

EL DANZANTE DE PUJILÍ DESDE LA DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA

THE PUJILÍ DANCER FROM THE ANTHROPOLOGICAL DIMENSION

Telmo Edwin Vaca Cerda ^{1*}

¹ Doctor en Ciencias Pedagógicas, Docente investigador de la Universidad Técnica de Cotopaxi, Extensión Pujilí. Ecuador. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1551-2240>. Correo: telmo.vaca@utc.edu.ec

Johan Paul Arroyo Segovia ²

² Magíster en Planeamiento y Administración Educativos. Docente de la Escuela “Jaime Andrade Fabara”. Ecuador. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9830-9243>. Correo: paularroyo35@yahoo.es

Segundo Adolfo Bassante Jiménez³

³ MsC. Docente Investigador, Extensión La Maná, Universidad Técnica de Cotopaxi. Ecuador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2737-497X>. Correo: segundo.bassante@utc.edu.ec

* Autor para correspondencia: telmo.vaca@utc.edu.ec

Resumen

El presente artículo asume la perspectiva antropológica de Levi-Strauss para recorrer las construcciones significativas que la sociedad pujilense. Estos autores colocan la mirada en la relación de lo natural con la construcción simbólica que realizan los sujetos; intención que se demuestra a partir de los sentidos añadidos a la danza que en definición de Danzante como sujetos que se fugan hacia la atmosfera religioso-cultural para narrar su historia precolombina. Tales hechos mantienen en la actualidad en la región montañosa del Ecuador. Y son dignos de socializar para preservar la cultura. El danzante de Pujilí nos revela mucho sobre la cultura ecuatoriana: su vestimenta, sus pasos, su música y su contexto social nos hablan de la historia, las creencias y los valores de un pueblo. Nos muestran cómo la danza es un elemento fundamental de la cultura ecuatoriana, y cómo puede utilizarse para transmitir mensajes profundos y significativos. Para preservar el danzante de Pujilí, es importante promover su enseñanza y difusión. Se debe fomentar la participación de los jóvenes en la danza, y se debe apoyar la investigación sobre la danza y su significado.

Palabras clave: cultura; danzante; Pujilí; dimensión antropológica; preservar

Abstract

This article assumes the anthropological perspective of Levi-Strauss to explore the significant constructions that pujilense society. These authors place their gaze on the relationship between the natural and the symbolic construction carried out by the subjects; intention that is demonstrated from the senses added to the dance that in the definition of Danzante as subjects who escape into the religious-cultural atmosphere to narrate their pre-Columbian history. Such events continue today in the mountainous region of Ecuador. And they are worthy of socializing to preserve the culture. The Pujilí dancer reveals a lot about Ecuadorian culture: his clothing, his steps, his music and his social context tell us about the history, beliefs and values of a people. They show us how dance is a fundamental element of Ecuadorian culture, and how it can be used to transmit deep and meaningful messages. To preserve the Pujilí dancer, it is important to promote its teaching and dissemination. Young people's participation in dance should be encouraged, and research into dance and its meaning should be supported.

Keywords: culture; dancer; Pujilí; anthropological dimension; preserve

Fecha de recibido: 17/12/2023

Fecha de aceptado: 10/02/2024

Fecha de publicado: 12/02/2024

Introducción

En el corazón de la Sierra ecuatoriana, donde los Andes visten sus laderas de verde esmeralda y los volcanes custodian el tiempo, habita un ser de singular belleza y vitalidad: el danzante de Pujilí. Más que un simple bailarín, es un símbolo viviente de la herencia ancestral, un puente entre el mundo terrenal y lo sagrado, un estallido de color y movimiento que narra la historia de un pueblo a través de su cuerpo. Adentrarse en la dimensión antropológica del danzante de Pujilí es emprender un viaje de descubrimiento. Es deshilar los hilos de la tradición, comprender los rituales que le dan vida, y sentir el latido de una cultura que se renueva a cada son de flauta y tambor. Es explorar la cosmovisión indígena, donde la danza no es un mero entretenimiento, sino un diálogo con la Pachamama, una ofrenda a los dioses, un camino hacia lo trascendente.

