrero, 2004, pág. 70)

La inserción de las manifestaciones artísticas del pueblo kichwa especialmente, se ha reproducido en la ciudad bajo estos lineamientos conceptuales, es decir lo folclórico como sinónimo de lo tradicional y esta a su vez entendida penosamente como intactas, esencias de la cultura, autóctonas y por tanto negadas a las fusionadas con expresiones artísticas de culturas occidentales. Sin embargo

Estas tradiciones en tanto expresadas a menudo en prácticas rituales, pueden servir a los sectores subalternos como recurso para la acción movilizadora, o como marcos de significación e interpretación de gran fuerza emotiva; así como construye lazos relacionales entre individuos y movimientos, entre generaciones que llenan vacíos espacio temporales. La música, el arte y otras manifestaciones de la cultura, tejen un tramado simbólico o un magma de significaciones que transportan tradiciones en forma de imágenes [...] (Guerrero, 2004, pág. 69) .

Precisamente por ello ha surgido una nueva forma de inserción artística de la población kichwa mediante la movilidad, esta se refiere al protagonismo de los jóvenes en la investigación de sus tradiciones para poder bailarlo, cantarlo, representarlo escenográficamente, fusionarlo, dar a conocer y fomentar su trascendencia con particularidades propias de cada provincia y pueblo del Ecuador.

1.2.5 Mecanismos de inserción de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa en Quito

Los puruwaes han tenido un proceso de inserción artística en la ciudad desde los sectores donde se han asentado, poblado; habitualmente están situados en las periferias de la ciudad, espacios desde los cuales se ha generado un referente musical que caracteriza a los de la provincia de Chimborazo.

En las ciudades como Quito, por ejemplo, sobre la actividad comercial del Mercado Mayorista gira una serie de etnias procedentes de Cotopaxi, Chimborazo, Tungurahua, etc. Los integrantes de las actuales generaciones de estas etnias son ciudadanos y educados dentro de la mentalidad urbana, en muchos casos han olvidado gran parte de su memoria histórica y su cultura patrimonial. En este caso, surge, como es de suponer, toda una corriente musical bajo una nueva estética andina e indígena, cuyo referente social y estético más próximo es el género rocolero y tecnocumbia. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 74).

La provincia de Chimborazo se ha insertado en la ciudad principalmente a través del género carnavalesco kichwa, “canto festivo y de albricias cuya fecha móvil es entre los meses de febrero o marzo o también conocido como Pawkar Raymi (Fiesta del florecimiento). En el género musical carnaval indígena, se toca el pingullo y un tamborcito” (Sandoval Mullo, 2009, pág. 94). Pero también a través de géneros musicales como el danzante y tonada.

El proceso contemporáneo de inserción artística, desde la movilidad de los puruwaes, también se afirma mediante la fusión de técnicas académicas y tendencias artísticas globales o comerciales tanto en música, danza y vestimenta. El grupo musical Kawsak es por ejemplo un referente de fusiones de estos géneros andinos con un toque de Jazz, Blues, Reggae y Sake, sus integrantes son del Pueblo Cacha perteneciente a la provincia de Chimborazo. El grupo realizó una gira en el 2012, en Imbabura, Chimborazo y Pichincha presentando las manifestaciones artísticas de los puruwaes en un trabajo escénico musical y dancístico denominado Pukapak Kawsak Taki (El vivir musical de la gente de rojo). En esta gira, realizada en 2012, se expuso

una propuesta escénica musical enriquecida con coreografías basadas en movimientos tradicionales y fusionados con técnicas de ballet, con bailarinas puruwaes que también mostraron una propuesta con respecto a sus vestimentas acordes a la ejecución de movimientos dancísticos.

Así también en lo referente a la vestimenta, la microempresa VISPU (elegancia e identidad), innova la vestimenta tradicional de los puruwaes, incorporando bordados y tejidos tradicionales y combinados en blusas escotadas, calzado, anacos, camisas y pantalones, etc.

A través de las expresiones artísticas, (música, danza y vestimenta) la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa reafirma su presencia en las urbes. Con el surgimiento de grupos que fomentan el arte indígena, promueven y difunden un lenguaje estético que reconstruye la identidad y sus integrantes se caracterizan por la reapropiación de las expresiones artísticas para reafirmar su cultura y manifestar los deseos y necesidades que tienen al radicarse en Quito. Sin embargo, hay quienes han comprendido o acomodado esta reapropiación artística para fines comerciales, se proyectan a la producción y venta de discos, shows en el caso de la música y venta de videoclips y presentaciones en el caso de la danza y vestimenta. Esta situación también puede considerarse como un medio de inserción artística de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa ya que la música de este Pueblo es poco conocida en la ciudad y para quienes desconocen los géneros musicales de cada provincia de nuestro país, al escuchar un carnaval, por ejemplo lo asocian como música indígena de Otavalo.

1.2.6 Necesidades e intereses

Con el fin de conocer cuáles son las necesidades e intereses del pueblo Puruwa al radicar en Quito se ha tomado como referencia un cuestionario aplicado a 80 personas entre 16 a 46 años de edad.

El cuestionario se ha enfocado principalmente en conocer los discursos identitarios de jóvenes estudiantes de 16 a 35 años de edad, a través de sus manifestaciones artísticas al radicarse en Quito. Sin embargo se ha realizado la encuesta a personas hasta los 46 años de edad por considerarlas como un referente influyente hasta cierto punto para esta nueva generación.

Dichas manifestaciones atraviesan un “progreso artístico”, en un sentido de ser conductores de una reafirmación de la identidad indígena en la ciudad.

A través del arte los puruwaes han creado una “acción simbólica, es decir que está cargada de símbolos. Los símbolos no son simples construcciones metafóricas sobre la realidad, sino que son referentes de sentido de la acción social y política” (Guerrero, 2004, pág. 41), en este sentido constituyen actos que permiten visibilizar y diferenciar al indígena en la ciudad.

Anexo 3: Base de preguntas de cuestionario aplicadas a kichwas del pueblo Puruwa que radican en Quito.

Anexo 4: resultados de cuestionario aplicado jóvenes kichwas del pueblo Puruwa que radican en Quito.

Se constata que los puruwaes se sienten identificados con la música y la danza como mayores exponentes de sus expresiones artísticas, generalmente en la ciudad han tomado como referencia a estas dos expresiones porque muestran sus particularidades como puruwaes. La vestimenta en tanto más que considerarla como una expresión artística lo han asociado como un elemento que otorga físicamente su identidad indígena y las artesanías como un complemento de sus vestimentas.

Con relación a los valores de la Cosmovisión Andina, consideran que los valores comunitarios más importantes son el respeto individual y a la familia, este valor ha sido inculcado como una práctica ética basada en el respeto a los mayores y ancianos por el conocimiento, sabiduría y enseñanza que proporciona a las nuevas generaciones. El saludar por ejemplo es una práctica cotidiana que realizan, como una muestra de respeto hacia ellos. Así también el respeto a la naturaleza es otro valor que consideran importante ya que la naturaleza en la Cosmovisión Andina se considera al ser humano parte de ella, como generadora de la vida y proveedora de alimento, sus actividades diarias están en función a ella como el sembrar, cosechar, desyerbar, cuidar a los animales, etc, pero al radicarse en la ciudad, estas actividades han sido relegadas a personas adultas en las comunidades.

La educación universitaria es uno de los principales intereses de la nueva generación de puruwaes, su objetivo es abordar nuevos escenarios de conocimiento e incursionar en carreras relacionadas principalmente al área de Ingeniería y Tecnología, para desarrollar, perfeccionar e implementar soluciones a problemas de actividades cotidianas en la ciudad, algunos motivados por fortalecer su identidad como pueblo Puruwa y otros a nivel individual. Mediante el ingreso al área de estudio de Humanidades los puruwaes en Quito, buscan conocer, investigar y difundir la cultura; reafirmar su identidad. A través de la formación universitaria en el área de Ciencias Empresariales se ha logrado algunos resultados como creación de microempresas, cooperativas de ahorro y crédito; finalmente la preparación académica en música, danza y diseño de modas mediante en el área de Artes y Diseño es otra de las preferencias actuales de los puruwaes.

Como parte de su autodefinición, los jóvenes consideran que el idioma es un elemento importante que les otorga identidad indígena, muchos de ellos han sufrido discriminación por identificarse como tal y no saber el kichwa. Su formación en la ciudad mediante el idioma español conllevaría a la incomprensión de la cosmovisión del mundo andino, la pérdida de su identidad o sus concepciones de comunidad o territorio, sin embargo con la movilidad indígena contemporánea se demuestra que esto no es así, existen otras formas de ser indígena como la auto identificación sustentada en el conocimiento de su cultura, manifestaciones y tradiciones; una descendencia familiar con raíces innegablemente indígenas; la reapropiación de

dichas manifestaciones y la difusión de las mismas mediante la realización de actividades que fortalezcan la cultura Puruwa en la ciudad. Finalmente su forma de vida, comportamientos y acciones diarias.

Cualquiera puede usar identificadores indígenas como la vestimenta y el idioma pero no significa que lo sean. De hecho existe gente que afirma su “indigeneidad” en bases a estos dos elementos, pero sus formas de vida, raíces familiares y hasta sus rasgos físicos no dan testimonio de existencia indígena. Sin embargo en la sociedad urbana, en sus imaginarios, la vestimenta y el idioma kichwa conforman procesos históricos que dan cuenta de un juego de relaciones de poder y de diferenciación y son a la vez recursos simbólicos para la acción política. De ahí surge entonces la necesidad de “ver y ser visto, es decir los planos de visibilidad e invisibilidad con los que operan los actores dentro de una construcción simbólica” (Guerrero, 2004, pág. 77) que se dan en la construcción de discurso de identidad del indígena, de encarnar a un indígena en la ciudad y “la importancia del ser visto; recurso necesario en una sociedad en donde la imagen ocupa un centro vital en la acción de lo político” (Guerrero, 2004, pág. 77). Por esta razón los puruwas radicados en Quito en su mayoría ratifican su identidad mediante la realización de cuatro actividades principales:

- Participación en eventos culturales o prácticas escénicas como música, danza y teatro
- Vistiendo su ropa tradicional
- Hablando el idioma kichwa
- Organizando grupos que fortalezcan las manifestaciones culturales

Pero también como parte del proceso de su autodefinición buscan incursionar en otras actividades como investigaciones sobre su cultura y pensamiento andino, fotografías, educación, foros, debates, reuniones familiares.

Estos mecanismos simbólicos en la ciudad trascurren en un sentido de ritualidad, es decir actos “religiosos o seculares, que se encuadran en un espacio-tiempo específico y que se reproducen en fechas fijas” (Lienhard, 2003, pág. 26), justamente el vestirse como indígena, hablar el Kichwa, participar y crear eventos culturales son ritos

urbanos que registran el discurso de identidad indígena, de pertenencia a su comunidad de origen y diferencia con los “otros” que conforman la ciudad y “están siendo también fundados y refundados, reconstruidos y deconstruidos, resemantizados [...]” (Guerrero, 2004, pág. 21).

CAPÍTULO 2

ARTE URBANO DE LA POBLACIÓN INDÍGENA RADICADA EN QUITO

2.1.1 Acercamiento conceptual

Todo arte expresado de manera clandestina ha sido considerado como arte urbano o callejero. Generalmente estas formas de expresión se han desarrollado en lugares muy transitados o públicos, su objetivo es testificar la presencia de un individuo o colectivo. A través de la construcción de un lenguaje simbólico y técnicas propias, los artistas urbanos manifiestan mensajes de denuncia social, crítica o reflexión con respecto a injusticias o actos de inconformidad con la estructura social, política, cultural o económica de una sociedad.

Al igual que el grafiti, principal exponente del arte urbano, las manifestaciones artísticas como la música, danza y artesanías del pueblo Puruwa expresadas por jóvenes kichwas en Quito, perfilarían bajo la misma lógica conceptual, ya que su principal objetivo es recrear su presencia en las urbes como actores históricos que tejen redes de interacción social, cultural, política y avivan la diversidad de nuestro país. Así también mediante la difusión de la riqueza simbólica en sus manifestaciones artísticas, heredadas de la historia cultural andina y la construcción de nuevos lenguajes estéticos, el uso de técnicas artísticas conjugadas entre lo tradicional y lo moderno enuncian mensajes reflexivos sobre la discriminación, exclusión, injusticia, pero también el valor artístico, cultural y social de estas artes, sobre todo es un proceso comunicativo de las necesidades e intereses de la nueva generación de kichwas ciudadanos.

En el contexto social, principalmente urbano, el arte indígena podría considerarse como un monstruo, entendiéndose como un elemento inadaptado y excluido en la “normalidad”. “Son monstruos quienes no se ajustan a patrones establecidos” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 19) “transitan los bordes entre lo permitido y lo prohibido, advirtiéndonos sobre los peligros del vivir, las errancias del pensar y las incertidumbres de la libertad” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 20). Este monstruo genera conductas de rechazo, discriminación, miedo por ser una alteración al orden

social, es por ello que han intentado ser abolidas o en última instancia “se les califica de extravagantes, ilegítimos, bastardos, atravesados [...]” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 28)

El arte indígena, al transitar de manera anónima es incomprendido, olvidado y desvalorizado. Su monstruosidad reside en la intolerancia a lo diverso, porque implica la diferencia que carcome los miedos reprimidos de una lógica civilizatoria. El arte indígena al ser anidado por lo que la civilización considera la “fauna inefable, los primitivos, los bárbaros, o los indígenas y, en general de los inadaptados” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 18), es rehuido en su historia, su simbología, sus intérpretes, su valor cultural y estético, por esta razón incluso muchos miembros del pueblo Puruwa al movilizarse a las urbes no conocen la simbología de sus manifestaciones artísticas, algunos la rechazan y otros la reproducen para comercializarla.

“No obstante cada monstruo, también da cuenta de un nuevo ámbito de libertad de conquistar” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 36) permiten inducir a la comprensión de las necesidades y deseos del ser humano “de modo que podemos aprender a oír lo que todo excluido tenga que expresar para que el desencuentro nazca de las relaciones más equitativas y cada quién sepa lo que pertenece a su responsabilidad” (Lafuente & Valverde, 2000, pág. 36). Al vencer los temores de la diferencia se logrará cumplir con un proceso comunicativo de identidad, colectividad, libertad de expresión y autoafirmación.

