

■■■■■■■■



Cultura la Tolita Jama-Cuaque (Ceremonia: La Fertilidad Agrícola -500 B.C. // + 500 A. D.)

**SOCIOLOGÍA DEL ARTE
NOTAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA DANZA
EN EL ECUADOR**

20 de Agosto, 1977

Edición Virtual agosto 2011

**DR. CARLOS ARGÜELLO LÓPEZ
110815**

PRESENTACIÓN A LA EDICIÓN VIRTUAL 2011

La Sociología del Arte fue escrita en 1977, se delineó como línea de base metodológica de la ideología marxista, la cual era la corriente de pensamiento más avanzada en la década de 1970.

En este período, el pensamiento de integración cultural más representativo del mundo intelectual ecuatoriano era el marxismo, algo que para los no militantes de los partidos de izquierda, era complejo; es decir, muy difícil.

La primera edición de Sociología del Arte la hizo la Universidad Central del Ecuador en sus cuadernos culturales en 1978-9; el Consejo Provincial de Pichincha, en su publicación Cochasquí de 1980; el IADAP en 1981, esta próxima, es decisión del autor, de entregar a la ESPE el trabajo teórico más importante sobre el rescate de la nacionalidad ecuatoriana.

La redacción final rescató la información del conocimiento, al año 1977, que Ecuador tenía desarrollado sobre su realidad sicosocial, sobre las siguientes áreas de la ciencia: Historia; Filosofía; Economía; Sociología; Antropología; y asuntos relativos a los cambios sociales como: Ideología; Método; Simbología y Comunicación.

A su vez, se introdujo uno de los primeros análisis de semiología sustentados en la cerámica y máscaras arqueológicas de las comunidades nativas del Ecuador.

La pregunta que puede crear “curiosidad” está en; ¿por qué el objeto final de la investigación de Sociología del Arte es la DANZA?, la respuesta, estimado lector, está en que la categoría de análisis es marxista. En donde la condición material, de base, fue la producción y existen de dos niveles; la material (infraestructural) y la ideal intelectual (superestructural) de una sociedad concreta, la cual en la base comunitaria se identifica con la danza de esa sociedad determinada por los parámetros y cosmovisión de su vida material.

En esta edición se incluye imágenes de base para comprender el proceso de la producción de valores de una comunidad con los que se identifica el tema, y lleva el título de Epílogo 2011. Además, el material fotográfico fue tomado por el autor, en el Museo del Banco Central en 1976.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE
NOTAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA DANZA EN EL
ECUADOR
Quito, 20 de Agosto, 1977

SUMARIO

Pág.

Introducción General

Notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador –
Parte Primera

Notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador –
Parte Segunda

1. La Danza hasta fines del Siglo XVIII

1.1 Inicio de la Institucionalización de

La Danza

La Institucionalización de la Danza

Proceso General de la Danza antes de su Institucionalización

1.4 La Danza Institucionalizada

2. Análisis Crítico de la Danza en el Ecuador

1933 - 1944

1945 - 1950

1950 - 1960

1960 – 1965

1965 - 1970

1970 - 1977

3. Si la danza en determinadas épocas produjo alguna
Identificación con las grandes masas populares

3.1 Prehispánico

3.1.1 De la Colonia y su continuación hasta 1900

3.1.2 1933 - 1944

3.2 1945 - 1950

1950 - 1960

1960 - 1965

1965 - 1970

1970 - 1977

4. La Danza y las Clases Sociales

4.1 Prehispánico

4.1.1 De la Colonia hasta 1900

4.2 1945 - 1977

4.2.1 El folklore

5. La Danza en la Organización de la Cultura

Apéndice

NOTAS

Epílogo 2011

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE
(Análisis de la Danza en el Ecuador)

INTRODUCCIÓN GENERAL

El Arte nos plantea dos niveles que surgen del análisis de su realidad y la relación con la sociedad. Así podremos diferenciar un nivel de Sociología y un segundo de Teoría del Arte. Estos dos niveles nos introducen en una discusión del fenómeno artístico como una realidad de la producción social. Este fenómeno nos liga a una discusión de carácter sociológico sobre la producción artística (1), lo que la hace transformarse en la categoría central del análisis. La producción de arte es parte de la producción global de una sociedad. Este razonamiento es el que obliga al artista a comprender una totalidad que no está dada en su campo productivo, y es así como el artista en la búsqueda de su contexto creativo, relaciona diversos contextos teóricos como: Historia, Filosofía, Economía, Sociología, Antropología, y asuntos como: Ideología, Método, Simbología y Comunicación, a las que tratará de fundir todo en un producto concreto. Por esto, si el arte necesita para su interpretación y desarrollo en la Sociología, cabe preguntarse ¿existe modo de articulación de todos esos elementos?; si lo que las agrupa en este análisis es el arte, y el arte como lo hemos anotado es social, el arte debe ser estudiado por la Sociología del Arte.

Notemos que lo que hace surgir a la Sociología del Arte es la producción artística. Esta elaboración es correspondiente de todos los niveles de la realización. En el caso de la sociedad capitalista el arte es alienado por el capitalista, el que a su vez lo inscribe dentro de las leyes del mercado, lo que hace que el artista también se inscriba dentro de las relaciones del mercado y al mismo tiempo se sitúe en las relaciones de clase, apareciendo en escena la obra de arte mercancía (2). En la sociedad capitalista el artista queda separado del producto de su trabajo (3), a su vez el artista como ser social está expuesto como todos los demás seres a todas las leyes del mercado.

En sociedades como la de Ecuador con una economía capitalista dependiente y que no ha llegado a su etapa más desarrollada, es de suponer que el artista vende sus obras directamente, lo que hace que se compre una muestra de su genialidad. Así la obra de arte pasa a ser una mercancía que está sujeta a la balanza del consumo; y al ser intercambiada, de acuerdo a la oferta y demanda del mercado, concretiza -en ese marco- su dimensión 'original' de signo cultural. Esto origina una singularidad de status social a sus poseedores (4). Lo que nos obliga a comprender que el arte así ya no es realizado como una mera abstracción del hombre, sino que nos da a conocer desde el punto de vista de la Sociología del Arte, las huellas de su organización: en una frase el arte no se da aisladamente, es producto de una praxis social.

La discusión del tema nos lleva al nivel superestructural de la sociedad. Entonces la pregunta ¿cuál es la relación entre arte e ideología? (5). Ella nos alerta la existencia de una situación de dominio, especialmente si la emisión del arte se da bajo una forma o un sistema específico de mensaje que esconde tras de sí su organización (6), esta forma controlará la conducta del receptor. Ya que el arte refleja el grado de desarrollo de la sociedad, refleja el nivel de intercambio, de símbolos e imágenes (7), es decir, se alza como un lenguaje que dice de un mundo o una realidad.

En el Ecuador, el análisis del arte a la luz de estas categorías que agrupa la Sociología del Arte, nos permite el desciframiento de diversas situaciones artísticas. Nuestro trabajo específico se situará en torno a una sola disciplina, la danza. Si la danza resume de manera particular un lenguaje, una simbología, una forma estética y un determinado grado de comunicación de sus productos, entonces es presumible preguntarse ¿cuál ha sido el desarrollo de la danza, analizando sus diferentes

momentos, tanto históricos como artístico-dancísticos en relación con el desarrollo global de la sociedad ecuatoriana?

NOTAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA DANZA EN EL ECUADOR

PARTE PRIMERA

Al estudiar la Sociología del Arte, vamos a remitirnos a diversos análisis que nos llevarán a conocer el arte dancístico como otra manifestación de la realidad social. Al analizar el arte en sus diferentes épocas históricas, nos introducimos en la ideología dominante de cada período, permitiendo situar a la danza en iguales épocas. Esta ideología se trasmite a través de un lenguaje específico construido a partir de la simbología social más amplia imperante. Para esto, estudiaremos la producción artística en su proceso histórico; su consumo, su distribución y su posibilidad de intercambio. Al introducirnos en la sociedad capitalista, la producción artística se inscribe en las leyes del mercado. El trabajo enajenado, que es su continuación, nos presenta que la práctica y su producción están alienadas por el sistema, lo que convierte al producto y a su práctica en una mercancía. Al retornar al consumo analizaremos el ingreso económico como status social. El consumo de status identifica que la obra de arte es una necesidad ostensible y de prestigio, en donde el objeto de la danza, la coreografía es otra mercancía. Al ingresar a las clases sociales, el análisis identifica que; el trabajo tiene un sinónimo de mercancía, y que la lucha de clases se da con la superación de una formación social. Esto presenta a la producción artística como producto de los hombres ante una realidad circundante, lo que posibilita la existencia de un arte realista. Al recurrir a la catarsis, verificaremos que el mensaje que la obra trasmite, produce una exaltación en la conducta de los receptores o espectadores. Al analizar la danza sociológicamente, ésta es correspondiente de la historia del hombre. Estas categorías de análisis nos permitirán desarrollar un

método para determinar la producción artístico-dancística para el Ecuador.

Al analizar la producción artística, categoría básica de nuestro discurso, es necesario retomar conceptos sobre la producción. Este análisis nos da una clara visión del campo de estudio que incide en el desarrollo del arte, y que la Sociología del Arte rescata para sí.

Al referirnos a la producción y reflexionar sobre su realidad material, es indispensable ubicar a ésta en su desarrollo histórico. Si creemos que los individuos producen por el hecho de producir o porque ésta es necesaria para una subsistencia individual, caemos en una falsedad. El desarrollo histórico de las relaciones entre los hombres da como resultado a un conglomerado social. C. Marx al situar a la producción en el desarrollo general de la ciencia, anota sobre los "individuos que producen en sociedad, o sea la producción de los individuos socialmente determinada: éste es naturalmente el punto de partida" (1). Esta realidad inicial ubica al arte como un aspecto de la vida productiva material, ya que en sí representa todas las formas de la actividad humana vigente; así el arte tiene un sentido más claro y no aquel que nos lleva a desarrollar diversas expresiones artísticas por tener un don especial o ese carácter mágico de las musas. Si la producción está socialmente determinada, cabe suponer que el arte como trabajo le corresponde un sentido simbólico; es decir, el arte recoge, esa fuerza vital propia de los hombres. Pero imaginemos una producción aislada, lo que nos obligaría a pensar en un arte aislado. Así la producción artística no sería producto de un conglomerado social, ni tampoco su sentido simbólico necesitaría de un lenguaje social; exigiría sólo de un lenguaje que entendería su productor. De esta forma, la producción artística no puede darse fuera de la sociedad, ya que el arte es un lenguaje y no es dable imaginarse " un desarrollo del lenguaje sin individuos que vivan

juntos"(2). Si las diversas actividades del hombre son transmitidas al arte, cabe suponer que éste pertenece a una práctica del hombre exclusivamente. El apareamiento de la actividad productiva en sí provoca el desarrollo posterior del arte. El hombre en un primer momento, no pudo por ningún concepto realizar un objeto artístico antes que el bien material existiera; si realizó objetos 'artísticos', correspondieron a materializaciones de las actividades y del mundo que le rodeaba. La producción del arte, entonces, obedece a distintas determinaciones acordes con sus diversos niveles de desarrollo. Además, en su proceso histórico necesitó determinados instrumentos para acumular experiencia en un trabajo concreto. Esta realidad determina aún más la producción artística. "Por eso cuando se habla de producción, se está hablando siempre de producción en un estadio determinado del desarrollo social, de la producción de individuos en sociedad"(3). La producción general tiene diversos instantes concretos. Es lógico suponer que la producción artística también tiene momentos de mayor o menor desarrollo, y que los individuos que forman parte de esta producción tienen en correspondencia un determinado grado de desarrollo individual.

La producción artística en sí es correspondiente del desarrollo intelectual de los seres humanos en sociedad, con la diferencia que jamás podrá ser igual el desarrollo de la "producción artística con el desarrollo de la producción material" (4). La producción tiene diversas ramas y cada uno de sus campos también es correspondiente de sus respectivos grados de desarrollo. Esto ratifica que las ramas de la producción artística también sufren sus propias etapas de desarrollo. A este razonamiento hay que agregar que la producción artística no tendría lugar sin un consumo, que también determina a la producción. La producción artística, no se realizaría sin un determinado grado de

cambio de valores connotativos, que son adquiridos por los individuos a través de la distribución de los objetos artísticos. "El objeto arte crea un público sensible al arte, capaz de goce estético" (5),

Esto enriquece la producción del arte, ya que para cada rama de esta producción cada objeto que crea, ratifica ese cambio de valores connotativos, apareciendo el consumo como el complemento necesario de la producción artística. Al razonamiento anterior se agrega la necesidad, que es la que hace desarrollar la producción. El consumo es la realización de lo anterior, que a su vez convierte a los ejecutores de la producción artística en verdaderos productores. Además, si existe gran consumo, quiere decir que la distribución de los objetos artísticos se ha difundido en los diferentes sectores sociales. La distribución es un factor determinante de la producción artística. Es necesario preguntarse, en el caso de una rama de la producción artística: la danza, ¿cómo se distribuye el objeto artístico? Antes de contestar, hay que reflexionar sobre la distribución en general, en la sociedad. Si "la organización de la distribución está totalmente determinada por la organización de la producción" (C6), es lógico pensar que la danza, para su distribución, se sujeta al mismo enunciado. El intercambio de valores artísticos se da a través de la significación. La significación se articula en torno a las referencias semejantes y desemejantes de las cosas, la danza aparece como vehículo de comunicación y la coreografía* como el uso de ese vehículo en función de la transmisión de una idea. Así el cambio de símbolos en el arte se da a través de los objetos artísticos que utiliza diversas disciplinas. Esto nos plantea "que el cambio** está incluido en la producción como uno de sus momentos" (C7),

* Coreografía es la composición de los cuerpos humanos en escena, de acuerdo a una idea, además que se apoya en la música

** Cambio en este discurso significa que la imagen creada por el autor es un valor de uso individual, al ser adquirido por otros pasa a ser valor de uso social

"No existe cambio sin división de trabajo, sea ésta natural o constituya un resultado histórico"(C8).

Cada actividad humana tiene una historia de símbolos potenciales que evocan diversos grados de su desarrollo. Y si la danza puede representar diversas actividades humanas, ésta tiene que partir -en nuestro caso- de esa huella histórica que nos ha dejado la danza folklórica, ya que estas danzas representan el devenir social de una comunidad. El arte, si refleja el nivel social, no lo hace a partir del mundo abstracto de una actividad privada, sino que toma el sentido histórico simbólico de la actividad social colectiva. La producción artística se plantea, en su mismo momento de realización, un nivel de intercambio posible representado en sus formas artísticas, con su respectivo lenguaje de símbolos e imágenes que son el resultado histórico de la división del trabajo. El objeto de la danza, que es la coreografía, recogería toda la huella del hombre a partir del "trabajo, la división del trabajo, necesidad y valor" (9), para luego apoyarse en la Historia, Filosofía, Economía, Sociología, Antropología y asuntos como Ideología, Simbología, Método y Comunicación, para llegar a fundirlo todo en un solo producto concreto. En la sociedad capitalista, la producción artística se daría de la siguiente manera: surgiría a partir del intercambio de signos e imágenes que son de dominio colectivo y que el capitalista los inscribe dentro de las leyes del mercado. "El desarrollo histórico del intercambio imprime a los productos del trabajo, cada vez más, el carácter de mercancías, y al mismo tiempo desarrolla la oposición contenida en su naturaleza, la de valor de uso y valor"(10). Esto quiere decir que el objeto artístico es una mercancía como cualquier otra, razón para que se inscriba en las leyes del mercado, satisfaciendo necesidades de uso y de cambio, "en ese sentido, todas las mercancías serían signos, porque sólo son valor como

envoltura material del trabajo humano invertido en su producción"(11). Al mismo tiempo su productor queda inscrito dentro de las relaciones del mercado y, a su vez, en las relaciones de clase social. Antes de ingresar al productor del objeto artístico, reflexionemos el intercambio de valores ¿cuál es el valor de cambio en la danza? El valor de cambio en la danza está dado en su objeto, si el objeto de la danza es la coreografía, que en suma es el producto específico de la danza, es lógico que la mercancía no es la danza como tal sino la coreografía. En esta manera la danza toma su valor de cambio, ya que como trabajo coreográfico obtiene un nivel de intercambio de imágenes, formas estéticas y símbolos, que el espectador espera apropiarse.

