



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FECYT

CARRERA: PEDAGOGÍA DE LAS ARTES Y LAS HUMANIDADES

**INFORME FINAL DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN
CURRICULAR, EN LA MODALIDAD PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN**

TEMA:

**“DANZA Y ORALIDAD COMO ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS
PARA LA REVALORIZACIÓN DE NARRATIVAS ANDINAS EN LA
EDUCACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA”**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciatura en Pedagogía
de las Artes.**

**Línea de investigación: Gestión, calidad de la educación, procesos pedagógicos e
idiomas**

Autor (a): Nuria Salome Eskola Villalba

Director: Msc. Carlos Israel Almeida Vargas

Ibarra, 2025



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD:	DE	1754297362	
APELLIDOS Y NOMBRES:	Y	Eskola Villalba Nuria Salome	
DIRECCIÓN:		Ibarra	
EMAIL:		nseskolav@utn.edu.ec	
TELÉFONO FIJO:		TELÉFONO MÓVIL:	0962847938

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	“Danza y Oralidad como Estrategias Didácticas para la Revalorización de Narrativas Andinas en la Educación Artística Contemporánea”
AUTOR (ES):	Eskola Villalba Nuria Salome
FECHA: DD/MM/AAAA	11/12/2025
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA:	<input checked="" type="checkbox"/> PREGRADO <input type="checkbox"/> POSGRADO
TITULO POR EL QUE OPTA:	Licenciatura en Pedagogía de las Artes
ASESOR /DIRECTOR:	Msc. Carlos Israel Almeida Vargas

2. CONSTANCIAS

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es (son) el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 15 días del mes de diciembre de 2025

EL AUTOR:

(Firma).....
Nombre: Eskola Villaba Nuria Salome

**CERTIFICACION DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE INTEGRACIÓN
CURRICULAR**

MSc. Carlos Israel Almeida Vargas

DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CERTIFICA:

Haber revisado el presente informe final del trabajo de titulación, el mismo que se ajusta a las normas vigentes de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT) de la Universidad Técnica del Norte; en consecuencia, autorizo su presentación para los fines legales pertinentes.

.....

APROBACION DEL COMITÉ CALIFICADOR

El comité calificador de trabajo de integración curricular “Danza y Oralidad como Estrategias Didácticas para la Revalorización de Narrativas Andinas en la Educación Artística Contemporánea” elaborado por Eskola Villalba Nuria Salome, previo a la observación de título de Licenciatura en Pedagogía de las Artes, aprueba el presente informe de investigación en nombre de la Universidad Técnica del Norte:

(f).....

MSc. Almeida Vargas Carlos Israel

C.C.: 1002129912

(f).....

MSc. López Chamorro Santiago Patricio

C.C.: 1002103750

DEDICATORIA

Dedico esta investigación a mi niña interior quien aun con miedo y una profunda soledad, encontró en el arte su mejor refugio, a mis abuelas por ser mi pilar fundamental, a mi madre Claudia Villalba quien con su amor me dio las alas para ser quien yo quiera ser, a mis hermanas por ser mis cómplices y mi círculo de apoyo toda la vida, a mi mejor amiga Camila Chiriboga quien me enseñó que ser diferente está bien y me ayudó a encontrar mi lugar en el mundo. A Jacqueline, mi amiga quien desde el cielo supo acompañarme y guiarme en este proceso.

AGRADECIMIENTO

A mis padres, por sostenerme en cada paso de mi vida y su amor incondicional, en especial a Cristian, quien asumió la paternidad, aun sin ningún lazo sanguíneo que nos conecte, pero con gran valentía, y cariño en cada etapa de mi vida. Gracias a Omar, por enseñarme a crear sin miedo, a amar el arte y por ser mi eterno compañero. Gracias, mamá por intentar entender mi mente, aun cuando todo era difícil.

A mis hermanas: Madelin, por cuidarme, enseñarme y guiarme a través de todos los procesos de mi vida, a Samira, por salvarme la vida y ser luz en cada momento de oscuridad.

A mis abuelos, a María, por haberme criado con principios, amor incondicional y con un profundo sentido de servicio social; y a Luis, por enseñarme que, aunque la mente es frágil, el amor prevalece y jamás se quiebra.

A mis tías, en especial a Natalia, por sus consejos y su cariño que fue un salvavidas durante toda mi vida, a Jackeline, por inspirarme con su valentía y su creatividad, y a Maribel, por enseñarme el valor de la reinención y el amor propio.

A mis docentes y tutores de la carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades, por su guía, sus enseñanzas y su compromiso con una educación transformadora y sensible al contexto.

A Josselyn, mi amiga quien supo acompañarme, escucharme y aconsejarme durante todo este proceso universitario, desde el día uno brindándome su apoyo, por enseñarme a descubrir mi fortaleza interior y por sacarme una sonrisa cuando era necesario. A los sabios y sabias de la comunidad de Imbabura que compartieron generosamente sus relatos, su memoria y su cosmovisión. Su palabra viva fue el corazón de esta investigación.

RESUMEN

La investigación titulada “Danza y oralidad como estrategias didácticas para la revalorización de narrativas andinas en la educación artística contemporánea” se desarrolla desde un enfoque cualitativo de carácter etnográfico, descriptivo y propositivo. El propósito central es recopilar y analizar las narrativas orales andinas como patrimonio inmaterial vivo, así como proponer estrategias didácticas que integren la danza y la oralidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro del área de Educación Cultural y Artística.

El estudio se llevó a cabo en la provincia de Imbabura, mediante entrevistas a actores culturales, comunitarios y educativos. El análisis de los datos, procesados en el software ATLAS. Ti, permitió identificar categorías como transmisión y memoria, identidad cultural, factores de riesgo, espiritualidad y territorio, valores y aprendizajes, y pedagogía y preservación, a partir de estas categorías emergieron metacategorías que evidencian la tradición oral como patrimonio inmaterial vivo, las tensiones entre continuidad y ruptura generacional, y la oralidad como herramienta pedagógica.

Los hallazgos muestran que, a pesar de los riesgos de pérdida ocasionados por la globalización y la falta de diálogo intergeneracional, las narrativas orales mantienen su vigencia en contextos comunitarios y se reactivan en nuevos lenguajes impulsados por los jóvenes. La propuesta didáctica plantea la integración de danza y oralidad como lenguajes complementarios que permiten encarnar la memoria, revitalizar la identidad cultural y promover una educación artística contemporánea con enfoque intercultural y decolonial.

Palabras clave: danza, oralidad, narrativas andinas, educación artística, estrategias didácticas, identidad cultural, interculturalidad.

ABSTRACT

“DANCING AND ORALITY AS DIDACTIC STRATEGIES FOR ANDEAN NARRATIVES’ REVALORIZATION IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC EDUCATION” is a qualitative and descriptive ethnographic research containing proposals to be applied. It is aimed at analyzing and rehabilitating Andean oral narratives—components of the living immaterial cultural patrimony—through didactic strategies that integrate dancing and orality in the teaching-learning process within the area of cultural and artistic education.

The study above mentioned was carried out in Imbabura, Ecuador, by means of interviews to cultural, community, and education participants. Data analysis, processed by using ATLAS Ti software, allowed us to identify categories such as transmission and memory, cultural identity, risks factors, spiritual vitality and territory, values and learning ways, as well as pedagogy and preservation. Starting from these categories, there emerged meta-categories evidencing oral tradition as living immaterial patrimony, struggle between surviving tradition and generation gap, apart from orality as a pedagogical procedure. What we have found as a result of this research, despite inevitable losses because of globalization and the lack of intergenerational dialogue, is that oral narratives remain alive within community contexts that turn into new expressions of language encouraged by the youth.

Our didactic proposal entails integrating dancing and orality as complementary languages, which allows us to embody our memory, revitalize cultural identity, and promote a contemporary artistic education with both intercultural and decolonial emphasis.

Keywords: dancing, orality, Andean narratives, artistic education, didactic strategies, cultural identity, interculturality.

ÍNDICE

RESUMEN	8
ABSTRACT	9
ÍNDICE.....	10
ÍNDICE DE TABLAS.....	14
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	15
INTRODUCCIÓN.....	1
OBJETIVOS.....	3
Objetivo General.....	3
Objetivos Específicos	3
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	4
1. Fundamentos Pedagógicos para la Enseñanza de la Danza y la Oralidad	4
1.1. Teorías del aprendizaje aplicables a la enseñanza artística.....	4
1.1.1. Trabajo Somático	7
1.1.2. Escritura corporal y creación desde el relato	9
1.1.3. Enfoque por competencias	10
1.2. Educación intercultural y decolonial en el currículo de ECA	10
1.3. Enseñanza Interdisciplinaria.....	11
1.4. Evaluación del Aprendizaje a través de Danza y Oralidad.....	13

1.5.	Estrategias didácticas para integrar danza y oralidad en el aula.....	14
2.	Definición y Concepto de Danza	17
2.1.	Elementos de la danza.....	18
2.2.	Origen e Historia de la Danza	20
2.3.	Diferencias entre danza tradicional y danza “folclórica”	22
2.4.	Danza tradicional ecuatoriana	24
2.5.	Rito y Danza.....	25
3.	Oralidad y Narrativas Andinas como Patrimonio Inmaterial	27
3.1.	Concepto y Características de la Oralidad	27
3.2.	Oralidad Andina	29
3.3.	Estrategias Didácticas Basadas en Oralidad.....	31
3.4.	Danza y Oralidad.....	33
4.	Metodologías pedagógicas desde la educación artística contemporánea	33
4.1.	Pedagogía crítica y decolonial.....	33
4.2.	Pedagogías del cuerpo y la experiencia.....	34
4.3.	Categorías clave de la pedagogía del cuerpo vivido como metodología de enseñanza:	35
	CAPÍTULO II – METODOLOGÍA	37
2.	Tipo, nivel, diseño y enfoque investigativo	37
2.1.1	Tipo de investigación	37

2.1.2. Nivel de la investigación.....	37
2.1.3. Diseño de la investigación	38
2.1.4. Enfoque de la investigación	39
2.2. Población y Muestra	40
2.2.2. Criterios de Inclusión.....	41
2.3. Técnicas e instrumentos de recolección de información.....	42
2.3.2. Técnicas de recolección	43
• Observación participante.....	44
2.3.3. Instrumentos de recolección	44
2.4. Consideraciones éticas.....	46
CAPÍTULO III- RESULTADOS Y DISCUSIÓN	47
3.1. Tabulación y Análisis	47
3.2. Selección y desarrollo de las entrevistas.....	48
3.3. Procedimiento metodológico	49
3.3.1. Fase de acercamiento comunitario.....	49
3.3.2. Fase de recolección de información.....	49
3.3.3. Fase de sistematización y análisis.....	50
3.3.4. Preparación del corpus.....	50
3.4. Codificación abierta.....	50
3.2.3. Codificación axial	51

