

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
COMUNICACIÓN SOCIAL**

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

**TEMA:
BALLET ETNOFOLCLÓRICO “DESPERTAR ANDINO”:
REPRESENTACIÓN DE LA MUJER ANDINA Y LA FERTILIDAD**

**AUTORA:
MIRIAM DENISSE LARCO ANDRADE**

**TUTORA:
ISABEL ANTONIA PAREDES ORTIZ**

Quito, febrero del 2016

Cesión de derechos de autor

Yo, Miriam Denisse Larco Andrade, con documento de identificación N° 1722667019, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de grado/titulación intitulado: Ballet Etnofolclórico "Despertar Andino": Representación de la mujer andina y la fertilidad, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciada en Comunicación Social, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

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

Denisse Larco

Nombre: Miriam Denisse Larco Andrade

Cédula: 1722667019

Fecha: Quito, febrero del 2016

Declaratoria de coautoría del docente tutor/a

Yo, declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación:
Ballet Etnofolclórico "Despertar Andino": Representación de la mujer andina y la
fertilidad, realizado por Miriam Denisse Larco Andrade, obteniendo un producto que
cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana
para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, febrero del 2016

Isabel Paredes Ortiz
.....

Isabel Antonia Paredes Ortiz
Cédula de identidad: 1716429756



CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Sede Quito

TRABAJO DE TITULACIÓN

Autorización de uso y publicación (mayores de edad), sobre registros visuales, audiovisuales y/o sonoros; digitales o analógicos; a favor de la Carrera de Comunicación Social, de la Universidad Politécnica Salesiana.

Yo, ANA LUCÍA CEVALLOS DE LA CADENA, con C.I.: 1721716544, con residencia en : QUITO - ECUADOR, mayor de edad, por mis propias facultades, de acuerdo a la **Ley Orgánica de Comunicación, Título II, Capítulo I y el Artículo 10 del Reglamento a la Ley Orgánica de Comunicación**, suscribo el presente documento otorgando autorización expresa, para que MIRIAM DENISSE LARCO ANDRADE, estudiante de la carrera de Comunicación Social de la UPS, utilice los registros visuales, audiovisuales y/o sonoros, digitales o analógicos, obtenidos para incorporarlos en los productos comunicativos y los publique por los medios y canales que considere adecuados, siempre que los productos no tengan fines comerciales.

Adicionalmente reconozco que los testimonios y relatos contenidos en los productos realizados **no reflejan la opinión, ni el criterio de la Carrera de Comunicación Social**, ni de la Universidad Politécnica Salesiana. La autorización contempla las siguientes particularidades:

PRIMERA.- Reconozco que oportunamente **he sido informado con claridad** sobre el producto comunicativo en el que se incluirán los registros visuales, audiovisuales y/o sonoros; así mismo he sido informado sobre los canales y medios por los cuales será promocionado y difundido el producto comunicativo.

SEGUNDA.- Autorizo a que los registros visuales, audiovisuales y/o sonoros, en caso de ser necesario, sean modificados en forma, mediante procesos digitales o analógicos; no obstante **queda prohibida la manipulación conceptual** para generar contenidos discriminatorios, peyorativos, atentatorios o violentos u otros que contemple la Ley Orgánica de Comunicación y/o su Reglamento.

TERCERA.- La presente autorización permite la **promoción, difusión y publicación parcial o total**, de los registros visuales, audiovisuales y/o sonoros, ya sea por canales y medios tradicionales o digitales, o por cualquier otro soporte físico o digital, conocido o por conocer, en el futuro. La publicación podrá efectuarse de manera directa o a través de un tercero que se designe para tal fin.

CUARTA.- Los derechos de uso autorizados **no tienen limitación geográfica, territorial o temporal**. Adicionalmente, la autorización no implicará exclusividad para ninguna de las partes, ni compromiso económico alguno.

Para constancia de lo anterior, suscribo el presente documento:

Quito, a 19 de ENERO de 2016

Firma:

C.I.:

ANA LUCÍA CEVALLOS DE LA CADENA
1721716544

Índice

Introducción	1
Metodología	5
Resultados	9
Representaciones de la feminidad y masculinidad en la cosmovisión andina	12
El cuerpo como medio de comunicación	15
La semiótica narrativa	16
Análisis actancial	17
Dimensión sintáctica.....	17
Análisis no verbal y develación de los signos y símbolos mediante la representación de la cosmovisión andina en “Sisana”	27
Dimensión semántica.....	36
Resignificación de la obra.....	39
Conclusiones	41
Referencias	45

Índice de figuras

Figura 1. Esquema del análisis actancial del ritual de la siembra y cosecha	25
Figura 2. Esquema del análisis actancial de la obra “Sisana”	25
Figura 3. Maquillaje de las mujeres	28
Figura 4. Vestuario de mujeres y hombres	29
Figura 5. Pulseras, chaquiras, collares ceremoniales	31
Figura 6. Bufanda de los hombres con los colores de la <i>whipala</i>	31
Figura 7. Bombo y palo de lluvia.....	33
Figura 8. Pondo central	33
Figura 9. Palo de lluvia	34
Figura 10. Bandeja de habas tostadas	34
Figura 11. Fuego e incienso	35
Figura 12. Pluma	35
Figura 13. Arcos florales.....	36

Índice de anexos

Anexo 1	50
Anexo 2	51
Anexo 3	52

Resumen

La danza folclórica a lo largo de los años ha sido una forma de expresión de la identidad cultural de un grupo en específico. En este artículo se aborda la relación de la mujer fértil con la tierra y la representación de la feminidad y la fertilidad a través de los cuatro elementos naturales: tierra, aire, fuego y agua. El desciframiento es según la cosmovisión andina y la significación de los signos y símbolos que se ponen en escena en la presentación “Sisana” (florecer en español), del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino. La pregunta de investigación: ¿Cómo se construye la representación de la feminidad y la fertilidad a partir de los signos y símbolos que se ponen en escena en la presentación “Sisana” del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino? Se determina que la relación entre la mujer y los elementos de la naturaleza es muy estrecha y está presente primordialmente con la tierra, ya que se considera a la mujer como un recipiente de vida al igual que a la Madre Tierra.

Abstract

The folk dance over the years has been a form of expression of the cultural identity of a group specific. This article discusses the relationship of the fertile woman with Earth and the representation of femininity and fertility through the four natural elements: Earth, air, fire and water. Decryption is according to the Andean cosmovision and the meaning of signs and symbols that are put in scene in the presentation "Sisana" (flower in Spanish), Ballet Etnofolcklorico Despertar Andino. Research question: how to build the representation of femininity and fertility from the signs and symbols that are put on stage at the presentation "Sisana" of the Ballet Etnofolcklorico Despertar Andino? It is determined that the relationship between the woman and the elements of nature is very narrow and is present primarily with the Earth, as it is considered women as a vessel of life as mother earth.

Introducción

Este artículo analiza cómo se representa la fertilidad y la feminidad y cómo se concibe a la mujer según la filosofía andina dentro de la coreografía “Sisana” del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino que utiliza los cuatro elementos simbólicos de la naturaleza: agua, fuego, tierra y aire, en la elaboración de esta pieza dancística. El objeto de esta investigación es estudiar y entender la relación que se representa entre la mujer y la fertilidad en esta obra, mediante la identificación y la interpretación de los signos y símbolos que se ponen en escena, valoración efectuada en base a la forma de concebir al mundo según la cosmovisión andina.

Se ha realizado un seguimiento de la obra “Sisana” del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino para resolver la pregunta de investigación: ¿Cómo se construye la representación de la feminidad y la fertilidad a partir de los signos y símbolos que se ponen en escena en esta coreografía? Esto mediante un previo análisis del significado de los signos y símbolos de la mujer y la fertilidad en el mundo andino, además para el estudio específico de la obra se ha tomado a Greimas. Así, el estudio de los signos y símbolos permite entender que el espectáculo de la danza folclórica se basa en lenguajes no verbales y musicales, que se complementan durante el desarrollo de la obra para transmitir al público su significación.

La danza folclórica, al igual que otras manifestaciones artísticas como el teatro o la música, tiene un origen cultural; en el caso de la presentación “Sisana”, se articulan elementos simbólicos de la cosmovisión andina que se basan en dos fiestas tradicionales de esta cultura en honor al género femenino, el Tarpuy Raymi y Pawkar Raymi. Todo en

la danza folclórica se transforma en signos y los sistemas simbólicos establecen el medio de transmisión del mensaje a los espectadores, quienes tienen diferentes interpretaciones de la obra dancística. La danza se convierte así en una condición de significación, la cual registra la memoria histórica, cultural y ancestral que ésta preserva y comunica, además se suma a sistemas sígnicos de registro como la música y los movimientos de baile. Por esto, los signos y símbolos son la base del análisis, en conjunto con la comunicación no verbal y la expresión corporal.

Para este artículo se considera que el cuerpo es una construcción simbólica dada a partir de una realidad cultural determinada. El cuerpo se construye desde una dimensión significativa, por lo que esto hace que se piense al cuerpo como un conjunto de símbolos y signos. En la obra de danza folclórica que se analiza, el cuerpo de la mujer, quien es la protagonista de esta danza ritual en honor a la feminidad y a la fertilidad, se representa a través de la articulación de distintos signos que se presentan en sus movimientos, gestos, pasos de baile, vestimenta o adornos que utiliza, los mismos que adquieren significado junto a elementos complementarios como el uso del espacio o figuras que se forman en la coreografía. Así, el papel que juega la construcción simbólica y cultural de la mujer en esta danza folclórica tiene un peso decisivo debido a la carga cultural que ella posee en el mundo andino, al ser un símbolo de fertilidad y del origen de la vida.