2.1.2 Arte occidental y arte indígena

Hablar sobre arte es principalmente referirse a una actividad histórica del ser humano, un medio comunicativo del ser humano, expresada mediante diversos recursos auditivos, plásticos y lingüísticos o mixtos. También es hablar de un conjunto de características que se establecen en una sociedad para determinar lo bello, el plano estético de las formas comunicativas, cuya comprensión y desarrollo depende del contexto cultural, puesto que se le atribuye un valor particular que cada cultura posee. En este sentido se pretende conocer las diferencias conceptuales y vivenciales del arte en la cultura occidental e indígena.

El pilar que ha sostenido al arte occidental ha sido el canon de belleza de la antigua Grecia, bajo parámetros epistemológicos, esto se refiere a la belleza entendida como el resultado de simetrías, milimétricas proporciones y la identificación con el bien y la perfección. Todas las derivaciones de arte occidental se han fundamentado en una percepción que se opone a lo vulgar u ordinario y en Ecuador este concepto, se ha arraigado particularmente en las sociedades urbanas, de manera que la música, danza, pintura, etc., se aprenden y difunden bajo estos estereotipos de belleza y todo aquello que difiera de esta definición es considerado vulgar u ordinario.

El arte indígena, en tanto, está cimentado en el sentir, en expresar una cotidianidad relacionada con la naturaleza, la vida en el campo y la “ritualidad de símbolos y mitologías” (Sandoval Mullo, 2009, pág. 18). El arte indígena es funcional al calendario agrícola, festivo, y también a los roles de género (hombre-mujer) cuyas actividades están orientadas a una complementariedad y dualidad en la cosmovisión andina. De esta manera existen instrumentos musicales, cánticos y ciclos agrícolas y festivos que exteriorizan las particularidades del arte indígena y principalmente kichwa.

Al irrumpir con los cánones de belleza establecida por occidente se ha marginado al arte indígena en la sociedad ecuatoriana, y muchos no lo consideran como arte sino como sinónimo de entretenimiento, con un enfoque folclórico, tradicional y principalmente exótico, cuya difusión debe ser regulado en función de un mercado turístico. Por ello se ha reproducido este pensamiento desde la última década del siglo XX con grupos folklóricos de las manifestaciones artísticas de los pueblos primordialmente kichwas.

En la sociedad urbana contemporánea, se ha originado desde el año 90 una reapropiación de jóvenes kichwas en sus manifestaciones artísticas, como un ente comunicativo de sus intereses y necesidades al radicar en la ciudad y también como un elemento que promulga nuevos discursos de identidad indígena, bajo nuevos parámetros estéticos y, a su vez son mecanismos de subsistencia económica. A partir de lo cual surge el reto y la necesidad de proponer un acercamiento conceptual del “arte indígena urbano”, proclamado desde el protagonismo de jóvenes kichwas del pueblo Puruwa.

Para esta propuesta conceptual se ha tomado varias directrices y parámetros más representativos, que permitirán analizar el panorama cultural, comunicativo y estético en el que se desarrolla el arte indígena en la ciudad actualmente. Estos son:

- Fusión de técnicas artísticas (indígenas y occidentales) en música, danza y vestimenta desarrolladas escénicamente.
- Creación de concursos de belleza de mujeres indígenas.
- Innovación de vestimentas tradicionales y pasarelas.

Bajo estas directrices se propone entender al arte indígena urbano como una actividad comunicativa que recrea la presencia indígena en la ciudad, tutelado en la reapropiación de sus manifestaciones culturales que buscan combatir los actos discriminatorios y promueven una reflexión de manifestación en igualdad y diversidad. Su expresión estética se ostenta en cánones de hibridación cultural, una mezcla o fusión de elementos y características de la cultura occidental e indígena.

Así por ejemplo en la sociedad contemporánea se ha observado el protagonismo de la mujer indígena en la participación de certámenes de belleza, quienes se lanzan como candidatas para competir en un espacio donde la belleza está marcada por cuerpos esbeltos, cabello y ojos claros y una tez blanca. De estas participaciones se han obtenido reflexiones sobre discriminación, machismo, racismo y sobre todo ha llevado a cuestionarse cuál es el concepto de belleza de la mujer indígena.

Para algunos sectores indígenas, especialmente de la Sierra la belleza de la mujer se acentúa en los valores de la cosmovisión andina estos son la complementariedad, reciprocidad, solidaridad y paridad. Es decir el asumir el rol de complementariedad del hombre en su comunidad, además de llevar correctamente su vestimenta tradicional, accesorios y la naturalidad de su rostro.

Progresivamente este argumento ha ido variando con las pasarelas de mujeres indígenas que lucen trajes ceñidos y combinados con accesorios modernos, sus rostros maquillados y el triunfo de un segundo y tercer lugar en certámenes de belleza a nivel provincial. Así también su rol de mujer sumisa se ha reformado al de una mujer emprendedora, activa y profesional.

La estética de la mujer indígena, la música, danza y vestimenta en la ciudad se conjugan en una plataforma de interculturalidad, es decir de aprender, conocer y tomar del otro lo que permita definir un discurso de identidad, lo que permite ser.

2.1.3 Relación arte y cultura en la cosmovisión andina

La cultura es el conjunto de rasgos y características que permiten a un individuo o grupo “llegar a ser lo que es” y diferenciarse de los “otros”. Los seres humanos mediante la cultura simbolizan o atribuyen significados a diversos aspectos de la realidad que cada grupo sociocultural considere importante para su existencia.

La cultura debe ser considerada como un sistema integrado por dos subtemas o campos que son los siguientes:

Manifestaciones de la cultura, correspondientes a las artesanías, la música, la danza, la vestimenta, las ritualidades [...]. Este campo permite ciertas formas de comunicación, de auto comprensión, identificación de un grupo, pero también de relaciones de alteridad y diferencia con los otros que son diferentes. [...] Representaciones de la cultura, está constituida por aspectos no siempre manifiestos, evidentes, materiales [...]. Este campo hace referencia al campo de las representaciones simbólicas, al aspecto ideal, mental de la cultura, al de los imaginarios, de la racionalidad, las cosmovisiones [...] (Guerrero, La Cultura, 2002, pág. 79)

En este sentido nos referimos a la música, danza y vestimenta indígena como manifestaciones artísticas de la cultura kichwa, ya que permiten una acción comunicativa en la ciudad, la identificación de un grupo, las interacciones sociales y la diferencia con los “otros” y que son expresadas en un plano estético que son a su vez reconstruidas diariamente en el campo de las representaciones de la cultura, es decir la visión del mundo, los valores y creencias pertenecientes al mundo simbólico.

2.1.4 Nuevos escenarios

Las manifestaciones artísticas de la cultura kichwa, en la ciudad, se interrelacionan y desenvuelven, a nuestro parecer, bajo 3 ejes funcionales:

El primer eje es comercial, referente a las formas de producción, difusión y recepción o consumo de las expresiones artísticas de los kichwas en la ciudad. En la sociedad contemporánea estas formas comerciales del arte indígena son producto de aspectos como el avance tecnológico, “los lugares y los medios donde y a través de los cuales se escucha y se mira la música (las expresiones artísticas) han sido modificados a lo largo de los últimos años por la aparición de las nuevas tecnologías” (Elies, 1998, pág. 50), estos avances tecnológicos además generan nuevos estilos o géneros musicales, dancísticos y de vestuario, que se basan en fusiones andinas, occidentales y populares generando finalmente públicos o consumidores que se convierten en sustento económico principalmente de los comerciantes que en nombre del arte, controlan su producción y venta.

La función identitaria, como segundo eje constituye la más importante en el proceso de construcción de interculturalidad en la ciudad, ya que permite la autodeterminación y autoidentificación de quienes se apropian y expresan el arte indígena y a partir de ella se fortalece y se promueven no solamente las expresiones artísticas de los indígenas, también la diversidad de pensamientos sociales, políticos, ideológicos y culturales que conducen a la equidad en todas las formas de expresión.

En el tercer eje del arte indígena en la ciudad, se considera a la función de uso, que acentúa principalmente el valor estético de estas expresiones en la ciudad, estimada a partir del uso que hace la gente de las mismas. Joan Elies, en su libro, *La música en la era digital* (1998), considera a Simon Frith (1987) para intentar descubrir las diferentes evaluaciones estéticas a partir de la música popular contemporánea, así “Frith distingue cuatro puntos principales:

- El primero es que la gente utiliza la música [...] para corresponder a cuestiones referentes a la propia identidad [...]

- La segunda, es la de proveer a las personas un modo de gestionar la relación entre su vida pública y su vida privada y emotiva [...]
- La tercera, es la de dar forma a la memoria personal, la de organizar nuestro sentido del tiempo y la de intensificar nuestra experiencia del presente [...]

El último, es la idea de que la música (expresiones artísticas) popular contemporánea es una cosa que pertenece a los fans. En este sentido criticar la música (formas de expresión artística indígena urbana) significa atacar a los fans [...] (Elies Adell, 1998, págs. 45, 46)

Los ejes funcionales aquí propuestos, constituyen un cambio de las limitaciones de concepto del arte y la cultura indígena ya que logran paulatinamente una transformación social encaminada hacia un proceso real de la interculturalidad, de nuevos modos de existencia. Si la cultura fue antes el escenario de dominio de formas de ser, sentir y pensar hoy es el vínculo que permite siempre que otros muchos modos de ser se expresen mediante la política, la estética, el arte y todas las formas de expresiones culturales del ser humano.

2.2 LENGUAJE SIMBÓLICO

2.2.1 Definición y características

La palabra símbolo por ser polisémica, encierra cierta complejidad en su definición, sin embargo existen conceptos o ideas universales que nos permitirán determinar su función de acuerdo a su contexto cultural.

En sentido lato, el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos. Es un todo que no puede descomponerse. Posee un sentido subjetivo opuesto a la alegoría, cuyo significado, esencialmente objetivo, se halla normalmente a gran distancia del de los términos que la componen. (Beigbeder O., 1971, pág. 5)

El símbolo tiene a la vez un sentido transparente y opaco. El significante es una imagen, una figura, un dibujo, un trazo, con un sentido sino obvio relativamente comprensible, no es convencional. Su segundo sentido, su segunda intención comunicativa apunta al nivel histórico- cultural, el símbolo pertenece a una cultura, está cargado de historia, los que son sus contemporáneos, se vinculan a su entorno y comprenden su significación. Su significante se ha establecido en un gran acuerdo, imposible de ubicarlo en lo convencional [...]. Su hermenéutica depende del conocimiento de esa, particular, cosmovisión. Pero, todavía tiene una tercera intención, que apunta a lo íntimo personal, a un misterio que se reedita en cada sujeto, esa dimensión comunicativa es un “impresionismo”, se construye en el encuentro entre el símbolo y el sujeto, es su dimensión trascendente, no está escrita, no es histórica, pertenece a un mundo supraintelectual, a lo sagrado, a la trascendencia. (Ruiz Flores, 2004, pág. 12)

Cada cultura posee un conjunto de símbolos que han permitido definir la forma de vida de sus miembros e incluso sus comportamientos. Su intención comunicativa a nivel histórico- cultural, apunta a una correlación entre la expresión y el contenido en un plano arcaico, es decir se remonta a una vida anterior. Así por ejemplo la simbología de la identidad indígena transporta a conservar una forma de identidad colectiva, a una memoria histórica que atesore sus tradiciones, costumbres y

cosmovisión. El símbolo entonces representa un elemento importante de continuidad cultural, por lo que tiende a repetirse continuamente en nuevos contextos. Pero al igual que la cultura el símbolo no es estático, necesita recrearse periódicamente, por ello en contextos como la urbe, cumple una nueva funcionalidad, que depende de los sentidos, del enfoque y la intención de sus emisores y receptores.

2.2.2 Construcción de discursos de identidad

Se puede entender a la identidad desde 2 perspectivas: La individual y la colectiva o social.

La identidad individual alude a una construcción simbólica que inicia desde el auto reconocimiento como individuo. Un autoanálisis que permite definir comportamientos y prácticas cotidianas. Su importancia radica en la diferenciación con los demás.

La primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. (Giménez, pág. 1).

La identidad social se entiende como un proceso que inicia desde el concepto de individuo y que posteriormente otorga el conocimiento de su pertenencia a un grupo social junto con las actitudes, pensamientos y acciones que la sociedad espera de ese individuo por pertenecer a un grupo social y cultural determinado. La identidad colectiva o social es entonces una especie de acuerdo con la identidad personal para ubicarla en igualdad a los demás o como un sujeto perteneciente a un conjunto que comparte características en común.

La identidad la asumimos como un elemento adherente a la cultura, porque la identidad se construye a partir de los elementos culturales que establecen pautas más que de comportamiento, de prácticas. Otorga al individuo un significado valorativo y emocional de pertenencia. Sin embargo la cultura no es el único elemento fundamental que define la personalidad, la identidad individual, puesto que esta

depende de las interacciones sociales y la valoración que permitan a un individuo definirse como ser.

Al tratar el tema de identidad, es importante profundizar en la definición de los términos Etnia y Etnicidad.

Etnia. Es una palabra originalmente del griego ETHNOS que se refiere a la gente de una nación, y ETHNIKOS que originalmente significaba pagano o no griego, para finalmente referirse a nacional (de una nación). Denota seres humanos miembros de grupos raciales y lingüísticos, etc. específicos, pero es usualmente usado para denominar a las minorías, es decir, grupos culturales básicos. Por lo tanto la etnicidad se refiere a una cualidad étnica o a la afiliación o pertenencia a un grupo étnico, lo que normalmente es caracterizado en términos de cultura. (Agustín M., 2004, pág. 4)

La etnicidad se refiere a las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una comunidad dada de personas, y en la medida que los miembros de un grupo étnico interactúan entre sí, la etnicidad se convierte en el medio por el cual la cultura es transmitida. También significa la identificación con y el sentirse parte de un grupo étnico, así como la exclusión de ciertos otros grupos debido a esta filiación.

Los miembros de las entidades étnicas se ven a sí mismas como culturalmente diferentes de otros agrupamientos en una sociedad y son percibidos por los demás de igual manera. Muchas características distintas pueden servir para distinguir unos grupos étnicos de otros, pero las más acostumbradas son la lengua, la historia o la estirpe (real o imaginada), la religión y los estilos indumentarios o de adorno. (Agustín M., 2004, pág. 4)

El concepto de etnia, muy asociado al de raza, ha sido usado para denominar la diferencia cultural, que se caracteriza principalmente en las diferencias biológicas y culturales. Lo que ha generado un contexto problemático a nivel de la acción social, provocando la discriminación de grupos étnicos, relaciones asimétricas y principalmente problemas de comunicación del cual se despliegan las consecuencias

que hemos nombrado anteriormente, porque se origina en el desconocimiento del “otro”.