3.2.4. Codificación selectiva.....	52
3.3. Leyendas recopiladas	52
3.3.1. El Tayta Imbabura y la Mama Cotacachi.....	52
3.3.2. El Kuychi	53
3.3.3. La Sirena del Ojo del Agua.....	54
3.3.4. La curación con el cuy	54
3.3.5. El tayta Imbabura y su chiva	54
3.4. Discusión de resultados	55
3.4.1. La oralidad como patrimonio inmaterial vivo	55
3.4.2. Continuidad y ruptura intergeneracional.....	55
3.4.3. Identidad cultural y resignificación juvenil	56
3.4.4. Territorio, espiritualidad y símbolos	56
3.4.5. Dimensión pedagógica.....	57
4. Mapas de codificación	58
Ilustración 1: Mapa jerárquico de categorías.....	58
CAPÍTULO IV: PROPUESTA.....	60
4.1. Título.....	60
4.1.1. Introducción	60
4.1.2. Propósito de la propuesta	61
4.2. Estructura de la Guía.....	61

4.1.4. Portada	63
4.1.5. Enlace	64
CONCLUSIONES	65
RECOMENDACIONES.....	67
Referencias	68
ANEXOS.....	77
5. Matriz de operacionalización de variables.....	77
5.1. Fichas de observación	78
5.2. Entrevistas semiestructuradas.....	89
5.3. Registro Fotográfico.....	113

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Teorías del aprendizaje aplicadas a la enseñanza de la danza.....	5
Tabla 2: Estrategias didácticas para integrar danza y oralidad en el aula	14
Tabla 3: Actividad de expresión corporal "El Espejo"	79
Tabla 4: Actividad artística interdisciplinaria “Cuerpo narrativo y expresión ancestral”	82
Tabla 5: Actividad de expresión corporal y oralidad leyenda “Tayta Imbabura y Mama Cotacachi”	85

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Mapa jerárquico de categorías	58
Figura 2: Mapa de relaciones cruzadas.....	59
Figura 3: Entrevista a Luis Montalvo	113
Figura 4: Entrevista a Fernando Jara	114
Figura 5: Taller de Expresión Corporal	114
Figura 6: Presentación de coreografías	114

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se sitúa en el contexto sociocultural ecuatoriano, un país caracterizado como plurinacional e intercultural, donde se reconoce la coexistencia de diversas nacionalidades y pueblos indígenas, afroecuatorianos y mestizos, así como sus lenguas, tradiciones y cosmovisiones, en el marco de la Constitución de 2008, no obstante, esta riqueza plurinacional presenta limitaciones en el sistema educativo que, históricamente ha reproducido modelos de enseñanza eurocéntricos, en los que mayormente se priorizan contenidos ajenos al contexto cultural ecuatoriano, dejando de lado los saberes ancestrales históricamente transmitidos. La danza y la tradición oral son prácticas milenarias que, más allá de tener un carácter comunitario, constituyen dos ejes muy poderosos de transmisión de conocimientos, de historia y espiritualidad de generación en generación, las cuales, en el contexto educativo actual enfrentan un gran riesgo de pérdida, debido a los procesos de globalización, la inmediatez de las redes sociales, metodologías de la enseñanza generalizadas y la falta de interés de las nuevas generaciones.

A partir de una reflexión sobre los desafíos actuales de la educación artística, el trabajo de investigación desarrollado surgió como una propuesta de fortalecimiento de la relación entre escuela y territorio, asimismo, entre la memoria ancestral y las prácticas pedagógicas actuales. Planteando a la danza y la oralidad como estrategias didácticas significativas, dentro de este proceso de enseñanza-aprendizaje, no solo por un valor estético y simbólico, sino también la capacidad para generar aprendizajes significativos, fortalecer la identidad cultural de los estudiantes y promover la inclusión desde un enfoque intercultural.

El estudio se determinó mediante la recopilación y sistematización de relatos pertenecientes a la tradición oral andina, específicamente aquellos procedentes de comunidades de la provincia de Imbabura, un territorio profundamente ligado a las prácticas comunitarias de sus culturas, así como a las expresiones dancísticas representadas en fiestas populares e indígenas, dicha recopilación se realizó a través de entrevistas realizadas a actores culturales, guardianes de la memoria y a miembros de las distintas comunidades de Imbabura. El propósito de esta propuesta fue diseñar una herramienta de enseñanza práctica y contextualizada para estudiantes, cada coreografía fue construida desde el diálogo comunitario y pensada como una experiencia de aprendizaje integral, en la que se articularon el cuerpo, la memoria, la emoción y la identidad.

Con una perspectiva crítica y humanista, la investigación promovió el reconocimiento, la revalorización y la integración de los saberes ancestrales en el currículo. Al vincular la oralidad con la danza, los contenidos orales se trabajan como disparadores de composición coreográfica en el aula, favoreciendo aprendizajes significativos que entrelazan memoria, identidad y creatividad, revalorizar las narrativas andinas mediante este proceso representó un acto de resistencia frente al olvido, así como una oportunidad para reconstruir las pedagogías actuales y proponer nuevas formas de enseñanza sin olvidar las raíces culturales de donde estudiantes y docentes provienen. Así, el arte deja de ser únicamente un espacio expresión estética para convertirse en un territorio de encuentro entre pasado y presente, entre memoria y movimiento, entre comunidad y escuela.

OBJETIVOS

Objetivo General

Proponer estrategias didácticas basadas en la danza y la oralidad para revalorizar las narrativas andinas en la educación artística contemporánea, fomentando la preservación cultural, la identidad y el respeto por la diversidad en los estudiantes.

Objetivos Específicos

- Identificar los fundamentos teóricos, pedagógicos y culturales que sustentan la relación entre danza y oralidad dentro de la educación artística contemporánea, reconociendo su valor como lenguajes de transmisión de memoria, identidad y conocimiento ancestral.
- Recopilar las narrativas orales de la provincia de Imbabura, mediante la aplicación de entrevistas semiestructuradas a interlocutores calificados e interpretar los relatos recopilados mediante un análisis cualitativo en el software ATLAS. Ti.
- Diseñar una guía pedagógica que incorpore estrategias metodológicas que vinculen la danza y la oralidad como herramientas didácticas para transmitir las narrativas andinas de manera efectiva.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1. Fundamentos Pedagógicos para la Enseñanza de la Danza y la Oralidad:

1.1. Teorías del aprendizaje aplicables a la enseñanza artística:

La enseñanza artística puede enriquecerse significativamente al comprender y aplicar diversas teorías del aprendizaje que han orientado la educación a lo largo del tiempo, asimismo explican cómo los estudiantes asimilan organizan y aplican el conocimiento. De acuerdo con Yáñez, (2016) el aprendizaje se desarrolla en diferentes fases, las cuales son: la motivación, considerada como un requisito fundamental para el aprendizaje, puesto que el deseo de aprender impulsa al individuo a aprender de manera más efectiva; el interés, que constituye la intencionalidad del sujeto por alcanzar un objetivo y está ligado a las necesidades individuales; por otro lado la adquisición que es la fase en la cual el estudiante consigue vincularse con los contenidos a aprender; la comprensión e interiorización, mediante la cual el pensamiento procesa los conceptos para su relación con aprendizajes anteriores y la capacidad crítica del estudiante; la asimilación es la fase del proceso en la que se almacenan los conocimientos y experiencias adquiridas; la aplicación, permite afianzar los conocimientos ya adquiridos en las anteriores fases; y por último la evaluación, que constituye la etapa final del proceso de aprendizaje y se considera una fase imprescindible para el proceso de aprendizaje, puesto que al evaluar los conocimientos adquiridos se analizan los conocimientos aprendidos por parte del estudiante y, a su vez, los aspectos en los que se debe reforzar. Dichas fases requieren que el docente diseñe experiencias que permitan al estudiante no solo recibir información, sino estructurarla y aplicarla en nuevas situaciones.

El acto de enseñar desde los diversos campos artísticos constituye una práctica que va más allá de la repetición y memorización de contenidos, según Giroux, citado por Huerta, (2003), también es un acto político y cultural en el que el docente se convierte en un actor cultural transformador, capaz de cuestionar el currículo oculto y proponer contenidos que faciliten aprendizajes significativos. En danza, estos procesos de enseñanza-aprendizaje son fundamentales porque, el movimiento y el cuerpo al ser vehículos de resistencia cultural y construcción de identidad, permiten generar nuevos procesos innovadores en la materia de educación cultural y artística.

Al enseñar arte, los docentes se enfrentan a paradigmas educativos caducos que no solo obstaculizan los procesos de enseñanza-aprendizaje, sino también el desarrollo de habilidades creativas en los estudiantes. Por ello, existen diversas teorías que deben ser consideradas en el acto educativo al enseñar danza:

Tabla 1: Teorías del aprendizaje aplicadas a la enseñanza de la danza

Teoría	Postulados centrales	Estrategias aplicables en danza
Conductismo B. F. Skinner, J.B. Watson	El aprendizaje es un cambio de conducta observable producido por estímulos y refuerzos.	Repetición de movimientos, refuerzos positivos, modelado y ensayo constante.
Cognitivismo Jean Piaget,	El aprendizaje implica procesos mentales	Uso de esquemas mentales para comprender

Jerome Bruner	internos: memoria, atención razonamiento y resolución de problemas.	secuencias coreográficas; análisis y reflexión sobre el movimiento.
Constructivismo	El aprendizaje se	Trabajo
Lev Vygotsky,	construye activamente	colaborativo en creación
Jean Piaget	mediante la interacción social y cultural.	de coreografías, aprendizaje por descubrimiento y andamiaje del docente.
Humanismo	Centrado en la	Fomentar la
Carl Rogers,	persona; valorando la	expresión personal, a
Abraham Maslow	motivación, la autorrealización y las emociones en el proceso de aprendizaje.	través de la libertad de movimiento y la elección de contenidos según intereses del estudiante.
Aprendizaje experiencial	Se aprende a partir de la experiencia concreta y la reflexión sobre ella.	Talleres vivenciales, improvisación, narración oral, exploración corporal y retroalimentación reflexiva sobre la práctica.
David Kolv, John Dewey		

Fuente: TEORÍAS DEL APRENDIZAJE Y LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA (Ballen, 2023)

En síntesis, comprender las distintas teorías del aprendizaje permite abordar la enseñanza artística y por consiguiente de la danza desde una perspectiva integral, que trasciende la mera transmisión técnica para convertirse en una experiencia significativa, crítica y situada.

Cada teoría aporta herramientas complementarias: mientras el conductismo facilita la adquisición de destrezas básicas, el cognitivismo y el constructivismo promueven la comprensión, el desarrollo de la creatividad y el aprendizaje colaborativo; el humanismo aporta el reconocimiento de las emociones y la autonomía del estudiante; el aprendizaje experiencial destaca el valorar de la vivencia corporal y la reflexión. De este modo, integrar estas bases teóricas al proceso de enseñanza de la danza posibilita que los estudiantes no solo aprendan a bailar, sino que comprendan, resignifiquen y proyecten sus memoria e identidades culturales a través del cuerpo.