Este artículo se propone ser una ventana a ese universo fascinante. A través de un análisis profundo de la vestimenta, los pasos, la música y el contexto social, iremos descubriendo las capas de significado que envuelven al danzante de Pujilí. Conoceremos su pasado, presente y futuro, y comprenderemos cómo este legado milenario sigue latiendo en el corazón de Pujilí, y más allá, en el alma de todo Ecuador. Prepárense, pues, para ser testigos de un espectáculo que trasciende lo físico. Prepárense para adentrarse en el ritual de la danza, en el lenguaje silencioso de los pasos, en la vibración ancestral que nos conecta con las raíces mismas de la cultura ecuatoriana. Bienvenidos al mundo del danzante de Pujilí, donde la historia habla a través del cuerpo y la tradición se renueva con cada salto.

Materiales y métodos

El presente artículo se sustentó en una investigación bibliográfica, la cual se concretó a partir de la utilización de métodos inductivo y deductivo, analítico sintético y revisión documental, los cuales le permitieron a los autores obtener la información necesaria sobre el danzante de Pujilí a partir de diferentes fuentes de información, reflexionar sobre los conceptos y posicionamientos y arribar a conclusiones.

Resultados y discusión

Una perspectiva antropológica en las danzas de la región interandina

Cuando a la idea de que todo mito tiene por origen un fenómeno natural, Claude Lévi-Strauss opuso el criterio de ser un punto de vista extremadamente ingenuo ya que los mitos no existen en estado bruto, sino que para el hombre sólo existen conceptualizados y como filtrados por normas lógicas y afectivas que participan de la cultura (1981, p. 220); oposición esgrimida cual parecer trascendente para explicar de otro modo las prácticas culturales desempeñadas por los grupos humanos para significar su realidad.

Una explicación que asume el presente texto para agotar comprensiones sobre las especificidades de la danza en la región interandina o Sierra, en cuyos flancos externos se ubica la cordillera occidental del oeste ecuatoriano.

La razón inicial que se coloca en relación con tales comprensiones, es interpretar como la diversidad que aportan a la cultura, los actores desde su temperamento, historia personal, educación y oficio (Lévi-Strauss, 1981; p. 220) se convierte en forma y contenido de la configuración danzaría.

Este entramado de supuestos permitirá comprender la pasión que profesan los pujilienses por sus coreografías; mientras los públicos por apropiarse de tales dimensiones superpuestas, y simbolizadas en movimientos, artefactos y productos utilitarios. Devenidos atributos ancestrales, dichos bienes culturales están vigentes en las reproducciones que socializan en la vida cotidiana, los actuales herederos de esas costumbres.

La idea de filtración de normas lógicas habilita el campo de lucha simbólica que estableciera Pierre Bourdieu cuando argumentara que la antropología comparativa al apegarse a un área cultural particular se adscribe a lo invariante de la estructura (2014, p. 25), es decir perfila lo que permanece en la variante cultural tomada como objeto de investigación. Una forma de comparativismo de lo esencial, ya que son los principios de construcción del espacio simbólico.

Tal hermenéutica facilitará revelar las costuras históricas que subyacen en estas prácticas culturales que se remontan a los tiempos de los panzaleos, pasan ´por los incas de Huayna Capac y se redimensionan en lo colonial español para alcanzar sus formas definitivas y viabilizar desde entonces la socialización del producto construido durante siglos.

Pero reside en ellas una filtración de normas afectivas que suelen argumentarse mediante la configuración de ansias por validar etapas pretéritas, develar gustos y usos de la vida cotidiana, hasta integrar en los performances los tipos de sensibilidades líricas y utilitarias conque sazaban las penurias y alegrías de los aconteceres domésticos.