Tras la indagación bibliográfica realizada para este trabajo, no se han encontrado estudios semióticos de los signos que representan a la mujer y a la fertilidad en la danza folclórica, según la concepción de la cosmovisión andina. El cuerpo de la mujer ha sido estudiado la mayoría de veces solo como estereotipo de belleza o sexualidad. El estudio *Reggaeton, mujeres e identidades* “Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa’ la cama voy”

(2012), resalta que existen restricciones que negocian la feminidad en el ámbito de la danza o el baile, ya que se matiza una realidad de la mujer como un ser sexuado y carnal. Sin embargo, lo que las mujeres pertenecientes a la cultura andina y sus signos pueden transmitir más allá de un lenguaje oral y escrito no ha sido un tema de investigación. Es por esto que la pertinencia del presente artículo, aplicada al estudio de la danza folclórica y la mujer como resultado de una manifestación cultural andina, reside en la comprensión del uso del cuerpo femenino, del espacio escénico.

En la primera parte del artículo se ha trabajado una contextualización del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino, su historia y su línea coreográfica; esto se realizó mediante entrevistas a los encargados del grupo y la observación de la representación de la obra. Así también, se explica conceptualmente qué es etnofolclórico y la relación de la mujer y la fertilidad en la cosmovisión andina. Además de las representaciones de la feminidad y masculinidad según esta cultura y la simbología de los colores. En la segunda parte se detalla el análisis e interpretación de la obra y los signos y símbolos que se develaron en la presentación “Sisana” desde la cosmovisión andina, denotando el significado de los mismos.

Para el desarrollo de este artículo se revisaron trabajos previos sobre la temática como: *El lenguaje corporal y simbología en la danza folklórica. Análisis de caso; grupo de danza folklórica de la UPS* (2014) y *La comunicación no verbal en el montaje escénico del Grupo Malayerba* (2013), haciendo énfasis en que la orientación y la manera de abordar la investigación del presente artículo es diferente a los mencionados trabajos ya que no toman a la mujer como su objeto de estudio en particular. Se consideraron otros estudios como: *Figuring colonialism - reflections on banana's social use* (2015) y *La*

interpenetración de género y etnicidad: nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito (2001).

Al estudiar los signos y símbolos que se exteriorizan mediante el cuerpo y la cultura algunos de los autores que se utilizaron fueron: Umberto Eco (2000) quien considera que la cultura es en su totalidad un fenómeno de significación y comunicación, Zecchetto (2002) quien cita las nociones generales de la semiótica y la estructura de los signos, David Le Breton (2002) y la teoría de que el cuerpo es una construcción simbólica y no solo una realidad en sí mismo, sino también de la sociedad y de la cultura que refleja un escenario propio de un grupo en específico, Merleau-Ponty (1994) que asegura que el cuerpo nos hace ver solo lo que en verdad existe y García-Campos (2008) quien dice que la cultura determina los roles de la masculinidad y la feminidad.

Dentro del artículo académico: *Una mirada semiótica y comunicativa a la cultura: del cuerpo y el adorno a la construcción social de sentido* de Reynaga P. y Vidales C (2013), se cita a José Enrique y David Enrique Finol (2008) con su teoría de que el cuerpo es un conjunto de signos y símbolos, también a Iuri M. Lotman (2013) y el modelo semiótico de la cultura que tiene como objeto de estudio el cuerpo de la mujer y sus adornos para mostrar la identidad cultural. Se explican los signos y símbolos desde la visión de la cosmovisión andina según el trabajo bibliográfico del Instituto Científico de Culturas Indígenas (2011), Xavier Palacios (2005) y Josef Estermann (1998), que explican la riqueza filosófica oculta dentro de las culturas andinas.

Esta investigación fue realizada en el lugar de ensayos del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino, que al mismo tiempo es la casa de su directora, en donde se encuentran

varias muestras y adornos que pertenecen al folclor y a la cosmovisión andina que posee una riqueza tanto humana y cultural como filosófica, puesto que sus fuentes se basan en la experiencia concreta del mundo andino y por lo tanto en la interpretación vivencial de este mundo.

Mediante el presente artículo se aporta a la creciente importancia que tiene el cuerpo y la mujer como símbolo artístico dentro de la danza, que es un medio de renovación de la cultura que representan en sus obras artísticas. La lectura del artículo aporta información teórica de cómo se concibe a la feminidad en la cosmovisión andina y cómo se utilizan estos símbolos en la danza folclórica, generando un interés por ahondar en este espectáculo artístico que presenta un escaso análisis del cuerpo femenino y sus adornos.

Metodología

La metodología de trabajo de este artículo es una investigación exploratoria con bases bibliográficas sobre la representación de la mujer en la cosmovisión andina y su relación con la fertilidad. Se realizará análisis mediante fichas de observación de la presentación “Sisana” del Ballet Etnofolclórico Despertar Andino, para determinar cuáles son los signos y símbolos que se usan, los que posteriormente se estudian mediante herramientas del análisis semiótico actancial para definir su significado. Por otro lado se llevarán a cabo entrevistas a los encargados del grupo de danza para la recopilación de la información histórica del grupo.

Según el artículo de la CLACSO, *La construcción del marco teórico en la investigación social* (2005) toda investigación comienza con un conjunto de reflexiones y recopilaciones de información bibliográfica que se relacionen con el foco de estudio social que se va a

llevar a cabo. Así, el punto de partida de esta investigación son los conocimientos previos que se tienen sobre las significaciones culturales que se presentan en el Ballet Etnofolclórico Despertar Andino.

“La investigación social es una forma de conocimiento que se caracteriza por la construcción de evidencia empírica elaborada a partir de la teoría aplicando reglas de procedimiento explícitas” (Sautu, Boniolo, Dalle, & Elbert, 2005, pág. 34), por lo que se establecen tres elementos indispensables para realizar una investigación descriptiva que son: el marco teórico, los objetivos y la metodología, lo cuales se plantearon con anterioridad en este artículo.

La metodología de trabajo de este artículo está conformada por métodos y procedimientos, se presenta como una investigación con enfoque cualitativo descriptivo, trabajado bajo un “paradigma constructivista o naturalista, ya que la realidad es subjetiva y múltiple” (Sautu, Boniolo, Dalle, & Elbert, 2005, pág. 40). El enfoque cualitativo reside en que esta investigación busca una comprensión detallada del objeto de análisis, mediante una aproximación empírica al foco de estudio; este es un método de acercamiento directo ya que se busca esclarecer experiencias humanas subjetivas.

La presente también es una investigación descriptiva debido a que su “objeto central es la descripción de fenómenos. Se sitúa en un primer nivel del conocimiento científico. Usa la observación, estudios correlacionales y de desarrollo” (Echavarría, 2000, pág. 66), esto quiere decir que se investiga el objeto de estudio mediante la técnica de la observación participativa directa, que incluye un trabajo de campo que registra detalladamente todos los acontecimientos.

Previamente se recopiló información mediante un registro de bases bibliográficas, que tratan las temáticas de comunicación no verbal, semiótica narrativa y corporalidad, bajo la visión de la cosmovisión andina, estas temáticas se relacionan con la feminidad y fertilidad de la mujer. Luego mediante las técnicas de producción de datos, es decir las entrevistas abiertas, la observación directa o participante, que tuvo una duración de cinco meses, y el análisis semiótico del objeto de estudio, se identificaron los signos de la feminidad y la mujer.

Después de procesar toda la información recabada se contextualizó a breves rasgos la danza folclórica al igual que el objeto de estudio, la presentación “Sisana”; posteriormente se explican los símbolos que se utilizan en esta obra para así determinar los códigos ocultos que ahí se encuentran. Seguido a esto, se realiza un análisis de contenido no verbal, ya que es una técnica que permite realizar inferencias válidas y reales de datos dentro del objeto de estudio, determinando así los movimientos más representativos. Esto se elabora mediante fichas de observación, que registran la actividad realizada, la fecha y las variables de estudio con sus respectivos indicadores. Las categorías y variables que se trabajan son: el cuerpo (maquillaje, relaciones, expresión corporal, kinésica, conducta táctil), uso de elementos (vestimenta, montaje escénico), uso de espacio (proxémica) y la música (letra y ritmo).

Se realizaron entrevistas, que según Taylor y Bogdan “son una especie de conversación entre iguales (...) y el investigador quiere establecer experiencias humanas subjetivas” (Echavarría, 2000, pág. 208). Éstas son un valioso instrumento para recabar información sobre un determinado problema que se lo trabaja bajo la investigación cualitativa. Los entrevistados fueron: la directora del grupo de danza Ballet Etnofolclórico Despertar

Andino, Ana Lucía Cevallos, para la recopilación de la información histórica del grupo; además de María Belén Cevallos, una bailarina del mismo, y varios representantes que forman parte de la puesta en escena de “Sisana” y aportan a la investigación, como el vestuarista, el representante y el maquillista.

El método para interpretar los parámetros sígnicos de la obra “Sisana” es el análisis actancial según Greimas (1993), en donde “se trata de estudiar, abstractamente, la acción que tiene lugar en la historia” (Quevedo, s.f., pág. 1), que permite construir el recorrido narrativo y determinar la estructura de la coreografía, así como los programas narrativos de uso principales y secundarios que se basan en las secuencias y a su vez en las acciones realizadas para cumplir con la función que les corresponda. También se identifica las cuatro fases e indicadores del programa narrativo: “mandato, adquisición de competencias, realización y sanción” (Quevedo, s.f., pág. 1). Siguiendo a Greimas (1993) se focaliza el actor-sujeto a quien se le atribuyen varias acciones, el sujeto posee un objetivo específico que es impulsado por la relación que mantiene con el ayudante para alcanzarlo. El objetivo tiene un remitente y destinatario determinado que es transmitido mediante la comunicación, por último con un oponente que es el eje del poder o los contratiempos que se pueden presentar (Ver anexo 1). Estas “categorías actanciales están vinculadas entre sí por una doble relación sintagmática” (Tordera, 1995, pág. 134).