1.1.1. Trabajo Somático:

El trabajo somático en la danza ha emergido como un enfoque pedagógico contemporáneo que prioriza la experiencia encarnada por encima de la mera reproducción técnica, a través la conciencia corporal, la regulación emocional, entre otros procesos, somáticos. La Danza Movimiento Terapia (DMT), integra todos estos procesos para el desarrollo de la autoconciencia y la construcción de un sentido de seguridad, como metodología de enseñanza que trasciende el ámbito terapéutico hacia la educación artística (Sapien, 2024). Así, el estudiante desarrolla a través del cuerpo, recursos que le permitan apropiarse de sus experiencias, vivencias y comportamientos.

Este paradigma dialoga con prácticas ancestrales de danza donde el conocimiento se transmitía a través de la vivencia corporal y la memoria sensorial colectiva. En rituales tradicionales, el cuerpo no sólo era instrumento de expresión, sino también archivo vivo de narrativas comunitarias y herramienta de sanación. El énfasis contemporáneo en la propiocepción, el grounding¹ y las metáforas de movimiento resuena con estos modos de transmisión, evidenciando que el trabajo somático puede actuar como puente entre pedagogías actuales y saberes corporales ancestrales (Buckley et al., 2018). El cuerpo, entonces más allá de ser un componente, se convierte en el eje principal de aprendizaje a través del movimiento, el escaneo y autoconocimiento corporal, así, los estudiantes no solo desarrollan sus habilidades motoras, sino también conocen su cuerpo y lo utilizan para expresar emociones y contar historias.

Como metodología de enseñanza, el trabajo somático propone iniciar el aprendizaje de la danza desde la escucha interna del cuerpo: respiración, peso, contacto con el suelo y ritmo visceral. A partir de esta base, el movimiento se expande hacia el espacio, el juego creativo y la relación con otros, integrando metáforas que evocan memoria cultural y narrativa corporal (Sapien, 2024). Esta estructura no sólo forma intérpretes técnicamente competentes, sino que desarrolla cuerpos conscientes, capaces de sostener experiencias individuales y colectivas. Así, la danza deja de ser únicamente técnica para convertirse en un proceso de reconexión: del cuerpo consigo mismo, con la comunidad y con sus raíces.

¹ Grounding: Práctica terapéutica que se traduce como “conectarse con la tierra”, consiste en caminar descalzo, colocar las manos o cualquier parte del cuerpo en el suelo, arena o césped.

1.1.2. Escritura corporal y creación desde el relato:

La escritura corporal constituye una metodología creativa que permite trasladar los contenidos simbólicos de la oralidad hacia el lenguaje del cuerpo. Este proceso implica transformar la palabra en movimiento, otorgando al cuerpo el papel de soporte narrativo y archivo vivo de la memoria colectiva. A través de la danza, los relatos orales adquieren una dimensión performativa donde la experiencia, la emoción y la memoria se integran en el ámbito pedagógico. Arévalo, y otros, (2016) afirman que el cuerpo en movimiento puede ser “un lugar para la narrativa, una forma de contar desde el ser, no solo desde el decir” (p. 104). En el contexto educativo, esta noción cobra especial relevancia cuando se trabaja con narrativas orales, porque permite traducir el relato en movimiento y construir secuencias coreográficas que dialogan con el patrimonio inmaterial de los pueblos.

En este marco, el docente de educación artística no impone formas ni pasos, sino que facilita procesos de escucha e interpretación corporal de las narrativas tradicionales. De acuerdo con Salcán, (2024) la escritura corporal no es solo una herramienta técnica, sino también un recurso pedagógico que posibilita la construcción de identidad cultural. Al trabajar con relatos, mitos o leyendas, los estudiantes no se limitan a reproducir historias, sino que las reinterpretan a través de su propio cuerpo, generando un aprendizaje significativo.

La escritura corporal también se nutre de metodologías de la danza contemporánea, como la improvisación y la composición instantánea, que permiten a los estudiantes experimentar con el tiempo, el espacio y la energía. Esta combinación de técnicas favorece la creación colectiva y la construcción de una memoria compartida en el aula, de esta forma la danza deja de ser solo una disciplina técnica para convertirse en un lenguaje que articula pasado y presente, oralidad y corporalidad, escuela y comunidad.

1.1.3. Enfoque por competencias:

El enfoque por competencias se ha consolidado en la actualidad como un conjunto de habilidades destacadas en diferentes dimensiones del conocimiento. En el contexto educativo ecuatoriano, dichas competencias están ligadas a los conocimientos adquiridos con la finalidad de ser usados en diferentes condiciones de desempeño, el objetivo de este modelo educativo es lograr un aprendizaje integral en todas las áreas de desarrollo de los estudiantes. Según el Ministerio de Educación, (2023), las competencias se definen como el potencial de las personas para desarrollar, integrar y utilizar distintos conocimientos, habilidades y actitudes adquiridas, que les permite satisfacer de manera exitosa los desafíos individuales que se presentan en el entorno.

Por su parte, el Currículo de Educación Cultural y Artística adopta este enfoque por competencias, estableciendo tres grandes ejes del área: producción artística, apreciación estética y reflexión crítica (Ministerio de Educación, 2016). Cada uno de ellos se desarrolla mediante destrezas con criterios de desempeño, que buscan desarrollar capacidades cognitivas, procedimentales y actitudinales en el ámbito artístico. Es decir, el currículo de ECA, reproduce la lógica del enfoque por competencias al plantear resultados observables y medibles en el desarrollo artístico, lo que permite evaluar de manera sistemática los avances del estudiante.

1.2. Educación intercultural y decolonial en el currículo de ECA:

La educación intercultural decolonial constituye un eje fundamental para resignificar la enseñanza de la danza y la oralidad en el contexto ecuatoriano. La Educación Cultural y Artística (ECA), según el Ministerio de Educación, (2016), busca promover el desarrollo de competencias creativas, estéticas, comunicativas y socioemocionales, reconociendo la

diversidad cultural como un componente esencial de la identidad del estudiante. No obstante, en la práctica persisten enfoques que priorizan modelos eurocéntricos y técnicas estandarizadas, invisibilizando los saberes ancestrales y las expresiones artísticas originarias. Desde la perspectiva intercultural, se reconoce la identidad cultural propia de cada estudiante a través de sus experiencias culturales propias, que en el aula coexisten e intercambia sus conocimientos, lenguajes e historias propias, al enseñar danza y oralidad andina implica reconocer las prácticas culturales como fuentes legítimas de conocimiento, que fomentan nuevos enfoques educativos para la construcción de aprendizajes significativos vinculados a su contexto sociocultural.

En tal sentido, hablar de una pedagogía descolonial significa romper con paradigmas y plantear la construcción de nuevos modelos educativos que cuestionen la hegemonía de los saberes occidentales y promuevan el reconocimiento de otros modos de conocer, ser y estar en el mundo. Tal como lo plantea (Bustos, 2020), descolonizar la enseñanza resignifica los espacios históricamente invisibilizados, en los cuales se producen los conocimientos, es decir, propone el acercamiento a los saberes ancestrales.

De este modo, incluir contenidos y practicas integradas de danza y oralidad andina en el currículo ECA, no solo enriquece el repertorio artístico del aula, sino que también contribuye la descolonización de la enseñanza, reconociendo que el arte puede ser un espacio de resistencia, identidad y memoria colectiva.

1.3. Enseñanza Interdisciplinaria:

La enseñanza interdisciplinaria se presenta como una alternativa educativa esencial para responder a los desafíos de la educación contemporánea, en la que los saberes ya no pueden abordarse desde compartimientos aislados, sino desde un diálogo permanente entre las artes,

las ciencias y las humanidades. Esta metodología de enseñanza puede entenderse como una red que se entrelaza con los contenidos de varias materias para fomentar el aprendizaje significativo a través de conocimientos que se alineen a sus experiencias, su entorno y su contexto cultural.

El arte por naturaleza constituye un campo profundamente interdisciplinario, donde convergen saberes técnicos, científicos, sociales y simbólicos (Fernández, 2019). En el contexto educativo, los procesos de enseñanza deben asumir la interrelación entre lenguajes visuales, sonoros, corporales y verbales, como una estrategia para generar una comprensión más amplia y sensible a la realidad, la educación artística, en este sentido, se convierte en un espacio privilegiado para integrar distintas formas de conocimiento donde el estudiante no solo aprende sobre el arte, sino a través de él.

De este modo, la interdisciplinariedad no se concibe como una yuxtaposición de asignaturas, sino como un tejido de relaciones significativas entre saberes, en el que cada disciplina aporta desde su área del conocimiento a la resolución de problemáticas. En el campo artístico este proceso ofrece un modelo de aprendizaje en el que la sensibilidad, la estética y la experimentación se vinculan con los contenidos del currículo y desarrollar el pensamiento crítico de los estudiantes mediante metodologías de enseñanza más inclusivas, en este sentido la danza y la oralidad enlazan cuerpo, voz, memoria y territorio en una estrategia pedagógica integral que puede ser usada de manera interdisciplinaria con otras materias.

La enseñanza interdisciplinaria potencia el aprendizaje creativo, al existir una interacción entre diversas áreas de conocimiento y estimular habilidades transversales como la creatividad, el trabajo colaborativo, el pensamiento crítico, entre otras (Mendoza Loor, 2021),

en este sentido, las estrategias pedagógicas interdisciplinarias generan escenarios de aprendizaje que facilitan el diálogo creativo, donde el arte puede ser un potenciador entre distintas áreas, la enseñanza interdisciplinaria no solo busca transmitir conocimientos, sino formar seres humanos capaces de resolver problemas desde la complejidad, la sensibilidad y la creatividad. Así, esta visión invita a reconfigurar las prácticas pedagógicas para que la danza, la oralidad, la música, artes visuales dialoguen con otros campos del conocimiento para generar aprendizajes significativos, a través de procesos de experimentación, exploración y reflexión sobre su identidad cultural.

1.4. Evaluación del Aprendizaje a través de Danza y Oralidad:

Evaluar el impacto de las estrategias didácticas basadas en danza y oralidad es esencial para comprender su efectividad en el aprendizaje y su contribución a la revalorización de las narrativas andinas (Gujarro, Marquinez, & Llanllan, 2024). Para ello, se emplearán diversos métodos de evaluación que permitan medir el desarrollo de competencias artísticas, comunicativas y culturales en los estudiantes.

Se entiende a la evaluación como un proceso pedagógico, continuo, participativo y contextualizado para mejorar la calidad del aprendizaje (Ministerio de Educación, 2016) Es importante evaluar todos los procesos didácticos que se empleen en el contexto educativo, no solo para el mejoramiento de estos, sino también, para el seguimiento continuo del aprendizaje de los estudiantes.