La dimensión estructural de estas danzas fue integrando las historias personales y temperamentos, entre otros, pero en lugar de sintetizarse fueron superponiéndose como huellas de esos acontecimientos lo cual explica la amplitud del espacio simbólico característico de la cultura ecuatoriana. En la Mamá negra esa cualidad se visualiza en la magnitud gastronómica de los *ashangueros*, personajes representativos de la fortaleza cuyo encargo en la comparsa es transportar la *ashanga* en la espalda donde confluyen un cerdo horneado, pollos, alimentos variados como frutas, cuyes y bebidas que se ofrendan a la Virgen de las Mercedes. Estos sujetos portan los menús que serán devorados al fin del desfile.

La superposición en lugar de la síntesis constituye una permanencia en la historia nacional que de las diferentes civilizaciones acontecidas fue acrisolando mixturas que hoy se perciben en las numerosas etnias y culturas de la nacionalidad ecuatoriana, fábrica ecológica y de un enriquecido vestuario cual contrastante mapa geográfico.

Entre los valores de las coreografías andinas pueden citarse las conceptualizaciones que han desarrollado para configurar su realidad en universos simbólicos, donde el Danzante alude a un tipo popular que interrelaciona clases, universos y usos en pro de internalizar el arraigo a la agreste región interandina.

La lectura que se realiza a este corpus se sustenta en la percepción antropológico-social de Lévi-Strauss quien parte de una naturaleza simbólica de los objetos, en razón de que todo en el arte es signo que utiliza mediaciones materiales ya sean imágenes, ritos y sustancias que manipula y fabrica el oficiante (1981, p. 16), una integración de lo cultural, lo material y lo espiritual significativo al expresar reglas sociales subjetivadas; es decir las disposiciones de los agentes de Bourdieu que se objetivan en sus prácticas y en los bienes que poseen (2004, p.31). Una mirada que permitirá explicar las correspondencias desde la subjetivación que realizaron aquellos sujetos cuando quisieron subrayar el valor de su entorno.

La apelación a la antropología social y la sociología resulta de la magnitud que las conversaciones de las danzas han mantenido con el decurso de las circunstancias sociales vividas y su impertinencia litúrgica, la cual puede fundamentarse por la ciencia de la sociedad al calificar las interacciones de los hombres en los ambientes culturales. Esta perspectiva requiere el empleo de un modelo de lo sistemático con el fin de identificar y establecer el repertorio de tipos, analizar sus partes constituyentes y establecer entre ellos correlaciones (Lévi-Strauss, 1981; p. 17), repertorio que valida la dimensión cultural de la identidad local de Pujilí que arraiga a sus pobladores.

Devenir léxico e histórico del topónimo Pujilí

El término Pujilí alude a una de las 16 tribus que Juan de Velasco señala en 1841 como parte del estado independiente de Latacunga (p. 9, Tomo II); El historiador de Quito denomina en su argumentada investigación como Pugillíes, en tanto sustantivo al pueblo conque identifica ese lugar, con ese topónimo localiza una comunidad que pasó a formar parte de la dominación de la sociedad Cara: “Al séptimo Scyri le atribuyen la primera conquista: por la parte del sur, que fue de la provincia de Latacunga, aunque muy numerosa y poblada, poco guerrera” (Velasco, 1841, p.16).

Según este autor la dominación Scyri duró aproximadamente 500 años por lo cual se infiere que en 1139 ocurrió la conquista de la población por los Caras. Posteriormente, en razón de la conquista de Ecuador por los Incas, ocurrida entre 1460 y 1475, esa cultura procede a la refundación inca; los conquistadores denominan

Pugllileo al lugar de la tribu Cara; ese signo posee raíces de la lengua kichwa por la lexia: *Puglli* que significa “jugar”, mientras que conserva de los Panzaleos el vocablo “leo” que en su dialecto significa posada cuya significación sería posada de juguetes. En época más reciente Pedro Reino los denomina pantzaleo. Esa construcción lexical es a la vez explicativa de un significado toponímico en transición ya que todo parece indicar que los panzaleos denominaban Leo al lugar de habitación y posteriormente los incas adicionaron el nuevo significado, que derivó en el Pujilí actual. Debido a que el kichwa es lengua natural oral se puede apreciar esta voz con varios significantes registrados, así en una publicación del gobierno Autónomo Descentralizado Municipal Intercultural del Cantón (GADMIC) DE Pujilí se establece el significante “*Pughshili*” con el mismo significado.