Posterior a esto se realiza un análisis hermenéutico, mediante el reconocimiento y la interpretación de signos y símbolos, develando su significado dentro del contexto que se encuentra en particular, siendo necesario partir de la experiencia personal de quien interviene en esta obra dancística (Mujica, 2013), por lo que se llevaron a cabo las entrevistas planteadas anteriormente. Se estudian principalmente los significados de las

acciones humanas y de la vida social, definiendo qué signos representan a la mujer en la coreografía “Sisana”, mediante una comparación con la cosmovisión andina que permite descubrir el sentido que toman al ponerse en escena.

Para la redacción de los resultados se utiliza el modelo de los trece sistemas que cita Tordera (1995) como una técnica del análisis teatral y artístico (Ver anexo 2), “que sirve como instrumento para ordenar los elementos artísticos en una obra, como el texto, la expresión corporal, los personajes, el uso del espacio y de elementos, los efectos sonoros y la apariencia de los personajes” (pág. 172). Primero se presenta un marco teórico que sustenta al análisis, luego la identificación del sujeto y actor principal, tomando herramientas del análisis actancial y posterior el análisis de la dimensión sintáctica que incluyen signos verbales y no verbales, además de la dimensión semántica que se refiere al espacio escénico y al contenido y significación de la obra (Tordera, 1995).

El universo de estudio para determinar dichas variables es la coreografía “Sisana”, compuesta por once bailarinas y cuatro bailarines, de entre 15 a 45 años de edad y a pesar de no ser profesionales en la danza ya la practican por casi 10 años.

Resultados

El Ballet Etnofolclórico Despertar Andino es un grupo de danza, adoptó el nombre de “Ballet” por requerimientos del SRI, ya que era necesario institucionalizar al grupo y en el registro legal no podían constar como “danza folclórica”. Este tipo de danza presenta marcadas diferencias con los bailes clásicos como el ballet y los bailes de salón, que son la representación de una realidad en concreto, sin embargo, tienen una visión moderna

diferente a la danza folclórica que se forma por expresiones del saber popular, de la tradición y de la vida.

La danza que realiza este grupo es considerada también como etnofolclórica ya que sus principios y creencias al momento de recrear una coreografía lo hacen bajo la cosmovisión andina y el folclor, es por esto que en el presente artículo se lo menciona como grupo de danza y como ballet. Para ellos el folclor representa la identidad de un pueblo y la inspiración para sus coreografías, considerándolo también como parte de su vida cotidiana:

El folclor desde muchos puntos de vista es solo el color, el brillo, se lo ve como un show o como lo que se quiere vender, pero para nosotros es la reivindicación de los caracteres culturales que tenemos como ecuatorianos (Cevallos, 2015).

El término folclor, “etimológicamente proviene de las palabras inglesas “folk” que significa pueblo y “lore” saber” (Villasante, s.f., pág. 15); la Real Academia Española adopta la palabra *folclor* en castellano. “El folklore es el saber o la inteligencia del pueblo” (Villasante, s.f., pág. 15), es decir las tradiciones, leyendas, creencias y costumbres de carácter popular, al mismo tiempo reproduce saberes ancestrales, que se pueden usar en beneficio cultural y artístico, ya que se representan en la danza sin ser elementos propios, y sin necesariamente empoderar al grupo o región a la que pertenecen estas manifestaciones. Así también, este grupo incluye en su nombre la palabra “andino” ya que toman a la cultura andina invisibilizada como su referente y fuente de inspiración.

Este grupo de danza se formó el 7 de marzo del 2007, por iniciativa de vecinos y conocidos quienes manifestaron su interés por la danza folclórica, creando un espacio cultural bajo la dirección de la Licenciada en artes escénicas, Ana Lucía Cevallos, quien hasta la fecha es la encargada del mismo. El trabajo que se realiza en este grupo se fundamenta en el conocimiento autodidacta de su directora. En la actualidad tiene 40 integrantes, entre niños, jóvenes y personas adultas que participan en las distintas obras que tienen: “Yarina”, “Cerrito hermoso”, “Sombbrero blanco”, “Playita”, entre otras, y “Sisana” que es el centro de este estudio.

La obra “Sisana”, fue creada en el 2012 y es una coreografía ceremonial y ritualista, con una duración de 7’50 en donde se toma a la mujer como símbolo de fertilidad y se la relaciona con varios elementos de la naturaleza, como: el fuego, la tierra, el agua y el viento, basados en el tiempo de la cosecha. Los bailarines son once mujeres y cuatro hombres, con una protagonista que se ubica en el centro y sirve de eje para que todo se centre en la mujer.

La obra estudiada se basa en dos fiestas específicas del mundo andino que forman parte de los rituales del calendario agrícola: el Tarpuy Raymi, que se celebra el 23 de septiembre con el objetivo de:

La preparación de los suelos y el inicio de los cultivos, en donde se realiza un ritual a la luna y a la tierra como elementos de la fecundidad, (...) es un homenaje al género femenino que se prepara para recibir una nueva semilla con el llamado a la lluvia; es la fiesta de la belleza femenina, de sus valores

y del soporte espiritual y físico que tiene la cultura andina (NAyA, s.f., pág. 1).

La otra fiesta es el Pawkar Raymi, una fiesta ritual considerada como la pascua femenina; se celebra el 21 de marzo y celebra la época del florecimiento de la cosecha y “consiste en la recolección de flores silvestres recorriendo toda la región” (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 68). Además da protagonismo a “dos personajes emblemáticos: el Yaya Carnaval (hombre) y la Mama Shalva (mujer)” (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015, pág. 1), ya que la cosmovisión andina es una cultura incluyente.

Estas fiestas se realizan en fechas específicas regidas por un calendario.

El tiempo de preparación de la tierra (septiembre) hasta el tiempo de la celebración del Mushuk Nina (Pawkar Raymi) (marzo) es el tiempo femenino, el tiempo en que la madre tierra gesta la chakra. La otra mitad del año (marzo a septiembre) es el tiempo masculino, el tiempo en que la chakra madura (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 84).

Representaciones de la feminidad y masculinidad en la cosmovisión andina

El mundo andino, como todo grupo cultural, tiene su propia forma de interpretar y de ver al mundo de una manera integral, ya que abarca todos los ámbitos de la vida. Estermann (1998) asegura que lo andino se deriva de una acepción geográfica, topográfica y étnica, es decir que “se refiere a una etnia o cultura que se ubica dentro de la zona montañosa de América del Sur que es conocido como la parte “serrana” del continente” (pág. 51), por lo que se concibe la cosmovisión andina como:

La representación simbólica del cosmos interrelacionado mediante distintos ejes cardinales propio de las culturas que se han desarrollado a lo largo y ancho de los países que integran la región conocida como región andina en relación a la cordillera de los andes (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 13).

Esta cosmovisión se basa en los principios de paridad, dualidad y complementariedad que se presentan en todos los ámbitos de la vida andina, ya sean estos culturales, cósmicos o étnicos. “Ningún ‘ente’ y ninguna acción existe ‘monódicamente’, sino siempre en co-existencia con su complemento específico” (Estermann, 1998, pág. 126), es decir que cada elemento es dual y solo está completo cuando se une a su complemento que se materializa en la dualidad ya que cada persona posee características complementarias y esto está reflejado en sus símbolos como: la *chakana*, que es una representación simbólica de la sabiduría de la paridad y de la unión de dos dualidades, la integración entre la mujer y el hombre que se ven relacionados con los cuatro elementos.

En los seres: masculino (activo) y femenino (pasivo)

En el tiempo-espacio: Pacha: madre mundo-tiempo (femenino-pasivo) y Pachakutin: padre mundo-tiempo (masculino).

En el agua: vertiente de agua fría: masculino y vertiente de agua caliente: femenino.

En la tierra: tierra árida-estéril-arenosa: masculino y tierra húmeda-fértil-barrosa: femenino.

En el fuego: fuego destructor (incendio): masculino y fuego constructor (fogata): femenino.

En el aire: huracán-viento: masculino y brisa-aire: femenino (Chalán, Ladino, & López, 2014, págs. 55-56).

La *chakana* es una cruz cuadrada que consta de los colores: amarillo, rojo, azul, blanco, negro y verde. Además de estas tonalidades, existen colores símbolos de poder que son el morado y el fucsia y que pertenecen a la *wiphala*. A pesar de que la simbología de los colores varía de una comunidad a otra, ésta es una forma de escritura en los Andes. (Ver Anexo 3).

Al igual que los colores el tiempo también tiene una significación específica y es indispensable al momento de la procreación y de la fertilidad de la tierra. La pareja de esposos “acuerdan encontrarse y para procrear un nuevo ser saben en qué fase de luna creciente deben otorgar la semilla y contener ésta para germinar” (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 41), al igual que el hombre sabe cuándo preparar la tierra para que la mujer siembre la nueva semilla y luego cosecharla. Según la cosmovisión andina, “la montaña como lazo con la deidad andina protectora, guardiana de las riquezas mineras, identificada con la fertilidad del suelo, es figurada como un cuerpo femenino, que tutela con poderes universales de fertilidad/fecundidad/protección/bienestar” (Sorairé, 2014, pág. 5). Así la figura de la tierra se asemeja a la mujer por su capacidad de germinar vida

y por su relación con la naturaleza, por lo que la mujer personifica a la *Pachamama*¹ mediante su cuerpo.

El cuerpo como medio de comunicación

“Nuestro cuerpo no tiene el poder de hacernos ver aquello que no existe; solo puede hacernos creer que lo vemos” (Merleau-Ponty, 1994, pág. 49), por lo que representa un elemento indispensable en la danza para recrear realidades existentes. “El cuerpo humano y los procesos de significación que produce, constituyen un todo cuya separación es inadmisibles, puesto que todo cuerpo se construye no sólo desde su dimensión biológica sino, sobre todo, desde su dimensión significativa” (Reynaga & Vidales, 2013, pág. 1), por tanto el cuerpo en todo momento manifiesta la dimensión social y cultural a la que pertenece, convirtiéndose no solo en un signo individual sino en el espacio en donde se exteriorizan otros signos que visto desde la semiótica es un elemento simbólico. José Enrique y David Enrique Finol (2008) afirman también que es “un sistema dinámico de significados que interactúan entre sí y que denotan mensajes específicos de la sociedad y cultura a la que pertenecen” (Reynaga & Vidales, 2013, pág. 68), es decir que construye su realidad y en el caso de “Sisana” del papel que juegan las mujeres en la siembra y la cosecha en relación la fertilidad y fecundidad de los seres.