1.5. Estrategias didácticas para integrar danza y oralidad en el aula:

La implementación de estrategias didácticas adecuadas es fundamental para articular la danza y la oralidad como herramientas pedagógicas que fortalezcan la identidad cultural y fomenten aprendizajes significativos en el aula de Educación Cultural y Artística. Dichas estrategias deben propiciar la participación activa la creación colectiva y el diálogo intercultural, colocando al estudiante como protagonista del proceso de aprendizaje.

Además, es necesario que estas metodologías respondan a un enfoque experiencial, colaborativo y situado, en el que el cuerpo y la memoria se reconozcan como fuentes legítimas de conocimiento. Al trabajar con narrativas andinas y danzas tradicionales, se potencia el aprendizaje desde la vivencia, la emoción y el vínculo con el territorio, lo que permite revalorizar los saberes ancestrales en la escuela y construir puentes entre la tradición y lo contemporáneo.

Tabla 2: Estrategias didácticas para integrar danza y oralidad en el aula

Estrategia didáctica	Descripción breve	Aplicación en danza y oralidad andina	Aportes educativos
Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP)	Los estudiantes son protagonistas de su propia enseñanza (Fernández, citado por Marrero, 2019). Esto a través del	Creación de una pieza coreográfica a partir de un relato, leyenda o mito andino recopilado mediante entrevistas	Desarrollo de la autonomía, el pensamiento crítico, trabajo colaborativo y capacidad de integrar diversas

	desarrollo de un proyecto.	o intercambios de saberes a portadores de la tradición oral.	áreas del conocimiento.
Talleres vivenciales	Espacios prácticos donde el conocimiento surge de la experiencia directa y el hacer. (Torres Rodríguez, 2023)	Sesiones de exploración corporal e improvisación a partir de los relatos orales de Imbabura.	Fomenta el aprendizaje significativo y experiencial, mediante la expresión personal y la conexión emocional con el contenido cultural.
Aprendizaje colaborativo	Metodología basada en el trabajo en equipo con roles y metas comunes. (Marrero, 2019)	Creación grupal de coreografías que narran historias locales, integrando música, palabra y movimiento.	Potencia habilidades sociales, la empatía, corresponsabilidad y construcción colectiva de conocimiento.
Bitácoras corporales y diarios reflexivos	Instrumentos escritos o gráficos donde el estudiante registra sus experiencias	Reflexiones personales sobre los ensayos, emociones y aprendizajes durante el proceso de	Favorece la metacognición, la autorregulación y el desarrollo de la conciencia corporal y

	corporales y emocionales. (Magne & Galván, 2023)	creación coreográfica.	emocional.
Evaluación	Evaluación	Rúbricas de	Valora el
formativa	y centrada en el	evaluación y	proceso, respeta los
cualitativa	proceso y en el progreso individual/colectivo más que en resultados finales. (Ministerio de Educación, 2025)	observación de participación, creatividad y colaboración durante las sesiones de danza y oralidad.	ritmos individuales y fortalece la motivación y el aprendizaje continuo.

Fuentes: (Ministerio de Educación, 2025; Magne & Galván, 2023; Marrero, 2019; Torres Rodríguez, 2023)

La aplicación de estas estrategias didácticas permite transformar el aula de Educación Cultural y Artística en un espacio de creación reflexión y diálogo intercultural, donde el cuerpo y la memoria se reconocen como fuentes de conocimiento. Al integrar la danza y oralidad mediante las metodologías activas, colaborativas y experienciales, se promueve un aprendizaje que trasciende lo técnico para convertirse en una experiencia significativa y situada. Estas prácticas no solo fortalecen competencias artísticas, sino que también fomentan el pensamiento crítico, la sensibilidad estética, el trabajo en comunidad y el sentido de pertenencia cultural. De este modo, la escuela se convierte en un territorio de revalorización y resignificación de los saberes ancestrales y para la construcción de identidades culturales desde el arte.

1.2. Definición y Concepto de Danza:

Como parte esencial de las prácticas culturales, la danza constituye un medio privilegiado para explorar, la relación entre cuerpo, identidad y memoria colectiva, aportando a los procesos educativos y socioculturales desde una dimensión sensible y comunicativa. La danza es una forma de expresión que históricamente ha acompañado la memoria colectiva de los pueblos, siendo un medio de comunicación para transmitir conocimientos, emociones contar historias y a su vez, como un medio de celebración y conmemoración. “Se puede definir a la danza como una forma de expresión o comunicación social, sea de temáticas religiosas, artísticas o simplemente entretenimiento” (Rendón, Méndez, Rodríguez, & Ramírez, 2022, p. 5). A través del uso intencional y coordinado del cuerpo, la danza posibilita la transmisión de emociones, ideas, narrativas e incluso símbolos que forman parte del imaginario colectivo, utilizando la música y el ritmo como soportes que potencian su significado. Así, la danza no solo representa un medio estético, sino también un puente entre lo cultural y lo pedagógico como recurso para generar aprendizajes significativos.

Diferentes corrientes y artistas han buscado resignificar el sentido de la danza, cuestionando los modelos hegemónicos. Por ejemplo, Isadora Duncan, considerada precursora de la danza moderna, defendía que la danza debía ser “la expresión orgánica y sagrada de la vida”, emanada del alma y el corazón del bailarín (Duncan, citado en Barrientos, 2014). Este planteamiento rompió con los convencionalismos rígidos del ballet clásico y abrió paso a metodologías pedagógicas que priorizan la conexión entre cuerpo, emoción y creatividad por encima de la mera repetición técnica.

En el ámbito educativo, esta visión permite concebir la danza como una herramienta pedagógica que estimula la imaginación, el autoconocimiento y la improvisación como herramientas pedagógicas de creación en lugar de la mera repetición. En el marco de la presente investigación, este enfoque resulta clave para vincular la danza con la oralidad andina, utilizando la expresión corporal como puente entre los relatos ancestrales y la creación coreográfica.

Es necesario enfatizar que no se puede definir a la danza de una sola manera, puesto que es una forma de arte flexible que puede significar y expresar varias cosas a la vez desde varios enfoques ya sea el cultural, el social, el estético, etc. Sin embargo, para fines didácticos se han considerado estas definiciones y conceptos que permiten entender a la danza desde todos sus componentes.

1.2.1. Elementos de la danza:

Al igual que el concepto de danza, sus elementos pueden ser diversos y adaptarse según su contexto cultural, el tipo de danza y su finalidad. Sin embargo, se han identificado ciertos elementos que son indispensables para la acción de bailar:

- **Cuerpo:**

El cuerpo es el instrumento principal de expresión de la danza, según (Dallal, 2020) constituye la materia prima de la danza, siendo un medio mediante el cual se puede procesar y recrear movimientos mediante la utilización de este. El cuerpo permite explorar diversas posibilidades de expresión, desde movimientos sutiles hasta gestos más amplios y dinámicos.

- **Movimiento:**

Tanto en la naturaleza como en las sociedades, todo se halla en constante movimiento, en la danza, este se considera un elemento que junto con el cuerpo configuran el lenguaje de la danza. A través del movimiento, el bailarín expresa emociones, pensamientos y estados internos, traduciendo lo intangible en forma tangible. Para Dallal, (2020) tiene una cualidad de "transformación", ya que no solo revela, sino que también construye la identidad del bailarín y del grupo. El movimiento no solo es físico; también lleva una intención emocional que conecta al bailarín con su audiencia.

- **Espacio:**

Se define al espacio como la dimensión física en la que ocurre el movimiento, es decir, el lugar donde el cuerpo se desplaza y la relación que mantiene con su entorno. Este elemento incluye las dimensiones del área de actuación y cómo los bailarines interactúan con ella. El uso del espacio puede influir en la fluidez de los movimientos y en la dinámica del baile.

- **Tiempo:**

El tiempo es un elemento crítico que organiza los movimientos en relación con el ritmo y la duración. El ritmo, como parte del tiempo, guía los movimientos de los bailarines y establece patrones que son esenciales para la coreografía (Dallal, 2020).

En síntesis, los elementos de la danza mencionados, más allá de ser herramientas expresivas, constituyen canales para materializar la memoria y los saberes colectivos presentes en la tradición oral andina. Al comprender estos componentes desde una perspectiva pedagógica y cultural, se evidencia que la danza puede trascender su dimensión estética para convertirse en un medio de creación coreográfica que represente e interprete relatos, mitos y testimonios tradicionales.

Este enfoque refuerza el propósito de la investigación, orientado a revalorizar las narrativas andinas en la educación artística contemporánea mediante prácticas que integren lo sensorial, lo creativo y lo identitario.

En el caso de la danza tradicional andina, el cuerpo y el movimiento se constituyen como archivos vivos de la memoria cultural, mientras que el espacio y el tiempo están cargados de significados vinculados al territorio y los ciclos de la naturaleza (Sánchez, 2018). Comprender estos componentes desde una perspectiva pedagógica permite trascender la dimensión estética y concebir la danza como un medio de creación coreográfica capaz de revalorizar las narrativas orales en el aula.

1.2.3. Origen e Historia de la Danza:

Los orígenes de la danza se remontan a la prehistoria, según los historiadores en las antiguas sociedades la danza tenía un carácter de ritual y a su vez, era considerada como una actividad social, esto ha sido reflejado en algunas pinturas rupestres, como es la del “Hechicero bailarín” descubierta en la cueva de los “Trois Frère” situada en Ariège, Francia. Desde sus orígenes la danza fue un medio de comunicación entre las diferentes culturas y pueblos, incluso antes del origen de la escritura y el lenguaje. (Darias & Lods, 2018). Esto demuestra que la danza, desde sus primeras manifestaciones sirvió como un medio de conexión entre la ritualidad y el cuerpo, que permitió la transmisión de las primeras formas de vida y su estrecha relación con el movimiento como una forma de comunicación.

Posteriormente, civilizaciones como la egipcia otorgaron a la danza un valor simbólico y ceremonial. Relieves de aproximadamente seis mil años muestran danzas rituales vinculadas a celebraciones sociales, funerales y prácticas religiosas. Estas manifestaciones influyeron en el desarrollo de la danza griega, caracterizada por danzas circulares y la

incorporación de nuevas técnicas y estilos (Castañer & Gutierrez, 2017). Es importante, mencionar ambas civilizaciones como un punto de partida en el desarrollo de lo que hoy en día se conoce como la práctica y la técnica de bailar.

En la Edad Media, aparece la técnica del baile, a través de los bailes religiosos, con movimientos conocidos como espagat, el cual es la posición física en la que las piernas están abiertas en direcciones opuestas, formando un ángulo de 180° o más, asimismo, los bailes en pareja y los torneos, constituyeron los inicios del baile como una técnica armoniosa y simétrica a través, de los enlaces coreográficos. Durante este periodo florece la danza popular, realizada por el vulgo para destacar la felicidad en fiestas, cortejo, etc.; esta manifestación revela características propias de una región (Ortega, 2017), evidenciando, así como la danza comenzó a consolidarse como un elemento de identidad colectiva. La Edad Media, representa, por tanto, un momento clave en la historia de la danza, ya que permitió, el desarrollo de prácticas espontáneas y rituales de danza hacia formas más estructuradas y con mayor técnica, dando paso así a la sistematización de pasos, figuras y formaciones coreográficas, aportando las primeras nociones de técnica, orden y estética que influirían en las corrientes dancísticas de los siglos posteriores.