Tantas variaciones lingüísticas son explicadas por Juan de Velasco del modo siguiente: “Ninguno de esos nombres se pronunciaban con la vocal “o” de la cual carecía ese idioma, sino con la “u”. De aquí es que muchos nombres de las provincias y tribus se fueron mudando en los posteriores tiempos en que los conquistadores introdujeron la letra “o” (Velasco, 1841, p.9). Es decir que el topónimo Pugsileo se escribiría Pugsileu originalmente; sin embargo, este mismo investigador al describir las provincias independientes que encontraron los incas lo refiere como “Pugillies”, lo cual certifica que los Caras lo denominaban así: Latacunga, grande casi igual al de Quito, el cual se componía de 16 tribus, las más de ellas muy numerosas, que eran: Alaques, Callos, Collas, Cuzubambas, Mulahaloes, Mullihambatos, Pansaleos, Pilahaloes, Pugillies, Saquisillies Sicchos, Tanicuchies, Tiopullos, Toacasos, Yanaconas y propios Latacungas (Velasco, 1841, p.10).

La alusión a la denominación de propios Latacungas indica que Pujilí estaba al nivel de la capital provincial. Esta colonización inca engrandeció las localidades mediante obras que las fueron renombrando; a Latacunga correspondió la construcción de templos mayores dedicados al Sol hechos de oro, por ser una de las ocho mayores con que contaba el reino de Quito.

Los templos significaban la existencia de una ciudad inca, por tanto, se infiere que aquellos recintos fueron un tesoro que encontraron los españoles en cada una de estas ciudades porque si bien en Latacunga por su condición de mayor le correspondía un templo amplio, a Pujilí le correspondiera uno menor, pero igualmente decorado en oro, allí se erigía la deidad Inti al modo en lo describe Velasco:

La parte principal del medio, con grande puerta al oriente, era dedicada a Inti, ' esto es, al sol cuya imagen de oro con rostro de hombre, rodeado de grandes rayos, ocupaba la parte principal. Además de estar cubiertas todas las puertas y paredes con planchas de oro, tenían dos coronas sobresalientes del mismo metal anchas como de cinco palmos: una que rodeaba por lo alto de todas las paredes y otra menor pendiente sobre la imagen del sol (Velasco, 1841, p. 55).

Esta interpretación conduce a determinar el destino de esas construcciones y no queda más que concluir que fueron destruidas para apropiarse de esa cantidad de oro traído hasta las localidades. Así describe Velasco el saqueo efectuado por Sebastián de Benalcázar en el trayecto de conquista y persecución de Rumiñahui; encargado por Francisco de Pizarro de la conquista del Reino de Quito fue apropiándose de las riquezas y víveres que encontraba: “De allí fué a ejecutar los mismos horrores en la provincia de Latacunga, dando el último saco al poco tesoro que había quedado en el templo del sol y en el palacio; porque los mismos indios

de esa provincia lo habían ya trasladado y escondido casi todo” (Velasco, 1841, p. 140). Como se aprecia tanto los españoles como los indios se habían apoderado de las piezas labradas en oro de los templos.

Transcurridos los años de la invasión inca, con la llegada de la conquista y colonización española que desconoció el estatus de gobernación panzaleo-inca, tuvo lugar una refundación en 1657 como parte del Corregimiento de la Tacunga donde según relata la Gobernación del cantón en la revista Pujilí, fue parte de la circunscripción de la Real Audiencia de Quito, con la categoría de Asiento Doctrinero y el nombre de San Buenaventura de Puxili, por obra Franciscano Fray Eugenio López (GADM, 2013). Entre los mitos de su fundación está la de los Scyri ya referido y una que coloca esta revista como asentamiento del incario fundado por Alonso Hacho Capac, hijo de Nina Capac que vino desde el Cuzco con Tupac Yupanqui, relatando así un linaje a tal fundación.