Profundizar las razones por las que la obra de arte-objeto es la mercancía, inevitablemente nos introduce a un análisis del trabajo como tal, "el trabajo enajenado" (12). Su producto es un objeto-mercancía predispuesto a las leyes de la oferta y demanda del mercado. Pero si el arte es vitalidad, una fuerza viva ¿por qué se transforma en trabajo enajenado? El trabajador del arte necesita un medio de subsistencia y el capitalista lo metamorfosea en otra mercancía más. Este es el momento, en que la muestra artística se transforma en un objeto ajeno a su mundo sensible y se vuelve una mercancía. "Este hecho, por lo demás, no expresa sino esto: el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él [producto artístico - N del A] como un ser extraño, como un ser independiente del productor [el artista - N del A]" (13).

Si en este instante la mercancía independiente ingresa al mercado para satisfacer necesidades de supervivencia del productor, la muestra artística-objeto se cambia por su valor, por dinero. En este momento el productor ha vendido su trabajo. Ahora bien, si el trabajo es una mercancía, la danza como práctica ancestral ¿puede ser enajenada?

En una sola palabra, sí; cuando se percibe un salario, es una enajenación*. Continuando con el trabajo-mercancía, éste tiene menor identificación cuando la relación con el objeto del trabajo, el producto en sí, es un objeto extraño. En la danza es algo difícil pensar que no se identifique el trabajador con el objeto. La danza necesita de una entrega total, de músculos, cerebro, nervios, etc., además, al ejecutor le gusta bailar.

En el capitalismo cuando surgen las Compañías de Danza, éstas interponen entre el artista y su danza, intereses capitalistas que alejan al productor de su producto y lo vuelca progresivamente a la sola obtención de un salario. ¿Qué es la enajenación a partir de esta realidad? El objeto no se lo hace una vez, el trabajo está en la continuidad, en lo permanente, "su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer las necesidades fuera del trabajo" (14).

Vale preguntarse ¿a quién va entonces el producto del trabajo?, es evidente que va al capitalista. En sociedades como la de Ecuador, que tiene una economía capitalista dependiente y que no ha llegado a su etapa más desarrollada, lo normal es que el artista vende sus obras directamente. Esto quiere decir que existe para él un cierto margen de libertad, y quien compra una obra de arte, en el caso concreto de una pintura, compraría una muestra de su genialidad, una muestra sensible del autor. En el campo de la danza esto seguiría siendo medianamente válido para el coreógrafo, no así para el bailarín que vende su fuerza de trabajo a la voluntad artística de la Compañía.

*Por enajenación aquí se entiende que la constante repetición dan-cística desvía al artista de su producción, siempre que sea obligada a un salario.

En la danza la realidad del consumo artístico se realiza en la repetición, esta repetición la hace el espectador y el intérprete.

El espectador satisface su necesidad de uso y el intérprete repite tantas funciones como el espectador lo exige. El caso del Ecuador ante esta realidad es que las funciones que son más repetitivas, y que sufren una igualdad de características con nuestro pensamiento anterior, se representa en lo folklórico. Este será un análisis que lo veremos más adelante. Si el productor se relaciona con su objeto como algo extraño, cabe suponer que quien adquiere ese objeto sea su verdadero dueño. El poseedor del objeto artístico lo fetichiza, lo llega a adorar. Si lo fetichiza es porque estos objetos son producto del trabajo y representan un valor. Esto nos plantea el nivel de satisfacer una necesidad propia de la formación social capitalista, lo que relaciona al ingreso económico de cada individuo (status).

Si existe una determinada demanda de signos culturales, es lógico suponer que existe una igual oferta, pero no apriorística, sino planteada por el deseo constante de nuevas creaciones del insatisfecho consumidor. La obra de arte en su interior tiene un movimiento, que reviste características ideológicas, éstas son determinadas por la distribución de la producción y de su organización. A la luz de esta realidad, el consumo del arte es producto de una praxis social.

Al analizar el status en la sociedad que es la manera particular de vida de un individuo o grupo, diferencia al individuo o grupo con la clase social en su relación con la producción. Pero bien, continuando con el status, si existe determinados signos culturales, que se intercambian con dinero, el objeto en sí fascina, calma el deseo de satisfacer una necesidad*.

* Necesidad en este caso, no es lo mismo que el concepto de necesidad de producir.

Esta necesidad mantiene una "lógica de status" (O5), pero el objeto como tal, no puede producir una fascinación, si éste mantiene dentro determinados elementos que lo hacen diferente, relaciona directamente a quien lo construyó y al nombre (la marca) que usa en su producción. Al obtenerlo, automáticamente su poseedor asimila una cierta prestancia social. Lo que quiero decir, es que el objeto automóvil como tal, relaciona a diversos componentes que hacen un automóvil, pero a estos componentes se aumenta ciertas características de decorado y otros elementos, que hacen del automóvil un objeto de prestancia social.

Esta lógica de status* nos ayuda a diferenciar el consumo de objetos artísticos como obras de arte, esta lógica plantea dos posibilidades:

- 1.- Que el objeto artístico satisface una necesidad cultural; y,
- 2.- Que el objeto artístico a su vez satisface necesidades de prestigio, relacionado al status social del consumidor.

Esta clasificación determina al objeto artístico, que se puede llevar y exhibirlo en casa, ¿pero qué pasa con el arte dancístico? La danza no es un objeto que puede ser exhibido en casa como el objeto pintura. Al terminarse una función de danza, en cualquier teatro o lugar donde se realizó, lo único que el público se lleva son las connotaciones que plantearon los coreógrafos. Esta es la realidad, pero ¿cómo se obtiene el status a través de la danza? Para contestar tan interesante pregunta, desmitificaremos el concepto de 'invitación': las personas o persona que realiza una invitación, lo hace por el deseo de estar con la persona o personas de su agrado.

* El autor de la lógica de status se refiere al marco de análisis de Thorstein Veblen en su libro "La Teoría de la Clase Ociosa", en donde las adquisiciones corresponden a un cierto derroche ostensible, que determina un nivel de vida selecto.

Esta verdad plantea que las personas o persona se conocen y el estar juntos gratifica ese deseo inocente de relacionarse; si no se conocen, la 'invitación' corresponde a una relación de intercambio. Así, la reunión es de negocios o de prestancia social, aquí es donde el objeto, que ya no es la coreografía ni la danza en sí, se refleja en sus exponentes, o sea, en los intérpretes de la danza: los bailarines.

Al comprar una función particular, los espectadores son o corresponden a un determinado grupo. Este es uno de los medios de obtener de la danza un status en forma indirecta, también existe la posibilidad de que tal o cual ballet, realice una función con un ticket costoso; el solo ingreso al teatro, entonces, de hecho es una manifestación de status social. Bajo la imagen del status social, el objeto artístico en el consumo, no sólo satisface, sino que se relaciona con su dueño de acuerdo a la capacidad económica-social, identificándose en el objeto artístico, un consumo de bienes correspondiente del estilo de vida. Esto a su vez, nos remonta al nivel ideológico dominante y a la distribución de la producción en la sociedad.

La distribución de la producción en la sociedad se da a través de las clases sociales en la organización de la producción. Las clases sociales en la sociedad capitalista se dan a partir de la identidad de las rentas y el origen de ellas. Las rentas parten del modo que se obtienen los medios de vida; estas relaciones son la base de esta sociedad. A su vez, esta formación se reviste de formas político-jurídicas. Al realizar el análisis de las clases sociales, se identifica plenamente que el trabajo se convierte en "trabajo asalariado y los medios de producción en capital" (O6). Desde esta realidad, las clases sociales tienen una marcada

división y son identificables con "categorías económicas"(17) centrales del modo de producción capitalista.

Las contradicciones entre trabajo y capital determinan: Salario, que es la explotación de la fuerza de trabajo; Ganancia, de una relación directa con el capital; y Renta del Suelo, lo que identifica a la propiedad de la tierra.

La lucha de clases se da con la superación de una formación social, y se la identifica en las contradicciones de un modo de producción y de una determinada formación social, a lo que se suma, la conciencia de clase.

Al analizar el trabajo, a través del salario, llegamos a la conclusión de que el capitalista paga un salario, igual a que éste comprara otra mercancía. El salario tiene también sinónimo de mercancía. ¿Qué es lo que el capitalista compra con el salario? el capitalista compra una determinada cantidad de fuerza de trabajo productiva. ¿Qué vende el obrero? el obrero vende al capitalista, por dinero, su fuerza de trabajo. ¿Para qué el obrero vende al capitalista, por dinero, su fuerza de trabajo? para vivir.

La fuerza de trabajo es una mercancía que se mide con reloj. Todo aquel que percibe una renta, identificada como salario, puede considerarse un vendedor de fuerza de trabajo. El que percibe una renta, por comprar fuerza de trabajo a un menor costo, considere que ha obtenido una ganancia de capital; ésta será mayor si percibe una ganancia de uno u otro medio de producción. Si la renta parte de la tierra, es la propiedad lo que hace obtener esa ganancia. Si la producción artística corresponde al modo de producción capitalista, el artista percibe por su creación un valor, que sería igual a percibir un salario. En la danza, el bailarín recibe

un valor por vez que participa en una programación compuesta de 5 ó 6 danzas. Pero esta división, es en relación con la división del trabajo entre artistas o entre el artista y el capital.

Toda manifestación artística, no es una representación del mundo abstracto, sino que es un producto, que pertenece a un respectivo mundo interno determinado por las contradicciones de la vida material en carnadas por el artista. Este análisis explica directamente que el arte, es un producto de los hombres ante la realidad circundante. Esto da como resultado un arte social realista "del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente, y que en el marco de ellas trabaja, lucha, goza o sueña" (18).*

La relación entre arte e ideología, está en el trabajo práctico y en la capacidad espiritual correspondiente a un sentido objetivo.

En el proceso histórico, el arte producido por el hombre, ha tenido una correspondencia directa con la ideología dominante de cada época.

"En los primeros pasos de la actividad artística, en el paleolítico superior, arte y trabajo se entrecruzan" (19).

En el modo de producción asiático, la definición anterior serviría medianamente**." En la sociedad antigua [esclavista - N del A] del tipo de la griega, el arte era por excelencia político. Pero esto ocurría sobre todo con la tragedia y en mucho menor grado con las otras formas artísticas, y por eso Platón excluyó de su Estado ideal a los poetas y, en general, a los artistas imitativos que no contribuían directamente a la formación política de los ciudadanos" (20).

* Abignami A. toma la frase del teórico mejicano Victor Sánchez Vásquez.

** Sobre este particular ahondaremos en una futura investigación.

"Más tarde, en la sociedad medioeval, el arte está al servicio de la religión, y conforme a la ideología dominante, el artista ve a los hombres y a las cosas como reflejo de una realidad suprasensible y suprahumana" (21). "Las obras de Leonardo o Miguel Ángel son verdaderos programas que indicaban al hombre del Renacimiento cómo debía ser para enfrentar las tareas de su época" (22).

En el capitalismo el arte es alienado por el sistema, predispuesto a la oferta y demanda del mercado.

La ideología en la producción artística, ratifica que el artista es un intermediario entre las clases y atiende con su producción cultural a la sociedad y a la clase dominante. La danza, en los períodos históricos, ha representado en su práctica, una identificación directa con la ideología dominante.

En el paleolítico la danza tiene una relación ritual colectiva; en el período de la tragedia se mantiene en lo ritual, aislándose en la práctica de las sacerdotisas de los dioses griegos. En el feudalismo la danza es típica de las cortes. Durante el capitalismo la danza tiene un real florecimiento a partir de 1900, con el surgimiento de las Compañías de Ballet.

El proceso histórico de la danza, a partir de la sociedad griega, en la práctica ha sido monopolizado por las élites de la sociedad.

La ideología se inserta en la obra a través del lenguaje, de cada expresión artística. Este lenguaje está vertido en un mensaje, que la obra de arte trasmite, y por medio del cual se identifica con una determinada concepción del mundo. El lenguaje consiste en signos visuales o auditivos (palabras), y es la forma más específica de comunicación. La

comunicación consiste en un cambio de mensajes cargados de significación. Corrientemente es la trasmisión de información que implica a la emisión y la recepción. El mensaje puede transmitir información que exalta un determinado comportamiento en la conducta del receptor, lo que verifica, que los mensajes observan en su interior, un nivel de significaciones de acuerdo con la ideología del emisor. "Una ideología es desde este punto de vista un sistema de reglas semánticas para generar mensajes" (23). El mensaje se cristaliza en la totalidad de la obra de arte, a través de la significación. La significación en la obra de arte se adquiere a través de los sentidos: visual, auditivo, olfativo, táctil y gustativo, que son utilizados en forma común para efectos del mensaje. La ideología impuesta en una obra de arte penetra en los individuos a través de uno u otro sentido. La ideología como ya lo hemos visto, es una organización que aparece en la obra de arte con un tipo de lenguaje específico construido a partir de la simbología social más amplia imperante. En sociología los mensajes emitidos por diferentes sectores de la sociedad, se los identifica por su simbología como de: grupos, instituciones, individuos con responsabilidades específicas; su reconocimiento está a partir de este programa. El mensaje que emite una obra de arte debe ser correspondiente de una organización. Esta organización no es más que el nivel de significación que el mensaje utiliza para su comprensión. La organización a su vez es representativa del mundo simbólico del autor, razón para que la obra participe de una concepción del mundo material. La organización en nuestro estudio tiene sinónimo de significación. Esta significación, es la que identifica la Sociología del Arte, para determinar si la obra es o no correspondiente del mundo que reclama. En la práctica social del arte, cada forma expresiva utiliza un determinado elemento sensorial de comunicación. En el caso de la pintura será el sentido visual, en la

música el auditivo, en la escultura el tacto y el visual, en la danza se relacionan todos los sentidos. La ideología en estos casos controlará la conducta del receptor. Los signos en su interior, obligan a aceptar una participación del receptor, lo que es factible de medir: su primer momento será una total identificación con la obra, es decir, le gustó o no le gustó; en un segundo momento la defenderá o atacará, porque es una identificación o contraposición con sus principios o con su mundo interno.