En cuanto al concepto de etnicidad, que también es usado para marcar la diferencia cultural de los grupos humanos, es planteada a nivel ideológico, es decir “de representaciones colectivas dentro de un grupo étnico, que es el resultado de un proceso de identificación intra-grupal”. (Landázuri, 1998, pág. 503). En este sentido, el bagaje cultural- histórico proporciona los elementos y símbolos culturales y las actividades prácticas que permiten a sus miembros, la construcción identitaria o su discurso de identidad colectiva. Sin embargo la afirmación de personalidad de un individuo, no requiere únicamente de la idea de continuidad de los grupos sociales a los que pertenecen.

En nuestro país la etnicidad indígena ha sido marcado por ciertos estereotipos negativos, de esta manera se establecía que ser indígena es ser vago, sucio, ignorante y, también ser indígena es hablar un idioma originario (kichwa, shuar, etc), vivir en el campo (territorio definido), vestir ropa tradicional, y que sus actividades prácticas estén en función a los valores y tradiciones de la cosmovisión andina.

La nueva generación de kichwas del pueblo puruwa, redefine su identidad en las urbes y “en este proceso reveen sus propios elementos culturales” (Landázuri, 1998, pág. 498), mediante transformaciones de sus prácticas de etnicidad, es decir sustituyen las reglas y disfunciones del sistemas social,

Los individuos pueden manipular su identidad indígena, por ejemplo, evocándola cuando les conviene [...]. También pueden darse “identidades renunciadas”, a las cuales se renuncia como método y en atención a una praxis dictada por las circunstancias, pero que en cualquier momento puede ser invocada o actualizada (Landázuri, 1998, pág. 498).

Además estas transformaciones se dan también con “la manipulación de elementos de su propia cultura, que se puede explicar en términos de la transición en la que se ha circunscrito la experiencia cotidiana a partir de las transformaciones agrarias, sociales y políticas” (Landázuri, 1998, pág. 499).

La redefinición identitaria en el caso de la nueva generación de kichwas del pueblo puruwa, se da a partir de la interacción cotidiana y las actividades prácticas en la urbe. Este contexto concibe la manipulación de los elementos simbólicos de su cultura, como la ropa, lengua, música, danza, ritos, fiestas de acuerdo a sus nuevas necesidades e intereses. En especial esta nueva generación utiliza a la música, danza y vestimenta como entes comunicativos que manifiestan su redefinición identitaria en Quito, que profundizaremos posteriormente.

2.3 EXPRESIONES ARTÍSTICAS DEL PUEBLO PURUWA EN QUITO

2.3.1 Música, danza y vestimenta

Los puruwaes, de nacionalidad kichwa, son originarios de la provincia de Chimborazo, los pueblos indígenas que la conforman son:

Cacha, Calpi, Cicalpa, Colta, Columbi, Galti Lictu, Kimiak Chambu, Pungala, Tikisambi, Tunshi, Langos, Wanu (Xiuxi). (León, 2014, pág. 251)

Cada uno de estos pueblos y comunidades tiene una diversidad de tradiciones y particularidades que son formas de manifestar sus expresiones artísticas. En este trabajo investigativo abordaremos las manifestaciones artísticas expresadas en la ciudad de Quito del pueblo Cacha, perteneciente al Cantón Riobamba y el pueblo Balda Lupaxi, perteneciente al Cantón Colta; con los que se identifican la nueva generación kichwa puruwa.

Estos pueblos se los ha elegido por afinidad, así como por proximidad en conocimiento de sus manifestaciones artísticas y principalmente por un sentido de pertenencia, de curiosidad y preocupación por conocer y difundir las expresiones artísticas como indígena kichwa Puruwa del pueblo Cacha.

Las manifestaciones culturales de los puruwaes que son más relevantes, están relacionadas al calendario andino, solsticios y equinoccios. Con las religiones católica y evangélica, algunas fiestas andinas se sustituyeron y otras fueron adaptadas, es por ello que en la actualidad, en Chimborazo, las celebraciones están

mayoritariamente marcadas por tradiciones religiosas y se realizan actividades para eventos como:

La Procesión, El Señor del Buen Suceso, Las Fiestas del Niño, Rey de Reyes, El Corpus Christi, Día de los Difuntos, Fiestas de San Pedro. (Ladreya, 2007, págs. 42-46)

Sin embargo la riqueza y esencia de las manifestaciones de la cultura andina está fundamentada en los momentos importantes del ciclo agrícola-festivo, espacio-tiempo donde se define mayormente la música y la danza: preparación del terrero o la chacra, siembra, deshierbe y cosecha. En el caso del ciclo vital se tiene características más o menos generalizadas como el enamoramiento, el casamiento, la construcción de la casa, el nacimiento del hijo. [...] (Sandoval Mullo, 2009, pág. 89)

El ciclo agrícola- festivo se refiere a el Pawkar Raymi (Fiesta del florecimiento) o conocida como la fiesta del carnaval, celebrada en el equinoccio de febrero-marzo; Inty Raymi (la fiesta del sol o la cosecha), que se celebra en el solsticio de invierno (junio-julio); Koya Raymi, equinoccio de septiembre; Kapac Raymi en el solsticio de diciembre.

Los géneros musicales más representativos de los puruwaes son:

El Jahuay, Carnaval, Cantos petitorios, las romerías indígenas, Nanas Huachari, La venada “Taruga”. (Sandoval Mullo, 2009, págs. 93-96), Los danzantes, Yumbos y Tonadas.

En cuanto a los géneros dancísticos podemos citar: Danzantes, Tonadas, Carnavales, Yumbos.

Cabe indicar que en cada uno de estos géneros musicales y en especial dancísticos la vestimenta cumple una función específica, así como guarda en sus bordados y colores una simbología determinada. Sin embargo en este trabajo investigativo abordaremos las vestimenta de los pueblos Cacha y Balda Lupaxi, como un elemento

identitario, es decir enfatizaremos la función, el uso y las transformaciones que ha tenido la vestimenta tradicional de estos 2 pueblos en los jóvenes al radicar en Quito.

Con especial énfasis nos dedicaremos al análisis de la vestimenta de la mujer, ya que ha sido quién de manera directa transmite la cultura a nivel familiar y social. Transmisión que ha iniciado por el uso de la vestimenta.

Además, visual y culturalmente la vestimenta de la mujer ha sido la mayor exponente de transformaciones e hibridaciones. En tanto que la vestimenta del hombre puruwa en la ciudad, ha sido desplazada casi por completo por ropa urbana, es decir jeans, camisas, zapatos, etc.

En el siguiente cuadro detallamos la música y danza que caracteriza al pueblo Cacha, y Balda Lupaxi, así también la vestimenta que los ha identificado.

Tabla 1: Música, Danza y Vestimenta del Pueblo Cacha Obraje y Balda Lupaxi

Pueblo	Géneros Musicales	Danza	Vestimenta	Relación- Calendario Agrícola
Cacha (Comunidad Cacha Obraje y Pucará)	Yumbo, Danzante, carnaval de Cacha que se interpreta al sonido de rondines, rondadores, tambores y acompañados de coros de los fiesteros. Chimbuza, es	Carnaval, Yumbo y Danzante.	Mujeres: Anaco negro o azul, camión con bordados coloridos, bayeta de colores vivos (rosa clavel, morado (papa sisa), verde, etc. Chumbi, sombrero con cintas de	Pawkar Raymi (o fiesta del Carnaval)

	<p>tocado con pingullos y bombos. El ritmo de la Chimbuza es el Danzante.</p>		<p>colores.</p> <p>Hombres:</p> <p>Coco poncho (diseños de la chakana o cruz del sur), pantalón blanco, camisa blanca, sombrero y kushma.</p>	
<p>Colta (Balda Lupaxi)</p>	<p>Carnaval, Jaway, Tonadas, música de marcha o de guerra, está compuesta por tambores de cuero de llama y flauta hechas de pluma de cóndor.</p>	<p>Carnaval, Tonadas</p>	<p>Mujeres:</p> <p>Anaco negro, camión blanco con bordados, bayeta de colores oscuros, chumbi, sombrero con cinta de color negro.</p> <p>Hombres:</p> <p>Jirga poncho, pantalón blanco (negro), camisa blanca, sombrero y kushma.</p>	<p>Carnaval (Pawkar Raymi)</p> <p>Jaway (Inty Raymi)</p> <p>Tonadas (Entonadas y bailadas en el caso del Ciclo Vital. Describe la cotidianidad)</p>

Elaborado por: Guamán Tatiana

Los datos elaborados en esta tabla corresponden al estudio explorativo realizado.

2.3.2 Características de los géneros musicales, dancísticos y vestimenta de los pueblos Cacha y Balda Lupaxi.

Jahuay: Es un canto que se ejecutaba principalmente para la cosecha en tiempos del sistema de haciendas. La coreaban hombres, mujeres y niños en la cosecha de trigo.

El jahuay de la mañana o canto del recuerdo:

Cuando avanza el día y se el “Ihuilan muyu” u oración de la semilla silvestre. Hacia la hora mediana, se ejecuta la “Muru manguita” u olla pintada pensando en los platos preparados con el fruto de la cosecha.

En pleno medio día, se entona el jahuay del almuerzo o “canción ritual de la voces cansadas. Ya entrada la tarde, se da el canto de las aves del cielo y los versos satíricos a las autoridades civiles y eclesiásticas.

Finalmente, se canta el “Pucungu” para luego dar paso al sonido de las bocinas y los cuernos de toro para la invocación a las divinidades. Puede sucederse varios días este ritual, pero el día final se denomina “Palalaybilli” o la fiesta del segamiento de los últimos frutos. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 94)

Yumbo y Danzante: Son ejecutadas con pingullos, garruchas y bombos. Son géneros ceremonial y festivo.

El danzante se estructura de un pulso largo y otro breve, según la métrica latina es el pie métrico trocaico. El yumbo es justamente a la inversa, una nota breve y otra larga, el pie yámbico. En la ejecución del tamboril [...], es importante la vibración del sig-sag o pajilla colocada en el parche inferior del instrumento, esta pajilla actúa a manera de eco o resorteo, prolongación de la nota larga del golpe en el cuero. Este eco es fundamental para arcar el paso de danza en el ritmo del danzante, le da el tiempo para realizar la figura coreográfica, por ejemplo levantando el pie en dicha prolongación mientras

que el otro asienta y marca el ritmo en el piso. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 64)

El “yumbo” proviene de la lengua quichua y según algunos entendidos significa brujo. También fue el nombre de una etnia que habitó en el nor-occidente de la provincia del Pichincha. Sin embargo, en forma general, se usó para denominar a los habitantes de las selvas [...] (Guerrero P. , 2005, pág. 1474)

[...]Tiene orígenes prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental del Ecuador. No solo a la danza y a la música que se ejecuta en las fiestas indígenas serranas se les denomina con este término, sino además al personaje que participa en ellas. Los Yumbos era una comunidad indígena quichua que habitaba en la vertiente oriental de los Andes. (Guerrero P. , 2005, pág. 1472)

El yumbo es yámbico, esto quiere decir, compuesto por una célula que incluye una figuración musical constituida por una nota corta, seguida de una larga [...] (Guerrero P. , 2005, pág. 1474)

Para el baile de los yumbos, se reúnen en cada parcialidad varios indígenas con un rondador pequeñito, llevando suspendido el dedo meñique de la mano izquierda un tamborcito chico que lo golpean rítmicamente con la derecha, mientras en la otra mantienen el rondador con que ejecutan –al unísono-el yumbo. (Moreno, 1996, pág. 23)

La danza de los yumbos es de difícil ejecución; pero de lo más elegante, bella y artística que pueda figurarse; pues la realizan lanzando los pies, alternativamente, hacia adelante y hacia atrás, en movimiento de vaivén, con el busto un poco echado al frente, con tal destreza y buen gusto, con tal fineza y distinción, que los espectadores quedan llenos de asombro, con la ilusión visual más encantadora al figurarse que los bailarines no tocan el suelo, sino que nadan sobre él. (Guerrero P. , 2005, pág. 1474)

El Danzante: Esta danza autóctona-cuyo primer número es el que queda transcrito bailan los danzantes de Yaruquíes, Cacha y demás poblaciones de la provincia de Chimborazo-antiguo Reino de Puruhá, que fue regido por los Duchicelas-en la fiesta de Corpus y en las que celebran durante el año en honor de sus santos Patronos, con toda la pampa y el lujo que desplegaban en las fiestas rituales del tiempo de su gentilidad. [...] (Moreno, 1996, pág. 39)

La composición es ejecutada con un pífano de caña de tres huecos-que los indígenas llaman pingullo- con acompañamiento de un tamboril grande, que marca rítmicamente los tiempos del compás. Ambos instrumentos los toca un mismo ejecutante. (Moreno, 1996, pág. 39)

Los danzantes visten una almilla o jubón de tela blanca, vaporosa, con adornos de oropeles, lentejuelas, etc.; y llevan al cuello un pañuelo de color, que casi siempre es de seda. Ciñen faldilla colorada o de cualquier otro color vivo, sobre pantalones blancos bien planchados. Llevan en la cabeza una corona de madera forrada de papel plateado o dorado, en que embonan cuatro o más haces de plumas de colores, en forma de penachos. De la corona caen hacia atrás dos franjas anchas de seda-cada cual de diverso color- con brocados y adornos valiosos, a la manera de los ornamentos sagrados. Durante el baile, el despliegue del conjunto de estas franjas de colores vivos y variados, produce un efecto fantástico a la vista, por su diversidad de tonalidades. (Moreno, 1996, pág. 39)

Van calzados con zapatos y ceñidos los tobillos con cascabeles, sonajas que han usado desde los tiempos preincaicos, que las denominan chil-chil (cascabeles fabricados de oro) nombre onomatopéyico que traduce muy bien el sonido que produce. Pero la prenda más valiosa de los danzantes –y que hacen gran ostentación- es el delantal de tela fina que pende de la cintura y llega hasta cerca de los pies, cuajado totalmente de fuertes soles y toda clase de monedas antiguas de plata. Las manos calzan guantes blancos, y con la derecha forrada de papel plateado la hoja y de dorado el puño, que la blanden ceremoniosamente en ciertos momentos de la danza. (Moreno, 1996, pág. 40)

Para iniciar el baile, los danzantes se colocan formando un círculo dentro del cual va el director de la cuadrilla y el músico que –como ya se dijo- es uno mismo el que toca el pífano y el tamboril. El director del baile no lleva indumentaria especial, sino un pequeño bastón –especie de batuta- con que va dando las entradas e indicando los cambios y mudanzas de los diversos números de serie, que a veces llegan a doce. El músico viste pantalón ruana larga y angosta, que no cubre el codo, llamado chushma [...] (Moreno, 1996, págs. 39, 40)

Tonada: La tonada incorpora el ritmo del danzante [...] Gerardo Guevara define de manera simple a la tonada, como un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o bombo es “rasgueado” en la guitarra, ello evidentemente permite en algunas partes duplicar el ritmo [...] (Sandoval Mullo, 2009, pág. 64)

Carnaval: Es un canto y baile de festejo. El personaje principal de este género es el “warmi tukushka” hombre vestido de mujer. Celebrada en febrero o marzo. Es el género musical y dancístico más representativo de los puruwaes.