Las categorías de los registros Corregimiento otorgado a Latacunga y asentamiento dado a Pujilí aluden a gobiernos menores en el caso de la ciudad capital provincial, mientras que la segunda alude "asentamiento" que Wikipedia define como:

...una agrupación de viviendas con un cierto grado de precariedad, ya sea desde el punto de vista de los servicios básicos presentes, o incluso desde el punto de vista de la legalidad de la ocupación de un determinado territorio. En el contexto de un territorio ocupado, un asentamiento es una presencia civil permanente protegida por militares” (2021).

En el texto de Juan de Velasco señala que la razón empleada por los conquistadores fue diseñar el modo de esfuerzo a desarrollar por las localidades en una lógica asentamiento-villa-ciudad. Esa declaración tiene detrás el hecho de la argumentación sociológica del ámbito para crear el espacio social; para los estudiosos representa conceder lugares específicos para los diferentes grupos sociales con fines de residencia, prestigio y de actividad (Zambrano y Bernard, 1993). Esa ubicación sugiere la interpretación de ser el lugar de las actividades productivas que desde entonces podrían desarrollar los pujilienses.

Ahora bien, detrás de esa ingenua postura hay que identificar otra lectura; la estructura categorial espacial que implantan los colonialistas partía de la incredulidad de lo que eran capaces de gestar en aquellas localidades, la masa de indios en tanto mayoría, que al entrar en contacto con la superioridad europea podría fundarse otra realidad cuya visión subyace en los mitos de una sociedad moderna. Un mito donde Zapata Olivella señala la existencia de una nueva relación económica racial: “el desarrollo tecnológico para los pueblos blancos opresores y el atraso para los pueblos pigmentados sometidos” (Zapata Olivella, 1989: 14).

El futuro será visto entonces como una interrogante que solo el tiempo podrá responder ya que se encontraba ante lo que Agustín Cueva denomina la manera en que la cultura nacional —y la ambigüedad como característica central de ella— se encuentra enraizada en el contexto ecuatoriano (1986); es decir que ubica en aquellas fundaciones el escepticismo con que configuran las diferentes localidades y sociedades que piensan están fundando, con lo cual obvian que ya existían y fueron truncadas por la aparición de un poder colonial que subvaloraba los significados creados como cultura antropológica; una cultura india nacional que no han podido negar a pesar del discurso colonial ya que muchas prácticas ancestrales medicinales se conservan, según Walsh (2018) hay una frecuentación de *shamanes*, combinando sin ningún problema estas prácticas con la medicina occidental (p. 417); una ambigüedad que refleja en su discurso semiótico el Danzante en tanto símbolo cultural de Ecuador.

Mito, normas lógicas y afectivas en las tradiciones precolombinas y coloniales.

En los mitos y su realización en las tradiciones, se muestran las formas de vivir de cada pueblo, cual fuente de riqueza productora de la diversidad cultural y étnica; es la expresión de los rituales, fiestas y celebraciones donde se inserta el Danzante, una tradición que Pedro Reino Garcés polemiza por constituir un vocablo hispano que, sin embargo, fija una práctica cultural prehispánica en varios sitios interandinos como *Salcedo*, *Pujilí* y *Saquisilí*. Este autor supone que debió tener un significante en lengua nativa o inca, al no expresarse así hace difícil identificar su origen. Tema que aborda, a continuación, el presente texto.