Sociológicamente la forma de saber si una obra de arte arrastra determinados defensores, es por la catarsis, que sufren los espectadores o receptores. "La catarsis: una sacudida tal de la subjetividad del receptor que sus pasiones vitalmente activas cobren nuevos contenidos, una nueva dirección" (24). La catarsis, pertenece a la estética, pero la Sociología del Arte necesita de su auxilio, para poder analizar determinado comportamiento de los receptores, no del individuo aislado sino de las masas. Esta realidad parte de la distribución artística, en la sociedad, y no tendría validez esta producción de obras de arte, si sólo es para un individuo, lo que nos remite a revisar cuál es la particularidad, que hace gustar de un arte, aparte de que ella encierra símbolos colectivos. La estética ha recogido en toda su extensión el contenido de belleza, pero ésta no relaciona a que un objeto sea bello, porque sus líneas de construcción sean armónicas, y que al solo hecho de mirarlo produzca una catarsis. La belleza apoya un contenido de símbolos colectivos, que son los que posibilitan la catarsis. "El receptor, incluso cuando es un niño, llega siempre de la vida, cargado de impresiones, vivencias, pensamientos y experiencias que han arraigado más o menos firmemente en él a consecuencia de los efectos del tiempo, de la naturaleza, de la clase, etc. y que a veces, desde luego, pueden

encontrarse en un estadio crítico de transición individual o social" (25). La catarsis es ya una categoría de la Sociología del Arte, pero no por su capacidad de sacudir al receptor, sino porque esa sacudida es correspondiente de una historia con lo que el receptor se identifica. La danza es por naturaleza una práctica de la plástica del cuerpo humano, que es su herramienta. El cuerpo humano por su corte de líneas y visto a través de la escultura es estéticamente bello. ¿La danza por el hecho de expresarse por medio de un instrumento bello, produce una catarsis en los receptores? Esta gusta socialmente no porque está expresada con el cuerpo humano, sino que se comunica con un lenguaje, que relaciona un mundo determinado por la historia del hombre. La diferencia es que la danza no es un objeto, que a simple vista cuenta el sujeto de su mensaje. El sujeto aparece en la conciencia del receptor al final de la representación. La danza, para esto, ha usado simbología que posibilita una mayor identificación de su sujeto. Así, en el objeto de la danza, en su interior, cada unidad de movimiento será correspondiente de la totalidad del mensaje que desea emitir.

La producción artística, después de haberla hecho pasar por sus diferentes tópicos de análisis, nos presenta que cada obra de arte en su totalidad se dirige a los hombres. Su realización agrupa en una unidad toda una participación del hombre con su historia.

Analizar si la danza es correspondiente de la historia del hombre es nuestro próximo paso. Aunque a lo largo del presente discurso, ya hemos dejado algunos criterios que nos dan una relación, pero sociológicamente ¿cuál es el por qué de la danza?

La danza desde su apareamiento ha tenido una relación de algo mágico, que lleva a quien lo ejecuta a identificarse con los movimientos que realiza.

En la mitología nativa de muchos pueblos americanos, la materialización de todos los seres y de las cosas, están representados por movimientos armónicos, acompañados del tan-tan del tambor*.

Las danzas que llevan al éxtasis, están identificadas en la práctica dancística del sacerdote-brujo "quien hace la lluvia y expulsa la muerte. Hombre todo poderoso. Siempre en contacto con los espíritus maléficos o los protectores. Intermediario entre el hombre y la divinidad" (26), que le permite predecir y curar.

La comunidad, cuando danza se forma en grandes círculos, cantan, realizan movimientos de flexión del torso, agitan la cabeza, al ritmo de tambores o instrumentos de viento, al volverse casi automático, el rompimiento del ritmo, los pone en un estado hipnótico.

Un ejemplo vivo son las danzas folklóricas del África y las del vudú en Haití. Esto no quiere decir que la danza sólo se produce para efectos mágicos, sino que la práctica dancística en la comunidad era esa.

Otra danza que lleva en su interior una identificación de una práctica ancestral, es la danza del venado de México, esta danza nos dice de la actividad de cazar.

La danza no sólo sirve para ese nivel de identificación, existen muchas danzas folklóricas sobre la recolección de granos, la guerra y la pesca; danzas tristes, alegres y monótonas.

* Se observa esta realidad artística en las representaciones dancísticas investigadas por México

En el Ecuador existen muchas danzas que relacionan diversas actividades.

La producción de la danza durante milenios, no fue más que el reflejo del ciclo de la vida, re presentado en del trabajo y de lo religioso. Ya en la sociedad griega, la danza empezó a ser absorbida por élites, que se apoderaron de esta producción.

La ejecución de la danza, desde este momento, se aleja de la práctica colectiva y pasa a ser el objeto de práctica de un solo sector de la sociedad.

Este planteamiento ha perdurado a través de los siglos, esto quiere decir, que las grandes masas no participan de su ejecución. Un ejemplo de esta realidad fueron las danzas de la corte, que no eran más que danzas que el pueblo realizaba en momentos específicos de su quehacer. En la sociedad contemporánea sigue la misma situación; los individuos que trabajan con la danza, y que pertenecen a diversos sectores sociales, tratan de llevar su danza a toda la sociedad, sin que por ello la danza no permanezca bajo el consumo de una élite.

El cambio de la danza está relacionado a la conciencia del productor.

El objeto de la danza es la coreografía, la danza es el vehículo de comunicación. El mensaje que la coreografía plantea, debe ser recíproco de la conciencia de clase del coreógrafo. En la sociedad capitalista, la coreografía es un objeto-mercancía.

Las conclusiones para desarrollar un análisis sobre la danza, a través de la Sociología del Arte, nos permite trabajar con categorías, que sirven para analizar el objeto real del presente ensayo, y que es el desarrollo de la danza en el Ecuador, analizando sus diferentes instantes, tanto históricos como artístico-dancísticos, en relación con el desarrollo global de la sociedad ecuatoriana. A partir del objeto de estudio de la Sociología del Arte, que es ‘la capacidad de recoger la experimentación de la actividad sensible intelectual y del proceso histórico de los seres humanos que viven en sociedad’, podemos determinar un método de análisis de la producción artístico-dancística para el Ecuador.

Proceso de metodología marxista:

- 1.- Determinar cuál ha sido el proceso histórico artístico-dancístico en el Ecuador.
- 2.- Si durante el proceso histórico, la producción de la danza ha correspondido a los diversos instantes de la praxis social. Análisis Crítico.
- 3.- Si la danza en determinadas épocas produjo alguna identificación con las grandes masas populares.
4. La danza y las clases sociales.
5. La danza en la organización de la cultura.

NOTAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA DANZA EN EL ECUADOR

PARTE SEGUNDA

1. La Danza hasta fines del Siglo XVIII

El proceso histórico dancístico en el Ecuador, es una práctica del pueblo que se remonta al período prehispánico. El hombre nativo, su familia, su trabajo tiene una correspondencia de la colectividad, igual que su participación en otras actividades propias de la organización especial. Cabe indicar que el proceso cultural que mantuvieron, estaba dado por "sus singulares supersticiones" (1), razón para que el lenguaje mítico-religioso tuviera mucha importancia en la organización social.

A partir de este lenguaje y de la naturaleza se desarrolla la práctica del arte. Podemos dejar anotado que la producción artística del Ecuador precolombino corresponde a diversas expresiones, y que se relacionan con la danza*: La Cerámica Utilitaria, que el hombre realiza y que se lo identifica en sus utensilios, que sirven para su propia comunidad; vasos, ponedos, platos, etc., que por ser representativas de la existencia de un núcleo social se los eleva a la categoría de arte.

Esta cerámica, tiene motivos que decoran hermosamente al objeto, y en muchos de ellos se encuentra danzantes** dibujados.

Las Estatuillas, que el hombre moldea representa a sus mujeres, el dios hombre, el hombre guerrero, el hombre danzante, el hombre común, el hombre músico, la pareja, etc.

* Conclusiones obtenidas por el autor, el 12 de Enero de 1976, a través de la observación de las muestras existentes en el Museo del Banco Central del Ecuador.

** El danzante, según el diccionario de supervivencias del I.E.A.G. es "heredero de las glorias prehistóricas del tushung o hacedor de lluvia cayapa" (2).

El artista así vierte en su práctica artística las actividades de la vida cotidiana, lo que lo lleva a identificarse con su he dio social. La decoración Corporal, se presenta en adornos que embellecen a hombres y mujeres y que están realizados en: oro, plata, nácar, arcilla cocida y turquesa. Los collares, narigueras, aretes, besotes, anillos, brazaletes, son trabajos artísticos que parten de una manifestación de poder, éstos representan la importancia de quien lo usa, al igual que los sellos para la impresión del vestuario, no hacen más que diferenciar el rango social. Los danzantes en su vestuario utilizan muchos de estos adornos, tanto sobre su cuerpo como en su ropaje. Las máscaras, son trabajadas en oro, plata, arcilla cocida y cuero, responden a una necesidad religiosa. Su uso determina la iniciación en un rito y se relaciona directamente con lo ideológico. El sacerdote-brujo, que es el intermediario entre el hombre y la divinidad* nos identifica el nivel mítico de la cultura, también él es un medio de penetración y de dominio.

El danzante y el sacharuna entre otras danzas utilizan la máscara. Esta división de objetos artísticos responde a nuestra interrogante de la danza de esta época. La danza es una práctica de los seres humanos tan igual a la de guerrear o cultivar, y una muestra directa es el danzante, los yumbos, los sacharunas o mama huaca, los abagós**. En la práctica actual han sufrido distorsiones, por la dominación española, y por el obcecado deseo de la Institución Eclesiástica de borrar la práctica dancística de los nativos durante la conquista.

Esta realidad lo analizaremos más adelante. Continuando con el proceso histórico de la danza en el Ecuador, la conquista paraliza su proceso, impone otra simbología sobre la nativa no física que usan los danzarines.

* Remitirse a la Nota # 26 de la parte primera.

** Esta conclusión ha sido obtenida a partir del análisis de los elementos.

A partir de 1534, el arte nativo no es el mismo, su simbología es aplastada por la de los conquistadores. El nuevo arte que empieza a surgir trae una propia situación estética, ya que el gusto nativo ejecuta cambios al arte europeo*. Las connotaciones son impuestas por la iglesia y únicamente la representación de carácter suprahumano y suprasensible es la guía artística, lo que verifica un cambio ideológico. Estas connotaciones traen otra trayectoria histórica. Además, no se sabe mucho sobre la práctica artística aislada del indígena en esa época, ya que la Historia empieza a ser escrita por quienes conocen la nueva escritura, y éstos son los representantes de la iglesia. De todas maneras, las manifestaciones artísticas indígenas eran transformadas o desaparecían. En el caso de las festividades nativas, en donde la práctica de la danza aparece con mayor intensidad, también sufre cambios. Sus fiestas son alteradas por el manejo de la iglesia, ésta produce una simbiosis** festiva, es decir, las fiestas típicas nativas corresponden a partir de este momento con festividades propias de la religión católica. Así podemos identificar en algunas danzas mestizas el sello de la cultura europea. La danza de la vaca loca, en ningún momento corresponde a la simbología nativa, sino que los españoles transforman el símbolo. Es de suponer, que debió existir una danza similar o que relacionaba al personaje en cuestión, al momento del apareamiento de la vaca traída por los españoles los nativos se vieron obligados al cambio.

La vaca en sí, no tiene más que una relación totémica como toro, que es un "símbolo fálico de fortaleza"(3). El pase del niño, es otra prueba del cambio de introducción de nuevos símbolos en la práctica dancística. . Los santorales. Los sanjuanés y otros.

* Esta realidad puede ser observada directamente en el artesanado de la iglesia de San Francisco de Quito, en donde los adornos trabajados por el indígena, no pertenecen completamente a la estética europea, además de la existencia de otros adornos que son nativos.

** Simbiosis en este ensayo tiene sinónimo de mestizaje. El libro de Agustín Cueva, sobre nuestra ambigüedad cultural, profundiza el análisis de mestizaje.

El Diccionario de Folklore de Carvalho-Neto, nos da una rápida imagen del poder de cristianización de los españoles en el Siglo XVI, así una de las páginas de la "Constitución 95 del Concilio Provincial de Lima de 1567"(4), declara de la existencia de otros ritos aparte de los católicos, y que practican los nativos persuadidos por el demonio.

Para "1570"(5), igualmente se les prohíbe enterrar sus muertos con sus pertenencias. "Entre otras prohibiciones y castigos morales y físicos, cita las ordenadas por el Concilio Provincial de Lima en 1583 la quienes practicarán bailes y cantos profanos a la fe católica - N del A| y por las Constituciones Synodales, también de Lima, en 1614" (6). Si un nativo es encontrado infraganti en la práctica de la danza o cantos, "a un simple curita le asistía el derecho de determinar que se le brindaran cien latigazos y luego lo encerraran en el calabozo por el plazo de una semana. El reincidente era remitido a una autoridad eclesiástica superior, quien debería juzgar su crimen y punirle. Pedro de Villagómez. Excitaciones y Instrucción acerca de las Idolatrías de los Indios del Arzobispado de Lima, 1649"(7).

"Un tal arzobispo Lobo de Guerrero, en este particular, rayó al sadismo más refinado, al ordenar el siguiente tipo de castigo: imponerle al criminal trescientos latigazos y hacerlo cabalgar sobre una llama, con la cabeza rapada y vistiendo una camisa roja. Sería punible en esta forma,

todo indio que tocara el tamboril o bailara y cantara de acuerdo con su tradición" (8).*

1.1. Inicio de la Institucionalización de la Danza

Sin tratar de definir el proceso de la 'institución' en el Ecuador, podemos

* Sobre esta represión volveremos más adelante.

indicar que esta es un organismo 'oficial' que le permite funcionar a un plan consabido. Si a esta época se la ha llamado el inicio de la institucionalización de la danza, parte del razonamiento sobre la Historia del Ecuador. Si éste obtiene su 'derecho' de vida Republicana en 1830, es lógico suponer que en la necesidad de afirmar al Estado se incluyó también a la práctica artística. Por eso Agustín Cueva en su libro El Proceso de Dominación Política en el Ecuador, señala que la independencia no fue más "que la sustitución del funcionario metropolitano por el encomendero criollo en varios órdenes de la vida nacional"*. Más adelante nos informa que "no se produjo de manera inmediata y automática, un reajuste de la superestructura político-jurídica, que correspondiera a la nueva situación y correlación de fuerzas"** . Lo que determinaría que la institucionalización definitiva de la danza no se dio en este siglo. Si la institución corresponde al nivel superestructural, es lógico que la institucionalización de la danza obtenga una base organizativa. Si no tenía la danza una organización, ya que a ésta la había hecho discontinua la conquista española, esto nos plantea que solo era objeto de práctica de una élite.

De ahí que en Ecuador al igual que en Europa, la danza es monopolizada por una élite, que teniendo más tiempo desocupado, puede dedicarse a practicarla en una forma más selecta de ritmo y movimiento. Un

ejemplo de esto es el aparecimiento del vals, que en Europa toma un verdadero cuerpo de expresión de una clase social.

En América, el vals es igualmente típico de un sector social, dejando al pueblo la oportunidad de imitarlos, claro, el pueblo transforma las figuras del movimiento. y solo se apropia del ritmo básico del mismo.

* Óp. cit, pág. 7

** Óp. cit, pág. 10

1.2. La Institucionalización de la Danza

El Siglo XX para Ecuador es decisivo, no sólo para el desarrollo de la institucionalización de la danza, sino para su proceso social. Durante sus primeros 33 años se desarrollan las primeras representaciones de danza, en teatros o locales expresamente preparados para ello. "La revolución de 1895, que significa el triunfo del liberalismo y sus ideales laicos, de claros matices anticlericales" (9), posibilita que mayores sectores sociales se apropien de la práctica dancística vigente. Esto se mantiene hasta "1944"(10), en que se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y se formaliza la institucionalización de la danza, con la inauguración de la Escuela de Ballet de Guayaquil en las postrimerías de "1948"(11).

Los antecedentes histórico-sociales para la institucionalización de la danza son: a) "El 15 de noviembre de 1922"(12)* se produce en Guayaquil un levantamiento del sector popular. "El 13 de Septiembre de 1923"(13) en Tungurahua se repite la matanza, b) La revuelta militar del "9 de Julio de 1925"(14), posibilita una organización de Estado.

La danza durante este período, solo aparece esporádicamente, y las representaciones de danza española se podrían contar en los dedos de la mano y aún así sobrarían.

Este período es nulo en cuanto a proceso y producción artístico-dancística, y llega hasta -1932, no así la pintura y la literatura, c) El enfrentamiento internacional con Perú en 1941 crea la necesidad, según la tesis mantenida por el Dr. Carrión, de ser un país pequeño con cultura**.