Si se ve el cuerpo como materia o sustancia, se “constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler,

¹ “Madre naturaleza, madre mundo, madre tiempo – espacio. Mega cuerpo femenino” (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 65)

2002, pág. 18), en donde el cuerpo se apropia de sí mismo dejando de lado solo la acepción cultural para convertirse en una forma de comunicación, que es un fenómeno social que forma parte indispensable del ser humano generando interacción, mediante procesos de relación, reciprocidad o dominación con el otro.

“Gracias al cuerpo la percepción presenta una dimensión activa y constitutiva del mundo, donde todo ser exterior nos es accesible a través de nuestro cuerpo” (Lange, 2009, pág. 182), ya que es visto no solo desde el exterior sino como una forma de existencia que forma parte de una cultura. La comunicación y la cultura mantienen una relación de interdependencia, debido a que no existe cultura si no se la reproduce o comunica, cada cultura posee su propia forma de comunicación ya sea oral, escrita o simbólica, es así que sus expresiones tanto verbales como simbólicas siempre transmiten un mensaje creando una comunicación dinámica e incluyente. Este fenómeno se presenta en las fiestas andinas ya transmiten las costumbres de una generación a otra.

La semiótica narrativa

La semiótica existe como un elemento de la comunicación ya que primero “realizamos y vivimos comunicación, y en un segundo momento reflexionamos sobre su sentido, su estructura y funcionamiento” (Zecchetto, 2002, pág. 7), esto mediante el estudio de los signos que son los que emiten “datos sobre la realidad representada, es un conjunto de elementos que están en lugar de otra cosa y que la designan” (Zecchetto, 2002, pág. 66), es decir que todo tiene una carga simbólica. Según Peirce existe un tipo de signo, el ícono, que es aquel que “se relaciona con su objeto por razones de semejanza” (Zecchetto, 2002,

pág. 164), convirtiéndose en las imágenes que son posibles de percibir visiblemente, que se presentan al combinar la acción y el dialogo de la obra.

La semiótica narrativa “aborda el estudio de la narratividad a partir del análisis de lo que denomina, con rigor, la estructura *narrativa* del texto” (Quevedo, s.f., pág. 1), por lo que utiliza al esquema actancial para identificar los actores, sus acciones y las funciones que cumplen dentro de la historia, para llegar a la abstracción y determinar el programa narrativo de la obra.

Análisis actancial

Dimensión sintáctica

La noche cae y en una casa de Quito en el barrio Obrero Independiente, los tambores empiezan a retumbar a la luz de los reflectores una voz de mujer da inicio a la ceremonia. Quince bailarines de “Sisana” con los pies descalzos ocupan sus posiciones en el escenario para formar un círculo alrededor de un pondo. La mujer solicita la presencia de los cuatro elementos representados por hombres ubicados en los cuatro puntos cardinales formando una cruz, ella se dirige a cada uno de ellos como sus abuelos.

En el centro, un conjunto de alimentos, adornos y vasijas representan la cosecha y los cuatro elementos sagrados de la naturaleza. Para comenzar el baile la mujer poderosa se dirige al centro, los pies comienzan a marcar el compás; las mujeres se encuentran detrás de cada elemento como guardianas de ellos. Dos mujeres a cada extremo sostienen arcos con flores y son el marco del ritual a la feminidad. Los hombres y mujeres comienzan a bailar en sus puestos, alternando entre un hombre y una mujer, ellos siempre llevan

atuendos con colores vivos como el azul, verde, amarillo, celeste y rojo. La música resuena en el escenario, el tambor y el palo de lluvia no deja de retumbar y marcar el ritmo. El respeto y el compromiso con los elementos naturales se hacen presentes mediante gritos y pasos de bailes de los danzantes.

Siguiendo la línea de la semiótica narrativa desarrollada por Greimas (1993) el orden lógico de las acciones que se desencadenan durante la historia es:

Programa narrativo principal

La mujer debe conseguir y fortalecer la fertilidad mediante un ritual.

Para ello:

Programa narrativo de uso 1

La mujer habla y convoca a los elementos de la naturaleza y a la sabiduría ancestral.

Luego:

Programa narrativo de uso 2

Necesita la presencia de los elementos y entran en escena cuatro hombres que portan los cuatro elementos que simbolizan el agua, la tierra, el aire y el fuego.

Para ello:

Programa narrativo de uso 3

Utiliza su capacidad de hablar, su cuerpo y los pasos de baile en honor de la fertilidad y para la protección de los elementos de la naturaleza.

Los cuatro elementos de naturaleza, una gama de distintos colores, los pasos de baile, los movimientos de los bailarines y la feminidad de las mujeres, se conjugan para fecundar la tierra y procurar el alimento para el ser humano, así como para lograr la fertilidad del cuerpo de la mujer. Además se evidencian los principios de la cosmovisión andina de paridad, dualidad y complementariedad de los seres que son parte de un cosmos universal.

Según la semiótica de Greimas los programas están compuestos por cuatro fases:

Mandato: es una convocatoria de amor y de solidaridad con las mujeres para conseguir ellas mismas la fertilidad para sus cosechas y su cuerpo. Hace esta convocatoria a los hombres y a los elementos mediante la sabiduría ancestral y de las abuelas, motivando para volver a los saberes del pasado.

Adquisición de la competencia del sujeto: se obtiene la instrumentación necesaria para realizar la acción, la mujer representa el poder y el saber ancestral de las abuelas andinas. Solo el hecho de ser mujer le proporciona una relación directa con la tierra y la fertilidad de sus semillas, por sobre el hombre.

Realización del acto: durante el ritual y el llamado a los elementos de la naturaleza, no existen contrapuestos, es decir que esta acción la realizan bajo un interés común, teniendo al hombre como su complemento.

Sanción: se cumple con el ritual en honor a la feminidad y la fertilidad, con la ayuda del poder de la tierra, el agua, el aire y el fuego.

Se determinan acciones que cumplen una función específica, por lo que la coreografía se divide en seis escenas interrelacionadas que se determinan según el tiempo (7'50) y el espacio (lugar de ensayos).

La cantante habla un texto introductorio:

La danza de nuestras tierras es el ritual de los grandes misterios así como nuestras abuelas bailaron en estas tierras, nuestras tierras, nosotras ahora queremos acompañar el canto con los pies. Sinchi Sinchi sobre la Allpa Mama. Activando montañas, nevados, ríos y lagos somos quindes de colores, llevamos el mensaje en nuestras alas, activando nuestra conciencia, esto somos y aquí estamos (Cevallos, 2015).

La cultura andina ha resistido a la conquista española y la imposición de su conocimiento, a pesar del dominio español el baile típico andino, sigue representándose en la sierra ecuatoriana, realzando más las raíces de nuestra cultura, el valor y respeto que se tiene a la naturaleza. Se cita a las abuelas como muestra de sabiduría, y se presenta el ícono de pisar fuerte la tierra, ya que la cantante mientras dice “Sinchí Sinchi sobre la Allpa Mama”, mueve y reafirma sus pies descalzos en el piso.

Primera escena:

Los cuatro hombres altos y las cuatro mujeres detrás de ellos, que representan a los elementos de la naturaleza entran al escenario con la cabeza levantada y formando un círculo, todos tienen los pies descalzos. Un reflector de luz blanca y suave por cada lado

alumbra a los ocho bailarines mientras giran para ubicarse luego en una cruz. Suena el bombo con golpes fuertes y rápidos como símbolo de llamada al inicio de la coreografía.

Segunda escena:

Los cuatro hombres que representan a los cuatro elementos tienen una expresión seria y respetuosa, llevan en sus manos una pluma, bandeja de habas tostadas, carbón y fuego y un palo de lluvia respectivamente. Las cuatro mujeres, que están cubiertas con un chal de color amarillo, verde, rojo y azul, se ubican detrás de cada uno de ellos, como símbolos de protección hacia los elementos sagrados y giran alrededor del pondo ubicado en el centro del escenario. El tambor comienza a sonar con gran rapidez mientras ellos forman una cruz, después se detiene repentinamente y baja la velocidad.

Tercera escena:

Mientras el bombo mantiene el ritmo de los golpes sonoros, un reflector de luz blanca ligeramente resalta a la bailarina principal, proyectando su luz desde el piso, con un ángulo contrapicado que denota que la mujer tiene superioridad frente a los demás. Ella ingresa con el cabello suelto y expresión seria en su rostro, que indica respeto, se ubica detrás del pondo, expresa un texto relacionado con la mujer mientras mueve sus manos lentamente hacia arriba como símbolo de poder

Yo soy mujer de la tierra danzando con luz de luna, las estrellas me acompañan las abuelas viven en mí, mi sangre es alimento para la madre tierra las plantas me agradecen dan vida dentro de mí, mi corazón es ardiente vive el abuelito fuego calienta todo mi cuerpo es luz dentro de mí,

traigo en mi voz tranquilidad para todas las almas, llevo un mensaje fresco
las abuelas hablan en mí (Cevallos, 2015).

En esta estrofa se determina algunos puntos importantes de la cosmovisión andina. Primero, la representatividad de la luna como símbolo de la mujer y de la fertilidad; segundo, la ciclicidad del tiempo en el mundo andino, al decir “mi sangre es alimento de la madre tierra” hace referencia al retorno del ser humano con la tierra al morir y servir como abono para las plantas. Otro punto importante es el de los antepasados, por segunda vez citan a las abuelas, hacen referencia al gran valor e importancia que se otorgaba en las culturas andinas a la sabiduría de los antepasados y como era transmitida de manera oral, por lo que sus memorias trascendían con el tiempo.