Se debe distinguir, en el carnaval indígena del Chimborazo a dos personajes centrales: Taita Carlos y Mama Shalva, carnaval macho y carnaval hembra respectivamente. Los hombres se disfrazan de mujeres, los “Huarmi Tucushca”, para emular tanto al taita como a la mama. Los grupos de parientes se reúnen en los ayllus y toda la comunidad marcha hacia el convento. En el trayecto van recogiendo a los compadres cantándoles: ¡alhaja, compadre! La comitiva va presidida por los “Tuteros”, ejecutantes de los tutos o bocinas, igualmente de rondadores y cajas (tambores o bombos) [...]. El grupo de los compadres el Taita y la Mama carnaval dirigen el baile, ellos deben conocer los pasos para guiar a toda la comitiva. Esto funciona como una jerarquía u oficio, tal es el caso del Ñaupador o maestro de ceremonias conocido también como Chaqui. (Sandoval Mullo, 2009, pág. 158)

2.3.3 Uso de las expresiones artísticas en la nueva generación de kichwas del Pueblo Puruwa

La nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa, al que nos referiremos está conformada por jóvenes entre 16 a 35 años de edad y se identifican con los pueblos Cacha y Balda Lupaxi. Los jóvenes se han apoyado en el arte de la cultura andina (música, danza y vestimenta), para hacer de estos un vínculo comunicativo que les permite expresar su redefinición identitaria.

Los usos de las mismas constituyen la principal forma de plantear sus necesidades e intereses al radicar en la ciudad.

Hemos considerado que los usos que hacen estos jóvenes de las expresiones artísticas están relacionados a 2 actividades principales, estos son:

La primera es la actividad comercial, se refiere al uso de la danza y música en eventos culturales y presentaciones escénicas principalmente. Esto supone la producción, difusión y consumo de esta actividad con fines lucrativos pero también supone un espacio para dar a conocer la música y danza de este pueblo.

Reflexionamos que la actividad comercial conlleva un uso estético en las expresiones artísticas, es decir las acoplan a un contexto de belleza “urbana”, así por ejemplo en la música se fusiona instrumentos andinos con instrumentos occidentales a fin de que el público urbano lo acepte, lo consuma y conozca. Sin embargo los géneros musicales Carnaval, Yumbo y Danzante del pueblo Cacha continúan siendo los mayores exponentes de esta cultura con esta nueva generación, ya que no se ha llegado a un nivel de innovación artística en este campo. Solamente se ha realizado arreglos musicales que se adapten al contexto urbano, pero que de alguna manera permiten la revitalización de la cultura Puruwa. Estos procesos son el resultado de una interacción social que permite otras formas de manifestar la cultura indígena.

En la danza la fusión de técnicas dancísticas andinas y de ballet, también están orientadas en un gran porcentaje a la actividad comercial y a su vez a una actividad identitaria que revive la cultura puruwa en la ciudad. En la danza también se continua

interpretando los géneros dancístico del Danzante, Tonada, Carnavales y Yumbos en espacios como plazas, parques, teatros con escenificaciones.

La segunda actividad es la identitaria, indica principalmente el uso de la vestimenta ya que acentúa la identidad de un individuo. Es así que la vestimenta se convierte en funcional, es decir depende el espacio, el grupo de social, cultural y laboral, así como las celebraciones de matrimonios, bautizos, etc. Por ejemplo estos jóvenes para identificarse como indígenas puruwaes en eventos o presentaciones de música y danza recurren a su vestimenta tradicional, de esta forma ratifican la autenticidad cultural. Lo mismo sucede en bautizos y matrimonios.

Las transformaciones o influencias urbanas de la vestimenta puruwa en las mujeres, se lo puede apreciar sobre todo en espacios como concursos de belleza, pasarelas y en el uso cotidiano.

A la actividad de uso identitario de la vestimenta, música y danza de esta generación en la urbe, la hemos asociado también a la tradición, es decir a un uso que se reproduce por herencia generacional y que consecuentemente se lo manifiesta sin fundamentos ni conocimiento simbólico, simplemente se reproduce porque otorga identidad o pertenencia cultural.

A continuación se expondrá los testimonios de jóvenes puruwaes de los pueblos Cacha y Balda Lupaxi que testifican los usos que dan las manifestaciones artísticas en Quito.

Para Wayra y Atahualpa Coro, de la comunidad Balda Lupaxi, integrantes de los grupos musicales “Kawsaymanta” (por la vida) y “Sayi”, respectivamente; la música es un ente que les permite interactuar y aprender de otras culturas.

La música da otro estado de ánimo, otra forma de ver las cosas, otra forma de pensar y también otra forma de actuar; porque la música te identifica con muchas culturas, con varias propuestas, con historias de los pueblos y las nacionalidades alrededor del mundo y en ese sentido la música es un idioma universal. (Coro, 2014)

La música fue la única manera que encontré para comunicarme o llegar a la gente de alguna manera, porque es muy difícil en la actualidad llegar a la sociedad o que alguien te escuche a menos que seas un personaje famoso (Coro A., 2014)

Cuando yo vivía en mi comunidad no conocía más que los carnavales y las músicas de mi pueblo, ni siquiera la gente del pueblo indígena conocían (la música), pero cuando ya vine acá empecé a conocer a saraguros, otavalos, salasacas, de todo y, la gran riqueza de ritmos que hay en el pueblo indígena que yo no tenía ni la menor idea, por ejemplo un “chaspishca”, un sanjuanito. (Coro A., 2014)

El contexto urbano genera es esta nueva generación ciertas necesidades e intereses en las manifestaciones artísticas de sus pueblos. La música, danza y la vestimenta se desenvuelven de acuerdo la necesidad de generar conocimiento, es decir academizar las técnicas heredadas de su pueblo, para lograr estilizarlas y profesionalizarlas. Estas necesidades e intereses producirían una trascendencia musical, dancística y de sus vestimentas, lo que a su vez permitiría su comercialización y un ingreso económico que permita su subsistencia y la de sus familias.

Yo pienso que nosotros tenemos que hacer nuestra música comercial, porque nosotros escuchamos lo tradicional y nos quedamos ahí, y tal vez lo que escuché de mis padres algo mejoré pero se queda ahí y no se vuelve comercial. El mundo es tan globalizado que ahora nosotros grabamos y lanzamos una música pero no pega (llega) y ¿por qué?, porque no estamos haciéndola comercial, globalizada, y aquí es donde entra la academización. Debemos tecnificar, aprender de otros elementos para profesionalizar nuestra música y hacerla comercial [...] (Khipo, 2014)

Para comercializar, si se necesita de una renovación estética, hay que trabajarla tal como está el mercado, el mundo moderno, porque una de las cosas que nosotros hemos estado (fallando) es encerrarnos en lo nuestro, en lo puruwa, para nuestra gente y nos quedamos en eso, pero que tal si esta música puede pegar (llegar) a gente de otras culturas lejanas como africanos, asiáticos. Para mi es importante traspasar fronteras pero también mantener ciertos rasgos [...] (Coro, 2014).

A más del mundo indígena nadie más conoce esto (Manifestaciones artísticas). Lamentablemente los indígenas somos minoría y esa no es la idea, queremos llegar a mucho más, a que al menos todo el Ecuador nos escuche. (Coro A. , 2014)

Creo que no sólo la música sino todas las manifestaciones en sí de la cultura indígena no tienen que ser vista solamente por el lado sentimental sino que tiene que profesionalizarse y también requieres vivir de eso, requieres de una remuneración. Es justamente por lo que nosotros hemos llegado hacer “chicheros”, hacemos cumbia, mezclar un poco de rock, creo que es más factible llegar así a la gente, poco a poco. Incursionamos en nuestros conciertos música tradicional, poco a poco la gente ya va conociendo (Coro A., 2014)

Las manifestaciones artísticas requieren de investigación, reapropiación y sobre todo de generar conocimiento, tanto de los elementos culturales como los simbolismos heredados de la cultura puruwa. Al movilizarse a la ciudad, esta herencia se olvida, se desconoce y en muchos casos se reproduce por tradición o conveniencia, sin fundamentos identitarios colectivos ni individuales. Por lo que una de las necesidades que surge en la nueva generación es encontrar el equilibrio entre los conocimientos heredados y generados a partir de sus vivencias en ciudad, que permita un discurso de identidad indígena que trascienda.

Ana Lucia Janeta, oriunda de la Comunidad Cacha Obraje, e integrante de la microempresa de confecciones de vestimenta puruwa “Vispu” (Vístete Puruwa), reconoce la necesidad de incorporar los conocimientos heredados por sus antepasados en la elaboración de las vestimentas que oferta.

Lo que conozco acerca de los simbolismos en nuestra vestimenta es que en fajas, o “chumbis” como nosotros les llamamos, dependiendo del diseño hay figuras o morfias y antropomorfias, es decir de animales o de personas, en la fajas por ejemplo hay “sapitos”, perros, lobos, llamas o a veces personas. De alguna manera no nos hemos puesto a investigar a profundidad el significado de elementos de nuestra cultura, sino que se lo reproduce por tradición, es decir, ponerse lo que se puso el abuelito, la abuelita; por eso también es que no valoramos lo que es nuestro. Por ello

muchos jóvenes dejan de utilizar (la vestimenta) por ejemplo al ponerse el anaco, la faja y la sustituyen por imperdibles. [...] (Janeta, 2014)

Mi interés es que como jóvenes no dejemos de lado lo que es nuestra vestimenta, aunque sea adaptándola a la ciudad, a la moda o tendencias que están presentes en la ciudad, pero que no nos olvidemos completamente. Aparte nos falta mucho conocer nuestros símbolos, los significados; por eso no lo valoramos. Sería interesante que se haga un estudio sobre el significado de los bordados y de toda la vestimenta para que conozcamos que es lo que estamos vistiendo y tengamos más reapropiación de lo que es nuestro. De pronto lo hemos estado reproduciendo por herencia, pero sin saber el significado. Como jóvenes enfoquémonos y dediquémonos a investigar estas cosas que nuestros abuelos saben sin necesidad de tecnologías, sin libros, ellos saben más que nosotros. (Janeta, 2014)

En los temas musicales como: “soltera loca”, Carnaval de Cacha, Durawachito, Carnaval Vaquero, Rosa Bandida, Balda Pambeña, Cacha Fiesta, Ponchos de color, Muskuy, Uri Urilla, Sumak Ishita, Runa Llankay, etc. se pueden observar la fusión e incorporación de técnicas dancísticas estilizadas y tradicionales, instrumentos modernos, que hacen de su cultura una muestra de la diversidad y su riqueza. También presenta a jóvenes como sujetos de alteridad y como constructores de nuevas comunidades locales.

La música principalmente, ha sido el elemento artístico de mayor interrelación con otros pueblos y, se ha convertido conjuntamente con la danza y vestimenta en herramientas que comunican los deseos y necesidades de la nueva generación de kichwas del pueblo puruwa al radicar en Quito. También son sujetos educativos que permiten el conocimiento de las particularidades que identifican a los puruwaes, que desconocen las otras culturas.

CAPÍTULO 3

CONSTRUCCIÓN DE LIBRO DIGITAL FOTOGRÁFICO

3.1 Fotografía digital

3.1.1 Concepto, beneficios, necesidades

La música, danza y vestimenta de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa que radican en Quito, transitan en un contexto de progreso tecnológico, es decir una sociedad regida por la imagen y donde además el progreso de las comunicaciones goza de eufóricas previsiones.

Nos encontramos en la época multimedia y en ella la imagen es predominante, pues como representación de la realidad es la conceptualización más cotidiana que poseemos. Es un mensaje en forma de signo gráfico, es la reproducción de un instante de la realidad sin capturarla sino un reflejo peculiar y parcial. La imagen no es la realidad sino la interpretación que alguien hace de una parte de la realidad.

La imagen es pura y simple representación visual. La imagen se ve y eso es suficiente; y para verla basta con poseer el sentido de la vista, basta con no ser ciegos. La imagen no se ve en chino, árabe o inglés; como ya he dicho, se ve y es suficiente. (Sartori, 1998, pág. 35)

En la era digital la comunicación conforma el proceso de digitalización de todas las formas de manifestación humana, es por tanto que no solo unifica la palabra, el sonido y las imágenes, sino que además introduce en lo visible realidades simuladas, realidades virtuales.

En este contexto se promueve la comunicación visual, es decir una comunicación cargada de anuncios publicitarios, de colores, letras, signos y fotografías que llaman nuestra atención, siendo la ciudad ese soporte para manifestar y divulgar por medio de una comunicación de índole visual.

Para que la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa, pueda difundir y democratizar sus manifestaciones artísticas en la urbe, es necesario integrarse en la comunicación visual.

La fotografía es entonces una herramienta que permite dicha actividad, pues fotografiar significa establecer con el mundo una relación determinada. La fotografía es considerada como un modo de expresión, un medio de comunicación y de información encargada de registrar momentos emotivos y trascendentales de todo tipo de acontecimiento, convirtiéndolos en recuerdos o testimonios. Es además generadora de conocimiento porque mediante la imagen fotográfica se puede contar una realidad específica y democratizarla en cada rincón del mundo.

Cabe mencionar que la fotografía, en la sociedad actual, también está inmersa en la digitalización, lo que favorece su difusión y socialización. Pero también puede generar una comprensión y lectura de la imagen de manera generalizada.