* La novela de Joaquín Gallegos Lara, Las Cruces sobre el Agua, evocan estos acontecimientos.

** Entrevista cit.

1.3. Proceso General de la Danza antes de su Institucionalización

El Ecuador, a partir del "17 de Mayo de 1933"(15), observa un abrirse a la danza con un lenguaje técnico, que el público de hoy conoce. Este 17 de Mayo se presenta en el teatro Bolívar, el profesor bailarín R. Mauge, que es el iniciador en la enseñanza. Para el 10 de Agosto de este mismo año, se presenta la bailarina clásica Ingeborg Ilandy, en el teatro Bolívar, que igualmente crea interés en las enseñanzas de Mauge. El trabajo realizado por el profesor Mauge, entre 1934-36 demuestra que intercala enseñanza en su academia particular, y el Colegio Manuela Cañizares*. Para 1938 Mauge se traslada a Guayaquil y realiza un curso de danza, en el que participan niñas y señoritas de la Sociedad Guayaquileña. Janet Vivar e Inge Bruckmann Breilh, que permanecen en el mundo de la danza hoy día, fueron sus alumnas. "El jueves 15 de Diciembre de 1938"(16), presenta su programa, que consta entre otras coreografías de: Dansense de Corde (danza de la cuerda), Baile de la Florista, El Baile del Pajarito, El Lenguaje de las Rosas, La Danza de los Cisnes, Tarantelas y el Murciélago de Strauss. Este programa se presenta en el ya desaparecido teatro Edén. Raymond Mauge, igual que en Quito, es profesor de danza del Colegio Nacional Guayaquil** y mantiene su academia particular.

Durante este año se realizan espectáculos de Ópera, con el estreno de la Traviata de Verdi, bajo la dirección del maestro Angelo Negri, y las presentaciones esporádicas de compañías españolas de baile, canto y poesía, los Chavalillos y Alcoriza de corte flamenco** a estudiantes, las orientaciones a los estudiantes para transformarse en bailarines creó interés socio-cultural***.

*Entrevista realizada el 13 de Julio de 1977, a la Sra. Elisa de Aulestia, Rectora del Colegio en este periodo.

**Dato proporcionado por Guido Caray, en la entrevista realizada el día 22 de Junio de 1977.

*** Datos obtenidos en el transcurso de la investigación en el rotativo El Universo, en los meses de: Octubre, Noviembre, Diciembre de 1938.

El Dr. Zevallos nos ha informado que en sus investigaciones arqueológicas de la cultura Puna, ha encontrado -referencias rítmicas de la danza aborígen.*

En Febrero de "1949"(17), se estrenan coreografías de Inge Bruckmann, a su vez fue la primera directora de la escuela. La presentación se realizó en el teatro 9 de Octubre y para el 17 del mismo mes se presentó en Quito, en el teatro Capítol. El programa que presenta consta entre otras coreografías, de: Tarantelas, La Luciérnaga, Evasión y Fantasías del Bosque.

Raymond Mauge retorna a Quito en este año, y presenta coreografías de ballet clásico y danza española con el "Colegio 24 de Mayo en el teatro Capítol".(18) El gran ballet de Alicia Alonso se presentó este año**.

En Guayaquil el "12 de Diciembre de 1950"(19), en el teatro Olmedo, Inge Bruckmann presenta un programa compuesto de: Fantasía del Bosque, La Princesa y su Corte, Momento Musical, Danzas Húngaras, Intermesso, Quinteto, La Oración, Baile de Graduados, Fantasía de la Noche, Serenata, Danzas Nórdicas, Bienaventurados los Pobres, etc. Para este año la directora de la escuela es "Kitty Saquilarides" (20), En "Noviembre de 1950",(21) se presenta en el teatro 9 de Octubre de Guayaquil, Vicente Colomer con danzas españolas. Para "1951, Kitty

Saquilarides"(22), presenta coreografías clásicas con el ballet de Guayaquil: Allegro, El Vals del Emperador, Fantasía en Blanco, Vals Capricho, Intermesso, Pas de Deux del Lago de los Cisnes, Danzas de los Pequeños Cisnes. El cuerpo de ballet, entre otros, está formado por: Vilma Pombar, Amina Eljuri, Noralma Vera, Nelly Eljuri, Esperanza Cruz, Víctor Rodríguez, Jorge Córdova, Piero Jaramillo.

* Estatuillas moldeadas en posiciones de danza, muestras existentes en el Museo Arqueológico de la C.C.E. Núcleo del Guayas.

** Letras del Ecuador de Agosto a Octubre de 1951.

Para "1953" (23), se presenta en Guayaquil y Quito con: El Espectro de la Rosa.

Los Tres Ivanes, Pas de Quatre, Pájaro Azul, Trompo, La Sombra, Pas de Deux, Fantasía en Blanco, Bailarina y los Bandidos, Variaciones, Inspiración, Preludio y Pas de Dix. En este año, el "3 de Agosto"(24) se presenta la compañía española de Tere Amoros. También, ' Támara Tau manova con su compañero Oleg Tupini",(25) la compañía rusa "Berioska" (26) y la española "Romería"(27). En "1954"(28) se contrata a Eliana Leonidoff, como directora y coreógrafa del Ballet de Guayaquil, y en "1955",(29) se presenta en Guayaquil y Quito con: Kreisleriana, Sueño de Amor, Despertar de Amor, Amor Triunfante, Tormentos y Glorias, El Cavadenti, Divertiments. En este año se presenta el Ballet Ruso Moisseiev, y en Quito se inaugura la escuela de ballet. La Directora es "Francoise Alauze"(30), quien realiza coreografías de: Cumandá con música de Claudio Aizaga y variaciones clásicas, el cuerpo de ballet está formado entre otros de: Marco y Marcelo Ordóñez. Esta presentación se realiza tres meses después de iniciado el curso de danza. Para "Agosto de 1955",(31) en Quito y Guayaquil se presenta el Ballet Theatre de New York con los solistas John Kriza, Resella Hightower, Lupe Serrano, Nohra Koye, Igor Youskevith y las coreografías: La Sífides, El Baile de los Graduados, El

Lago de los Cisnes, Combate, Jerusalén Libertada, Tocata y Fuga, entre otras. En "1956"(32) repite la presentación el ballet de Guayaquil bajo la dirección de Eliana Leonidoff. Támara Taumanova se presenta en Quito y Guayaquil en el mes de Mayo, también "el ballet de Sergie Colombine y la compañía de Janiths Charat. En Quito se estrena la Orquesta Sinfónica Nacional" (33) en el mes de Agosto.

El "18 de Enero de 1957"(34) se presenta en Quito el Ballet Místico Ecuatoriano con Intiyán o la Isla del Sol, bajo la dirección del Rvdo.

Padre Bernardo Duarte, religioso carmelita.

En "1958" (35) se presenta el ballet de San Francisco, EE.UU. en Quito y Guayaquil, y en Septiembre se presenta "El ballet des Etolis de Paris"(37) con coreografías clásicas: El Lago de los Cisnes, La Escalera, El Telón Rojo y otras. En "Enero de .1960"(38), Julián Coronel y Noralma Vera presentan extractos de ballets conocidos por Guayaquil, y en Septiembre lo hace con Vilma Pombar. Durante este año se presenta la compañía de "José Limón, El ballet del Marqués de Cuevas, el ballet del Teatro Colón de Buenos Aires y el Sadler's Wells hoy Royal Imperial Ballet"(39), "En Enero de 1962 y Diciembre de 1963"(40), Janeth Vivar se presenta en Guayaquil e Inge Bruckmann respectivamente. Las Hermanas Eljuri de Guayaquil dirigen la escuela de ballet de Quito, en ella permanecen por muchos años. La escuela de Guayaquil toma otra directora y coreógrafa, "Angélica Marini"(41) de nacionalidad Argentina. En la ciudad de Cuenca la profesora Osmara de León empieza la enseñanza de ballet.

Mientras Ecuador en su vida política, a partir de 1945, tiene una nueva Constitución, "la que plantea garantías efectivas para la libertad y la democracia"(42), Esta ha sido la constitución más progresista que tiene Ecuador hasta hoy día. Por entonces, el Presidente rompe con sus aliados políticos y el Estado entra en una permanente convulsión

pública, aparte de la revuelta del "28 de Mayo de 1944"(43), se dan otros golpes de Estado, "el 30 de Marzo de 1946", (44) "el 10 de Agosto de 1946 se reunió otra Asamblea Constituyente (45), que nombra al Dr. Velasco Ibarra. "El 23 de Agosto de 1947"(46), es derrocado por su Ministro de Defensa. Se procede al interinazgo del "Dr. Carlos Julio Arosemena Tola hasta 1948"(47), Desde 1948 hasta 1960 se nombran "tres mandatarios: Galo Plaza (1948-52), Velasco Ibarra (1952-56) y Camilo Ponce (1956-60), elegidos todos ellos de acuerdo con las reglas del juego democrático burgués y que terminaron normalmente sus períodos presidenciales"(48)*.

En 1959 arriban al poder las fuerzas revolucionarias de Cuba. En "1960"(49) fue elegido el Dr. Velasco Ibarra y "ante el temor de que con Velasco la situación se deteriorara rápidamente el ejército intervino finalmente, echando al caudillo del poder en los primeros días de Noviembre de 1961. El 7 de este mes, Carlos Julio Arosemena asumió la presidencia"(50), el que a su vez, es derrocado por "el golpe de Estado del 11 de Julio de 1963"(51). "Inquietos por el alcance actual de la lucha estudiantil, los militares ocuparon la Universidad Central el 25 de Marzo de 1966"(52). "Los miembros del gobierno militar abandonaron el gobierno el 29 de Marzo"(53), y "un cónclave de notables proclamó Presidente interino al representante de las llamadas fuerzas vivas de Guayaquil, Clemente Yerovi, quien permaneció pocos meses en el cargo".(54)

La Asamblea Constituyente de este año. "nombró Presidente de la República a Otto Arosemena".(55) "La elección presidencial de 1968, que lleva a Velasco Ibarra por quinta ocasión al poder"(56), ocasiona represión política, y "el 22 de Junio [1970 - N del A], el esperado golpe

de Estado se produjo"(57). Para "el 15 de Febrero de 1972"(58), fue depuesto por el General Rodríguez Lara, quien a su vez, redujo a un grupo de sublevados militares en Septiembre de "1975"(59).

Para 1976** el General Rodríguez 'renuncia1 al cargo y es reemplazado por el "Consejo Superior de Gobierno" (60). Este Consejo está formado por los representantes del: Ejército, Marina y Aviación.

*Agustín Cueva, Cp.Cit, analiza este periodo bajo el titulo de "Un periodo de estabilidad política".

** El Comercio, 11 de Enero de 1976, se incluye en la nota (60).

Este Consejo de Gobierno permanece en el poder para 1977, al mismo tiempo que está dando sus primeros pasos para que el país se 'reincorpore al Gobierno de Derecho'

Retornando a la danza, existe otro vacío, es probable por la presencia de la Junta Militar del 63-66. Aunque en 1965*.

Guido Caray, que había permanecido en la práctica de la Opera y que por insinuaciones de Rodrigo de Triana, quien a su vez había realizado investigaciones de las costumbres Montubias, realiza las primeras presentaciones del Folklore Montubio, y abre el horizonte de otro tipo de danza en Guayaquil. Para su estreno, entre otras danzas, se recuerda a: Yo soy Montubio y La Iguana. Para Septiembre de 1965, Patricia Aulestia forma el Grupo Folklórico Ecuatoriano bajo los auspicios de Ceturis, este grupo se mantiene bastante activo y en el Congreso de Cotal (1966) realizado en Uruguay, gana el premio Albatros. Los participantes de este grupo eran jóvenes deseosos de bailar, entre otros se recuerda a Carlos Arguello y Hernán Tamayo. El programa estuvo -constituido por Escenas Indígenas y Cholerías, contó con la colaboración de Leonardo Tejada, Rodrigo de Triana, Sabina de Hirtz, Hilda de Larrea y Medardo Luzuriaga. La presencia de Sabina de Hirtz en la danza se inicia en años anteriores, la profesora desarrolla actividad en los colegios: 24 de Mayo, Fernández Madrid y en su academia

particular. En este año Marcelo Ordóñez forma el Grupo Folklórico del Ecuador, bajo los auspicios del Centro Ecuatoriano Norteamericano. Este grupo participó en diversos congresos turísticos y realizó presentaciones en algunas ciudades del país. El programa que presentó denotaba una mezcla del ballet académico-danza nacional. Los participantes, a decir de su director**, se recuerda a Rubén Guarderas,

* Entrevista Citada.

** Entrevista Citada.

Teresa Fierro, Susana Vasco y Max Fierro. A partir de estos años la danza toma un camino más desarrollado, aunque no se puede igualar a las presentaciones de las grandes compañías, tenían el valor de ser producciones nacionales. En -1967 se estrena el Ballet Nacional Ecuatoriano de Patricia Aulestia, con su obra coreográfica Daquilema.

La obra evoca la persecución realizada por García Moreno al grupo de indígenas sublevados del Chimborazo, quienes cansados del exceso de abusos, despojos y de la esclavitud, intentaron liberarse. La obra contó con la participación de un grupo de trabajo, los esposos Costales en la investigación antropológica, Claudio Aizaga en la realización de la música, Félix Silva el libreto*, Oswaldo Guayasamín y Pilar Bustos la escenografía. Los integrantes del ballet son: Kléber García, Diego Pérez, Lil Ramírez, Carlos Quinde, Dalia y Piedad Veloz, entre otros. Esta obra se presentó en las Olimpiadas Culturales de México en 1968. Durante "1967"(61) retorna Noralma Vera, quien recibe la dirección de la escuela de Ballet de Quito. Marcelo Ordóñez continúa con las presentaciones del grupo folklórico dentro y fuera del país.

El ballet de Guayaquil se mantiene con las presentaciones. En 1968 las provincias del Ecuador reciben las presentaciones: Ballet Nacional de

Patricia Aulestia, Ballet de Marcelo Ordoñez, Ballet de Guayaquil que viaja a Cuenca, Loja, Ambato, Manabí y Esmeraldas. Durante 1969, para el mes de Julio, en Quito se estrenan coreografías de Noralma Vera**:

Poema Sinfónico (mi patria), Afirmación, Abalorios. Los integrantes que participaron, entre otros, se recuerda a Miroslava Torres, Jalil Espinosa y Wilson Pico.

* En 1968 el libreto fue cambiado por el guión de Jaime Galarza.

** Entrevista Citada.

A fines de este año se estrena la coreografía de Germán Silva, Canción-Amor, con el Ballet Nacional de Patricia Aulestia, los integrantes que se suman a los anteriores son: Marcelo Murriagui, Libermann Valencia, Amparo, Romel Pérez. Las coreografías que el ballet de Aulestia mantuvo son: Escenas Indígenas; que se componía de 8 danzas, Bailes Folklóricos Latinoamericanos con 9 danzas de América, Daquilema, Acuarela Cero, Danzas de Colombia; compuesta de 6 danzas, Navidad Montubia y Niño Agua*.

En Guayaquil el ballet de la escuela, Cuenca con Osmara de León como profesora de ballet, Ambato con Carlos Quinde, Esmeraldas con Manuel Martínez, Loja con Fiero Jaramillo, Ibarra con el ballet Moyacán bajo la dirección de Francisco Salvador, Latacunga con Efrén y Roosevelt Icaza. Además de las academias particulares de ballet clásico (académico) y danza española en Quito; Eljuri, Sabina, Arte Moderno Libre, en Guayaquil Inge Bruckmann, Esperanza Cruz, Janeth Vivar, Martha Reyna.