Con el Renacimiento la percepción del mundo cambio, al ser el hombre el centro del pensamiento y de la cultura, existe un desarrollo importante en las artes, en la danza, los cambios se dan en base a la organización social de la época, y con ello se empieza a expandir el ballet de cour creado en Italia, como forma de espectáculo con inicio y final que expresaba un tema dramático de forma coreográfica que vinculaba el canto, la poesía y la música.

Según (Castañer & Gutierrez, 2017) estos serían los cimientos para el origen de la ópera- ballet durante los siglos XV y XVI centrado en la técnica del gesto y la actitud corporal, los cuales dejan una marca significativa en el origen del ballet ruso en el siglo XX.

Más allá de su evolución estética, la danza se ha mantenido como un lenguaje capaz de articular memorias e identidades colectivas. Este carácter simbólico es clave para comprender la danza tradicional andina, donde el cuerpo se convierte en archivo vivo de la historia y la espiritualidad de los pueblos. Al llevar esta comprensión al aula, los docentes pueden resignificar la enseñanza de la danza, alejándola de la mera repetición de pasos para conectarla con procesos de memoria colectiva

1.2.4. Diferencias entre danza tradicional y danza “folclórica”:

En Ecuador, la danza tiene raíces profundas como resistencia tras la conquista española, la fusión de las tradiciones indígenas precolombinas con las influencias españolas y africanas dieron lugar a las expresiones dancísticas tradicionales. Es así como, la danza forma parte de la identidad cultural de cada pueblo, siendo un componente primordial en las fiestas populares, en las que cada miembro participa de forma activa y se involucra con los significados y simbologías que la danza representa.

Por otra parte, es necesario entender los conceptos de danza “folclórica” y danza tradicional para romper con discursos coloniales históricamente reforzados a través de las prácticas artísticas y académicas, es por esto, que se analizan ambos conceptos de danza para proponer estrategias pedagógicas enfocadas a la realidad sociocultural de la región.

La danza tradicional puede ser conceptualizada como una práctica cultural y pedagógica originada en contextos comunitarios, que transmite conocimientos, valores, formas de vivir y memorias mediante el cuerpo en movimiento. En este sentido, la danza

tradicional es una expresión artística y cultural que transmite costumbres, creencias y tradiciones de un pueblo, puede practicarse en momentos clave de la vida social, espiritual y económica de cualquier cultura (Silva, Del Águila, & Veintemilla, 2020). Desde la perspectiva cultural, esta danza no solo preserva el patrimonio inmaterial de las comunidades, sino que también fortalece el sentido de pertenencia y cohesión social. En el contexto educativo, puede considerarse una herramienta didáctica que fortalece el desarrollo artístico cultural en los estudiantes, así como la expresión corporal, la conciencia histórica e identidad cultural.

En contraposición a lo antes mencionado, la danza folclórica, tiende a ser una representación estilizada y escénica de una cultura determinada, el término “folclore” fue empleado en la Europa colonialista del siglo XIX, para describir la cultura de las colonias subordinadas, por lo que, dicho concepto se considera ambiguo e impreciso al definir las prácticas culturales y saberes ancestrales. Como señala (Salvador Félix, 2024) el folclore tiene un rastro eurocéntrico que se contrapone a los fundamentos o principios del pensamiento y cultura indígena, en tal sentido, es necesario repensar el concepto de folclore desde perspectivas mucho más descolonizadoras que consideren la sabiduría andina, más allá de categorías impuestas por discursos coloniales.

La danza tradicional puede entenderse como una forma de oralidad encarnada, en la que el cuerpo se convierte en archivo, en canal por donde circula la historia y a la identidad colectiva. Según Lepecki, (2012) la danza como archivo viviente permite desafiar las lógicas lineales del tiempo y crear nuevas formas de pedagogía corporal desde la experiencia y el recuerdo. Enseñar danza desde los componentes mencionados, no solo facilita plantear metodologías desde el contexto cultural propio de cada estudiante, sino también romper el

paradigma de “bailar por bailar”, y resignificar la práctica de la danza como una representación desde el respeto a las comunidades y pueblos indígenas, su cosmovisión y sus prácticas comunitarias.

1.2.5. Danza tradicional ecuatoriana

En el Ecuador, la danza tradicional representa una manifestación viva de la memoria cultural de los pueblos. Su práctica está estrechamente vinculada con los calendarios agrícolas, los rituales comunitarios, las fiestas patronales y las cosmovisiones originarias. En territorios como Imbabura y la región de la Sierra norte, danzas como el sanjuanito, la bomba o el cachullapi que no solo expresan identidad, sino que son formas de educación ancestral, transmitidas oral y corporalmente en el seno de las comunidades (Pérez Pérez, 2023), estas prácticas no solo expresan identidad, sino que también constituyen verdaderos procesos de educación cultural, transmitidos oral y corporalmente de generación en generación.

Históricamente, la danza tradicional en Ecuador tiene raíces prehispánicas, de acuerdo con algunos expertos las culturas andinas ya realizaban bailes ceremoniales relacionados con su cosmovisión y a los ciclos de la naturaleza. Tras la llegada de los españoles, muchas de estas manifestaciones se fusionaron con elementos de la religión católica y con influencias africanas producto de la esclavitud. Un ejemplo de este sincretismo según Morocho Quimbiulco, (2021), se evidencia en danzas como el Sanjuanito, que combina elementos rituales con las festividades religiosas introducidas en el proceso de la colonización.

En el ámbito pedagógico, se ha demostrado que la danza tradicional no solo enriquece la cultura local, sino que estimula capacidades psicomotoras, promueve el desarrollo físico, cognitivo y social, en los estudiantes al practicar ritmos y secuencias corporales propias del territorio (Pérez Pérez, 2023). Enseñar danza tradicional más allá de promover un sentido de pertinencia e identidad cultural en el contexto educativo, puede convertirse en un medio de transmisión de saberes y prácticas ancestrales, por lo que, es importante tomar a la danza tradicional como un enfoque de enseñanza-aprendizaje en todos los niveles educativos.

1.2.6. Rito y Danza

La danza entendida como una práctica ligada al rito, el cual hace referencia a una serie de acciones simbólicas que las comunidades realizan con fines religiosos, espirituales o sociales. Como mencionó Salvador, (2006) la danza contiene un componente ritual que influye en el plano simbólico del comportamiento social de los miembros presentes. En este sentido, la danza tradicional no puede comprenderse sin esta íntima relación con el rito, el cual implica una estructura de participación regulada moralmente, se trata de una situación donde todos los miembros comparten una atención común, orientada hacia una entidad sagrada o hacia un principio simbólico de orden y cohesión:

“Lo importante aquí es una expresa atención compartida, comunicada con un objetivo común: el respeto, sometimiento para con el tiempo limitado de cada miembro que participa dentro de la danza y la fiesta. [...] Los hechos y los actores de estas situaciones son los objetos sagrados, en cuanto unidades sociales” (Bell, 1997, p. 164 citado por Salvador, 2006).

La danza, en tanto como un acto ritual, no solo representa un contenido sagrado, sino que, es en sí misma un espacio de construcción simbólica donde se actualizan sentidos de pertenencia, deber y comunión. Participar en una danza tradicional implica someterse voluntariamente a un sistema de reglas implícitas, a una estructura de gestos compartidos, y a una ética de comportamiento que es reconocida por todos los participantes.

En las culturas andinas, los ritos constituyen una forma de comunicación con las divinidades y con la naturaleza, expresando gratitud, peticiones o celebraciones relacionadas con el ciclo agrícola. La danza, al ser un lenguaje corporal y colectivo, se convierte en un elemento esencial dentro de estos rituales (Morocho Quimbiulco, 2021). Así, la danza vincula su función social con el ritual, con el fin de que la comunidad no solo se comunique a través de esta manifestación, sino que también transfiera su cosmovisión a los demás miembros de la comunidad en las diferentes fiestas populares, ceremonias, etc.

Los ritos dancísticos en el mundo andino son una manifestación de la cosmovisión de los pueblos originarios, quienes conciben la vida como una relación de reciprocidad con la Pachamama (Madre Tierra) y los elementos de la naturaleza. Por ello, las festividades más importantes, como el Inti Raymi, el Pawkar Raymi o el Kulla Raymi, se acompañan de danzas que simbolizan la fertilidad, la abundancia y la armonía entre los seres humanos y su entorno (UNESCO, 2003; Pérez Pérez, 2023). En tal sentido, la danza posee un carácter de revitalización ritual y espiritual, que desde su origen fue una forma de adoración u ofrenda practicada a cambio de milagros, por ello, la danza tradicional no debe tener un fin de entretenimiento, ya que, el acto de bailar representa una conexión espiritual con todas aquellas prácticas históricamente exterminadas.

El Inti Raymi, celebrado principalmente en las provincias de la Sierra ecuatoriana, es uno de los mejores ejemplos de la estrecha relación entre rito y danza. Esta festividad, que tiene su origen en el Imperio Incaico como homenaje al dios Sol, se ha transformado a lo largo del tiempo debido al proceso de sincretismo cultural y religioso tras la colonización española. Según Morocho Quimbiulco, (2021), muchas comunidades indígenas han adaptado el Inti Raymi a las imposiciones católicas, incorporando elementos como la veneración a santos, sin perder el sentido ancestral de gratitud a la naturaleza. En la actualidad, las danzas del Inti Raymi continúan representando ciclos de siembra y cosecha, así como la resistencia cultural de los pueblos andinos frente a la homogeneización cultural.

Desde el ámbito educativo, comprender la dimensión ritual de la danza es fundamental para valorar su riqueza simbólica y pedagógica. Como señala Sánchez, (2025), integrar los ritos dancísticos en el aula permite a los estudiantes desarrollar un sentido de pertenencia y respeto por la diversidad cultural, al tiempo que fortalece la memoria histórica de sus comunidades. Esta perspectiva conecta directamente con el propósito de la presente investigación: revalorizar las narrativas orales y los saberes ancestrales a través de la danza como estrategia pedagógica.

1.3. Oralidad y Narrativas Andinas como Patrimonio Inmaterial

1.3.1. Concepto y Características de la Oralidad:

La oralidad es uno de los medios más antiguos de transmisión cultural, la palabra hablada constituye un símbolo que, a través de la voz, no solo se han compartido conocimientos, mitos, relatos históricos, normas sociales y valores que configuran la identidad colectiva (Ong, 1987, como se citó en Moya, 2024) también se reconfigura como un poder que crea y pone en movimiento la comunicación humana.