Se debe tomar en cuenta que las imágenes son siempre signos de algo ajeno que incorporan diversos códigos comunicativos, algunos bastante específicos como el código gráfico o el de la relación compositiva entre los elementos que forman la imagen. Es importante entonces revisar algunos factores que intervienen en la percepción de una imagen. Estas son: relaciones de espacialidad; relación figura-fondo; contraste.

Para la lectura y sobre todo comprensión de una imagen también se puede enlazar a la fotografía con la cultura, puesto que mediante la fotografía somos testigos de estilos de vida, formas de pensar, concebir el mundo, de costumbres. También de los procesos de cambio a lo largo de los años.

Entre los medios audiovisuales quizá la fotografía por su indelebilidad, su momento de aquí y ahora -y al mismo tiempo allá y hace tiempo- muestre con mayor potencia la incidencia que las imágenes tienen sobre nosotros. Entre ellas, las que nos conmocionan con el horror, las que nos señalan una identidad y pertenencia por la potencia de su visibilidad, actúan sobre

nosotros socavando diversos niveles de conciencia. (Di Bernardo, 2013, pág. 2)

El presente trabajo investigativo se ha planteado el reto de generar un producto fotográfico que recoja y exponga la realidad contemporánea de la nueva generación de kichwas, así como sus necesidades e intereses respecto a las manifestaciones artísticas de sus pueblos, a través de un lenguaje visual que permite una representación más clara y de mayor precisión en la interpretación de las mismas.

Además mediante un libro digital fotográfico se pretende construir un lenguaje universal (como es la imagen digital) que registre formas de ser, de percepciones, de manifestación de la cultura en nuevos espacios como la urbe y sobre todo recurrir a la memoria y la reflexión colectiva para generar procesos reales de construcción de una verdadera interculturalidad, que respete y valore la diversidad de nuestro país.

3.1.2 Fotografía- Antropología

El ser humano consolida la necesidad de crear una autoidentidad y, para ello el cuerpo adquiere un valor dinámico que le permite la localización de su propia imagen. De esta manera se puede manifestar su existencia en el espacio y el tiempo, su conciencia de un pasado y de un futuro inmediato.

La fotografía, es entonces un lenguaje que posibilita la manifestación del cuerpo como principal fuente de exploración y que faculta la construcción de la identidad.

El lenguaje artístico se ha convertido en una forma de explorar la autoidentidad; la imagen, y en concreto el retrato del cuerpo humano, se establece como la principal forma de exploración de la identidad humana. (Apezteguía, 2003, pág. 10)

Hablar de fotografía es en cierta medida hablar sobre el retrato, de una actividad cotidiana que permite a todo el mundo obtener su imagen o representación física.

El retrato aparece definido como la pintura o efigie que representa alguna persona o cosa. Por otro lado, el acto de retratar viene definido como el acto

de copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o cosa. Ambas definiciones se completan la una a la otra en la necesidad de extender la idea de representación de alguien en un amplio ámbito que incluya su identidad, sus cualidades físicas o morales, la semejanza, fidelidad al carácter del retratado. Todos ellos son datos que parten de la idea del cuerpo y que se extienden más allá acercándose de forma explorativa a la idea del yo. (Apezteguía, 2003, pág. 11)

Con las nuevas tecnologías, la fotografía induce a la aparición de nuevos modelos de creación artística, nuevas formas de entender, someter y expresar la identidad, también la diversidad de pensamiento, formas de ser y actuar. Hablamos entonces del lenguaje fotográfico que concede una forma nueva de intervenir estéticamente sobre la realidad que nos rodea.

La fotografía se ha convertido en un instrumento de la medicina, en trabajos forenses, estudios antropológicos; no obstante, Rosa Olivares (2001) concibe la fotografía artística como un instrumento adecuado para convertirse en un método de conocimiento que permite conocer mejor nuestra sociedad contemporánea, nuestro espacio físico, las convergencias políticas, sociales, económicas: se convierte en una metáfora del placer y del dolor, pero también de la cultura, de las estrategias y de los desastres sociales y políticos. (Apezteguía, 2003, pág. 51).

El poder de la fotografía deriva, según Fontcuberta, en una serie de cualidades, en una extraordinaria densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad y verdad. (Apezteguía, 2003, pág. 48)

Sin embargo, este lenguaje estético que permite el conocimiento de la sociedad contemporánea en el espacio físico y sus formas de expresión de identidad, no han favorecido a la población indígena, ya que se tiende a representar visualmente estereotipos negativos de este sector; en una muestra fotográfica étnica, por ejemplo, se observa imágenes del indígena en actividades relacionadas al campo, vida

rudimentaria, condiciones de pobreza, analfabetismo; es decir se promueve una forma de vida “natural” de su cultura y a su vez como objetos de producción simbólica.

No se han comprendido, o se desconocen los procesos culturales, sociales, políticos y económicos que esta población tiene al movilizarse a las ciudades. Es por tanto que mediante un trabajo fotográfico se pretende aportar en la manifestación de “otras formas” de realidad, distintas a la tradicional. Se propone además un lenguaje fotográfico estético que es entendido, producido y realizado con los protagonistas de sus historias y manifestaciones artísticas e identitarias en Quito.

3.1.3 Estructura y diseño del libro digital fotográfico

El Libro Digital Fotográfico de las Expresiones Artísticas de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito, cumple con las siguientes características:

El libro tiene una extensión de 100 hojas, consta de:

- **Portada:** expone tres fotografías que representan las secciones del libro digital, estas son música, vestimenta y danza; y las mismas se presentan de manera vertical.
- **Título del libro:** Sintiendo y viviendo el arte de los puruwaes
- **Presentación:** Consta de 8 párrafos, ubicados en un cuadro de texto independiente, en él se presenta a los pueblos que conforman al pueblo Puruwa. Se enuncia los ciclos agrícolas y festivos en los que se expresa el arte Puruwa. Además se enumera los géneros dancísticos y musicales que caracterizan a este pueblo. Finalmente, se manifiesta los términos en los que se presentará la vestimenta de las mujeres puruwaes.

CONTENIDO

- **Sección Música:** en este espacio se exponen fotografías ubicadas horizontal y verticalmente, se puede apreciar escenarios e instrumentos, los intérpretes y vestimenta que la nueva generación de kichwas utiliza en la urbe. Las fotografías ocupan entre el 60% al 80% el espacio de la hoja. En la siguiente

hoja se ocupa aproximadamente el 60% en un cuadro de texto que detalla actividades, instrumentos, en algunos casos el uso que daba y se da, extracto de canciones y la vestimenta. Resalta en la mayoría de fotografías colores cálidos y fríos haciendo una combinación del ambiente escenográfico de una función de música, además estos colores componen el abanico de tonalidades que se utiliza en la provincia de Chimborazo. Esta sección está dividida por un tramado gris con el texto de presentación de la sección. Cada sección se identifica por una combinación cromática propia y el título de la sección situado a 90° en el costado inferior izquierdo.

- **Sección Vestimenta:** se realizó un registro fotográfico con una mujer puruwa que vive en Quito. Las fotografías se realizaron en dos momentos de su vida en cuanto a la utilización de su vestimenta. Estos momentos son un día cotidiano y un día en utiliza la vestimenta tradicional para un acto ceremonial como el matrimonio. Las fotografías están ubicadas en una hoja independiente, de forma horizontal y vertical, ocupando casi en un 80% el espacio de la hoja. En la siguiente hoja se ocupa aproximadamente el 60% en un cuadro de texto que detalla actividades, colores y simbologías de los elementos de la vestimenta. Resalta en la mayoría de fotografías el color blanco de las blusas, pues permite observar el detalla de los bordados que la componen, pero también colores cálidos como el rosado de sus rebosos y el rojo como mayor elemento representativo de los puruwaes. Se utiliza un tramado gris con el texto de presentación de la sección. Cada sección se identifica por una combinación cromática propia y el título de la sección situado a 90° en el costado inferior izquierdo.
- **Sección Danza:** en esta sección se registra la preparación y la presentación escenográfica de bailarinas, en especial de dos mujeres puruwes en un teatro en Quito. Así también la transformación de sus vestuarios y técnicas dancísticas. Las fotografías ocupan de 60 al 80% el espacio de la hoja. En la siguiente hoja se ocupa aproximadamente el 60% en un cuadro de texto que detalla la vestimenta y elementos que utilizan, los ritmos con los que se realiza la danza. Resalta en la mayoría de fotografías el color rojo y negro como símbolos de elegancia. Se utiliza un tramado gris con el texto de presentación de la sección. Cada sección se identifica por una combinación

cromática propia y el título de la sección situado a 90° en el costado inferior izquierdo.

- **Créditos:** se coloca el nombre de las personas que realizaron el trabajo fotográfico y la diagramación, consta también del logo de la Universidad Politécnica Salesiana y la Carrera de Comunicación Social.
- **Contraportada:** que consta del índice del libro fotográfico.
- **Tipografía:** letra Courier de tamaño 11 puntos.
- **Diseño:** el diseño se lo realizó en el programa Adobe InDesign.

3.1.4 Estrategias de difusión

Las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) son parte de la cotidianidad del ser humano en la actualidad. Conforman una plataforma comunicacional sobre todo visual, un espacio donde se desarrollan procesos de transformación de las relaciones sociales, políticas y culturales.

Manuel Castells (1994) señala que las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC) no son sólo ciencia y máquina, sino también tecnología social y organizativa. Estos dispositivos sociales interpretan una nueva utopía comunicacional sin precedentes, al proponer un nuevo compromiso con la sociedad y entre los diferentes actores que la conforman.

A través del internet se puede acceder a herramientas, espacios virtuales y redes sociales que posibilitan la difusión de nuevas formas de comunicación y manifestación artísticas, sostenidas en la reafirmación de la identidad en la juventud andina. Pues se puede compartir y almacena imágenes de manera instantánea, democrática, variada.

En la búsqueda de recrear su identidad, estos jóvenes han encontrado en el arte y las manifestaciones culturales una forma de expresar sus emociones, sus pensamientos y, también manifestar su presencia en la urbe. Sin embargo los procesos de recreación de identidad de esta generación implican el conocimiento de la existencia de los sujetos, sus intereses y necesidades en interacción permanente, que muchas veces son ignoradas en la urbe por sus habitantes, debido a la falta de políticas

públicas que faciliten el flujo comunicativo entre culturas que cohabitan en la ciudad. Es por ello, que se plantea una estrategia de difusión de este trabajo investigativo, que proyecta como producto final, un libro digital fotográfico de las expresiones artísticas de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito, que aporte y promueva los espacios culturales, de emisión, gestión y direccionalidad de esta generación y que a su vez contribuya a la existencia de una ciudadanía consciente de sus deberes y derechos.

Se plantea la difusión del libro fotográfico denominado “Sintiendo y viviendo el arte de los puruwaes”, en una plataforma virtual denominada: <http://issuu.com/artepuruwa>. Un servicio en línea que permite la visualización de material digitalizado electrónicamente, como libros, portafolios, números de revistas, periódicos, y otros medios impresos de forma realística y personalizable.

Esta difusión busca presentar una identidad recreada por la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa radicado en Quito; así como las necesidades e intereses respecto a sus manifestaciones culturales.

En la red social Facebook, se podrá compartir el link de la página ISSU, pero además se logrará compartir algunas fotografías y en ellas analizar el tipo de impacto de las mismas, mediante los comentarios y el números de likes (Me gustas) que se generen.

Las imágenes las podremos observar en la siguiente dirección:

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008798085615>

En Flickr, se podrá organizar y compartir imágenes en Internet. Permitir a los contactos que añadan comentarios y notas a su contenido.

Las imágenes las podremos observar en la siguiente dirección:

<https://www.flickr.com/photos/128753532@N02/> y han sido registradas con creative common

Las nuevas tecnologías de información y comunicación (Tics), posibilitan la promoción de la cultura Puruwa, el arte recreado por la nueva generación

perteneciente a este pueblo, de una forma descentralizada, propositiva, económica, innovadora, retroalimentativa, instantánea. Mediante las Tics se podrá compartir el trabajo fotográfico digitalizado.

CONCLUSIONES

Con el reconocimiento de un Estado Plurinacional e Intercultural y la construcción del espacio público en el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013 y 2013- 2017 se ha logrado crear condiciones más oportunas para que la población indígena valore su cultura y su identidad.

En el proceso de reconstrucción de definir un “yo”, la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa, en su mayoría, asume un proceso de valorización de su cultura y los elementos culturales que aportan a la construcción del individuo, y a la reafirmación del indígena en la urbe. Además asume los procesos de interrelación, fusión y cambios que dichas manifestaciones poseen al desarrollarse en la ciudad. Sin embargo no existen acciones concretas desde el Estado que socialicen dichos cambios e impactos con la sociedad civil, lo que genera desconocimiento y desigualdad del arte indígena, quitando la posibilidad a la nueva generación de kichwas de generar propuestas artísticas que se desarrollen en un marco de diversidad e interculturalidad y valoración a su cultura y sus formas de manifestarlo en la ciudad.

La identidad del indígena urbano aún se despliega como un discurso difuso, pues su definición y hasta autoafirmación como tal, se basa en la utilización de elementos culturales como la vestimenta y el idioma de manera funcional o por conveniencia. También su identidad se manifiesta por tradición, es decir una reproducción del ser indígena heredada por generaciones anteriores y en los que se desconoce los procesos culturales como la cosmovisión andina. Su identidad indígena sobre todo se fundamenta en el uso de la vestimenta pero de la que igual se desconoce su valor cultural y simbologías.

Sin embargo existe un porcentaje de jóvenes que reafirman su identidad en base a la investigación de estos procesos culturales, se nutren de la historia, de su herencia para generar nuevos discurso identitarios en la ciudad que no tergiversen el proceso cultural heredado por sus antepasados.

El caso es similar en las formas de comunicar y manifestar el arte indígena en las urbes, pues estas se dan principalmente a través de la actividad comercial y folklórica. Actividad encabezada en su gran mayoría por la juventud indígena que la reproduce de forma vaga. Por lo que mediante la aplicación de una encuesta realizada a jóvenes de 16 a 35 años de edad, se logró determinar que uno de los principales intereses y necesidades de esta nueva generación radica en la investigación y definición de sus elementos simbólicos en el arte.

Ya que para que exista una real construcción de identidad artística se requiere algo más que reproducción de la misma de manera descarriada. Se necesita pues, un proceso de socialización y rescate ya sea bibliográfico, visual, testimonial que les permite profundizar en sus discursos identitarios así como el material que apoye a futuras investigaciones más profundas.