Los bailarines que simbolizan los elementos se sientan formando una cruz y cada mujer se levanta y gira alrededor del hombre cuando la cantante dice el nombre de su elemento. Ella tiene el poder de hacerlo, por su protagonismo en la historia. Al mismo tiempo en la parte de atrás entran dos mujeres con chalinas celestes que bailan al ritmo del tambor. Esta escena tiene una duración mayor frente a las demás por la importancia de su texto.

Cuarta escena:

Dos mujeres de estaturas pequeñas y risueñas entran por cada costado y se intercambian de lugares, luego se ubican a los extremos delimitando el espacio consagrado en donde se realiza el ritual. Hacen girar sus arcos de flores, dando un toque de alegría y colorido al ritual. Las mujeres representantes de los elementos giran con su chal abrazado dentro de

su eje como gesto de amor y de pasividad. Las luces en el escenario no varían, por lo que se mantiene el protagonismo en la mujer central.

Quinta escena:

Los golpes del tambor vuelven a ganar velocidad siendo un llamado de atención, para los bailarines, después se tornan más lentos, y los hombres dan pequeños pasos hacia afuera y la mujer principal se acerca a cada uno de ellos mientras inclinan su cabeza frente a ella, otorgándole el poder de hacer un llamado a cada elemento, y de hacer saber a los demás bailarines que ella es capaz de tener una enlace con los abuelos ancestrales. El llamado lo hacen mediante un texto elaborado por la directora Ana L. Cevallos.

Shamuy abuelita agua, ven refresca mi almita.

Shamuy abuelito fuego, ven calienta mi cuerpito, ilumina mi camino.

Shamuy abuelito viento, ven refresca mi almita ven y sopla mi almita.

Shamuy abuelita tierra, alimenta mi almita, fertiliza mi cuerpito (Cevallos, 2015).

La presencia de los principales elementos de la naturaleza como purificadores y fuente de energía de las personas es otro reflejo de la cosmovisión andina y como los antepasados estaban conectados con la naturaleza, entendiendo que son parte de un todo armonioso. Por tercera y última vez se cita a la sabiduría y poder de las abuelas, esta vez personificado como los elementos naturales, así como la conexión e influencia que tienen sobre el cuerpo femenino.

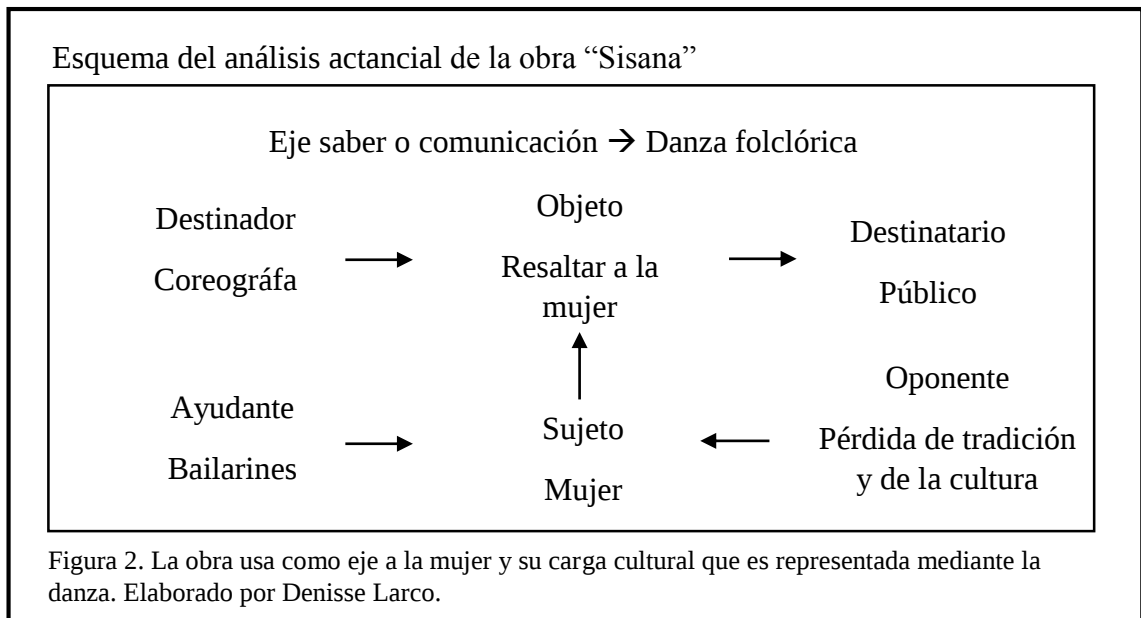
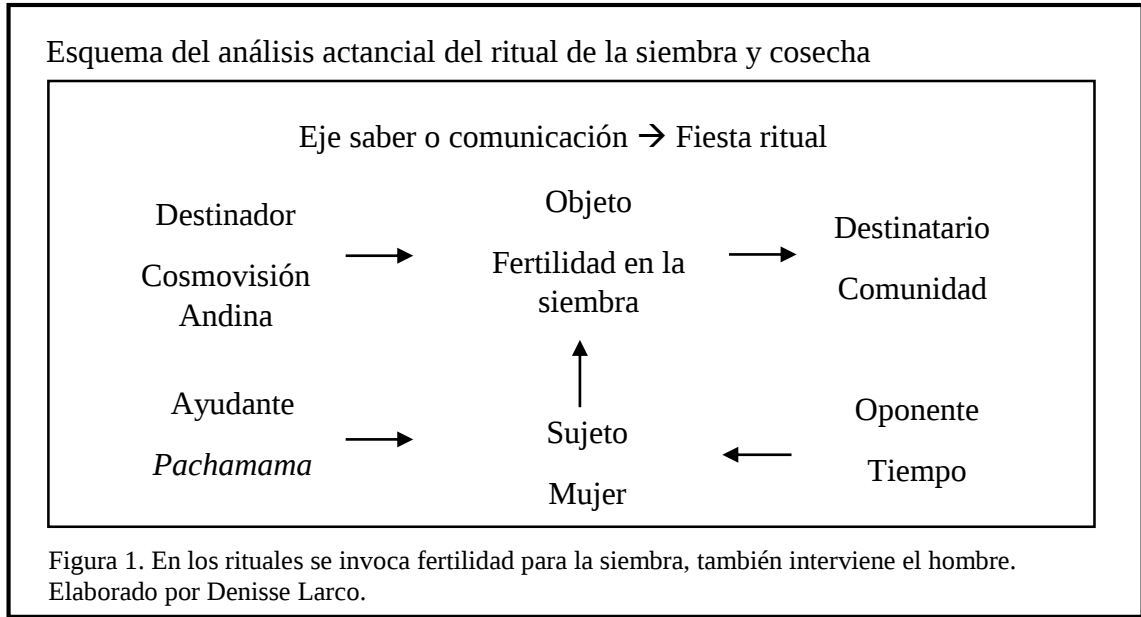
Los ocho bailarines que representan a los elementos de la naturaleza se distribuyen en una cruz y bailan en su propio eje para terminar mirando al frente con los brazos abiertos. Esta escena al igual que la tercera escena, dura más tiempo que las demás porque es la acción principal para conseguir la fertilidad de su cuerpo y de la cosecha.

Sexta escena:

Los golpes del tambor se hacen más fuertes y rápidos, las mujeres que representan los elementos realizan pasos de baile lentos y giran para terminar de frente al público con expresión seria e imponente, mientras la bailarina principal levanta el pondo del centro y lo lleva hacia adelante sobresaliendo como protagonista ya que solo ella tiene el poder de mover ese elemento, que representa al cuerpo de la mujer como recipiente abierto para germinar una vida, se sienta con expresión de satisfacción por el trabajo realizado mediante sus propios medios.

La bailarina principal es tomada como el ser primordial en esta obra, ya que ella es la cabeza del ciclo de fertilidad, representando muestras de poder frente a los elementos de la naturaleza ya que al acercarse a cada hombre y hacer llamado a los elementos de la naturaleza para tener fertilidad en la cosecha y crear una armonía entre la mujer y la naturaleza, ellos bajan la cabeza como símbolo de sumisión. Reafirmando su poder en los pasos de baile, como las protectoras de la *Pachamama*.

El análisis actancial de Greimas (1993), determina el uso de tres ejes de participación que se presentan en los siguientes diagramas:



Tanto en las fiestas andinas como en la coreografía “Sisana”, se determina a la mujer como el sujeto de la historia, por lo que la feminidad es un elemento que siempre está presente en estas manifestaciones. En la comunidad andina se concibe a la tierra como un lugar sagrado, al momento de la siembra se pone en juego a la paridad de seres masculinos y

femeninos, en donde la mujer es considerada como la semilla nueva y fruto fértil que va a germinar, por lo que ellas son las encargadas de distribuir y sembrar las semillas.

La mujer es el personaje protagónico de “Sisana”, ya que según las variantes modales del sujeto el “ser-hacer-saber-querer-poder” (Quevedo, s.f., pág. 1), es a quien se le atribuye el poder de la sabiduría que adquiere por el llamado a la abuelas y abuelos andinos mediante el texto que presenta en la obra, cabe mencionar que son las únicas que tienen el poder de la palabra así como la facultad de solicitar la presencia de los cuatro elementos naturales. Este poder se conjuga con su capacidad de “hacer-saber y hacer-hacer” a las demás bailarinas por un mandato de amor y fortaleza que buscan la fertilidad de la cosecha, esto mediante el mensaje oral y el texto que transmiten información y que solo ella expresa. Existe un peso extra de importancia en el género femenino durante la coreografía, ya que realiza más acciones que los hombres, al mismo tiempo que supera en número la presencia de los hombres. Ya no se muestra la imagen de la mujer como un ser sumiso ni débil, sino como una mujer poderosa y valiente, que participa activamente para conseguir sus ideales, con solidaridad y reciprocidad hacia su género. No se registran lucha de contrarios en la realización de la acción, todos trabajan buscando lo mismo y con el mismo sentido, sin embargo existen elementos extras como el tiempo en la siembra y cosecha para que sea totalmente fértil y la pérdida de cultura en la actualidad, en donde no se reproducen por completo estas costumbres.