De acuerdo con el estudio de Alba Moya (2016), citado por Bonilla (2020) se reconocen dos formas de oralidad: primaria y secundaria, la narrativa oral que se transmite a través de cantos, relatos, poemas, cuentos, etc., que son transmitidos de manera verbal son una forma de oralidad primaria, mientras que, los relatos de sociedades que se registran de manera escrita son formas de oralidad secundaria, puesto que han atravesado procesos de colonización que permitieron reconfigurar símbolos, significados y maneras de transmisión.

El pensamiento oral se define por una serie de rasgos estructurales y funcionales que lo diferencian de la escritura, entre ellos se encuentran:

- **Carácter acumulativo:** El discurso oral se construye sumando ideas y enunciados de manera aditiva, más que subordinada. La estructura sintáctica no depende estrictamente de la gramática escrita (Moya, 2024, pág. 33) es decir, se recopila, transmite y resguarda a través de la palabra misma.
- **Agrupación de conceptos:** La oralidad combina asociaciones de términos y epítetos que mantienen intacta la carga significativa de la experiencia. Esto se traduce en fórmulas de preservación y transmisión.
- **Redundancia como estrategia:** Como forma de asegurar la preservación de las narrativas orales, la repetición cumple un rol esencial a través del intercambio de conocimientos desde los guardianes de la memoria, quienes constituyen la fuente primaria. Según Moya, (2024) este mecanismo mantiene la dinámica tanto en quien narra cómo en quien escucha.
- **Vinculación con lo humano:** Los conceptos se expresan en relación directa con experiencias y formas de vivir propias de los lugares de donde se narran estos discursos.

- **Profundidad reflexiva:** La oralidad aborda cuestiones filosóficas, morales y psicológicas mediante relatos simbólicos, muchas veces protagonizados por animales, utilizando secuencias acumulativas en lugar de análisis desglosados (Moya, 2024, pág. 34)

Dichas características permiten comprender a la danza y oralidad en un ámbito educativo, como métodos de transmisión que integran la misma lógica basada en la memoria viva, la repetición y el vínculo comunitario. Así como la oralidad es acumulativa, rítmica y cercana a la experiencia vital, la danza se construye desde la reiteración de movimientos que encarnan historias y significados colectivos, en este sentido, trabajar con narrativas orales en procesos coreográficos no solo refuerza la memoria cultural, sino que genera un aprendizaje empático y participativo, donde estudiantes y docentes se identifican con el relato y el movimiento como parte de un mismo acto creativo.

La oralidad puede concebirse como un medio de comunicación que no solo cumple con una función informativa, sino también espiritual, educativa y comunitaria, haciendo parte de la historia y de la memoria colectiva de un pueblo o cultura, sin los procesos de oralidad la preservación de saberes ancestrales y prácticas culturales estarían extintos.

1.3.2. Oralidad Andina:

La oralidad andina se caracteriza por la presencia de mitos, leyendas, cuentos, cantos y refranes que refuerzan el sentido comunitario y la reciprocidad con la Pachamama. Estos relatos no se conciben como simples narraciones, sino como actos vivos en los que participan narrador y oyentes, generando un vínculo afectivo que asegura la continuidad de los saberes.

Según el Ministerio de Cultura y Patrimonio, (2019) la oralidad constituye un patrimonio inmaterial fundamental para la identidad de los pueblos andinos, ya que resguarda sus valores y sus conocimientos sobre el territorio y los ciclos de la naturaleza.

Además, la oralidad se articula de manera directa con la danza en las comunidades andinas. En festividades como el Inti Raymi, los relatos ancestrales se cantan, se narran y se representan a través del movimiento corporal, convirtiéndose en una forma de oralidad encarnada (Salvador, 2006). Este vínculo permite que la danza se convierta en un vehículo pedagógico de la memoria, capaz de traducir las narraciones orales en experiencias estéticas y colectivas.

Es un medio crucial para la preservación cultural. Según Gajardo Carvajal & Mondaca Rojas, (2020) las narraciones orales son fundamentales para la transmisión de conocimientos ancestrales, pero a menudo, se ven descontextualizadas al ser recopiladas en formatos escritos. De ahí, la necesidad de implementar un enfoque intercultural en la educación que reconozca y valore estas narrativas orales como eje integral del currículo.

La oralidad no es solo es un medio de comunicación, sino también una forma de resistencia cultural ante un sistema que históricamente ha tratado de invisibilizar sus necesidades. A través de la oralidad, los pueblos originarios mantienen vivas sus historias y saberes creando un diálogo intergeneracional. En las aulas de clase, la revitalización de la oralidad facilita el reconocimiento de la identidad cultural de los estudiantes.

Para las culturas indígenas de Abya Yala ², la oralidad andina representa una forma de conocimiento, de transmisión cultural y a su vez, una forma de resistencia frente a los modelos

² Abya Yala: “Tierra Viva” o “Tierra en Florecimiento” término utilizado por el pueblo Kuna originario de Colombia y Panamá, para nombrar al continente americano. Más que un simple nombre, representa un símbolo de identidad que se contrapone a la designación consagrada de América. (Porto- Gonçalves, 2020)

coloniales de conocimiento. Para Cocimano, (2020) la oralidad en América Latina se expresa en una diversidad de géneros: mitos, cantos, relatos de origen, cuentos, poesía popular, leyendas, y practicas rituales, para los pueblos y culturas indígenas de Latinoamérica, los relatos orales articulan la cosmovisión y las relaciones con la naturaleza. En las comunidades afrodescendientes, por otro lado, la oralidad está fuertemente ligada a la musicalidad, el cuerpo y la historia.

En el caso del Ecuador, la oralidad se muestra como una herramienta muy valiosa para la supervivencia y la resistencia cultural de los pueblos kichwas, shuar, saraguros, etc. Estos pueblos utilizan la palabra hablada para transmitir sus cosmovisiones, practicas, normas y saberes ancestrales. Según Moya, (2024), la palabra oral es fundante, es decir, “hace mundo” al crear sentido, identidad y comunidad, y genera un tiempo diferente, no lineal ni teleológico, sino circular y comunitario, en contraposición con las nociones occidentales de historia y conocimiento.

1.3.3. Estrategias Didácticas Basadas en Oralidad:

La oralidad como estrategia didáctica no solo enriquece el proceso de enseñanza-aprendizaje, sino que también proporciona una manera efectiva de fortalecer el pensamiento crítico, la comunicación y el trabajo colaborativo entre los estudiantes. Incorporar narrativas orales en el aula, permite que los docentes puedan fomentar un ambiente de aprendizaje activo, en el que los estudiantes no solo se convierten en receptores de información, sino también en creadores y transmisores de conocimiento, lo cual solo enriquece el proceso educativo.

Desde el primer contacto del infante con el contexto educativo, se estimulan las habilidades comunicativas al integrarse con otros infantes de su edad, logrando desarrollar nuevos conocimientos a través de la exploración y la escucha de diferentes formas de

comunicación oral. Kieran Egan quien, citado por Matte, (2018) quien plantea que las expresiones fantásticas de los niños como son: los mitos, cuentos, sueños, tienen un origen oral el cual permite el desarrollo de habilidades de imaginación y creatividad.

El currículo ecuatoriano reconoce la importancia de la educación artística como una herramienta para el desarrollo de competencias creativas y socioemocionales (Ministerio de Educación, 2016). Sin embargo, aún existe el desafío de incorporar de manera efectiva las manifestaciones culturales ancestrales en las prácticas pedagógicas, para ello se deben diseñar estrategias pedagógicas interculturales, que integren los contenidos de la tradición oral y la danza tradicional en actividades significativas para los estudiantes.

Entre las estrategias posibles se encuentran el uso de proyectos interdisciplinarios, en los que la oralidad andina pueda ser investigada, narrada y reinterpretada corporalmente a través de la danza; las metodologías activas como el aprendizaje basado en proyectos o el aprendizaje-servicio, que permiten a los estudiantes interactuar con portadores de la tradición en sus comunidades; y el diseño de guías pedagógicas que sistematicen actividades coreográficas vinculadas con leyendas, mitos y relatos andinos.

Asimismo, métodos como las narraciones grupales de leyendas o relatos andinos, permiten que los estudiantes comprendan y valoren las tradiciones orales que han sido transmitidas de generación en generación (Castellanos Monroy, 2024). Además, las actividades de trabajo en equipo ofrecen oportunidades para que los estudiantes compartan diferentes perspectivas y enfoques lo que fomenta un intercambio cultural y la empatía, la oralidad permite a los individuos conectar con su herencia cultural y entenderla desde su entorno.

1.3.4. Danza y Oralidad

La interrelación de danza y oralidad ofrece una metodología rica para la enseñanza de las narrativas andinas. Ambas prácticas se complementan al permitir que los estudiantes no solo escuchen historias, sino que también las vivan a través del movimiento. Este enfoque multisensorial puede aumentar el interés y la retención del contenido educativo (Cabal Perez, Urbano Bravo, & Vega Castañeda, 2023).

La danza y la oralidad son estrategias didácticas efectivas para revalorizar las narrativas andinas en la educación artística contemporánea. Al integrar estas prácticas en el currículo escolar, se promueve un aprendizaje significativo que respeta y celebra la diversidad cultural. Como estrategias didácticas, los estudiantes pueden experimentar una inmersión total en la cultura, lo cual, no solo hace que el aprendizaje sea más dinámico, sino que también ayuda a consolidar su comprensión de los saberes ancestrales.

1.4. Metodologías pedagógicas desde la educación artística contemporánea:

1.4.1. Pedagogía crítica y decolonial:

Ambos enfoques educativos buscan transformar la realidad social, desafiando las estructuras de poder y conocimiento impuestas por el colonialismo y el capitalismo. Para entender este enfoque, es necesario citar a (Freire, 1970), quien menciona “nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan entre sí, mediatizados por el mundo” (p. 72). En este sentido, el conocimiento no se transmite, sino que se construye colectivamente en diálogo con la realidad y el contexto sociocultural del estudiante. Freire sostiene que toda educación es un acto político, y que el objetivo de la pedagogía debe ser la liberación del sujeto oprimido, mediante una toma de conciencia crítica de su situación y una praxis comprometida.

Por su parte, la pedagogía decolonial busca dismantelar los discursos y prácticas educativas que reproducen la herencia colonial. Como señala Quijano, (2014), los sistemas educativos tradicionales han tendido a invisibilizar los saberes de los pueblos originarios, priorizando epistemologías eurocéntricas. La pedagogía decolonial propone recuperar los conocimientos ancestrales, las lenguas y las formas propias de organización social como ejes centrales del proceso educativo.

En el campo de la educación artística y cultural, esta pedagogía tiene profundas implicaciones, aplicada a la danza tradicional, permite pensar el movimiento no como repetición técnica, sino como un acto de expresión crítica, histórica y colectiva. La danza se convierte en un lenguaje de resistencia, capaz de reivindicar identidades, activar memorias y problematizar las estructuras coloniales que han marginado los saberes ancestrales, al trabajar con prácticas como la oralidad y la danza tradicional andina, en las que los estudiantes no solo aprenden de la tradición, sino que la actualizan y la reinventan desde sus vivencias.