Además, se enfatiza en un proceso que logre la combinación y el equilibrio de los saberes ancestrales y modernos para definir nuevos lenguajes estéticos. Pues de lo contrario la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwá, al no dominar los conocimientos heredados de su cultura estas se perderán con las antiguas generaciones y no se gozará de una base y fundamento que permitan una inserción simbólica en la urbe.

Este proceso debe iniciarse por conceptualizar o entender y socializar el arte no solo indígena, sino a nivel general en el Ecuador. En el país se ha enfatizado y se ha replicado el arte impuesto por occidente considerando la única forma de expresar belleza, pero a la que tampoco se valora, apoya y difunde. No existe material bibliográfico, ni audiovisual que logre el empoderamiento y la valoración de patrimonios culturales, materiales e inmateriales en los ecuatorianos.

Surge el reto de proporcionar un acercamiento conceptual del arte indígena urbano proclamado desde sus propios protagonistas, la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa, como generadores de nuevos parámetros y espacios estéticos.

Finalmente, mediante el uso de técnicas fotográficas y construcción de imágenes, se propuso la elaboración de un libro digital fotográfico que recoja y difunda las

expresiones artísticas de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa que radica en Quito, pero que al no ser difundidas y entendidas como arte, no han sido comprendidas ni valoradas por la ciudadanía.

La demanda de la imagen en una era digitalizada se esparce en cada rincón del mundo, es necesario entonces generar un producto visual que permita el registro de una realidad ignorada y desconocida para muchos en la ciudad, y que además conciba procesos de democratización de dichas realidades para reflexionar colectivamente y pueda aportar en la construcción de un dialogo fundamentado en la interculturalidad.

RECOMENDACIONES

Para identificar el significado del arte indígena urbano es importante que en Ecuador se establezca una investigación profunda de lo que es el arte en general. Es menester y prioritario potencializar el talento, propuestas y conocimientos de la localidad no únicamente de artistas de los pueblos y nacionalidades indígenas sino de todos los pueblos que constituyen nuestro país.

Los prejuicios y el imaginario colectivo respecto al indígena y sus formas de expresión artísticas deben orientarse hacia una mirada intercultural que respete y valore la diversidad en igualdad. De esta forma se contribuye a que el arte en general traspase las fronteras de una contemplación mono cultural.

Es necesario que los procesos investigativos en la simbología del país se fomente desde políticas públicas, que permitan que las formas de comunicación, de expresión y difusión combatan preceptos incipientes como la actividad comercial y folklórica del arte indígena. Las políticas públicas deben garantizar, potencializar y difundir estas expresiones que generen la participación y ciudadana.

La redefinición identitaria de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa, debería estar fundamentada en el interés y necesidad principal de una investigación y definición de sus elementos simbólicos. Estos requieren tener un registro sea bibliográfico, audiovisual, digital, testimonial, etc, que apoye a futuras investigaciones más profundas.

La reapropiación de las manifestaciones culturales de la nueva generación de kichwas del pueblo Puruwa que radica en Quito, debe exigir procesos de escolaridad, es decir formarse e informarse sobre las manifestaciones culturales (música, danza, vestimenta) que permitan el desarrollo de la identidad cultural a nivel colectivo, es decir de todos los y las ecuatorianas. Esta formación podría impulsarse desde el núcleo familiar, comunidad, y proyectos investigativos y organizativos que fortalezcan el protagonismo de la juventud en la difusión y creación de lenguajes artísticos culturales y propios. Procurar el equilibrio entre los conocimientos ancestrales y occidentales para generar lenguajes estéticos de las manifestaciones

artísticas del pueblo Puruwa en la ciudad. De esta forma no se tergiversará la herencia milenaria de este pueblo.

La formación académica, podría significar un gran aporte para la innovación de las expresiones artísticas del pueblo Puruwa en Quito, pues es sustancial profesionalizar estas expresiones para su difusión, su retribución económica pero también para su trascendencia cultural.

LISTA DE REFERENCIAS

- Agurto, J., & Mescco, J. (12 de noviembre de 2013). *ALAIC comunicación indígena*. Recuperado el 13 de noviembre de 2013, de <http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/content/la-comunicaci%C3%B3n-ind%C3%ADgena-como-dinamizadora-de-la-comunicaci%C3%B3n-para-el-cambio-social>
- Agustín M., T. (2004). Comunicación Intercultural. *Comunicación Intercultural*, 87-101. (A. S. Indígenas), Recopilador) México. Recuperado el 20 de agosto de 2013
- Apezteguía, M. A. (2003). *Biblioteca USM*. Recuperado el 25 de julio de 2014, de [www.http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27336.pdf](http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27336.pdf)
- Baptista, L. (15 de abril de 2010). *Baptista Luis*. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://baptistaluis.blogspot.com/2010/04/aportes-la-semiotica-de-la-comunicacion.html>
- Beigbeder, O. (1971). *La Simbología*. Barcelona: Oikos-tau, s.a Ediciones.
- Böll, V., Conejo, M., Costales, X., Lozano, A., Schlegl, A., Tocagón, L., & Wisum, C. (1997). *Identidad Indígena en las Ciudades*. Quito: Fundación Hanns Seidel.
- Burbano, M. (mayo de 2012). *Academia.edu*. Recuperado el 22 de octubre de 2013, de http://www.academia.edu/1758647/Movilidad_humana_e_integracion_social_en_Ecuador_de_acuerdo_al_Plan_Nacional_para_el_Buen_Vivir_2009-2013
- Castejón, N., & Fdez, J. (s.f.). Recuperado el 22 de julio de 2013
- Clifford, J. (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

- Coro, A. (12 de mayo de 2014). La música Puruwa. (T. Guamán, Entrevistador)
- Coro, W. (20 de mayo de 2014). La música puruwa. (T. Guamán, Entrevistador)
Quito.
- Desarrollo, S. N. (s.f.). *Senplades*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014, de <http://documentos.senplades.gob.ec/Plan%20Nacional%20Buen%20Vivir%202013-2017.pdf>
- Di Bernardo, M. S. (mayo de 2013). *Revista Lindes*. Recuperado el 7 de julio de 2014
- Elies Adell, J. (1998). *La música en la era digital*. España: Arts Grafiques Bobala S.L.
- Elies, J. (1998). *La música en la era digital* . Spain: Milenio.
- Giménez, G. (s.f.). *Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM*. Recuperado el 2 de octubre de 2014, de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Guamán, T. (2012). ¿Por qué las nuevas generaciones no se vinculan al Movimiento Indígena? *Revista Intercultural YamaiPacha*, 21.
- Guerrero, P. (2002). *La Cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero, P. (2002). *La Cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Abya Yala.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

- Janeta, A. L. (12 de junio de 2014). La vestimenta Puruwa. (T. Guamán, Entrevistador)
- Khipo, M. (24 de mayo de 2014). Las nuevas necesidades e intereses en la estética musical de la nueva generación kichwa del Ecuador. (T. Guamán, Entrevistador) Quito.
- Ladreya, R. (7 de marzo de 2007). *Repositorio Digital UTE*. Recuperado el 25 de abril de 2014, de <http://repositorio.ute.edu.ec/handle/123456789/8508>
- Lafuente, A., & Valverde, N. (2000). *¿Qué se puede hacer con los monstruos?* Madrid: ELECE S.L.
- Landázuri, C. (1998). *Memorias del primer congreso ecuatoriano de antropología*. Quito : Abya-Yala.
- Ledgard, R. (1924). *Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- León, A. (2014). *Territorio y Gobierno Comunitario*. Quito: Empresdane gráficas Cía. Ltda.
- Lienhard, M. (2003). *Ritualidades Latinoamericanas, un acercamiento interdisciplinario*. Madrid: Faresco S. A.
- Macas, L. (1992). *Indios, Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Quito: Abya-Yala.
- Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.
- Muyulema, A. (15 de noviembre de 2013). Gramática del Idioma Kichwa. (T. Guamán, Entrevistador) Quito.
- Ong, W. (23 de febrero de 2006). *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la palabras*. Argentina: Fondo de Cultura Económica S.A.

Organización Internacional para las Migraciones OIM. (marzo de 2012). *OIM Perú*. Recuperado el 22 de julio de 2013, de http://www.oimperu.org/oim_site/documentos/Modulos_Fronteras_Seguras/Modulo2.pdf

Ruiz Flores, R. (2004). *Símbolo, mito y hermenéutica*. Quito: Abya Yala.

Salvador, P. (2006). *Ballet Folklórico en Ecuador Reinención de Tradiciones 1963 1993*. Quito, Pichinca.

Sandoval Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Sartori, G. (1998). *Homo Videns*. Argentina: Taurus.

Servicio Andino de Migraciones, Perú Red Andina de Migraciones. (21 de Octubre de 2013). *Cajpe*. Obtenido de http://www.cajpe.org.pe/gep/images/stories/RAM_-_sesion_de_estudio-nota_conceptual-Movilidad.pdf

Silva, A. (1992). *Imaginario Urbanos*. Colombia: Tercer mundo editores.

Tecniber-5. (febrero de 2012). Recuperado el 7 de julio de 2014

Torres, A., & Carrasco, J. (2008). *Al filo de la identidad Migración indígena en América Latina*. Quito: FLACSO.

ANEXOS:

Anexo N° 1 Banco de preguntas a entrevistados

1. ¿Para qué pueblos confeccionan los trajes?
2. ¿Por qué la vestimenta una herramienta identitaria en la ciudad?
3. ¿Crees que la vestimenta puruwa se conoce en Quito?
4. ¿Cuánto ha cambiado la vestimenta actual en relación a la vestimenta tradicional?
5. ¿Por qué creen que ha cambiado, o que les ha llevado a cambiar o innovar la vestimenta autóctona?
6. ¿Cuáles son los materiales autóctonos o tradicionales y cuáles son los que han incorporado en sus prendas de vestir actuales?
7. ¿Se puede distinguir su trabajo (prendas de vestir) entre lo tradicional y lo folclórico?
8. ¿Cuáles son sus horizontes, o cuál es su fin con el que realizan este trabajo?
9. ¿Cuáles son sus nuevos intereses o necesidades como jóvenes que tienen con respecto a la vestimenta?, ¿Esto cómo influye en su vestimenta o en su convivir diario?

Anexo N° 2 Entrevista Músico Puruwa radicado en Quito

1. Pará definirte a ti mismo, has tomado como herramienta identitaria a la música, ¿por qué?
2. ¿Qué música haces?
3. ¿Cualquiera que escuche tu música te va a identificar como indígena?
4. ¿Cómo nómbralos como géneros o ritmos?
5. ¿Quieres decir que en Quito no se conoce la música puruwa?
6. ¿Qué hacer para no solo llegar a un público ciudadano, sino al de las propias comunidades, no solamente llegar con la chicha, como tu decías no estancarnos en lo mismo?
7. ¿No crees que a tus amigos, a tu gente le vendría bien tomar este viaje para alejarse, tomar distancia y ver con calma lo que está pasando en nuestros pueblos?

Anexo N° 3 Base de preguntas del cuestionario

Banco de preguntas

1 Nacionalidad

2 Pueblo

3 Edad

4 Nivel de formación

5 Género

6 **¿Con qué tipo de manifestación artística del pueblo Puruwa se identifica usted al radicarse en Quito? señale las dos más importantes.**

Música

Artesanías

Vestimenta

Danza

Otras

7 **¿Qué valor comunitario de la cosmovisión andina es el más importante para usted como miembro del pueblo Puruwa radicado en Quito? elija solamente uno.**

Respeto a la Pachamama

Respeto al individuo y a la familia

Prácticas y adscripciones religiosas

Prácticas míticas

Ayuda mutua

Otras

8 ¿La preparación académica a nivel universitario es un interés primordial de la población puruwa radicada en quito?

Sí

No

9 ¿Qué área del conocimiento a nivel universitario es la mejor opción para un estudiante puruwa radicado en quito?

Humanidades

Ciencias sociales

Ciencias de la vida

Artes y diseño

Ciencias empresariales

Ciencias puras

Ingeniería y tecnología

Otras

10 ¿El uso del idioma kichwa es un elemento importante que otorga identidad a los puruwaes que radican en quito?

Sí

No

11 ¿Qué actividades usted realiza para fortalecer las manifestaciones artísticas originarias del pueblo Puruwa radicado en Quito? enumere las dos más importantes.

Prácticas escénicas, "música, danza, teatro"

Investigación

Prácticas cotidianas idioma y vestimenta

Otro

12 ¿A través de qué elementos o acciones usted reafirma su identidad como Puruwa al radicarse en Quito?