En 1971 continúan los ballets y academias anteriores repartiendo funciones y enseñanza.

Además se crea en Quito el ballet experimental masculino, con Wilson Pico, Julio Pico, Diego Pérez, presentan coreografías de denuncias. Y en

Guayaquil, en el mes de Diciembre, realizan una conferencia teórico-práctica de la danza a través de la Historia, y en Febrero de 1972, se dicta un curso de danza moderna, que concluye con la presentación de coreografías en el mes de Mayo.

En Quito Marcelo Ordóñez es director de la escuela de ballet, además de continuar con su ballet folklórico, que se había transformado en el Ballet Nacional de Marcelo Ordóñez.

* El ballet de Aulestia grabó un disco en el que consta la música de algunas de sus coreografías, el original está en el archivo musical de Ifesa.

Para este año se había multiplicado el trabajo dancístico en diversas provincias, los grupos folklóricos aparecían y desaparecían. En 1973 la actividad dan cística se mantiene con funciones del ballet nacional de Marcelo Ordoñez, tanto en Quito como en otras ciudades del país y fuera de él. Para 1974, en el mes de Noviembre, se crea el Instituto Nacional de Danza*. Es el primer Instituto dancístico que forma el Ministerio de Educación, con un respectivo programa de estudio, tanto teórico como práctico. Los alumnos para coronar su enseñanza tienen que aprobar materias afines al arte, y receptar la práctica de ballet académico y danza moderna. El Instituto se crea con el objetivo de formar bailarines conscientes y enseñar la danza en forma sistematizada. Los bailarines que egresen del Instituto estarán capacitados para ser intérpretes y maestros, su directora es Noralma Vera. En 1975, los ballets que permanecen son los mismos, realizan el mismo trabajo, las academias más estables son las ya enunciadas, tanto en Quito como en Guayaquil. En el roes de Febrero de 1976 se realiza la semana de la danza, organizada por el director de la escuela de ballet de Quito. Se presentan coreografías de Karin Schmidth, Diego Pérez, Marcelo Ordóñez, Marcelo Murriagui, Wilson Pico, Marcelo Ordóñez, Germán Silva. Los participantes fueron alumnos de la escuela de ballet y

bailarines, Karin Schmidth, Wilson Pico, Camila Smidth, Rubén Guarderas y Marcelo Murriagui.

Para Junio de este año se crea la "Compañía Nacional de Danza"(62), bajo los auspicios del Ministerio de Educación. Su director es Marcelo Ordóñez; en Diciembre de este año se estrenan coreografías de: Jaime Jory, Rubén Guarderas, Marcelo Ordóñez

* Entrevista realizada a la directora.

. Los participantes son: Isabel Bustos, Laura Alvear, Isabel Herrera, Solange Lebouges, Dominique Lepez, Camila Schmidth, Carlos Cornejo, Arturo Garrido, Rommel Pérez, Kléver Viera, Fausto Villagómez, Rubén Guarderas. Para 1977 la atención de la producción artístico-dancística, se centra otra vez en Quito y Guayaquil. La Compañía Nacional ha realizado dos temporadas con estrenos, el último estreno presentó coreografías nuevas de: Isabel Bustos y Jaime Jory. En Guayaquil el ballet de la C.C.E. reaparece el 30 de Julio en el teatro 9 de Octubre.

2. Análisis Crítico de la Danza en el Ecuador*

Al analizar el proceso histórico de la danza y su producción, se sitúa la realidad de la danza en cuanto creación, en los diversos instantes de la praxis social.

Al reflexionar sobre el período prehistórico y de la colonia identificamos que: la danza es una práctica de los seres humanos tan igual a la de guerrear o cultivar. Esta realidad se refleja en algunas danzas folklóricas, que recuerdan en algo ese pasado, además, que es correspondiente de la formación social.

La danza durante la colonia toma un giro de fácil identificación: en un primer momento, se la persigue y se intenta desaparecerla, es por considerarla profana a los intereses ideologizadores de la conquista; en un segundo momento, la danza forma parte de la simbiosis cultural, y toma una imagen del orden social establecido.

A partir de esta última determinación, la danza empieza a ser practicada solo por la gente, que teniendo mayor tiempo desocupado, puede satisfacer el deseo de bailar.

* Los datos que aparecen en este análisis son obtenidos del punto mero de las Notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador. Parte segunda.

La realidad de la danza desde el siglo XVII hasta 1900 plantea que, es el inicio de la institucionalización. Desde este momento el pueblo tendrá que identificarse a través del baile popular.

La identificación del pueblo en el baile popular, obligaría a la danza a incorporar estos 'bailes' en la producción dancística.

2.1. 1933 - 1944

En estos 11 años la práctica dancística es fiel reflejo de la situación coyuntural. Los gobiernos Oligárquicos y Aristocratizantes de épocas anteriores impulsan un nivel cultural elitista, lo que toma cuerpo de expresión en la danza. Cabría preguntarse si las coreografías presentadas durante estos 11 años ¿tenían algo que ver con la realidad social general existente por entonces?, la respuesta es no. Qué relación se puede dar con los movimientos sociales del 15 de Noviembre de 1932, del 13 de Septiembre de 1923 o del levantamiento militar del 9 de Julio de 1925 y mucho menos con la lucha civil de los cuatro días en 1932 o de la guerra internacional con Perú en 1941, a las coreografías que la élite social vivía y aplaudía. Concretamente, El Baile de la Florista, el Lenguaje de

las Rosas, la Danza de los Cisnes o Tarantelas, de ninguna manera son el reflejo de la situación social general, si hay un reflejo, éste corresponde a las necesidades elitistas de la sociedad. Este período nos permite llegar a determinar que la danza no es la representación de la situación social, sino de la coyuntura social. Además, nos obliga a pensar en una práctica dancística a través de un nuevo lenguaje técnico, en el que no están preparadas ni la élite ni las grandes masas. Los receptores tendrán que aprender a gustar del nuevo lenguaje estético-técnico.

2.2. 1945 - 1950

En el transcurso de estos cinco años se institucionaliza -definitivamente a la danza. Se crea la Casa de la Cultura por decreto*. Su primer director es el Dr. Benjamín Carrión. La cultura depende de una infraestructura que permite su institucionalización, el país no tiene por estos años una economía solucionada; sin embargo, se desea ser una potencia cultural. Así, la C.C.E., no pudiendo desarrollar y fomentar la actividad en todas las ramas de la producción artística, al menos permite cristalizar los deseos de creación de intelectuales y artistas privilegiados. Sin embargo, en Guayaquil el Dr. Carlos Zevallos Menéndez, tratando de que el artículo primero** de fundación de la C.C. sea real, forma la escuela de ballet a fines de 1948, para que se encargara de enseñar el conocimiento, técnico-dancístico que obliga la institucionalización.

La creación de esta escuela se motivó con la presentación del Ballet Clásico de Montecarlo. Durante este período, la presentación de coreografías de Inge Bruckmann, primera directora de esta escuela, satisface la necesidad de 'ver' y 'conocer' el ballet clásico, Evasión,

Fantasia del Bosque y Luciérnaga tampoco tenían que ver con el hambre y el analfabetismo.

Las coreografías se identificaron con las connotaciones románticas, que conoce por entonces la profe sora. La segunda directora de esta escuela, Kitty Saquilarides presenta coreografías con un mejor trabajo técnico y gusto estético, se presenta en Quito y Guayaquil con un programa clásico. Allegro, El Vals del Emperador, presentan una buena calidad técnica, pero no se relaciona con la realidad social ecuatoriana.

* Decreto firmado el 9 de Agosto de 1944. El artículo "Sobre Leyes, Espadas y Poetas" de Fernando Tinajero, publicado en la Revista del Frente Cultural, La Bufanda del

Sol N° 3-4 ilustra mayormente sobre este particular

** "Instituto director y orientador de las actividades científicas y artísticas nacionales, y con la misión de prestar apoyo efectivo, espiritual y material, a la obra de cultura del país". Tomado del artículo Sobre Leyes, Espadas y Poetas de F. Tinajero.

Las presentaciones de bailes y danzas españolas, colaboran en fomentar el conocimiento del arte dancístico.

El problema humano de este conocimiento más el goce estético se concretó en la entrega de ese valor, sólo al grupo que asiste al teatro.

Esta época nos permite obtener conclusiones tales como: la danza inicia dos caminos de clara, ubicación en nuestro análisis.

El primero es hacer conocer el lenguaje técnico; para ello se crea la primera escuela de ballet en el país, en donde los estudiantes tendrán una práctica directa con el nuevo tipo de danza, y a través de ellos los grupos humanos podrán obtener una noción de lo que es el ballet.

El segundo nos presenta, que se profundiza el rompimiento de la danza con el pueblo, la realidad vivencial nada tiene que ver con la realidad que plantearon las coreografías. Además si la danza, a partir de este momento cultiva a los receptores, tampoco llega a todos los sectores. Lo que nos lleva a determinar que, por un lado cumple su propósito, y por otro, las grandes mayorías no pueden comprender qué era 'eso del ballet'. Quienes alcanzan a mirar la producción artística de la danza, se

ubican entre los sectores medios y altos. Cabe indicar que la práctica de la danza no participa en la vida política interna del país, y no tiene un programa de expansión del conocimiento del ballet.

2.3. 1950 – 1960

"La institucionalización de la danza obtiene su mejor época. La escuela de ballet de Guayaquil logra su mejor momento artístico, se realizan trabajos de buena calidad interpretativa y técnica, las coreografías que se presenta son de Kitty Saquilarides y Eliana Leonidoff.

Esta producción no se preocupa por buscar una conexión con la realidad social. Sus trabajos aunque técnicamente bien presentados, no llegan a las grandes mayorías, ya que no existe un programa de acción sobre cómo expandir la danza. Las funciones que se presentaron esporádicamente para el pueblo, en el parque Centenario, no es realmente una proyección a las masas.

Reconocer que el lenguaje dancístico de este período, era mucho mayor que el de la década pasada, demuestra que el trabajo realizado posibilita la obtención de un nivel. Las coreografías de Eliana Leonidoff son más comprensivas para los receptores, esta aceptación parte de que el público asistente a estas funciones, se apoya en las imágenes que obtiene en las funciones de los ballets que se presen tan en Quito y Guayaquil. Las compañías que llegan con un repertorio clásico, dejan en sus receptores imágenes de buena calidad dancística y otras connotaciones. Tal es el caso de Támara Taumanova, del Ballet de San Francisco y de la Compañía de José Limón.

En Quito se realiza Cumanda, a los tres meses de iniciado el curso de danza en la escuela de ballet. Es la búsqueda de la identificación con el

pueblo, cabría reflexionar si Cumanda refleja la realidad social. Cumanda es una novela romancesca y la realidad social de ninguna manera es un romance. Cabe recordar que el público que llena los teatros, en las presentaciones de danza, prefería la danza española, probablemente, porque conocía mucho más las formas estéticas o gustaba más de la zalamería del baile español.

Esta época nos permite concluir en que el desarrollo de la danza clásica en Guayaquil es evidente, es la mejor época del ballet. El desarrollo dancístico de Guayaquil obedece: a) La estabilidad económico-política. b) La presencia de dos maestras capaces, para desarrollar e incentivar en sus alumnos una conciencia en la danza, c) A la obtención y comprensión de imágenes dancísticas por el público que asiste a estos espectáculos, d) Al tenaz apoyo del director de la C.C. del Guayas. Es menester recordar que este desarrollo dancístico, está aplaudido por los sectores medios y altos de la sociedad, la gran masa del pueblo apenas comenzaba a percatarse de la existencia del ballet clásico. La razón de esta situación parte de la falta de una difusión constante en las grandes mayorías, una de las tareas de la distribución de la producción artístico-dancística. Ahora bien, las coreografías que se presentaron en esta década fueron correspondientes del lenguaje universal de la danza. Este lenguaje se apropió, en su mayoría, el público que frecuentó estas programaciones. Si el público gustó más de los bailes españoles, obedece a la asimilación y su identificación de la cultura española.

2.4. 1960 - 1965

La institucionalización de la danza adquiere una aparente discontinuidad. Durante estos cinco años el Ecuador entra en un proceso de reivindicaciones nacionales, la revolución Cubana incentiva a un cambio en la vida política. El trabajo que realizó la danza abarca al sólo primer año, a lo que se suman dos funciones en los dos años siguientes.

La presentación de los ballets extranjeros en el 60 y parte del 61, atrajeron la atención por la discontinuidad de producción dancística con personal nacional. El ballet de Guayaquil entra en un receso. Es la época de iniciar una nueva etapa de formación, hay que regresar a la escuela a preparar otros elementos. Mientras en Quito sucede algo importante para la cultura del país. La asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, quienes cansados del proceso artístico institucionalizado toman una actitud de hecho, la toma de los locales de la C.C. se realiza en 1966. Este movimiento germina en 1960 y durante el gobierno militar de 1963-66, se desarrollan gestiones para transformar la cultura del país*.

* Fernando Tinajero, Op.Cit, pág. 102. Profundiza este análisis

A partir de 1965 en Quito, tanto Patricia Aulestia como Marcelo Ordóñez y Guido Caray en Guayaquil, desarrollan un 'nuevo' tipo de danza, el folklore. Este período identifica que el ballet clásico obtiene un receso, y que la producción dancística se apoya en el folklore, incorporando a éste a la institucionalización de la danza. Esto obedece a los movimientos por la reivindicación de la cultura.

2.5. 1965 - 1970

La institucionalización de la danza folklórica adquiere una relevancia en este período, se desarrollan obras coreográficas de importancia y otras que son utilizadas en la industria turística. En -1966 la Asociación de Artistas Jóvenes del Ecuador se toma la C.C., exigiendo con esta actitud de hecho, un cambio real en la política cultural de esta Institución. En 1967 se estrena Daquilema, obra coreográfica de Patricia Aulestia, que recuerda una página negra de la Historia del gobierno de García Moreno.

En esta obra está presente el poder indígena en vías de reivindicación. Daquilema se presentó en todo el país, y en las Olimpiadas Culturales de México en 1968. Marcelo Ordóñez dinamiza sus presentaciones, realiza funciones por todo el país.

Noralma Vera estrena coreografías, una de ellas obtiene un lenguaje folklórico (Abalorios). Es el despertar de cada provincia, existe uno o dos grupos folklóricos en cada una de ellas. En esta época prolifera la producción artística por razones industriales*. Aparte de Patricia Aulestia, que recibió apoyo para su primer grupo del 65, y Noralma Vera, todos los demás grupos folklóricos son mercancía de consumo de la industria turística. Se realizan concursos folklóricos en las principales ciudades del país, para representar a éste en certámenes turísticos, los mejores permanecen un año en el mercado y desaparecen. 1968-70 son los años de mayor apareamiento de grupos folklóricos, que están al servicio de Agencias de Viajes. La industria turística aparece como la impulsadora de la danza, pero realmente fomenta hacer de la danza folklórica una mercancía más. El lenguaje vernáculo de la danza nacional pierde su contenido real, quiero decir, que la danza folklórica ya no lleva a escena el intercambio de valores de un pueblo, sino que, la danza nacional obtiene una representación de hacienda. Además, cabe dejar claro, que el folklore lo desarrolla un pueblo y no un 'coreógrafo', que con su trabajo desprestigia a la Historia antropológica de la danza, que es el folklore. La danza folklórica se presenta en restaurantes,

reuniones, asociaciones, por cada celebración, fundación de esto o aquello. El trabajo dancístico que se presenta en diversos lugares deja mucho que desear, no sólo por el lenguaje utilizado en la coreografía, sino por lo técnico.