1.4.2. Pedagogías del cuerpo y la experiencia:

El primer paso para una metodología coherente con la danza tradicional es reconocer al cuerpo como un espacio de aprendizaje integral. El cuerpo no solo ejecuta, sino que siente, interpreta, recuerda y transmite. Según Bernate, (2021) una pedagogía del cuerpo “implica trabajar desde la experiencia corporal situada, entendiendo que el movimiento nace del sentir y no solo del saber” (p. 47). Esta perspectiva permite que el proceso de enseñanza se enfoque en el diálogo cuerpo-contexto-comunidad, promoviendo una educación artística que trasciende lo formal y valora la intuición, la relación con el otro y la expresión de emocional.

1.4.3. Categorías clave de la pedagogía del cuerpo vivido como metodología de enseñanza:

Una de las claves de esta perspectiva es entender el cuerpo vivido como eje pedagógico. El aprendizaje no se concibe únicamente como la transmisión de información, sino como una experiencia encarnada. La danza, al ser lenguaje del cuerpo, se convierte en un medio privilegiado para recuperar esta pedagogía basada en vivencias sensoriales, emocionales y motoras (Ferreirós, 2016). Este enfoque permite reconocer que el cuerpo no es un mero instrumento, sino el lugar donde se inscriben experiencias y saberes, para ello existen diferentes categorías que vinculan a la pedagogía del cuerpo vivido con una metodología de enseñanza:

- **Cuerpo vivido como eje pedagógico:** El aprendizaje no se concibe como transmisión de información sino como experiencia encarnada. La danza, al ser lenguaje del cuerpo, se convierte en un medio privilegiado para recuperar esta pedagogía basada en vivencias sensoriales, emocionales y motoras.
- **Memoria corporal y ancestralidad:** El cuerpo, se define como un archivo vivo de huellas históricas, para Ferreirós, (2016) las practicas ancestrales, heridas coloniales y las resistencias colectivas se preservan a través de la relación del ser con el cuerpo. En danza, el cuerpo vivido no solo replica pasos, sino que activa estos procesos de memoria colectiva vinculando al estudiante con narrativas culturales y comunitarias.
- **Cuerpo como territorio descolonizador:** La propuesta de “abrirnos a saberes que no pasan por cánones científicos de poder” Ferreirós, (2016), dialoga directamente con metodologías de danza que integran conocimientos locales, prácticas rituales y gestualidades cotidianas. Esta perspectiva descentra el canon occidental de técnica corporal y promueve una pedagogía plural, situada y sensible al contexto.

La danza puede entenderse como un proceso con implicaciones pedagógicas mucho más complejo, que la simple acción de bailar, el cuerpo como herramienta pedagógica resignifica todos estos procesos a través de movimientos, expresión corporal e improvisación coreográfica. Al vincular estas pedagogías con la transmisión oral, no solo amplía el horizonte educativo, sino que también contribuye a la construcción de futuros más justos y diversos.

CAPÍTULO II – METODOLOGÍA

2. Tipo, nivel, diseño y enfoque investigativo

2.1.1 Tipo de investigación:

La presente investigación se enmarca dentro del paradigma cualitativo, cuyo propósito es comprender los significados culturales, simbólicos y pedagógicos que los actores comunitarios atribuyen a la tradición oral como una estrategia de enseñanza que, aplicada en procesos de danza permiten revalorizar todas esas narrativas en las generaciones actuales. El enfoque cualitativo permite abordar fenómenos sociales y culturales desde una perspectiva holística, reconociendo la riqueza simbólica y contextual de las prácticas culturales. Según Sampieri, Fernández, & Baptista, (2014) la investigación cualitativa “no busca probar hipótesis, sino construir interpretaciones desde la experiencia y el entorno de los participantes” (p. 379). Esta perspectiva permite interpretar los saberes y prácticas culturales desde su contexto, reconociendo la experiencia de los participantes como fuente legítima de conocimiento.

Además, corresponde a un modelo de investigación-acción, dado que, el propósito no solo es comprender el fenómeno educativo, sino también generar un cambio mejora concreta en las prácticas docentes mediante la intervención pedagógica propuesta.

2.1.2. Nivel de la investigación:

Este estudio se desarrolló en un nivel interpretativo-crítico, el cual permitió comprender y analizar los significados culturales, simbólicos y educativos que emergen de las narrativas orales andinas en la provincia de Imbabura. Dicho enfoque buscó interpretar las realidades socioculturales desde las voces de actores culturales y guardianes de la memoria,

reconociendo sus saberes como fuentes legítimas de conocimiento, y al mismo tiempo asumir una postura crítica frente a las prácticas educativas que han invisibilizado o desvalorizado estos saberes ancestrales.

Desde esta perspectiva, el estudio no se limita a describir fenómenos observados, sino que procura generar procesos de reflexión y transformación pedagógica. Para ello, se propone articular los hallazgos obtenidos en la investigación de campo con estrategias didácticas basadas en la danza y la oralidad, orientadas a revalorizar las narrativas andinas y a fomentar prácticas educativas interculturales, sensibles al contexto y comprometidas con el reconocimiento de la diversidad cultural. El nivel crítico permitió cuestionar los modelos pedagógicos hegemónicos y promover un diálogo entre saberes ancestrales y conocimientos contemporáneos.

2.1.3. Diseño de la investigación

El diseño metodológico adoptado es de tipo etnográfico-descriptivo-propositivo. Este diseño permitió comprender las dinámicas culturales y educativas dentro de las comunidades participantes, a través de la observación directa, la interacción con interlocutores calificados (guardianes de la memoria, gestores culturales, líderes comunitarios, etc.) y la interpretación simbólica de relatos, ritos y danzas tradicionales. Como menciona Cortés-López, (2020) la etnografía es un método de investigación cualitativo, su objetivo es describir a las personas, sus costumbres, sus sistemas de creencia y su cultura, este diseño etnográfico posibilitó profundizar en las dinámicas comunitarias, interpretando los símbolos, prácticas y funciones de la tradición oral.

2.1.4. Enfoque de la investigación:

El enfoque de la investigación fue interpretativo-crítico, sustentado en la comprensión profunda de los significados que los actores sociales atribuyen a sus prácticas culturales, artísticas y educativas. Además, se incorpora una perspectiva intercultural y decolonial, que problematiza los discursos hegemónicos y visibiliza los saberes ancestrales como fuentes válidas de conocimiento pedagógico, desde esta perspectiva, la investigación no buscó medir ni generalizar resultados, sino interpretar las experiencias vividas por los sujetos dentro de su contexto sociocultural, a través de la narración de la tradición oral.

La metodología cualitativa se caracteriza por ser inductiva, flexible, holística y contextual (Quecedo & Castaño, 2019). Lo que implica que los conceptos y categorías emergen del trabajo de campo, de la observación participante y de los relatos de los propios interlocutores. La realidad se entiende como una construcción compartida, en la que las percepciones, las prácticas y los saberes se entrelazan para generar conocimiento situado. En coherencia con lo antes mencionado se entrevistaron a interlocutores calificados, los cuales se reconocen como portadores legítimos de saberes culturales y no meramente como “informantes”. Este marco ético y epistemológico valora su palabra como fuente de conocimiento y promovió un diálogo horizontal entre la investigadora y dichos actores.

Es necesario citar a Sampieri, Fernández, & Baptista, (2014), quien menciona que la investigación cualitativa busca captar las dinámicas culturales y simbólicas que subyacen en la enseñanza artística y que son fundamentales para la construcción de la identidad cultural en los estudiantes. En suma, este enfoque permitió comprender las narrativas orales andinas no solo como manifestaciones culturales, sino como lenguajes vivos de identidad, memoria y espiritualidad.

2.2. Población y Muestra

2.2.1. Población:

La población estuvo conformada por cinco informantes claves los cuales son miembros de comunidades, gestores culturales y actores de colectivos artísticos de la provincia de Imbabura, específicamente de las zonas: San Vicente de los Óvalos, Andrade Marín, San Antonio de Ibarra y Tanguarín, donde se mantienen vigentes tradiciones de narración oral, curación ancestral, festividades populares, música y danza. Los entrevistados se consideraron como interlocutores calificados en el marco de la metodología cualitativa y la investigación etnográfica. Tal como plantean Quecedo & Castaño (2019), los interlocutores calificados son actores sociales que poseen un conocimiento profundo y vivencial del fenómeno investigado, la población seleccionada aportó una mirada situada y experiencial sobre las prácticas de narración oral, curación ancestral, música y danza que configuran la identidad cultural.

Asimismo, desde la perspectiva de la lingüística del uso propuesta por Carranza & Vidal (2013), estos interlocutores no son meros informantes, sino agentes sociales activos, portadores de saberes que son expresado a través del lenguaje, la memoria y la práctica. Su palabra encarnó el vínculo entre discurso, territorio y cultura, y su participación en la investigación garantizó que los significados interpretados emerjan desde el contexto real de uso y no desde categorías externas.

2.2.2. Criterios de Inclusión:

La selección de los participantes considerados como interlocutores calificados, se realizó a partir de criterios coherentes con la metodología cualitativa de orientación siendo estos:

- 1. Reconocimiento comunitario y legitimidad cultural:** Se consideraron interlocutores calificados a aquellas personas reconocidas por su comunidad como guardianes de la memoria, curanderos, artesanos o gestores culturales, quienes han nacido y permanecen viviendo en la comunidad o a su vez, han vivido ahí muchos años. Su legitimidad proviene de la práctica viva y de la confianza otorgada por la comunidad, más que de su formación académica formal.
- 2. Vinculación territorial y simbólica con Imbabura:** Se seleccionaron personas pertenecientes o vinculadas con comunidades andinas de la provincia, especialmente aquellas relacionadas con los personajes, símbolos y leyendas como: “El Taita Imbabura”, “La Mama Cotacachi” y otras narrativas locales. La relación con el territorio fue considerada como un eje identitario y epistemológico.
- 3. Diversidad generacional y de perspectivas:** Se incluyeron participantes de distintas edades y roles socioculturales, con el propósito de recoger una multiplicidad de visiones sobre la transmisión de saberes ancestrales, lo que posibilitó un diálogo intergeneracional.
- 4. Capacidad reflexiva y disposición al diálogo:** Se priorizó a quienes demostraron conciencia crítica de su papel como transmisores de conocimiento y apertura al diálogo horizontal con la investigadora, promoviendo un intercambio basado en la reciprocidad y el respeto mutuo.

5. Voluntariedad y consideraciones éticas: Todos los interlocutores participaron de manera libre y voluntaria, asimismo, se respetaron los principios éticos de confidencialidad, reconocimiento y devolución de la información.