Vistiendo su ropa tradicional

Incluyendo a su familia en una educación intercultural bilingüe

Hablando el idioma kichwa en sus actividades diarias

Organizando grupos que fortalezcan las manifestaciones culturales

Interpretando las manifestaciones artísticas tradicionales de su pueblo

Anexo N° 4 Resultados de cuestionario

**ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN
DE RESULTADOS**

N°	PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS
1	NACIONALIDAD	KICHWA	41
		ECUATORIANA	25
		SIN DATOS	14
		TOTAL	80
2	PUEBLO	PURUWA	63
		SIN DATOS	17
		TOTAL	80
3	EDAD	16-26	49
		27-36	21
		37-46	10
		TOTAL	80
4	NIVEL DE FORMACIÓN	BÁSICO	19
		MEDIO	38
		SUPERIOR	23
		TOTAL	80
5	GÉNERO	FEMENINO	31
		MASCULINO	49
		TOTAL	80
6	¿CON QUÉ TIPO DE MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA DEL PUEBLO PURUWA SE IDENTIFICA USTED AL RADICARSE EN QUITO? SEÑALE LAS DOS MÁS IMPORTANTES.	DANZA-MÚSICA	21
		DANZA-ARTESANÍA	1
		DANZA-VESTIMENTA	7
		MÚSICA-ARTESANÍA	6
		MÚSICA-VESTIMENTA	18
		ARTESANÍA-VESTIMENTA	6
		MÚSICA	9
		ARTESANÍAS	1
		VESTIMENTA	4
		DANZA	6
		OTRAS	1
		TOTAL	80

7	¿QUÉ VALOR COMUNITARIO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA ES EL MÁS IMPORTANTE PARA USTED COMO MIEMBRO DEL PUEBLO PURUWA RADICADO EN QUITO? ELIJA SOLAMENTE UNO.	RESPECTO A LA PACHAMAMA	22
		RESPECTO AL INDIVIDUO Y A LA FAMILIA	27
		PRÁCTICAS Y ADSCRIPCIONES RELIGIOSAS	16
		PRÁCTICAS MÍTICAS	2
		AYUDA MUTUA	13
		OTRAS	0
		TOTAL	80

8	¿LA PREPARACIÓN ACADÉMICA A NIVEL UNIVERSITARIO ES UN INTERÉS PRIMORDIAL DE LA POBLACIÓN PURUWA RADICADA EN QUITO?	SI	65
		NO	15
		TOTAL	80

9	¿QUÉ ÁREA DEL CONOCIMIENTO A NIVEL UNIVERSITARIO ES LA MEJOR OPCIÓN PARA UN ESTUDIANTE PURUWA RADICADO EN QUITO?	HUMANIDADES	14
		CIENCIAS SOCIALES	11
		CIENCIAS DE LA VIDA	4
		ARTES Y DISEÑO	9
		CIENCIAS EMPRESARIALES	9
		CIENCIAS PURAS	0
		INGENIERÍA Y TECNOLOGÍA	23
		OTRAS	10
		TOTAL	80

10	¿EL USO DEL IDIOMA KICHWA ES UN ELEMENTO IMPORTANTE QUE OTORGA IDENTIDAD A LOS PURUWAES QUE RADICAN EN QUITO?		
		SI	74
		NO	6
		TOTAL	80

11	¿QUÉ ACTIVIDADES USTED REALIZA PARA FORTALECER LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS ORIGINARIAS DEL PUEBLO PURUWA RADICADO EN QUITO? ENUMERE		
		PRACTICAS ESCENICAS, "MÚSICA, DANZA, TEATRO"	52
		INVESTIGACIÓN	5
		PRACTICAS COTIDIANAS	18
		OTRO	5
TOTAL	80		

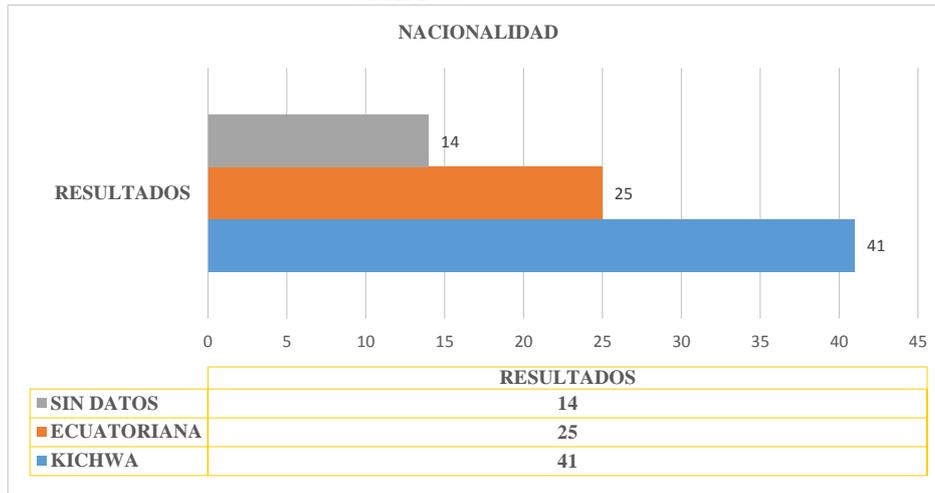
12	¿A TRAVÉS DE QUÉ ELEMENTOS O ACCIONES USTED REAFIRMA SU IDENTIDAD COMO PURUWA AL RADICARSE EN QUITO?		
		VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL	17
		INCLUYENDO A SU FAMILIA EN UNA EDUCACIÓN INTERCULTURAL BILINGÜE	7
		HABLANDO EL IDIOMA KICHWA EN SUS ACTIVIDADES DIARIAS	6
		ORGANIZANDO GRUPOS QUE FORTALEZCAN LAS MANIFESTACIONES CULTURALES	10
		INTERPRETANDO LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS TRADICIONALES DE SU PUEBLO	9
		EDUCACION BILINGÜE Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	0
		EDUCACION BILINGÜE Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	2
EDUCACION BILINGÜE Y MANIFESTACIONES ARTISTICAS	0		

VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y EDUCACION INTERCULTURAL	0
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	5
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y ORNIZAR GRUPOS CULTURALES	3
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL E INTERPRETACION DE MANIFESTACIONES ARTISTICAS	2
HABLANDO EL IDIOMA KICHWA Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	3
HABLANDO EL IDIOMA KICHWA E INTERPRETACION DE MANIFESTACIONES ARTISTICAS	3
CULTURALES E INTERPRETACION DE MANIFESTACIONES ARTISTICAS	3
OTROS	10
TOTAL	80

PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
-----------	-----------------------	------------	-------------

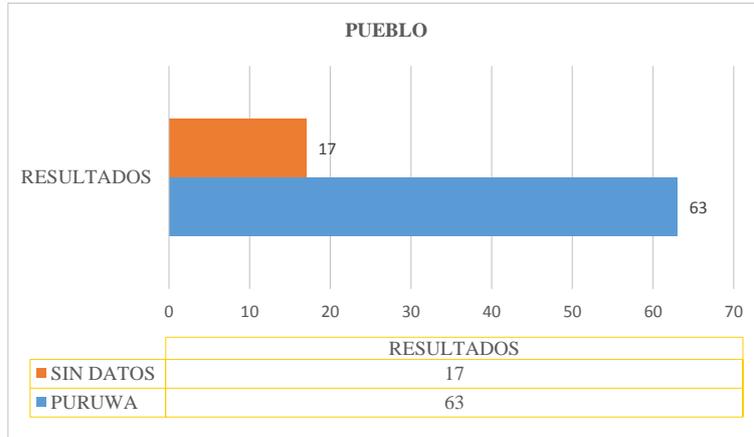
NACIONALIDAD			
	KICHWA	41	51%
	ECUATORIANA	25	31%
	SIN DATOS	14	18%
	TOTAL DE ENCUESTAS	80	

GRÁFICO



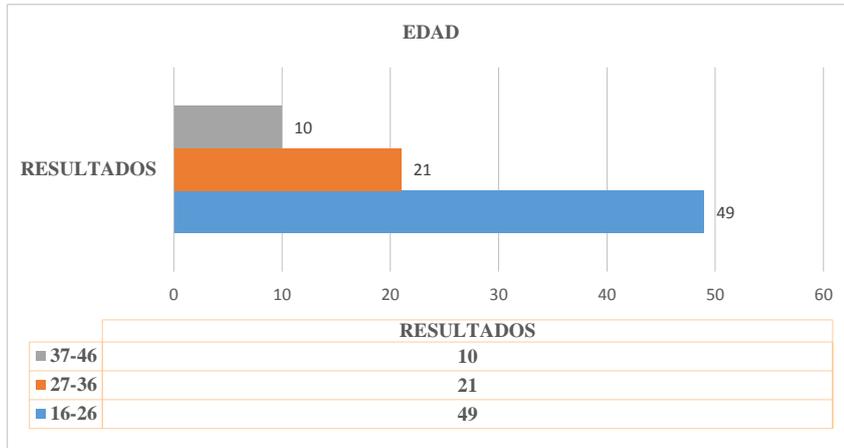
PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
PUEBLO	PURUWA	63	79%
	SIN DATOS	17	21%
	TOTAL DE ENCUESTAS	80	

GRÁFICO



PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
EDAD	16-26	49	61%
	27-36	21	26%
	37-46	10	13%
	TOTAL DE ENCUESTAS	80	

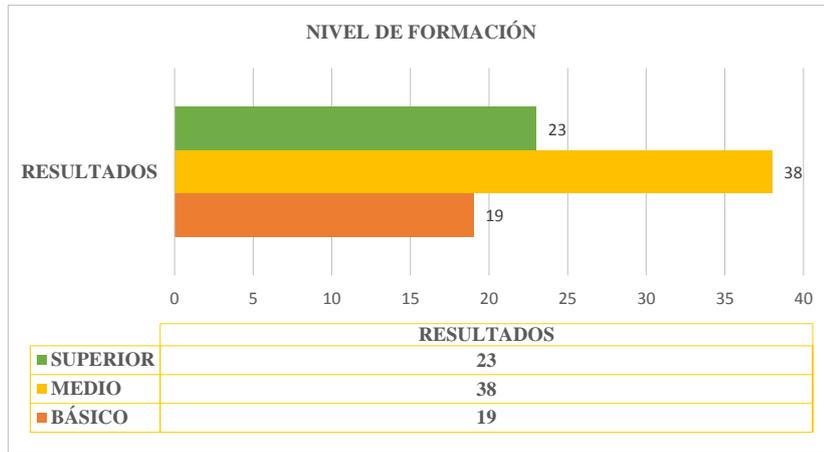
GRÁFICO



PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
-----------	-----------------------	------------	-------------

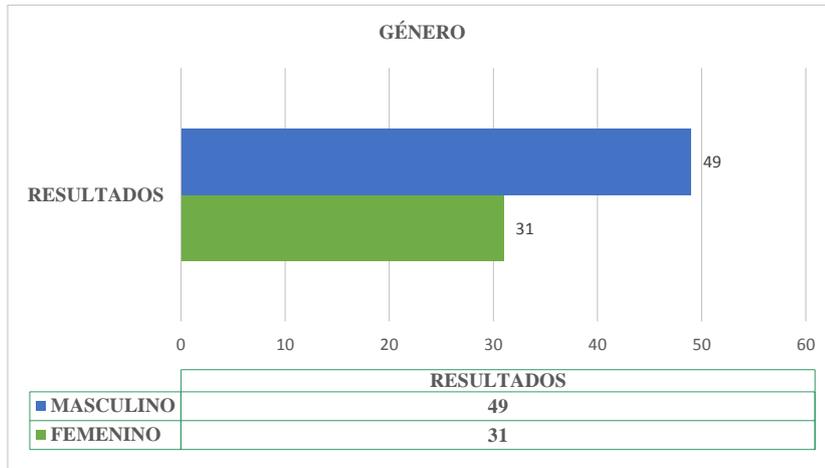
NIVEL DE FORMACIÓN			
	BÁSICO	19	24%
	MEDIO	38	48%
	SUPERIOR	23	29%
	TOTAL DE ENCUESTAS	80	

GRÁFICO



PREGUNTAS	OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
GÉNERO			
	FEMENINO	31	39%
	MASCULINO	49	61%
	TOTAL DE ENCUESTAS	80	

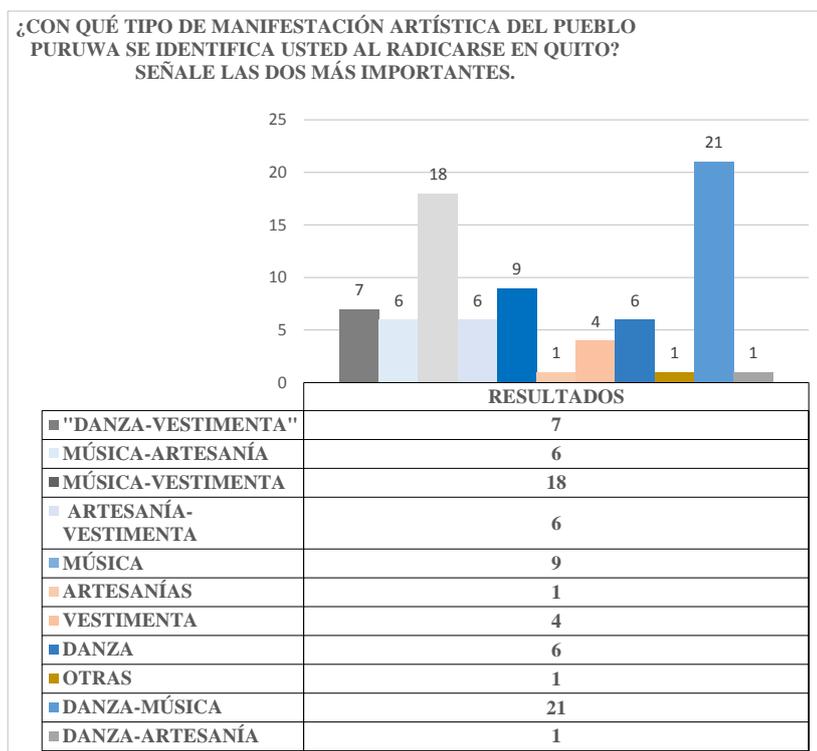
GRÁFICO



1. ¿CON QUÉ TIPO DE MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA DEL PUEBLO PURUWA SE IDENTIFICA USTED AL RADICARSE EN QUITO? SEÑALE LAS DOS MÁS IMPORTANTES.

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
DANZA-MÚSICA	21	2625%
DANZA-ARTESANIA	1	125%
DANZA-VESTIMENTA	7	875%
MÚSICA-ARTESANIA	6	750%
MÚSICA-VESTIMENTA	18	2250%
ARTESANIA-VESTIMENTA	6	750%
MÚSICA	9	1125%
ARTESANÍAS	1	125%
VESTIMENTA	4	500%
DANZA	6	750%
OTRAS	1	125%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

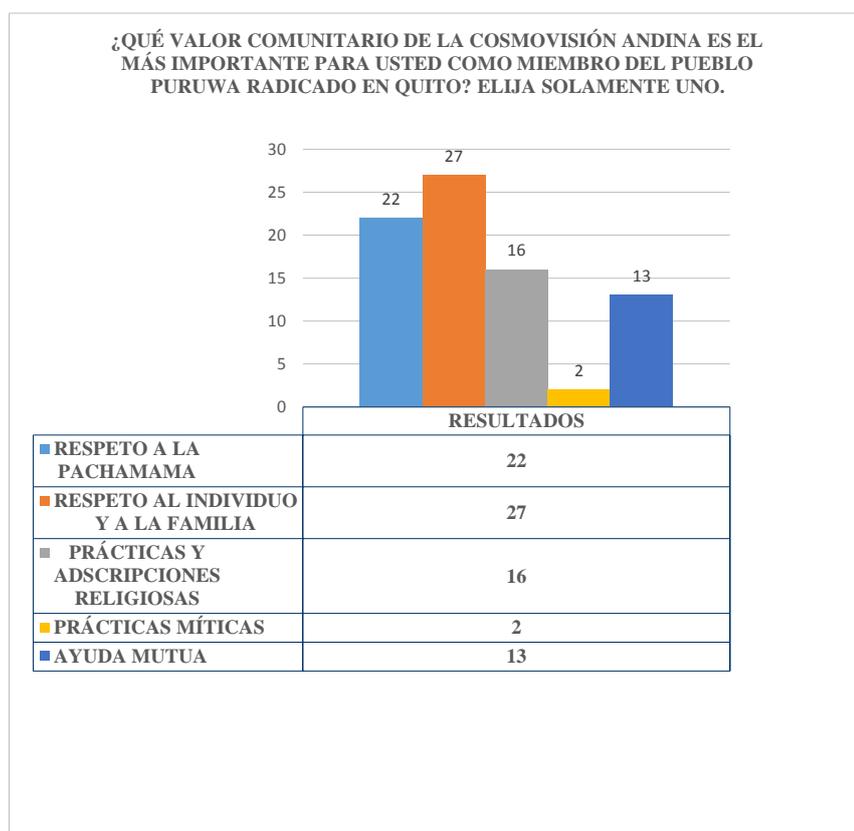
GRÁFICO



2. ¿QUÉ VALOR COMUNITARIO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA ES EL MÁS IMPORTANTE PARA USTED COMO MIEMBRO DEL PUEBLO PURUWA RADICADO EN QUITO? ELIJA SOLAMENTE UNO.