Se dan casos de coreografías en que los 'bailarines' solo obtienen una vestimenta indígena y en escena representan una ronda o un juego incomprensible, que se apoya en la música nacional.

* Ceturis apoya el surgimiento de varios grupos folklóricos.

Este período nos permite concluir con dos facetas por las que pasa la danza folklórica institucionalizada.

La imaginación y la búsqueda constante de entregar obras dan-císticas de contenido, permite a determinados coreógrafos trabajar con un sentido objetivo, si no eran un fiel reflejo de la situación social del momento, al menos dieron el impulso necesario para ubicar a la danza como otra vanguardia del arte.

Ceturis, al dinamizar esta práctica, enajena su producto, apareciendo la danza como otra mercancía de consumo (mercancía con la que se identifica la mayoría del pueblo). La C.C. apoya la danza con interés, pero solo a través de su escuela de ballet y a uno u otro grupo dancístico.

2.6. 1970 - 1977

La institucionalización de la danza es ratificada con la emisión de la ley de cultura*, durante estos siete años, se crea el Instituto de Danza (1974) y la Compañía Nacional de Danza (1976). Los dos organismos creados por el Ministerio de Educación, tratan de darle a la danza una funcionalidad oficial.

En el caso del Instituto, que es un Colegio para formar bailarines y profesores, el 'objetivo' final estará dado cuando a través de ellos, se multiplique una cultura dancística en las grandes masas. La Compañía nacional, de acuerdo a su estructura de formación, es una compañía profesional, lo que significa que la producción artística deberá mantener en cada momento ese enunciado.

Además de ser una compañía del Estado, su obligación en todo caso, es desarrollar la cultura dancística del país.

* El artículo "Cultura Militarizada" de Edmundo Ribadeneira, publicado en la Revista del Frente Cultural, la Bufanda del Sol N° 3-4, 1972, ilustra en profundidad el análisis de la Ley de Cultura

La realidad de estos siete años permite observar que el Instituto, a más de realizar funciones demostrativas en los colegios y tres o cuatro presentaciones de coreografías clásicas o neoclásicas, lo único que despierta es un limitado interés. La Compañía para su estreno presenta coreografías que pertenecen a una realidad romancesca, idealista y abstracta, tal es el caso, en su orden, Ellos, Génesis y Desvíes.

Para su segundo estreno, las coreografías son: lo idealista, la fábula del romance prohibido, la 'proyección' de danza latinoamericana y el reaparecimiento del neoclásico, en su orden, Génesis, Delirio, América, la Valse. Estas coreografías no son más que el reflejo de una cultura dancística oficializada.

3. Si la danza en determinadas épocas produjo alguna Identificación con las grandes masas populares

La identificación de la danza con las grandes masas populares, en determinados períodos es una situación, que nos relaciona directamente a la producción artístico-dancística con su distribución y al mismo tiempo condiciona la real producción de la danza*.

3.1. Prehispánico

En su primera época la danza es correspondiente de la formación social, su identidad está identificada en que el pueblo participa de cada danza. Es menester reflexionar un poco más esta identidad, cada movimiento y expresión de la danza es recíproca de una historia. El devenir de la vida de la comunidad gráfico sus elementos histórico-subjetivos en la práctica, y a su vez estas imágenes son los canales de comunicación para que la danza sea distribuida, completando la realización de su producción.

Como efecto, es lógico suponer que todos danzan en esta formación social.

3.1.1. La Colonia y su continuación hasta 1900

Partiendo de la pregunta ¿qué le pasa a la danza de un pueblo cuando se la persigue?, ésta desaparece o si se la practica a escondidas va a llegar un momento, por su aislamiento, a sucumbir.

Todas las bulas y sínodos realizados son para buscar cómo extirpar esta práctica del nativo Americano y también del Ecuador. Estas leyes represivas contra la cultura, lo único que alcanzó a realizar, es obligar a una simbiosis cultural, lo que se refleja en la danza. En el primer siglo de conquista, la danza deambula entre castigos, cárcel y aislamiento.

Las fiestas religiosas católicas son por la necesidad de la sociedad de 'promocionarla'*, su institucionalización planteó un nuevo ritmo, un nuevo movimiento, se olvida el danzar hacia la tierra y se empieza a danzar entre las ondas etéreas del subjetivismo, los receptores al mirar estas formas absorben imágenes que pertenecen a la ideología subjetiva dominante. Si la danza es una fuerza viva, propia de los humanos, los

actuales movimientos, aunque estéticos, no reflejan sino el deseo de implantar connotaciones dan-císticas que no traen ningún elemento histórico de nuestra práctica especial. Se rescata un solo factor, éste es el primer paso para introducir el lenguaje dancístico universal.

El lenguaje que se reconoce en estas coreografías, ingresan a la conciencia de los receptores, que al escuchar la música empiezan a vivir una aristocracia subjetiva.

* Los datos que se analizan aquí parten de la bibliografía del punto uno de notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador. Parte segunda.

La clase media es la que impulsa la realidad socio-cultural y toma esta práctica para su fortalecimiento*. La coyuntura aparecida con la promulgación de la C.C. da los estímulos para iniciar esta actividad. En este período la danza no se identifica con las masas populares, si se da el paso para iniciar la nueva práctica, no se relaciona en su comienzo al pueblo mayoritario.

3.2. 1945 - 1950

Creada la C.C. e inaugurada la escuela de ballet de Guayaquil, el nuevo lenguaje dancístico empieza su largo camino de introducir la práctica del ballet clásico. Su producción está relacionada a la necesidad de hacer 'ver' y 'conocer' el ballet clásico. En esta producción no se cuenta para nada la participación del pueblo.

Retornemos un tanto, la danza en épocas primeras tiene el objetivo de que sea el pueblo y su práctica la que se refleja, la organización de esta producción mantiene tareas específicas de distribución.

La organización de la producción artístico-dancística plantea tareas a cumplir: a) Para quién hacer arte dancístico. b) Si la producción

dancística va dirigida al pueblo debe mantenerse una di fusión constante, c) La crítica, que tiene dos niveles, el político y el estético. En esta época no se hace danza para el pueblo, sino para una estrecha élite, su difusión es escasa y no existe crítica. Ahora bien, en este período se logra alejar la práctica dancística de las bases sociales.

Los receptores pertenecen a la burguesía y a la clase media, que pudieron llegar al teatro.

* El promotor de esta institucionalización es el Estado. En la obra de Agustín Cueva, Sobre Nuestra Ambigüedad Cultural, editada por la Universidad Central, 1974, profundiza el análisis sobre la clase media y su participación en la cultura.

La producción artístico-dancística de este período reviste características oficiales, lo que prueba su definitiva institucionalización.

3.3. 1950 - 1960

La bonanza económica y la estabilidad política que caracteriza a esta década, le permite a la danza surcar mejores esferas de su producción institucionalizada, profundiza el cultivo de los receptores, y se asimilan más espectadores en derredor de la producción dan cística. Pocas provincias son partícipes de esta realidad, pero aun así no llega a expandirse lo suficiente como para crear la necesidad de hacer ballet. Las coreografías que se presentan obtienen realidades subjetivas, ya que no están apoyadas en la existencia vivencial de Ecuador. La apertura de 'funciones para el pueblo1 no es realmente una difusión, la crítica que se realiza se identifica con las formas estéticas y no con la vida política. Tanto en Guayaquil como en Quito, la realidad de la danza es correspondiente de las necesidades de su institucionalización. A su vez, la danza permite, tanto a los receptores como a los emisores un nivel de status.

La búsqueda de estatus social a través de la danza, atrae a cientos de deseosos 'estudiantes', que abandonan a ésta a medida que satisfacen esa necesidad estatutaria. De ahí que, hoy día en 1977, se puede contar en los dedos de la mano los continuadores de este período.

Hay que aclarar, que siendo la mejor época de la institucionalización del ballet de Guayaquil, en su programación no se incluyó una difusión constante, si hubiera existido esta realidad, Ecuador tendría el mejor ballet de América y no dos o tres escuelas de danza.

3.4. 1960 - 1965

En este período la institucionalización de la danza sufre una transformación. Esta es motivada por la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador.

En 1965 el folklore es el estilo dancístico que gusta al pueblo y surge por razones propias del desarrollo social. La transformación cultural planteada por la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador y la coyuntura política del 63-66, es lo que incentiva la transformación de la danza. La crítica ya no es a la forma sino al contenido, este contenido es social. Si el ballet clásico hubiera imprimido una motivación social, habría participado de este cambio, pero no, la danza necesitaba de otra expresión y se reivindica el folklore, la danza nacional. Este período es el inicio de una nueva época para la danza, en la transformación de la institución de la danza está el pueblo.

3.5. 1965 - 1970

En estos cinco años la danza institucionalizada, al transformarse, obtiene dos niveles de clara diferenciación:

- 1.- Se entregan obras coreográficas de contenido social; y,
- 2- Se promociona la mercancía-danza folklórica que nos remite a la producción-consumo.

- a) El caso de Daquilema, obra coreográfica de Patricia Aulestia, es una muestra de lo que se puede hacer en la danza, cuando se obtiene un cierto nivel de investigación. El pueblo vive con las coreografías en que se reflejan sus imágenes históricas. Además, que la danza toma ese carácter político que plantea la crítica.
- b) El contenido de Daquilema recordaba la revuelta de los indígenas de Chimborazo, durante el gobierno de García Moreno.

La coreografía Abalorios de Noralma Vera demuestra la posibilidad de introducir elementos folklóricos en la danza clásica, al igual que las coreografías de Marcelo Ordóñez. Esta es la única época en que la danza rescata la presencia de las masas, ya que las imágenes introducidas en la producción coreográfica involucran la historia del pueblo*.

Igualmente, existe la más grande difusión de la danza en las provincias, 300 representaciones de Daquilema en 11 meses, a partir de su estreno, se suma a esta divulgación el ballet de Ordóñez. En lo estético la coreografía de Daquilema guarda una sólida estructura de formas dancísticas, el lenguaje técnico universal se invirtió con tan buenos resultados, que alcanzó a objetivar los requerimientos de su creación. En esta época despierta la danza en todas las provincias, ahora todos quieren danzar, pero folklore.

La colaboración de Ceturis y de las Agencias de Viajes, que son los promotores de la industrialización de la danza folklórica, dinamizan la producción de coreografías para el consumo turístico

Las actividades no oficiales desaparecen, es un largo período de 'replantear' la responsabilidad de la producción dancística institucionalizada por parte del Estado. La creación de los dos organismos dancísticos: Instituto Nacional de Danza, 1974, Compañía Nacional de Danza, 1976, responden a este enunciado. La economía tradicional "agro-exportadora y el cónclave petrolero"*** enfrenta a sectores de la clase social dominante en vías de afirmarse en el poder.

* Estas imágenes no están en todas las coreografías, pero la presencia de la vestimenta indígena robustece la emisión de la danza folklórica.

**El artículo de Esteban del Campo "Arte y Coyuntura Social", publica do en la Revista del Frente Cultural, la Bufanda del Sol N° 5, 1973, profundiza este análisis

Esta situación es su primordial objetivo, la situación del país necesita de una transformación, la oficialización de todos los organismos del Estado se reafirman, tal es el caso de la Ley de Cultura que transforma a la matriz de la cultura (C.C.E.) y de paso a las actividades artísticas que se desarrollan en su seno. Sobre la danza se plantea la misma situación, la creación del Instituto de Danza y de la Compañía Nacional de Danza, obedece a este supuesto. El estreno de la compañía no es más que la representación de la danza oficial 'replanteada'.

El pueblo no participa de esta realidad, si se mantiene los presupuestos de crítica usados en otras épocas, la compañía en su primer año de existencia, si ha realizado funciones, lo ha hecho en su mayoría en sitios a donde llega la élite. Esta realidad puede obedecer a diversos factores físicos pero hay que recordar que pocas funciones ha realizado en sectores populares.

Los objetivos de la Compañía, entre otros, se encuentran el estímulo para la creación 'individual', es decir la constitución de coreógrafos; la

formación estética de intérpretes y la investigación sobre los valores de la danza en el Ecuador, a donde tiene que anotar, no se cristaliza. El lenguaje usado en las coreografías, aunque el país conoce algo de su simbología, no es conocida por toda la gran mayoría del pueblo. La asistencia de mucho mayor público es correspondiente de la explosión demográfica de la clase media. Además, la producción artístico-dancística es correspondiente del 'nivel de educación' del coreógrafo, lo que de hecho adquiere la creación un nivel subjetivo de la realidad.

4. La Danza y las Clases Sociales*

Para relacionar sobre esta realidad, tendremos que revisar las épocas que nos han permitido desarrollar, hasta este momento, el presente ensayo.

4.1. Durante el período prehispánico, es claro ubicar esta realidad, no existe una clase que se incluya con mayor o menor interés:

4.1.1. De la colonia hasta 1900:

La existencia y participación de una clase conquistadora que colabora en perseguir y reprimir la danza nativa, afirma la conquista e implanta otras relaciones de producción.

La élite de esta clase se permite realizar la práctica dancística con connotaciones de subcultura, práctica que realizan al interior de la familia.

Existe además un leve movimiento en la práctica de la danza de los sectores medios.

A partir de esta realidad y de lo que hemos estudiado, son estos sectores medios (clase media) los que permiten cristalizar la realidad socio-

cultural**. La presencia del sacerdote católico, que es el organizador de esta práctica, permite reconocer en su investidura oficial a la clase dominante.

4.2. La organización social ecuatoriana permite una mayor identificación de la danza institucionalizada, en las relaciones con las clases sociales, a partir de 1945 hasta 1977. Dada la guerra con Perú, el país entra en un proceso de modificaciones globales, de lo que participa la cultura como elemento coaccionado de reconstrucción.

* Los datos que se analizan aquí se remiten a la bibliografía del punto uno de las notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador. Parte segunda.

** Agustín Cueva. Op.Cit.

La ideología progresista que se inserta en la Constitución de 1945, es otra coyuntura para los profesionales de la clase media.

Esta coyuntura además beneficia a la cultura dancística, por lo que permite crear la escuela de ballet de Guayaquil.

Además, la transformación y el desarrollo económico-social, permite que las ciudades entren en un proceso de crecimiento aventurado*.

Si la danza se imprime mayormente en la clase media es por ese carácter de inautenticidad ideológica o por sus necesidades de fortalecimiento.

La clase media empieza a tomar mayores decisiones a partir de la Revolución de 1895. Esto no quiere decir, que no existen cultores burgueses del arte, sino que se los cuenta en una mano y sobran dedos. El proletariado no ha participado del desarrollo de la danza, no porque su contingente no sea valioso, sino que su primacía de existencia es la supervivencia, razón para que su tiempo esté copado en su principal objetivo.

Si la estructura de clases conduce a una expresión artística determinante de una realidad productiva, las coreografías que estas clases sociales observaban, no tenían el sello de la lucha de clases, sino imágenes dancísticas que eran consecuentes de su institucionalización.

La vida política sabe de disturbios, manifestaciones, huelgas, golpes de Estado, revueltas, guerra, paros en la producción material, sobornos, etc., lo que de ninguna manera se refleja en la danza esta realidad.

* Agustín Cueva. Op.Cit, Págs. 70-73.

4.2.1. El folklore ha participado profundamente en dar una presencia política, a partir de 1965, y arrastra tras sí una multitud, que es gratificadora para su producción coreográfica. Esta concurrencia obedece a un grado de conciencia de las masas populares. La revolución Cubana manifiesta en cada pueblo de Latinoamérica una identificación con los valores culturales nacionales, y en consecuencia el apareamiento de la práctica dancística del folklore, obtiene una mayor atención por los sectores mayoritarios. Si Ceteris aliena esta práctica dancística es por la necesidad, que los valores 'vernáculos' sean distribuidos por medio de la industria turística. Daquilema es la respuesta de las necesidades del cambio en la danza, aunque no refleja el instante político de 1967, recuerda la sublevación indígena, que de por sí es un hecho político. Hay que recalcar además, que el movimiento de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador incentiva de alguna manera una conciencia pro-valor nacional.