Análisis no verbal y develación de los signos y símbolos mediante la representación de la cosmovisión andina en “Sisana”

Paralenguaje

Este parámetro se presenta a lo largo de la coreografía cuando la bailarina principal que está ubicada en el centro habla, articula varios elementos como: velocidad, volumen y ritmo. Ella usa tonos de fortaleza, petición, amabilidad, respeto y amor, puesto que llama y da la bienvenida a los elementos de la naturaleza.

Kinésica

Mientras se desarrolla la coreografía los bailarines presentan varias expresiones, gestos y movimientos corporales, mantienen una expresión de seriedad ya que consideran a la obra como un ritual y una ceremonia que demanda respeto, a diferencia de las fiestas de la siembra en donde los gritos y la alegría son factores indispensables de las mismas.

En el segundo cuadro de la coreografía entran primero los hombres y las mujeres detrás de ellos, como símbolo de obediencia, sin embargo, lo que se busca representar es la complementariedad entre estos seres. Los bailarines que tienen en sus manos los objetos representativos de los cuatro elementos de la naturaleza los mueven con las manos extendidas de arriba hacia abajo, para darles relevancia. En el cuarto cuadro las bailarinas que ingresan con los arcos de flores, sonríen por única vez, mientras las mujeres que representan a los cuatro elementos giran en su propio eje abrazadas a su chal con expresión tranquila y de serenidad, denotando amor.

Los movimientos corporales son leves y concuerdan con los golpes del tambor, las mujeres representan su delicadeza y serenidad, ya que no realizan desplazamientos grandes ni bruscos, durante la coreografía mantienen la cruz y círculo alrededor de la bailarina principal. Los cuatro hombres también se mueven lentamente y siempre están ubicados junto a una mujer.

Maquillaje-peinado

Maquillaje de las mujeres

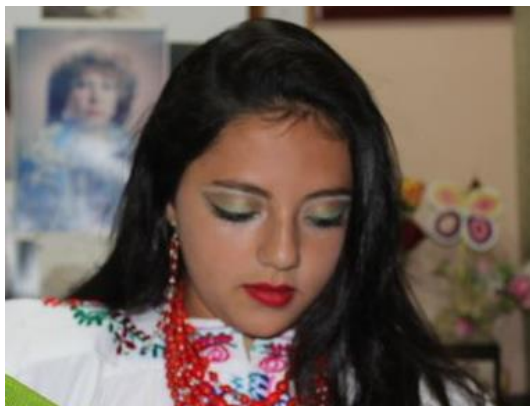


Figura 3. Ana Belén Cevallos. Fotografía por Denisse Larco (2015).

A pesar de que las mujeres andinas no utilizan maquillaje, en la obra “Sisana” sí lo hacen ya que es una representación artística que busca llamar la atención del público y exaltar la belleza femenina. Su maquillaje se basa en colores café, verde y blanco que se asemejan a los colores de la tierra y de la vegetación, sin embargo, el color café no está considerado dentro de la filosofía andina, además tienen los labios rojos que es el color que representa al hombre andino. Todas las bailarinas tienen el cabello suelto, que según Ana L. Cevallos representa la carga histórica de cada mujer.

Traje

Vestuario de mujeres y hombres



Figura 4. Jairo Tacuri y Ana Belén Cevallos. Fotografía por Denisse Larco (2015).

La vestimenta para mujeres consiste en: una *cushma* o camisón largo de color blanco con bordados a mano y con diseño de flores que representan la fertilidad de la tierra y de la mujer, tomando a la naturaleza como la madre tierra y a la mujer como la madre de la vida. En la parte superior del camisón se traza un entrelazado de cadenas que representa que todos los sucesos de la vida se encuentran ligados, en la parte inferior está presente un zigzag que es la representación del caminar de las mujeres y de todos los seres humanos, así lo explica Ana L. Cevallos. Además, usan un *debajero* de colores y cuatro mujeres que representan los elementos de la naturaleza utilizan un *chal* de cuatro colores diferentes que miden 1,50 x 1,00 m. La *cushma* se asemeja al atuendo de los antepasados andinos donde “la vestimenta de la mujer era grande y ancha a manera de capuz, abierta por los lados, por donde sacaban los brazos” (León, 2005, pág. 175), en la antigüedad todos vestían así por lo que utilizarla en la coreografía “Sisana” no representa a un grupo

específico de una región. Los hombres están vestidos con pantalón y camisa blanca, fajas y sombrero crema. Hombres y mujeres llevan los pies descalzos, para una conexión directa con la tierra.

El color principal de la vestimenta de hombres y mujeres es el color blanco que si representa a la feminidad, por ser el color de la luz y de la vida. La vestimenta en las fiestas del Pawkar Raymi y Tarpuy Raymi es muy colorida a diferencia de en la obra “Sisana”, pero en los tres escenarios se utiliza blusas blancas con bordados de colores: verde, celeste, rosado y morado, todos colores femeninos dentro de la simbología andina por lo que son propios de la vestimenta de mujeres. El debajero también utiliza estos colores que forman parte de la *chakana* y la *whipala*² además del blanco, el amarillo y el rosado que representa la sabiduría de la persona y en este caso de la mujer.

Los colores de los chales tienen los siguientes significados: el amarillo, el aire que es un color femenino y propio de este elemento; el azul, el agua que concuerda con la significación andina; el rojo, el fuego como un color masculino y por último el verde que simboliza a la tierra y se complementa entre la masculinidad y feminidad por ser un color de los dos. Las dos bailarinas que están en la parte de atrás tienen un chal de color azul que es un color femenino y según la cosmovisión andina es quien recrea la vida en las entrañas de la tierra.

² “Símbolo de identificación Nacional y Cultural de los Andes Amazónicos, es el emblema de la Nación colectivista y armónico” (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 45).

Accesorios y adornos

Pulseras, chaquiras, collares ceremoniales



Figura 5. Collares utilizados en la danza. Fotografía por Denisse Larco (2015).

Las mujeres llevan collares, pulseras y aretes de color rojo, se denominan *chaquirones*, éstos se elaboran con cuentas que son utilizadas como amuletos de protección hacia la mujer. Tienen el símbolo de una cruz que busca representar la paridad de dos dualidades, es decir a lo masculino y femenino, uniendo al hombre y lo superior dándole un sentido espiritual y ceremonial.

Bufanda de los hombres con los colores de la *whipala*



Figura 6. Jairo Tacuri. Fotografía por Denisse Larco (2015).

Los hombres utilizan una bufanda con los colores de la *whipala*, que es el símbolo representativo de la comunidad andina, de su identidad territorial y cultural. Este elemento siempre “está presente en todos los acontecimientos de la comunidad ya sean culturales o ceremoniales, particularmente en las fechas memorables” (Chalán, Ladino, & López, 2014, pág. 48).

Musicalización

La música se interpreta durante el desarrollo de la obra, se considera una melodía para una ceremonia ritual. La entona la directora del grupo Ana Lucía Cevallos, quien utiliza dos instrumentos: palo de lluvia y el bombo. Este último es de origen europeo, sin embargo, con el pasar de los años ha llegado a ser considerado por las culturas andinas como propio. Está elaborado con:

Madera suave y que pueda ser moldeable, se utiliza mordazas para dar el arco a la caja de resonancia; luego se ponen los parches, se sujetaba con cinchones de hierro y se les clavaba a la caja de resonancia; se templaba con soguillas o vetas de res o soguillas de cabuya para dar fijeza al parche y darle mayor tensión (Coba, 1992, pág. 190).

Por otro lado al palo de lluvia, que se cree tiene sus inicios en América del Sur, “la leyenda le otorga el poder espiritual de invocar los espíritus de la lluvia por su sonido similar a ella” (Siankope & Villa, 2004, pág. 112), y así tener fertilidad en la siembra por lo que también es el elemento que representa al agua y que suena constantemente en la coreografía “Sisana”. Este instrumento está elaborado de cactus o bambú y relleno de pequeñas piedras o arroz.

Bombo y palo de lluvia



Figura 7. Instrumentos utilizados en la danza. Fotografía por Denisse Larco (2015).

Elementos para decorar y ambientar el escenario

- Pondo central: mide 70 cm de alto y 50 cm de diámetro, está elaborado de barro y según la directora del ballet, lo utilizan como símbolo de la mujer ya que es un recipiente de vida.

Pondo central



Figura 8. Se ubica en el centro durante la coreografía. Fotografía por Denisse Larco (2015).

- Palo de lluvia: recrea el primer elemento de la naturaleza, esto hace referencia a la purificación y a la mujer para fecundar a la *Pachamama*, además de que llama a

la lluvia para la siembra. En la paridad de los elementos naturales el elemento que representa a la feminidad es el agua caliente, pero esto no se recrea en “Sisana”.

Palo de lluvia



Figura 9. Fotografía por Denisse Larco (2015).

- Habas tostadas: fruto de la tierra, representa al segundo elemento que es el principal que mantiene una estrecha relación con la mujer según el pensamiento andino, puesto que se conecta al acto de cosechar y cultivar la tierra con el de fecundar una nueva vida. La tierra húmeda y fértil es símbolo femenino, pero en la coreografía solo utilizan frutos obtenidos de la misma como las habas que no son un elemento fértil ya que no sirven de semilla para germinar una nueva cosecha.

Bandeja de habas tostadas



Figura 10. Las habas son utilizadas como fruto de la tierra. Fotografía por Denisse Larco (2015).

- Fuego: es el tercer elemento identificado en el carbón simulando una fogata que representa el ser femenino, éste se fusiona con el incienso es decir el cuarto y último elemento, el viento.

Fuego e incienso



Figura 11. Fotografía por Denisse Larco (2015).

- Pluma: representa el viento que en la paridad es un elemento masculino, pero no se representa la brisa que es el elemento femenino.

Pluma



Figura 12. Fotografía por Denisse Larco (2015).

- Arcos de flores: son el florecimiento y el fruto de la tierra.