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
RESPECTO A LA PACHAMAMA	22	2750%
RESPECTO AL INDIVIDUO Y A LA FAMILIA	27	3375%
PRÁCTICAS Y ADSCRIPCIONES RELIGIOSAS	16	2000%
PRÁCTICAS MÍTICAS	2	250%
AYUDA MUTUA	13	1625%
OTRAS	0	0%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

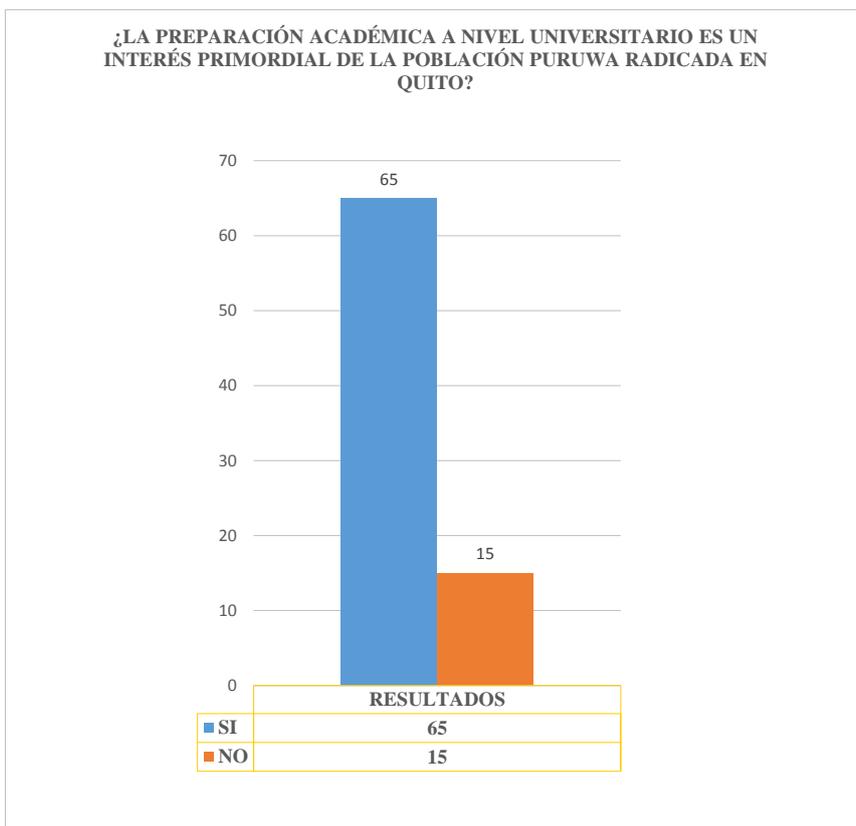
GRÁFICO



3. ¿LA PREPARACIÓN ACADÉMICA A NIVEL UNIVERSITARIO ES UN INTERÉS PRIMORDIAL DE LA POBLACIÓN PURUWA RADICADA EN QUITO?

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
SI	65	8125%
NO	15	1875%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

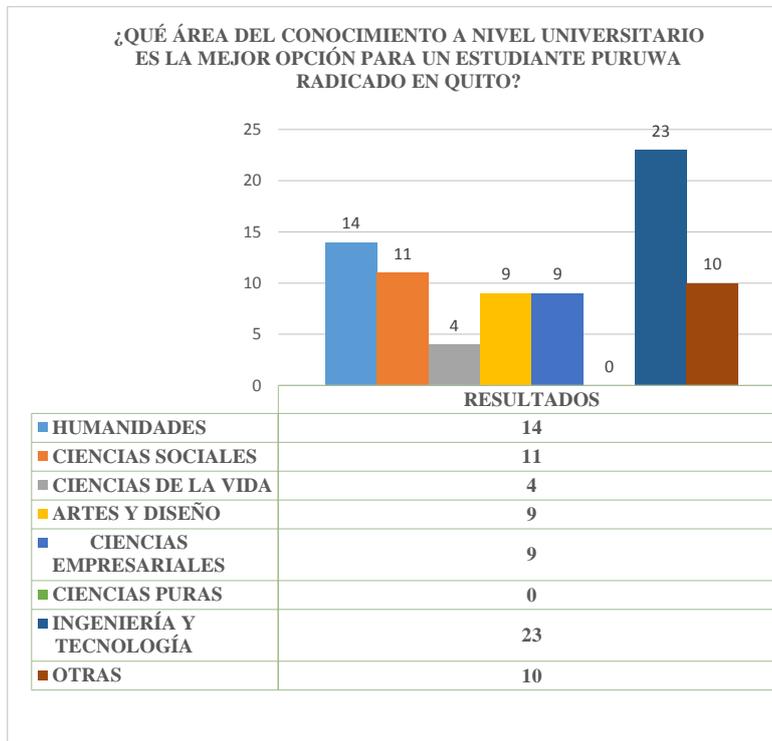
GRÁFICO



4. ¿QUÉ ÁREA DEL CONOCIMIENTO A NIVEL UNIVERSITARIO ES LA MEJOR OPCIÓN PARA UN ESTUDIANTE PURUWA RADICADO EN QUITO?

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
HUMANIDADES	14	1750%
CIENCIAS SOCIALES	11	1375%
CIENCIAS DE LA VIDA	4	500%
ARTES Y DISEÑO	9	1125%
CIENCIAS EMPRESARIALES	9	1125%
CIENCIAS PURAS	0	0%
INGENIERÍA Y TECNOLOGÍA	23	2875%
OTRAS	10	1250%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

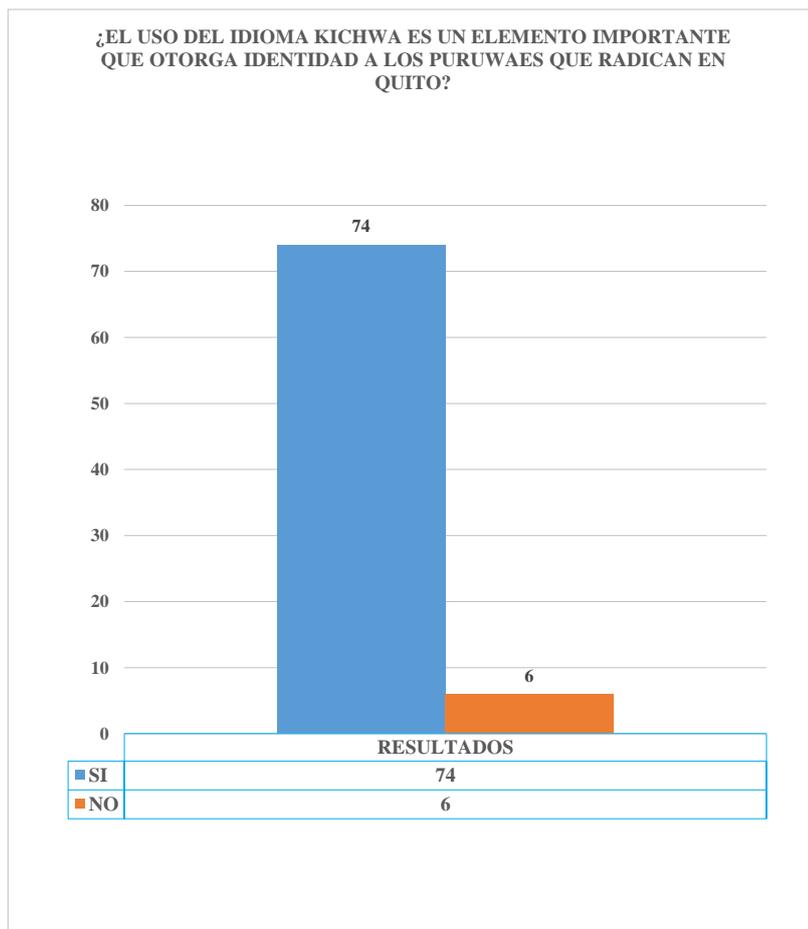
GRÁFICO



5. ¿EL USO DEL IDIOMA KICHWA ES UN ELEMENTO IMPORTANTE QUE OTORGA IDENTIDAD A LOS PURUWAES QUE RADICAN EN QUITO?

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
SI	74	9250%
NO	6	750%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

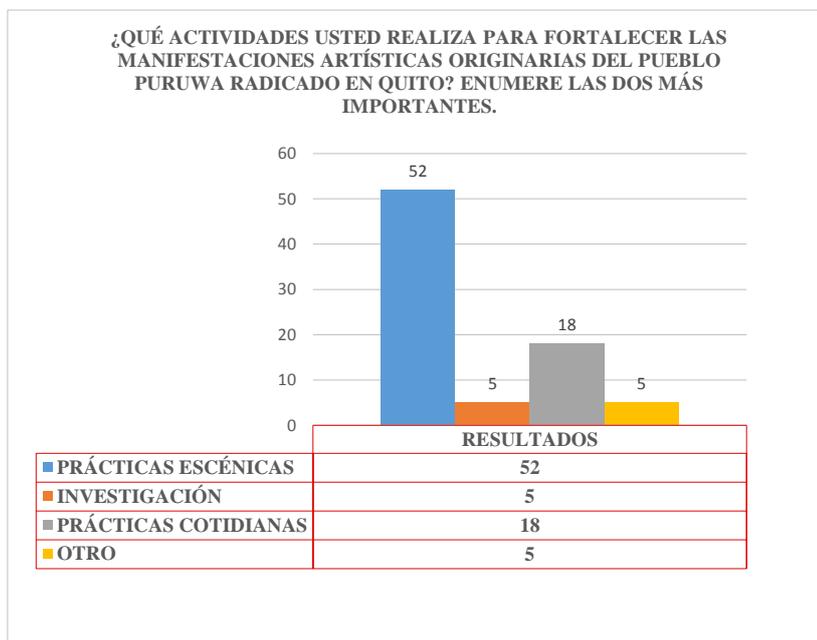
GRÁFICO



6. ¿QUÉ ACTIVIDADES USTED REALIZA PARA FORTALECER LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS ORIGINARIAS DEL PUEBLO PURUWA RADICADO EN QUITO? ENUMERE LAS DOS MÁS IMPORTANTES.

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTAS	PORCENTAJES
PRÁCTICAS ESCENICAS, "MÚSICA, DANZA, TEATRO"	52	6500%
INVESTIGACIÓN	5	625%
PRÁCTICAS COTIDIANAS	18	2250%
OTRO	5	625%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

GRÁFICO

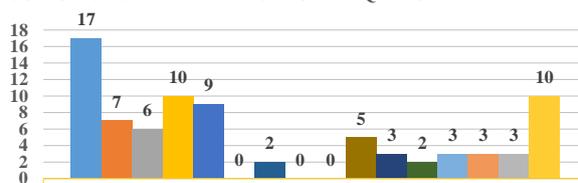


**7. ¿A TRAVÉS DE QUÉ ELEMENTOS O ACCIONES
USTED REAFIRMA SU IDENTIDAD COMO
PURUWA AL RADICARSE EN QUITO?**

OPCIONES DE RESPUESTA	RESPUESTA	PORCENTAJES
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL	17	2125%
INCLUYENDO A SU FAMILIA EN UNA EDUCACIÓN INTERCULTURAL BILINGÜE	7	875%
HABLANDO EL IDIOMA KICHWA EN SUS ACTIVIDADES DIARIAS	6	750%
ORGANIZANDO GRUPOS QUE FORTALEZCAN LAS MANIFESTACIONES CULTURALES	10	1250%
INTERPRETANDO LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS TRADICIONALES DE SU PUEBLO	9	1125%
EDUCACIÓN BILINGÜE Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	0	0%
EDUCACIÓN BILINGÜE Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	2	250%
EDUCACIÓN BILINGÜE Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	0	0%
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y EDUCACIÓN INTERCULTURAL	0	0%
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	5	625%
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y ORGANIZAR GRUPOS CULTURALES	3	375%
VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	2	250%
HABLANDO EL IDIOMA KICHWA Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	3	375%
HABLANDO EL IDIOMA KICHWA E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	3	375%
ORGANIZANDO GRUPOS CULTURALES E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	3	375%
OTROS	10	1250%
TOTAL DE ENCUESTAS	80	

GRÁFICO

¿A TRAVÉS DE QUÉ ELEMENTOS O ACCIONES USTED REAFIRMA SU IDENTIDAD COMO PURUWA AL RADICARSE EN QUITO?



RESULTADOS	
■ VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL	17
■ INCLUYENDO A SU FAMILIA EN UNA EDUCACIÓN BILINGÜE	7
■ HABLANDO EL IDIOMA KICHWA	6
■ ORGANIZANDO GRUPOS DE MANIFESTACIONES CULTURALES	10
■ INTERPRETANDO LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	9
■ EDUCACIÓN BILINGÜE Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	0
■ EDUCACIÓN BILINGÜE Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	2
■ EDUCACIÓN BILINGÜE Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	0
■ VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y EDUCACIÓN BILINGÜE	0
■ VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y HABLAR EL IDIOMA KICHWA	5
■ VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL Y ORGANIZAR GRUPOS CULTURALES	3
■ VISTIENDO SU ROPA TRADICIONAL E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	2
■ HABLANDO EL IDIOMA KICHWA Y ORGANIZACIÓN DE GRUPOS CULTURALES	3
■ HABLANDO EL IDIOMA KICHWA E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	3
■ ORGANIZANDO GRUPOS CULTURALES E INTERPRETACIÓN DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	3
■ OTROS	10