Desde este año se crea la necesidad de un giro en la producción dancística, lo que en algún grado se identifica en los trabajos dancísticos desarrollados hasta 1970.

El cambio político del país en vías de reivindicaciones a partir de 1972, se crea otra coyuntura, la expedición de la Ley de Cultura, que no es más que el vehemente deseo de la clase dominante de apoderarse de la emisión cultural. A lo que C. Marx, llamaría afianzar el Estado sobre la Sociedad Civil,* es la que obliga a todos los 'replanteos' y 'modernizaciones'. Los organismos creados: Instituto Nacional de Danza - 1974 y la Compañía Nacional de Danza - 1976, corresponde a esta realidad.

* La obra de C. Marx: La Ideología Alemana. Ed. Pueblos Unidos-Argentina, 1973. Analiza la emisión de leyes por parte del Estado. Págs. 385-395.

La cultura oficializada e institucionalizada es representada en la producción artístico-dancística, por lo que sus 'creaciones' coreográficas no corresponden a las necesidades reales de la cultura del pueblo.

5. La Danza en la Organización de la Cultura*

Partamos de una realidad, las organizaciones culturales no se han propuesto 'culturizar a las masas', lo que se ha hecho es beneficiar a una élite, que sólo cristalizó sus intereses a través de estas Instituciones. La toma de la C.C. en 1966 tuvo como principal objetivo popularizar la cultura, "lema que se ha mantenido desde la literatura indigenista"**. Lo de 'llevar la cultura al pueblo' o 'devolverle a su propio dueño', no es más que una demagogia. Aclaremos esta realidad, bajo este lema aparece la cultura como algo aislado, lo que significa que el pueblo está fuera de la cultura, lo que es falso de principio a fin de estos postulados.

Todo pueblo por más precaria en que se encuentre su condición de vida, es dueño y genera su propia cultura. De lo que se trata es de crear condiciones que permitan al pueblo desarrollar su cultura. Y sobre esto las organizaciones de la cultura no han hecho nada, un ejemplo nos puede aclarar esta versión, existen novelas sobre los indígenas realizados por individuos de la clase media, pero no hay nada hecho por indígenas. Igualmente, toda la producción dancística, salvo contadas excepciones*** lo han realizado individuos de este sector social. Ni la danza folklórica que en el año 67 arrastra multitudes a las representaciones, ha contribuido a la 'culturización de las masas'.

* Los datos que sirven para analizar este punto, son obtenidos de la segunda parte de las notas para una Sociología de la Danza en el Ecuador.

** Dato obtenido durante la entrevista realizada a Fernando Tinajero, sobre la toma de la C.C., el día 14 de Julio de 1977.

*** Me refiero a las coreografías folklóricas, que hoy día realizan indígenas de la comunidad de Otavalo, en su grupo folklórico Peguche.

Esto habría sido real si se crean organismos populares, para que en su interior se desarrolle un producto de la propia cultura. Pero desarrollar esta actividad supone otra estructura económica, en que se asiente esta transformación.

Al concluir sobre las organizaciones de la cultura y su relación con la danza, podemos determinar, que ni las Instituciones que han apoyado a ésta, ni ella misma,, contribuyen a la 'culturización de las masas', razones sobran, pero la principal es la independencia nacional.

La estructura de clases sociales conduce a una expresión artística determinante de su producción, lo que de hecho aísla la participación de las masas en la creación artística. La 'devolución de la cultura al pueblo' sería real, si la estructura social se transforma, si las clases sociales son abolidas; la transformación está en las relaciones de producción, un giro de 180 grados de la infraestructura actual, que es la que permite toda actividad cultural y de cambios sociales.

APENDICE

Como apéndice a las conclusiones y en soporte a la sociología del arte se sistematiza las condiciones en que se encuentra hoy* la danza.

1.- El largo recorrido de la danza en el Ecuador demuestra que existe un real deseo de desarrollarla.

2.- La danza está inserta en una realidad socio-económica, lo que le permite mantenerse, en otras palabras, sobrevive.

* Análisis realizado hasta el 15 de Agosto de 1977.

3.- La danza actualmente necesita de un análisis serio de la situación, para esto las categorías de análisis de la Sociología del Arte, que a lo largo del discurso se han venido objetivando, nos ayudarán a ubicar su realidad.

4.- La danza recoge un proceso artístico de los seres humanos que viven en sociedad, es un lenguaje en donde revive esta historia.

La Historia de la danza en el Ecuador en relación con su práctica directa, nos identifica que fue y es desarrollada por la clase media hoy entendida como grupos medios de presión social, la que de ninguna manera ha profundizado una real conciencia con los objetivos de organización de la danza en el Ecuador.

La Historia de la danza nos informa, además, de la existencia del folklore coreográfico-mercancía, es dinamizado por una producción-consumo de los sectores dominantes.

La producción dancística en el Ecuador mantiene una clara identificación con la técnica académica (ballet clásico), la que de ninguna forma ha echado raíces como para afianzar un proceso dancístico general.

Que los organismos creados para desarrollar la danza tienen una gran responsabilidad que cumplir, a partir de sus propios objetivos de fundación.

Que las Instituciones regentes de la cultura no han realizado la labor que se esperaba que cumplieran, actividad trunca por su oficialidad o por su sentido casi academicista de existencia.

Que la danza al igual que las otras manifestaciones de la cultura, pertenecen a una determinación económica.

Que la danza no ha tenido mayor importancia en la lucha de clases, por razones ideológicas de existencia.

Además, la danza no obtiene una organización de real expansión, lo que analizaremos a continuación.

La distribución de la danza se realiza por planteamientos específicos de la producción dancística, éstos son:

- a) Para quién hacer arte dancístico.
- b) Si la danza va dirigida al pueblo, debe mantener; se una difusión constante,

c) La crítica, con sus dos niveles, lo político y lo estético. Estas tareas de organización que pueden vestirse sobre la globalidad de la cultura, no están dadas en rigor, aclaro, la única meta lograda es la asistencia de más público a las funciones de danza, lo que puede obedecer a la explosión demográfica.

La emisión de folklore sin una 'veracidad de real', tampoco es el camino, la transformación está en obtener un grado de comunicación (lenguaje) con los receptores, lo que relaciona a una cotidianidad imperante. La existencia de una bonanza económica le permite una nueva coyuntura, por medio de la cual se puede canalizar su producción en aras de desarrollar su permanencia en las mayorías populares.

Existe en el país toda una historia dancística que debe ser utilizada para desarrollar los trabajos coreográficos. Si la danza es transformada en mercancía, es por la existencia de una estructura de clases, lo que conduce a una expresión dancística determinada por el capital.

Las organizaciones oficiales de la emisión dancística-coreográfica, no representan sino su identificación con la ley de cultura, lo que no le permite participar de una realidad social. Su participación con ésta se tipifica, por la conciencia de clase del coreógrafo, lo que nos plantearía un nivel ideológico en la emisión, actualmente representa la contradicción cristiana de lo 'bueno' y lo 'malo'.

NOTAS,- PARTE PRIMERA

1. Marx, C.: Producción, Consumo, Distribución, Cambio (Circulación) en Introducción a la Crítica de la Economía Política, 1857, Ed. Cuadernos Pasado y Presente/1, Gordova, Argentina, sexta edc. 1972. pág. 3.
2. Marx, C.: Op. Cit. pág. 4.
3. Marx, C.: Op. Cit. pág. 5.
4. Marx, C.: Op. Cit. pág. 31.
5. Marx, C.: Op. Cit. pág. 12.
6. Marx, C.: Op. Cit. pág. 15.
7. Marx, C.: Op. Cit. pág. 19.
8. Marx, C.: Op. Cit. pág. 20.
9. Marx, C.: Op. Cit. pág. 21.
- 10.

10. Marx, C. El Proceso de Intercambio en El Capital T 1, Ed. Cartago, Buenos Aires-Argentina, 1973. pág. 99. Op. Cit. pág. 103.
11. Marx, C. Op. Cit
12. Marx, C. El trabajo Enajenado en Manuscritos, Economía y Filosofía, Ed. Alianza, Madrid-España, cuarta edc. 1972. pág. 105.

13. Marx, C.: Op. Cit. pág. 105.
14. Marx, C.: Op. Cit. pág. 109.
15. Baudrillard, J.: La Génesis Ideológica de la Necesidad en Crítica de Economía Política del Signo, Ed. Siglo XXI, México, 1974. pág. 57.
16. Marx, C.: Las Clases en El Capital T 5, Ed. Cartago, Buenos Aires-Argentina, 1973. pág. 855.
17. Marx, C.: Op. Cit, T 1, pág. 23.
18. Abignami, A.: El Fenómeno Artístico y la Ideología en Arte, Ideología y Sociedad, Ed. Símbola, Buenos Aires-Argentina, 1973. pág. 81.
19. Abignami, A.: Op. Cit. pág. 82.
20. Abignami, A.: Op. Cit. pág. 85.
21. Abignami, A.: Op. Cit. 86
22. Abignami, A.: Op. Cit. 86
23. Veron, E. y Otros: Ideología y Comunicación, Part. 2 de Ideología y Comunicación de Masas: La Semantización de la Violencia Política en Lenguaje y Comunicación Social, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires-Argentina, 1971. pág. 142.
24. Lukács, G.: La Catarsis como Categoría General de la Estética en Estética 2. Ed. Grijalbo, Barcelona-España, 1972. pág. 508.
25. Lukács, G.: Op. Cit. pág. 497.
26. Costales, Alfredo y Piedad: Brujo en Quishihuar o El Árbol de Dios 1, public. del I.E.A.G. Quito-Ecuador, 1968, pág. 230

NOTAS,- PARTE SEGUNDA

1. Reyes, O.E.: La Religión, Los Ritos, Las Supersticiones en Breve Historia General del Ecuador 1.

2. Costales, P. y A.: Danzante en Quishihuar o El Árbol de Dios 2, Ed. del I.E.A.G., Quito-Ecuador, 1968. pág. 161.

3. Costales P. y A.: Op. Cit. pág. 171.

4. Carvalho-Neto, Diccionario del Folklore Ecuatoriano 1, Ed. Casa de la Cultura, Cuito-Ecuador, 1964. pág. 45.

5. Carvalho-Neto, P.: Op. Cit. pág. 45.
6. Carvalho-Neto, P.: Op. Cit. pág. 46.
7. Carvalho-Neto, P.: Op. Cit. pág. 46.
8. Carvalho-Neto, P.: Op. Cit. pág. 46.

9. Cueva, A.: El Modernismo en La Literatura Ecuatoriana, Ed. Enciclopedia Literaria, Buenos Aires-Argentina, 1968. pág. 39.

10. Carrión, B.: Entrevista realizada por el autor, el 12 de Julio de 1977.

11. Carrión, B.: Entrevista Cit.
12. Reyes, O.E.: Op. Cit. T 2-3. Ed. 1977. pág. 257
13. Reyes, O.E.: Op. Cit. T 2-3. Ed. 1977, pág. 258.
14. Cueva, A.: El Reformismo Juliano en El Proceso de Dominación Política en el Ecuador. Ed. en Quito, 1973. pág. 19.
15. El Comercio: El día 17 de Mayo de 1933 se publica una **fotografía y comentario** cortó sobre la presentación de Mauge en una función a beneficio, pág. 1.
16. El universo El día 15 de Diciembre de 1938 se publica una propaganda, del ya desaparecido teatro Edén, en donde se anuncia la presentación del profesor Mauge y sus alumnas. pág. 4.
17. Letras del Ecuador, Febrero de 1949.
18. Letras del Ecuador N - 44-45 de 1949. Aparece una fotografía del Colegio en actuación.
19. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C, Núcleo del Guayas.
20. Cuadernos del Guayas, Abril 5 de 1953. "Síntesis de la Gira Artística del Ballet de la C.C. E Núcleo del Guayas"! Y Letras del Ecuador de Agosto a Octubre de 1951.
21. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
22. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
23. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.

24. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
25. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
26. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
27. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
28. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
29. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
30. Letras del Ecuador N- 101 de Marzo de 1955.
31. Letras del Ecuador de Julio a Septiembre de 1955.
32. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
33. Letras del Ecuador. "Resumen de la actividad artística" Agosto 16, 1956.
34. Letras del Ecuador. Enero de 1957.
35. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
36. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.

37. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
38. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
39. Letras del Ecuador, "resumen artístico", 1960.
40. Programa depositado en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas.
41. Entrevista realizada por el autor, el 22 de Junio de 1977 a Jorge Córdova, Director de la escuela de ballet.
42. Reyes, O.E.: Op. Cit. T 2-3, pág. 309.
43. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 46.
44. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 52.
45. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 53.
46. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 54.
47. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 54.
48. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 55.
49. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 62.
50. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 64.
51. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 65.
52. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 69.
53. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 69.
54. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 69.
55. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 69.

56. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 70.
57. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 71.
58. Cueva, A.: Op. Cit. pág. 109,
59. El Comercio: 2 de Septiembre, pág. 1.
Toda la edición tiene relación con los acontecimientos del 1° de Septiembre de 1975.
60. El Comercio: 11 de Enero de 1976. Primera plana.
* Sobre la 'renuncia' existe un artículo titulado:
Renuncia – Mensaje / pág. 1- del 11 de Enero de 1976. "
... hice saber a los comandantes de rama y a los
Generales de la República en servicio activo, hace cuatro días, mi
resolución de resignar el ejercicio de la Presidencia de la
República..."
61. Entrevista realizada por el autor el 27 de Junio de 1977.
62. Entrevista realizada por el autor, el 24 de Junio de 1977.

EPILOGO 2011

El interés de escribir esta sección está en incorporar las imágenes que en la edición de 1977, no aparecieron por que existieron, en ese momento problemas tecnológicos y fue difícil plantearse el objeto total de esta Sociología Especializada en un solo bloque de edición. La decisión fue separar la investigación en dos.

La unidad primera es el cuerpo del ¿Qué?, ¿Cómo?, ¿Para Qué?, y el ¿Para Quién?, de la Sociología del Arte.

La unidad segunda esta por leerla y disfrutar de una semiología ancestral de éstas tierras, que hoy día se llama Ecuador.

Ahora bien, cada imagen tiene una orientación sociológica-antropológica de la práctica cosmogónica del nativo ecuatoriano, en otras palabras es el la Estudio de los Signos Arqueológicos de la vida social, espiritual y material.

La colección de signos en su totalidad se encuentra en el Museo del Banco Central del Ecuador, que se “descubre” en la Casa de la Cultura de Quito, el cual tiene un horario de visitas y el lector pueda deleitarse con la mejor de las tareas-rasgos de una comunidad concreta, como es la representación de sus actividades sustentadas por su visión-universo o paradigma de su universo cosmogónico

Las imágenes fueron obtenidas con la autorización del Director del Museo del Banco Central del Ecuador del año 1976, el Arquitecto Hernán Crespo.

La imagen de la portada está identificando a una ceremonia de índole espiritual, a la que se considera que es un pedido a sus deidades de producción y fertilidad agrícola.

Los elementos sociales graficados en las piezas arqueológicas se refieren a diversas representaciones en las que se reconocen mitras de tamaño variado y de estatus del espíritu comunitario, su origen es de la tolita jama-quaque y tiene entre 500 A. C. y 500 D. C.

La imagen en concreto es una práctica directa de la Danza, en la cual lo hipnótico debió ser la comunicación de todos los integrantes con la deidad principal, de su sistema cosmogónico y su visión sobre el universo.