Por la cantidad de variantes lingüísticas y semióticas que se advierten en el discurso estético de dicha práctica, se presuponen intersecciones que vale la pena reflexionar para alcanzar una precisión histórica y sociocultural. En el libro de Reino Garcés (Controversia de las Fiestas oficiales centro andinas y las de Hambato colonial 2019) se precisa que su origen es pantsaleo ya que, afirma, en ese espacio cultural está enraizado el imaginario del “danzante” con turbantes, enojamiento, plumajes y demás elementos de su singular vestimenta (2019: 84). Esos detalles son apreciables en la relación que despliegan los estudiosos Olaf Holm y Hernán Crespo quienes señalan los colores blanco y rojo, con incisiones y ornamentaciones en las que se destacan representaciones humanas y zoomorfas (s/f). Tales atributos se han asimilado como reinterpretación en el colorido del universo danzario ecuatoriano.

Esa alusión a la cultura pantsalea remite al universo simbólico ancestral ecuatoriano y a la polémica establecida alrededor de la certeza existencial de esta cultura; en el libro de Aurelia Bravomalo (2006), la estudiosa aborda el devenir zigzagueante de los sujetos pertenecientes a la etnia, pero concluye que fue una decisión de Jacinto Jijón quien en sus estudios arqueológicos dio el nombre de *Panzaleo* a las expresiones culturales del acontecer andino estudiadas por él en las actuales provincias de Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo... (p. 206). Con esa declaración Bravomalo certifica la decisión de Jijón de dar un nombre al espacio cultural descubierto entre Quito y el Carchi e Imbabura.

La voz *andino* otorgada a los espacios y habitantes de la serranía es de origen quechua cuya raíz antikuna utilizaban los incas para referirse a los pobladores de sus reinos de la parte oriental de la Cordillera de los Andes, según explica Josef Esterman (1998) en su libro filosofía indígena; allí concluye señalando que lo *andino* en sentido geográfico y topográfico se refiere a la región montañosa de América del Sur que es conocida como la parte serrana del continente (p. 62). En la región cultural que constituía la cordillera occidental habitaban los Caras o pueblo de los túmulos de Ecuador, debido a que esas colinas fueron monumentos fúnebres que dejaron en las llanuras esos pueblos. Los Caras invadieron a Ecuador adonde llegaron en balsas por las costas manabitas hacia el 700 DC (Velasco, 1841); el más notable túmulo o Tola de los Caras se localiza en los límites de las provincias de Quito y Cotopaxi, cerca de Latacunga, un signo de su presencia y reproducción cultural.

El nombre de Panzaleos proviene de la Crónica de Pedro Cieza de León (1545) quien denominó de esa forma al pueblo y cultura que localizó en su viaje rumbo a Quito. Para confirmar la descripción de Cieza, Jijón aporta como descubrimiento una cerámica del altiplano (Quito, Tungurahua, Cotopaxi) que constituía una presencia cultural homogénea. Esa localización se precisa con asentamientos panzaleos en Machachi, Tigualó (San Miguel de Salcedo). Aparece en estos estudios la lengua Quitus hablada por los Caras y definidos como los pueblos que mestizaron los incas y a los cuales denomina Pedro Reino quitu-pantzalea (p. 87), aludiendo

así a la lengua y cultura que portaban los antiguos Caras. Con esa denominación logra este autor ubicar el origen de los danzantes como una actitud rebelde ante la invasión incaica.

Basa su hipótesis en el recurso mitológico que refiere Wilmo Gualpa y que él reinterpreta:

...un curaca llamado Ñachac, de la zona de Nagsiche, en Cotopaxi se resistió y venció a los invasores incas “este quiso llevarse las glorias del triunfo, relegando a un segundo plano al Gran jefe Rumiñahui” quien le habría reclamado airadamente por esta usurpación y le obligó como desagravio a que baile rindiéndole honores (p. 87).