Arcos florales



Figura 13. Cuatro mujeres los utilizan como adorno en la coreografía, son fruto de la tierra fértil. Fotografía por Denisse Larco (2015).

Los elementos principales que contienen una carga cultural simbólica y que representan la feminidad según el pensamiento andino son: la figura de la cruz asemejándose a la *chakana* presentando la paridad de las dualidades, el fuego que se presenta como una fogata y elemento femenino y la actitud de la mujer por cumplir dentro de la paridad de los seres, ser pasiva.

Dimensión semántica

Es necesario analizar la relación de los signos con el objeto y el relato o discurso que se representa, por basarse en fiestas tradicionales andinas de la siembra y la cosecha se utilizan elementos que se ponen en escena en el Pawkar Raymi, como flores, frutos y la utilización del bombo como instrumento musical; sin embargo, en dicha fiesta se comparte

comida con todos los asistentes, “Sisana” no reproduce por completo las características ya que da protagonismo solo a la una mujer; y tampoco pone en escena comida, sino solo habas tostadas como fruto de la tierra. Sin embargo, se mantiene el contexto de la coreografía, ésta se presenta como una apropiación y representación de elementos andinos en donde se conectan con la mujer, sin ser la celebración de las fiestas propiamente, pero sí posicionan a la mujer como un ser fuerte y poderoso.

Proxémica

La distribución de los bailarines y el uso del espacio generan un ícono esquematizado que representa un círculo y una cruz cuadrada alrededor de la bailarina principal, la realizan los cuatro hombres y mujeres que representan los elementos de la naturaleza y se relaciona con la *chakana* símbolo andino, que también está presente en la fiesta del Pawkar Raymi para distribuir los frutos de la tierra. Estos bailarines presentan una relación de interdependencia ya que bailan juntos siendo el resultado de la conjugación armónica con la naturaleza.

El círculo representa que el tiempo no es lineal, sin embargo, el pensamiento andino lo representa con un espiral que permite que sea eterno y multidireccional, el tiempo “no es unidireccional (de pasado a futuro), sino bi- o multidireccional (...) el círculo rota (como ciclo), la proyección nos da un movimiento eterno bidireccional)” (Estermann, 1998, pág. 184), es decir que se representa la vida en su totalidad y sin un final.

Por otro lado, al ser “Sisana” una obra ritual y ceremonial en honor a la feminidad y la fertilidad relacionada con la tierra, no se puede presentar en cualquier época del año, “los

rituales y las ceremonias no son ‘neutrales’ con respecto al tiempo; si no es el ‘tiempo’ apropiado, el ritual no tiene el efecto deseado” (Estermann, 1998, pág. 181).

Corporeidad y feminidad

El cuerpo es el eje cultural que crea un nexo entre la feminidad, fertilidad y mujer bajo estándares culturales y de identidad propios, ya que el ser humano vive en una realidad cambiante en donde la corporalidad da sentido a la existencia y crea significados dentro del marco social al que pertenece. En sociedades tradicionales, el cuerpo es el resultado de una relación armoniosa entre la naturaleza y el ser humano; como lo dice Le Breton (2002) el cuerpo no se distingue de la persona, en este caso el cuerpo femenino es el eje central además del sujeto resultante de esta relación, lo que se busca representar en “Sisana”. A lo largo de la historia el cuerpo femenino fue materializado bajo una opresión de género que le daba una orientación únicamente sexual y reproductiva. Sin embargo, en esta obra el cuerpo utiliza movimientos lentos y respetuosos con su corporalidad, en donde el baile es el lenguaje que sirve para la expresión de significados de elementos andinos que se ponen en escena.

Además el cuerpo femenino está cargado de gran peso cultural y sus códigos tanto de vestimenta como de comportamiento están estipulados según cambios sociales y culturales, “en las representaciones culturales locales, asociadas con actividades diversas que van desde las reuniones políticas hasta los bailes, el cuerpo de la mujer nativa es representado como proveedor invariable de la ‘auténtica tradición’ ” (Crain, 2001, pág. 356), por lo que al representar un número mayor que el de hombres en “Sisana” genera una carga histórica y cultural mayoritariamente femenina.

Resignificación de la obra

“Sisana” es una representación de las fiestas andinas mencionadas realizada por bailarines y bailarinas mestizas que reproducen ciertas características o elementos propios del mundo indígena. Así, la identidad de la mujer andina posee un cambio al ser presentada en un escenario, ya que la reappropriación de los elementos andinos por parte de mujeres mestizas crea una hibridación en la cultura del género femenino. Se pone en escena cuatro hombres y cuatro mujeres que representan a los cuatro elementos de la naturaleza, mas no se los toma como complemento de la mujer en el momento de la siembra:

Las habilidades femeninas eran requeridas para la siembra de las semillas de los principales cultivos tales como patatas, trigo y cebada, plantadas con las habilidades masculinas en el arado de los campos. Ambos géneros participaban en la siembra y recolección (Crain, 2001, pág. 362).

Según esto hombre y mujer deben cumplir con lo que estipula la filosofía andina en sus principios, la ley de la complementariedad que hace crecer y vivir al ser masculino y femenino como un todo, perfeccionándose el uno al otro mientras cumplen con la condición de la paridad y la relación de armonía con la naturaleza. Esta condición se rompe en cierto sentido en la obra al plantear una bailarina principal, ya que nunca un ente es excluyente sino que al contrario siempre trabaja junto a su complemento, en este caso masculino – femenino, sin embargo es una opción estética y como nos dice Ana Lucía Cevallos, les permite dar el protagonismo y la atención necesaria al sujeto es decir la mujer, quien ha sido tomada como un ser soberano que a lo largo de su vida ha sido forjadora y creadora de la identidad de su comunidad y su pueblo, sin dejar de lado al

complemento que atribuye su familia o pareja, siendo parte clave para comprender la instauración de la historia de un pueblo, “se asumen como integrantes activas de sus pueblos, su primera identificación y su solidaridad la sienten con su pueblo” (Gargallo, 2014, pág. 69).

Al utilizar un pondo según Ana Lucía Cevallos se pretende recrear a la mujer como un elemento que está abierto y presto para ser un contenedor de nuevas cosas o de una vida. Así, se representa a la feminidad de la mujer como un ser que reproduce y germina la vida, apuntando que las mujeres que no tienen la capacidad de procrear un hijo no son femeninas o no representan de igual manera la feminidad de este ser. Muchas de las veces la feminidad de la mujer se puede ver criticada cuando no cumple con el rol de ser madre o un ser fértil, ante esto el escenario de poder y de subalternidad de la mujer ante el hombre, ha hecho que los procesos de cambio social reproduzcan patrones de poder masculino y de inferiorización de la mujer creando fronteras sociales ya que la figura de la mujer es tomada como un ser exclusivo de reproducción tomado desde un punto de vista biológico mas no como la guardiana de la identidad y tradición de su pueblo.

La mujer es un ser que forja la identidad de su pueblo, en la danza folclórica reproduce este patrón con símbolos de feminidad como un ser fértil que se lo relaciona con la *Pachamama*.

Conclusiones

Después del análisis de la obra, mediante el apoyo de la bibliografía, se concluye que la presentación “Sisana” es un conjunto de símbolos culturales tratados desde la filosofía andina, la misma que rompe con el eurocentrismo y el occidentalismo, tomando un enfoque intercultural que sirve para determinar los signos y símbolos que pretenden representar a la feminidad y la mujer en la danza folclórica, y la relación que existe entre la mujer y los cuatro elementos de la naturaleza y principalmente con la tierra por sus ciclos de producción y cosecha. Es por esto que en la obra “Sisana” su directora Ana Lucía Cevallos pone en escena elementos que identifican a la naturaleza y que provienen de la madre tierra o la *Pachamama*, y adornan la presentación buscando revalorizar a la mujer como símbolo de vida y fecundidad dentro de la cultura a la que pertenece, y de este modo reproducir en la actualidad las enseñanzas de los antepasados y de los abuelos andinos para comprender la conexión de la mujer fértil con la tierra.

La mujer (como símbolo de fertilidad y generadora de vida); la vestimenta (cushma blanca, color de la luz, chalina); los colores (blanco, rojo, verde, azul, amarillo); las flores, las habas tostadas (representación de la tierra fértil); el incienso, el humo, los instrumentos musicales (representación del viento); el pondo y el palo de lluvia (representación del agua y la purificación de la mujer) y el carbón (representación del fuego); la figura del círculo en el montaje escénico (representación la ciclicidad del tiempo) son signos y símbolos de la relación mujer-fertilidad conceptualizados en la obra “Sisana” que representan lo que se produce en la vida comunitaria.

La figura femenina es representada como la *Pachamama*, madre tierra, en la obra y tiene, por lo tanto, una correlación fundamental con la tierra, principalmente por su infinita capacidad de dar vida y generar fruto, este es el elemento que se relaciona directamente con la fertilidad. La madre tierra al igual que la mujer da abrigo, genera alimento y lo necesario para vivir, por lo que se recalca la importancia de la tierra y sus ciclos fértiles al igual que los femeninos, pero se vuelve necesario el principio de la complementariedad con el ser masculino para que estos estén completos.

La feminidad de la mujer se entiende en relación a la masculinidad, por lo que no se puede ver limitada a ser un ser fértil, ya que esto reproduciría patrones de poder masculinos y de superioridad sobre la mujer. “Sisana”, no pretende reproducir esto, pero por otro lado, al ser una danza ritual en honor a la fertilidad se puede dejar de lado realidades del cuerpo femenino que también son parte de ser mujer. Así también, si bien es cierto se busca resaltar a la mujer cuando se incluye una bailarina principal, según la cosmovisión andina no lo puede hacer separándolo de su par el ente masculino, ya que se transforma un ente excluyente de su paridad ya que no todas bailan con un complemento masculino.