El TOTEM, de la imagen inferior está trabajado en piedra con una antigüedad de hasta 2000 años A.C.



La ubicación en tiempo y tipo de comunidad nativa es complejo, porque esta pieza arqueológica tiene su propia simbología y al interior de la comunidad es un signo social-religioso, en otras palabras, su descripción está en la de un ser pensativo y observador, igual al que un Dios puede hacerlo con sus protegidos.

En la simbología arqueológica ecuatoriana la representación es de una realidad narrativa, es decir preside y vigila.

En la siguiente fotografía se representa a un guerrero o un nativo de la cultura chorrera de 900 A. C. a 300 D.C. su posición fija se define como plegaria que tiene su propio

ritmo interior, ese compas son los latidos de su corazón, por lo tanto, es una danza de orientación.



De acuerdo a otros autores, ella es una mujer reproductora de otros nativos, ella es la responsable y la única que tiene el poder de mezclar, lo cual es una actividad que se consideró divina.

En la siguiente imagen aparece reflejada, la sucesiva práctica social de una comunidad concreta, la que tiene en su organización elementos estructurales que son reconocibles en cada comunidad, sea en el pasado o en el presente y son: la cosmovisión, el sustento religioso, y el tipo de vestuario para el evento.

En la danza aparecen estos elementos como un solo objeto que es parte de este análisis, el personaje tiene una simbología reconocible perteneciente a la cultura bahía, la cual se ubica entre los 600 A. C. y los 650 D. C.

Lo importante de este símbolo es la estructura de la investidura, la cual representa a un nativo investido de poder divino, el cual al danzar se identifica con los niveles trascendentes del dios de la caza o de la guerra.



Al profundizar el análisis en cada sección o en cada parte de la pieza arqueológica se rescatan datos que son susceptibles de ser llevados al análisis semiótico, es decir, desde la mitra, que está en la cabeza, pasando por el tórax, piernas y zapatos, los datos son de diversa índole, a lo que se suma el bastón de mando que debió tener su propio significado.

El lenguaje significativo de este personaje debió centrar o ser el núcleo dancístico de una comunicación trascendente con la cosmovisión de la comunidad y fundamentalmente con el espíritu comunitario con sus deidades protectoras. En la fotografía siguiente aparece una imagen en la que se demuestra la metamorfosis de un nativo de la cultura Tolita, que físicamente se extiende entre los -600 años a.C.+ 400 años d.C.

La amplia zona geográfica del litoral en la que creció tuvo variados nichos ecológicos, su presencia se extendió desde la desembocadura del Río Esmeraldas hasta la actual Buenaventura en Colombia. Algunos autores consideran que tuvo una organización social sustentada por la cosmovisión religiosa, razón por la que practicó la mutación entre humanos, animales, aves y reptiles, es en la tolita en donde se encuentra al hombre colibrí, con lo que se ratifica que la danza los transportaba a niveles trascendentes de hipnosis, esta realidad se demuestra en la Isla de La Tolita, lo cual se constituyó en el núcleo ideológico, económico y cultural. Realidad que se rescata de la huella arqueológica encontrada, la que es un dato de objeto referente a la artesanía suntuaria, la que se identifica como ofrenda a los dioses, indumentaria festiva y ajuares funerarios, sus trabajos formas y decoración es singular y se representa en ornamentos de oro, plata, platino, tumbaga y cobre, hueso y piedras preciosas y corales.



En algunos aspectos existen coincidencias con las nacionalidades nativas actuales que viven en la costa de Esmeraldas, San Lorenzo y territorio adentro, hasta Iita y los sectores bajos del Carchi que van hacia el Océano Pacífico, los Awa de alguna manera han heredado prácticas artesanales y de tipo organización social de los predecesores antropológicos de Iita, entre ellas la endogamia. La metamorfosis con los símbolos colibrí, el mal de aire, el tránsito de la vida a la muerte, la ofrenda al muerto, la festividad de honras, **los sueños**, *el pájaro carpintero*, *la cosmovisión* ligada a la naturaleza, entre otras son rasgos culturales de la Iita.

En la imagen inferior, la metamorfosis es mucho más clara, es decir el producto de la mezcla del reptil y del ser humano es casi totémica, el lagarto y el hombre.

La cultura la Iita tiene una cosmovisión ligada a la naturaleza.



Se desenvuelve entre los años -600 años a.C.+ 400 años d.C. que tuvo muchas prácticas religiosas, esos actos se identificaban con la idea de los fenómenos climatológicos y les dio a cada uno la representación de un ser imaginario, la pieza arqueológica representa al mítológico hombre lagarto, que había que adorarlo para disminuir su enojo, acción en la que participaba la danza, la que por ser hipnótica era el vínculo para llegar a los niveles trascendentes de identidad con el dios de su mundo cosmológico.

El conjunto de piezas siguientes pertenecen a la cultura bahía, su organización social tiene un surgimiento y avance está entre los años - 500 a.C.+ 650 d.C, la descripción de la imagen inferior tiene una actividad, con la cual la danza se integró y se practicó, se puede reconocer fácilmente al quehacer polifónico, dato con el cual se demuestra que la danza se relaciona con el ser interior espiritual, individual y colectivo.

En otras palabras el coro y la danza vienen con el hombre.



Las piezas arqueológicas que se analizan representan el uso del lenguaje simbólico que consolida la permanencia de un sistema de dominio teocrático y de continuidad de tradiciones religiosas y cosmológicas

El símbolo o imagen inferior pertenece a un período de impulso productivo artesanal, el que introduce a la tecnología metalúrgica, proceso que se inicia en formas similares varias culturas del actual Ecuador, esta actividad productiva comunitaria es una práctica que se sustenta, en el oro, en la plata, en el cobre y otros metales, los pasos para consolidar una pieza en metal es compleja, porque la cultura tuncahuan se difunde entre los años -300 a.C. hasta + 600 d.C. El conocimiento arqueológico y de organización social es escaso, lo que se sabe es que cada metal tiene diferentes propiedades: maleabilidad, conductividad, ductilidad, densidad, opacidad, y dureza variable. Razón por la cual, la tecnología para crear la máscara de la fotografía inferior pudo ser para uso funeraria o ceremonial, en cualquiera de los casos es posible identificar símbolos cosmológicos pertenecientes a la cultura tuncahuan, que se encuentran en la parte lateral superior de la mitra,

La máscara es producto de un transcurso cultural cosmológico y de identidad con la muerte y la vida al más allá.



Lo interesante de la imagen está en que entrega datos y sirven para un análisis semiológico, el dato básico permite reconocer al grupo humano al que perteneció por su rasgo hereditario antropológico, a su vez, rescata la simbología de la estructura de su rostro, y otros de estatus social de índole decorativo como la nariguera, y las cuentas de las orejeras, entre otros.

La simbología funeraria se identifica con el rostro y estatus del muerto, el cuerpo estructural de la máscara debió guardar la herencia de los rasgos y fisonomía antropológica, lo cual se trabajó sobre la cara como molde de la lámina que fue tomando forma de acuerdo a la presión que se aplicaba.

En la pieza arqueológica inferior es reconocible los rasgos antropológicos de los ojos y su forma, la nariz los pómulos, la quijada y las orejas.

En el caso de que fue una máscara ceremonial es fundamental que debió usarse en el rostro de una persona la que presidió el acto en sí.

La máscara pertenece a la cultura la tolita que se expandió entre los años -600 a.C. + 400 años d.C.



La siguiente fotografía representa al símbolo del sol, es lo más conocido de la nacionalidad del pueblo ecuatoriano, es decir todos lo han visto, oficialmente es el símbolo del Banco Central del Ecuador.

El entorno cultural de la pieza arqueológica, su lugar de procedencia, de los rasgos antropológicos representados por los orfebres y otros de origen, no son claros.

Existen varias interpretaciones, razón por lo cual se transcriben ideas tomadas del artículo principal publicado por el Diario El Mercurio de Cuenca – Ecuador, en noviembre 20 del 2004, el artículo en su totalidad se encuentra en la hemeroteca virtual del Mercurio de Cuenca

“Polémica sobre su verdadero origen...”, es referente de la simbología de la cultura Cañari

“En la inscripción lacónica de identificación del mencionado Sol de Oro, que fue fotografiada por primera vez, en 1940, por el Periodista e Historiador Dr. Ernesto Domínguez O., se lee la siguiente inscripción escrita con puño y letra de su propietario Max Konanz, en 1940, Chunucari entre Chordeleg y Sígsig”

Además los testimonios son relativos a sustentar el origen de la pieza: “...A. Urdiales declaró haber sacado de una huaca de Chunucari y que era un mascarón de oro con cuarenta y cuatro rayos e hizo una bola para traer a venderlo en Cuenca...”, “...El espécimen fue vendido directamente a Konanz en mil quinientos sucres (equivalente a 6 centavos de dólar USA actual).

“...Por los años 50 Max probablemente había sido influenciado por algún entendido en Arqueología y dudó que la procedencia del Sol de oro sea la zona de Chunucari en la provincia del Azuay, cerca del Sígsig y cambió el nombre del posible lugar del hallazgo, hacia La Mongoya en Manabí...”.

Su imagen es una insignia de la nacionalidad de la población del Ecuador. La máscara de oro es de 21 quilates, pesa 284.4 gramos.

Su uso es más controvertible, "...lo más probable es que su función haya sido la máscara de danzante...”.

Esta interpretación puede apoyar a su procedencia con la interpretación sobre la simbología de la cultura la Tolita Jama-Coaque”.

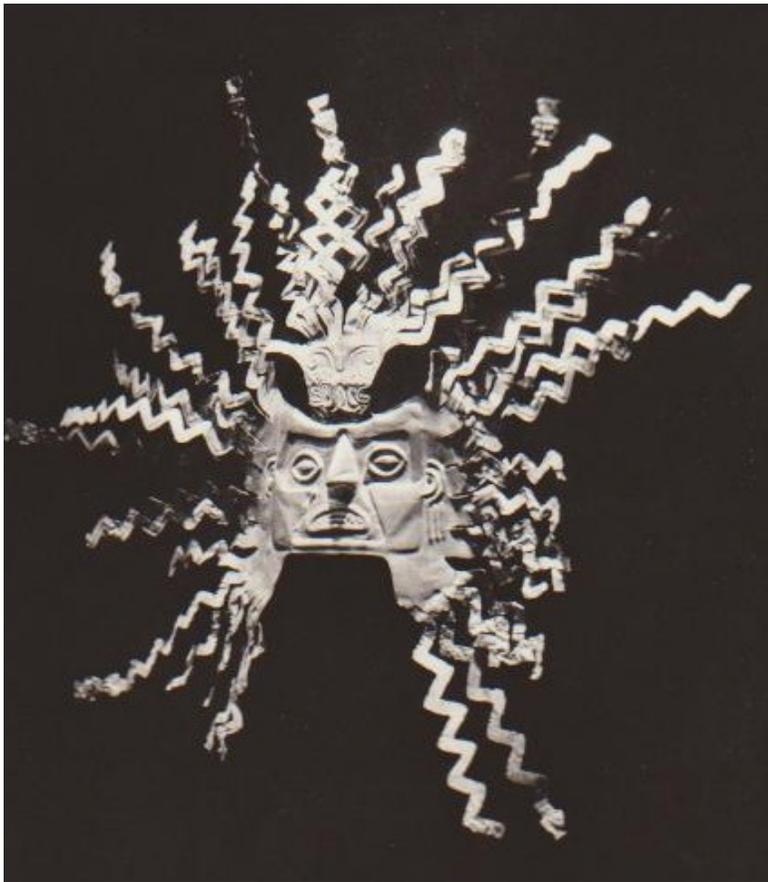
De todas las culturas del nativo suelo del actual Ecuador, es decir, de hace 5000 años atrás, la cultura Jama - Coaque de la provincia de Manabí es una de las más ricas en imágenes y símbolos, históricamente no se tiene datos de la fusión entre ella y la Tolita, pero el producto deja una sola interpretación, se transformó en el centro o núcleo cultural y religioso de gran influencia.

En otras palabras, la cultura Tolita Jama –Coaque, absorbió la totalidad de los contenidos de las palabras de un lenguaje, que se desconoce cuál era y cómo se hablaba, lo que sí se tiene a nivel arqueológico son las huellas y rasgos arqueológicos, en la cual se encuentran los símbolos e imágenes de la práctica social y de valores de una comunidad que debió estructurarse al final del periodo + 400 años d.C. o del proceso del desarrollo regional y de integración.

En concreto la comunidad Tolita Jama-Cuaque distribuyó su iconografía en el entorno geográfico en el que se incluyó al altiplano de los andes, de la actual Colombia, Ecuador y norte de Perú.

La simbología mayormente rescatada por esta comunidad está presente en los trabajos de la orfebrería costeña, en la que se representan las características comunes y antropológicas de las prácticas de constitución social comunitaria.

El sol representado en la fotografía, símbolo del Banco Central del Ecuador se identifica, los rasgos estatutarios, tanto en lo antropológico como en lo suntuario



CHAL 110930

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

INTRODUCCIÓN.-

- Afaignami, A.: Arte, Ideología y Sociedad, Ed. Sílabas, Buenos Aires - 1973.
Baudrillard, J.: Crítica de la Economía Política del Signo, Ed. Siglo XXI, México 1974.
Lukács, G.: Estética 2. Ed. Grijalbo. España, 1972.
Veron, E. y Otros: Lenguaje y Comunicación Social, Ed. Nueva Visión. Buenos Aires-Argentina. 1971.

PARTE PRIMERA

- Abignami, A.: Arte, Ideología y Sociedad, Ed. Sílabas, Buenos Aires, 1973.
Baudrillard, J. Crítica de Economía Política del Signo, Ed. Siglo XXI, México, 1974.
Costales, A. y P.: El Quishihuar o El Árbol de Dios 1, Ed. I.E.A.G, Quito-Ecuador, 1968.
Lukács, G.: Estética 2, Ed. Grijalbo, Barcelona-España, 1972.
Marx, C.: Introducción a la Crítica de la Economía Política, 1857, Ed. Cuadernos Pasado y Presente/1. Córdoba-Argentina, sexta ed. 1972.
Marx, C.: El Capital T 1-3, Ed. Cartago, Buenos Aires-Argentina, 1973.
Veron, E. y Otros: Lenguaje y Comunicación Social, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires-Argentina, 1971.

SEGUNDA PARTE

- Costales, A. y P.: El Quishihuar o El Árbol de Dios 2, Ed. I.E.A.G. Quito-Ecuador, 1968.
Cueva, A.: La Literatura Ecuatoriana, Ed. Enciclopedia Literaria, Buenos Aires-Argentina, 1968.
Carvalho-Neto, P.: Diccionario del Folklore Ecuatoriano 1, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito-Ecuador, 1964.
Cueva, A.: El Proceso de Dominación Política en el Ecuador, Ed. en Quito-Ecuador, 1964.
Marx, C.: La Ideología Alemana. Ed. Pueblos Unidos. Argentina 1973.
Reyes, O.E.: Breve Historia General del Ecuador, T 1 - 1950 T 2 -1977, Quito-Ecuador.

PUBLICACIONES Y PROGRAMAS

- El Comercio: 1933 -75-76 El Universo: 1938
La Bufanda del Sol: 3-4-5. Letras del Ecuador: 1949 - 1969.
Programas revisados en la Biblioteca de la C.C. Núcleo del Guayas, desde 1950 - 1960.

ENTREVISTAS

Sra. Elisa de Aulestia

Dr. Benjamín Carrión

Sr. Jorge Córdova

Sr. Guido Garay

Sr. Marcelo Ordóñez

Ledo. Fernando Tinajero

Sra. Noralma Vera

Dr. Carlos Zevallos Menéndez