Tal origen mítico expresa lo que Levi-Strauss acota sobre normas lógicas y afectivas, pues en la fabulación que reproduce Gualpa se localiza la valentía indígena ecuatoriana en el curaca Ñachac, hecho que transgrede la jerarquía del imperio incaico, pero enaltece al jefe subalterno; el tema coloca el fenómeno en la etapa del enfrentamiento incásico con los colonizadores españoles, según Tamara Estupiñán en las luchas de Rumiñahui por defender los dominios del Imperio Inca en las tierras de Cotopaxi y Quito. En lo afectivo subraya los daños que las posturas ególatras pueden ocasionar a los intereses colectivos. La mitificación del encuentro entre la estirpe noble de Rumiñahui con el atrevido curaca, es una colocación de ansias de democracia ecuatorianas remontadas a etapas tan pretéritas. El Danzante es entonces la vocación sensible por lo popular, frente al elitismo del poder.

Conclusiones

El danzante de Pujilí es un símbolo vivo de la riqueza cultural de Ecuador. Es una expresión de la cosmovisión indígena, un puente entre el mundo terrenal y lo sagrado, y un testimonio de la resiliencia de la tradición. En su dimensión antropológica, el danzante de Pujilí nos revela mucho sobre la cultura ecuatoriana. Su vestimenta, sus pasos, su música y su contexto social nos hablan de la historia, las creencias y los valores de un pueblo. Nos muestran cómo la danza es un elemento fundamental de la cultura ecuatoriana, y cómo puede utilizarse para transmitir mensajes profundos y significativos.

En un mundo cada vez más globalizado, el danzante de Pujilí es un recordatorio de la importancia de preservar las tradiciones. Es un legado que debe ser transmitido a las generaciones futuras, para que puedan conocer y valorar la riqueza cultural de Ecuador.

- 1 El danzante de Pujilí es un símbolo de la identidad ecuatoriana. Representa la cultura ancestral de los pueblos indígenas de Ecuador, y es un elemento importante de la vida cultural del país.
- 2 El danzante de Pujilí es una expresión de la cosmovisión indígena. La vestimenta, los pasos y la música de la danza están llenos de simbolismo, y reflejan las creencias y los valores de los pueblos indígenas de Ecuador.
- 3 El danzante de Pujilí es un testimonio de la resiliencia de la tradición. La danza ha sobrevivido al paso del tiempo, y sigue siendo un elemento importante de la cultura ecuatoriana.

Para preservar el danzante de Pujilí, es importante promover su enseñanza y difusión. Se debe fomentar la participación de los jóvenes en la danza, y se debe apoyar la investigación sobre la danza y su significado. El danzante de Pujilí puede utilizarse como un vehículo para la educación intercultural. La danza puede ayudar a los ecuatorianos de todas las procedencias a conocer y valorar la cultura ancestral de los pueblos indígenas.

El danzante de Pujilí puede ser un embajador de la cultura ecuatoriana en el mundo. La danza puede ayudar a promover la cultura ecuatoriana en el extranjero, y a fortalecer las relaciones entre Ecuador y otros países.

Referencias

- Bourdieu, P. (2014). Capital cultural, escuela y espacio social. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Estupiñán Viteri, T. (2003). Tras las huellas de Rumiñahui. Banco General Rumiñahui, Quito: Edición TRAMA, diciembre, segunda edición.
- Holm, O. y Crespo, H. (s/f). Cultura Panzaleos. Enciclopedia del Ecuador. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/cultura-panzaleos/>
- Lévi-Strauss, C. (1981). Antropología estructural, Siglo XXI de España Editores
- Reino Garcés, P. A. (2019). Controversia de las Fiestas oficiales centro andinas y las de Hambato colonial. Ambato: IEPI.
- Velasco, J. M. (1841). Historia del Reino de Quito. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. México: Editorial J. M. Cajica S. A. 1960. Tomo I.
- Walsh, C. (2018). “Raza”, mestizaje y poder: horizontes coloniales pasados y presentes*. En Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo /Agustín Cueva ... [et al.]; eds.
- Gioconda Herrera. Editorial CLACSO: Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Libro digital, PDF - (Antologías del pensamiento social latinoamericano y caribeño / Pablo Gentili).
- Zapata Olivella, M. (1989). Las claves mágicas de América. Bogotá: Plaza y Janes.