Se determinó que algunos de los signos no cumplen con el significado específico que tienen en el mundo andino, como: el color rojo de su maquillaje y accesorios ya que este color no representa a la feminidad sino al hombre andino, sin embargo, el principio de la complementariedad permite que a lo largo de la historia existan adornos de este color que los usan las mujeres. Los elementos como el fuego, el palo de lluvia, la bandeja con habas tostadas y la pluma solo las utilizan como adornos estáticos en la coreografía que los tienen permanentemente los hombres, mas no para recrear el ritual de la cosecha. Por otro lado los colores utilizados en la vestimenta son considerados como femeninos dentro de la

simbología andina, buscando representar a la mujer como un sinónimo de la tierra fértil y dadora de vida, manteniendo la estructura profunda que se maneja en el programa narrativo, en donde la mujer es símbolo de poder porque puede hacerlo como un ser fuerte, completo y capaz de saber-hacer y hacer-hacer. Al usar a la mujer como actante en la danza, se maneja a la figura femenina como guardiana de la cultura, ya que es mediante ella que rescatan y dan a conocer sus tradiciones.

Dentro de esta obra se incluye textos, en donde siempre se convoca la sabiduría de los ancestros andinos, así como la conexión que existe con los elementos de la naturaleza. Su directora Ana Lucía Cevallos explica que en el Ballet Etnofolclórico Despertar Andino no solo usa la danza como lenguaje, sino que complementan con historias, libros y teatro (Cevallos, 2015). Esta coreografía se realiza con gran carga histórica y cultural que genera un anclaje con la actualidad, creando identidad y apropiación de la misma por parte de los bailarines de “Sisana” y del público, a pesar de que no todos los símbolos que se descifraron cumplan con el pensamiento andino. La obra no recrea las fiestas de la cosecha como un ritual sino que el mensaje principal que busca transmitir es sentir, amar, valorar a ese ser que reproduce la vida, al ser fértil, es decir a la mujer.

El cuerpo se constituye como un espectáculo, que contribuye a despertar en el espectador distintos sentimientos de apropiación de este ritual, ya que el público femenino se puede ver identificado con la mujer como complemento del hombre y como protagonista de un ciclo de fertilidad, que es como “Sisana” presenta a la mujer.

El Ballet Etnofolclórico Despertar Andino toma como su código de vida a la cosmovisión andina, sin embargo no todas las manifestaciones en la presentación “Sisana” reproducen

este pensamiento, ya que se pueden modificar dependiendo del contexto en el cual se desarrollen presentando una variación en su significado e interpretación del público. En sus coreografías buscan recabar y revalorizar toda la carga cultural andina de un evento específico, utilizando a la comunicación visual y a la danza como herramienta para transmitirlo a los otros, ya que se genera una interacción entre dos o más personas y al mismo tiempo se ve influenciada por objetos y significaciones que la rodean y de las cuales son partícipes los seres humanos.

Referencias

- Acuña , Á., & Elena , A. (2011). *Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica*. Obtenido de Gazeta de Antropología: <http://hdl.handle.net/10481/18522>
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona : Paidós .
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cevallos, A. L. (2015). Ballet Etnofolclórico Despertar Andino - "Sisana" . (D. Larco, Entrevistador)
- Cevallos, A. L. (2015). Coreografía "Sisana". (D. Larco, Entrevistador)
- Chalán, A., Ladino, V., & López, M. (2014). *Cosmovisión Módulo 1*. Quito: Ministerio de Educación.
- Chávez, C., & Pacheco , R. (2012). *Étnica, visiones afirmativas. Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión .
- Coba, C. A. (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador. II Tomo* . Quito: Colección Ponderos .
- Crain, M. (2001). *La interpenetración de género y etnicidad: nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito*. Obtenido de <http://www.flacso.org.ec/docs/antgenrain.pdf>
- Davis, F. (2010). *La comunicación No verbal* . Madrid : FGS.

- Echavarría, R. B. (2000). *Investigación: Un camino al conocimiento, un enfoque cualitativo y cuantitativo* . San José - Costa Rica : EUNED.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente* . España : Lumen .
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina*. Cusco: Abya - Yala.
- Estermann, J., & Peña, A. (2004). *Filosofía Andina*. Chile: IECTA.
- Fuenmayor, V., & Hernández, A. (2011). El cuerpo como objeto mítico: hacia una reconstrucción de las técnicas corporales. *Quórum Académico*, 39-59. Obtenido de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3998902.pdf
- Gargallo, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Obtenido de <https://francescagargallo.files.wordpress.com/2014/01/francesca-gargallo-feminismos-desde-abya-yala-ene20141.pdf>
- Gordón, A. (Abril de 2013). La comunicación no verbal en el montaje escénico del Grupo Malayerba. Obtenido de <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/4857>
- Greimas, A. (1993). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Instituto Científico de Culturas Indígenas. (Agosto de 2011). Obtenido de <http://www.icci.org.ec/?p=841>
- Jurado, A. T. (2006). Los signos del merengue, un análisis semiótico. *Opción* , 101-127. Obtenido de Redalyc .
- Lange, C. (2009). El mundo de la percepción . *Invi*, 181-183. Obtenido de <http://www.scielo.cl/pdf/invi/v24n67/art08.pdf>

LeBreton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

León, P. d. (2005). *Crónica del Perú El señorío de los Incas* . Biblioteca Ayacucho .

Martínez, A. (2011). ¿Qué otra cosa puede ser el cuerpo? Aportes teóricos de Judith Butler más allá del dimorfismo sexual. *Educación Física y Ciencia* , 169-174.

Obtenido de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4135569>

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* . España : Península .

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (23 de marzo de 2015). *Noticias - Ministerio de Cultura y Patrimonio*. Obtenido de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/once-cosas-que-deberias-conocer-sobre-el-pawcar-raymi/>

Montaluisa, L. (2007). *Ñukanchik Yachay (Nuestra Ciencia)*. Quito: Ecuador.

Morgado, C. R. (Diciembre de 2012). *Reggaeton, mujeres e identidades “Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa’ la cama voy*. Obtenido de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5396/2/TFLACSO-2012CRM.pdf>

Mujica, A. (2013). Homo Ludens: análisis hermenéutico del juego en dos pinturas de Antonio Lazo. *Revista de Investigación*, 75-92. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376140393003>

NAyA, E. (s.f.). *Diccionario de Mitos y Leyendas* . Obtenido de Integrante de la red NAYa de sitios de antropología y arqueología: http://www.cuco.com.ar/cosmovision_andina.htm

- Palacios, X. (2005). *Cosmovisión Andina: Síntesis*. Obtenido de KREI Dialnet:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2732990>
- Pico , W., & Pico, A. (2011). *Cuerpo Festivo*. Quito: Mantis.
- Quevedo, F. B. (s.f.). *La semiótica narrativa*. Obtenido de La página del guión :
<http://www.lapaginadelguion.org/Contenido/Semionar.html>
- Reynaga, P., & Vidales, C. (2013). Una mirada semiótica y comunicativa a la cultura: del cuerpo y el adorno a la construcción social de sentido. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* , 67- 98.
- Rizo, M. (Mayo de 2011). *El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Hacia un nuevo concepto de comunicación* . Obtenido de Portal Comunicación.com.:
http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=17
- Rodríguez, G. (1999). *La sabiduría del Kondór*. Quito: Abya - Yala.
- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P., & Elbert, R. (2005). *La construcción del marco teórico en la investigación social*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Siankope, J., & Villa, O. (2004). *Música e interculturalidad*. Madrid: Catarata .
- Soraire, F. (Diciembre de 2014). *La dimensión ecológica: escenarios y conflictos*. Obtenido de Scielo: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1514-68712014000200024&script=sci_arttext
- Tordera, A. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Villasante, S. (s.f.). *Paucartambo: Provincia Folklorica Mamacha Carmen*. Cusco - Perú: León.

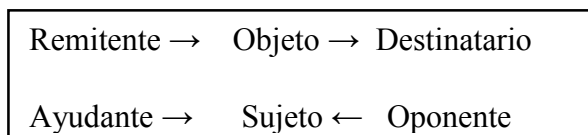
Yépez, K. (Diciembre de 2014). *El lenguaje corporal y simbología en la danza folklórica. Análisis de caso; grupo de danza folklórica de la UPS*. Obtenido de Repositorio Digital Universidad Politécnica Salesiana: Obtenido de <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/7747>

Zecchetto, V. (2002). *La Danza de los Signos, nociones de semiótica general*. Quito: Abya - Yala.

Anexos

Anexo 1

Esquema del análisis actancial



Nota: Estas son las categorías bajo las cuales se determina el actor principal y su funcionalidad en la obra.

Tomado de (Tordera, 1995, pág. 134).

Anexo 2

Esquema de los treces sistemas

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos Visuales	Espacio y tiempo	Signos Visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor			Espacio y tiempo
12 música 13 sonido			Signos auditivos		Tiempo

Nota: Criterios que se utiliza para analizar e investigar un texto artístico como el teatro y la danza tomado de (Tordera, 1995, pág. 172).

Anexo 3

Significación de los colores según la cosmovisión andina

Amarillo	Color femenino de la madre tierra que sostiene al agua, fuego y al aire, representa al fruto maduro.
Rojo	Color masculino del fuego y de la vida, representa al planeta tierra y al hombre andino.
Azul	Color femenino de la madre agua, la criadora de la vida que recorre las entrañas de la madre tierra, además es el color del cielo, tiempo-espacio.
Verde	Color masculino y femenino del vestido de la madre tierra, la vegetación que cubre a la tierra de su desnudez.
Blanco	Color femenino de la luz, el color del día y del viento y también de la muerte con la transición hacia la vida.
Negro	Color masculino de la noche, el misterio y la oscuridad donde se gesta y nace la vida.
Morado	Color del mundo macro y mundo superior, es color masculino y femenino que nos enseña la humildad como el camino a la sabiduría.
Fucsia	Color del mundo micro, es el color de la sabiduría del runa.

Nota: Los colores tienen significados que se relacionan directamente con la paridad de femenino y masculino o la naturaleza según el contexto. Tabla elaborada por Denisse Larco, información tomada de (Chalán, Ladino, & López, 2014, págs. 47,57,58).