Dichos criterios corresponden al principio de validez contextual característicos de la metodología cualitativa, que busca comprender los fenómenos en su escenario natural y desde el marco de referencia de los propios actores (Quecedo & Castaño, 2019). En este caso, los entrevistados no fueron reducidos a variables, por el contrario, fueron considerados el todo, a través del análisis de sus experiencias y conocimientos.

2.3. Técnicas e instrumentos de recolección de información:

La recolección de información en esta investigación se orientó por los principios de la metodología cualitativa y del diseño etnográfico de investigación, que buscan comprender los significados y experiencias de los actores en su propio contexto cultural (Quecedo & Castaño, 2019). En este sentido, las técnicas e instrumentos utilizados se seleccionaron para profundizar en las percepciones, prácticas y saberes de los interlocutores calificados, garantizando una aproximación sensible, respetuosa y situada.

A partir del dialogo profundo con interlocutores calificados, la investigación privilegió el intercambio de saberes como principal vía de conocimiento, entendiendo que las experiencias y conocimientos de los participantes no son simples objetos de estudio, sino expresiones legítimas de pensamiento, memoria y cosmovisión.

En síntesis, el procedimiento metodológico seguido permitió avanzar de manera ordenada desde la fundamentación teórica hasta la validación de la propuesta pedagógica. La fase diagnóstica aportó una base sólida para el trabajo de campo, mientras que la recopilación de datos mediante entrevistas, observación y relatos orales garantizó información profunda y

contextualizada sobre las narrativas andinas vinculadas a la danza. A partir de la codificación temática abierta, axial y selectiva (Sampieri, Fernández, & Baptista, 2014) fue posible construir categorías interpretativas que orientaron el diseño de la guía pedagógica y de las actividades coreográficas. Finalmente, la validación con docentes expertos otorgó pertinencia, coherencia y aplicabilidad a la versión final de la propuesta, consolidando el rigor metodológico de la investigación.

2.3.1. Técnicas de recolección:

Las técnicas de recolección de datos aplicadas fueron las herramientas base para recopilar la tradición oral, a través de la comprensión crítica de la realidad sociocultural de los actores claves, así como las manifestaciones culturales propias, símbolos, personajes, etc., de las zonas en las que se realizó la investigación, y fueron las siguientes:

- **Entrevistas semiestructuradas:** Esta técnica fue el eje central del proceso de investigación, ya que permitió establecer un encuentro dialógico con cada interlocutor calificado. De acuerdo con Piza, Amaiquema, & Beltrán, (2019) esta técnica consiste en un intercambio de información más íntimo, manejable y abierto, en el que el contenido, orden de profundidad y formulación se hayan sujetos al criterio del investigador, de este modo, las entrevistas se desarrollaron en espacios elegidos por los participantes (viviendas, centros culturales o comunas), respetando su tiempo, ritmo narrativo y modo de comunicación. La entrevista se dividió en cuatro secciones temáticas: Sección A: datos generales; Sección B: conocimiento y valoración de la tradición oral; Sección C: leyendas y relatos andinos locales y, Sección D: transmisión y preservación, esto con la finalidad de abordar a

profundidad cada una de las preguntas y recopilar los relatos tradicionales más significativos en su dimensión simbólica, afectiva y pedagógica, que cada interlocutor pudo aportar, en función a los objetivos de la investigación.

- **Observación participante:** Como parte de la práctica pedagógica, se aplicaron distintas estrategias de enseñanza en diferentes talleres artísticos orientados hacia estudiantes desde el quinto año de educación general básica hasta el segundo de bachillerato, donde se recrearon prácticas de danza y narración oral. La observación participante posibilitó registrar en fichas de observación, los gestos, movimientos, interacciones y expresiones corporales que acompañan la palabra y el movimiento como ejes de expresión y cosmovisión, lo que implicó la inmersión activa de la investigadora en el entorno, asumiendo un rol sensible y reflexivo frente a las dinámicas culturales.
- **Registro fotográfico:** Se empleó como apoyo documental para preservar los momentos significativos del proceso, tanto en entrevistas como en talleres. Los registros respetaron las normas éticas y los acuerdos de consentimiento verbal de los participantes, siendo utilizados exclusivamente para análisis e interpretación.

2.3.2. Instrumentos de recolección:

Los instrumentos utilizados fueron diseñados conforme a los principios de flexibilidad, apertura y adaptabilidad propios de la investigación cualitativa:

- **Guía de entrevista semiestructurada:** La guía permitió mantener una estructura de conversación fluida posibilitando que los interlocutores expandan sus respuestas y compartan sus reflexiones personales:

SECCIÓN A: Datos Generales del Entrevistado

1. Nombre (opcional):
2. Edad:
3. Comunidad o localidad:
4. Ocupación:
5. ¿Desde hace cuánto tiempo vive en esta comunidad?

SECCIÓN B: Conocimiento y valoración de la tradición oral

1. ¿Qué importancia cree usted que tiene la tradición oral en la cultura de su comunidad?
2. ¿Cómo aprendió usted las leyendas, cuentos o relatos que conoce? ¿De quién?
3. ¿A qué espacios sociales (familiares, comunitarios, escolares) se vincula la transmisión oral en su comunidad?
4. ¿Se siguen contando estas historias actualmente a niños, jóvenes o nuevos miembros de la comunidad?

SECCIÓN C: Leyendas y relatos andinos locales

5. ¿Podría contarme una leyenda o relato tradicional que recuerde y que sea propio de esta comunidad o de Imbabura?
6. ¿Qué valores, enseñanzas o advertencias transmite esa leyenda?
7. ¿Existen personajes, lugares o símbolos específicos que se repitan en estas narraciones? ¿Qué significan?
8. ¿Qué elementos culturales (rituales, paisajes, música, danza, etc.) acompañan a las leyendas de su comunidad?

SECCIÓN D: Transmisión y preservación

9. ¿Considera que se están perdiendo estas narrativas en la actualidad? ¿Por qué?

10. ¿Qué cree usted que se puede hacer desde la escuela o la educación para mantener vivas estas leyendas?

11. ¿Estaría dispuesto(a) a colaborar con instituciones educativas para compartir sus conocimientos orales?

12. ¿Conoce usted a otras personas en la comunidad que conserven este tipo de relatos y podrían compartirlos?

2.4. Consideraciones éticas:

- Se obtuvo consentimiento informado verbal de todos los participantes.
- La identidad de los informantes fue protegida, salvo aquellos que autorizaron expresamente ser mencionados.
- Se respetaron las dinámicas comunitarias y se adoptó una postura de humildad epistémica, reconociendo el conocimiento de los pueblos originarios como legítimo y valioso.

CAPÍTULO III- RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. Tabulación y Análisis:

El análisis de datos se basó en las cinco entrevistas aplicadas a los interlocutores calificados, pertenecientes a las comunidades: San Vicente de los Óvalos, Andrade Marín, San Antonio de Ibarra y Tanguarín, de la provincia de Imbabura. El objetivo fue comprender cómo la oralidad y la danza funcionan como ejes importantes de transmisión cultural y como pueden ser estrategias pedagógicas transformadoras, que permitan revalorizar las narrativas andinas dentro del contexto educativo.

Conforme al tipo de investigación cualitativo, los datos se analizaron de forma inductiva y contextual, lo que facilitó la comprensión de los diferentes significados atribuidos por los interlocutores, a partir de pautas de los datos y, por consiguiente, desarrollar el proceso bajo una perspectiva holística. (Quecedo & Castaño, 2019). Para la sistematización se usó el software ATLAS. Ti, el cual permitió organizar de manera rigurosa el corpus de entrevistas. La herramienta facilitó la fragmentación de narrativas en unidades de sentido, la codificación inductiva y la construcción de categorías y metacategorías. Asimismo, permitió la visualización de relaciones semánticas entre códigos a través de mapas conceptuales y redes de coocurrencias, lo que amplió la comprensión sobre las tensiones y complementariedades presentes entre oralidad, territorio y educación.

Este proceso metodológico no solo aportó orden y sistematicidad, sino que también generó una mirada crítica-intercultural, en la que la oralidad no se entiende como un vestigio del pasado, sino como un patrimonio inmaterial vivo que sigue cumpliendo funciones sociales, simbólicas y pedagógicas en la actualidad.

3.2. Selección y desarrollo de las entrevistas:

Como parte esencial del proceso investigativo, se llevó a cabo la selección de cinco interlocutores calificados mediante los criterios de inclusión mencionados previamente en el capítulo II, cada uno aporta una mirada única sobre la relación entre oralidad, danza e identidad cultural.

Así, el corpus final estuvo conformado por los siguientes interlocutores calificados:

- **Luis Montalvo:** vicepresidente del sector “La Acequia” de la comuna de San Vicente de los Óvalos, dirigente y maestro de danza tradicional con 25 años de experiencia comunitaria y promotor cultural.
- **María Delfina Venegas:** agricultora, mujer mayor portadora de relatos tradicionales, guardiana de la memoria oral.
- **Fernando Jara:** director del Complejo Cultural “Fabrica Imbabura”, ubicado en Andrade Marín, gestor cultural y educador, considerado interlocutor calificado institucional y académico, con una visión crítica sobre la memoria y la identidad.
- **Wilman Trujillo:** Artista y bailarín contemporáneo, que reflexiona sobre la oralidad como forma de pensamiento andino contemporáneo.
- **Curandera de Tanguarín (Identidad Anónima):** portadora de conocimientos rituales tradicionales de sanación, cuya palabra reafirma el valor espiritual del conocimiento oral.

Las entrevistas se desarrollaron entre los meses de mayo y agosto de 2025, en espacios familiares y comunitarios, propuestos por los propios entrevistados, priorizando la comodidad

y naturalidad del entorno. Cada encuentro constituyó más allá de una entrevista rigurosa, un diálogo natural que permitió el intercambio de significados, saberes, narraciones y leyendas.

Esta práctica responde a la ética de la reciprocidad y respeto intercultural, pilares de la metodología etnográfica andina.

3.3. Procedimiento metodológico:

El procedimiento metodológico de este capítulo se articuló en tres fases complementarias que aseguraron la coherencia del trabajo de campo y la validez cualitativa de los resultados:

3.3.1. Fase de acercamiento comunitario:

Se realizó una primera aproximación a las diferentes comunidades y entornos culturales de las zonas de Imbabura: San Vicente de los Óvalos, Andrade Marín, San Antonio de Ibarra y Tanguarín, presentando el proyecto de investigación, con el propósito de generar un vínculo de confianza y garantizar un proceso ético y colaborativo.

3.3.2. Fase de recolección de información:

En esta etapa se desarrollaron las entrevistas semiestructuradas, observaciones participantes y registros audiovisuales, buscando comprender los relatos, rituales, personajes, significado, símbolos y saberes vinculados a la tradición oral. La información se obtuvo de manera contextual, respetando los ritmos y modos expresivos propios de los interlocutores.

3.3.3. Fase de sistematización y análisis:

Se realizó el proceso de codificación, a través de las siguientes categorías: abierta, axial y selectiva (Bonilla García & López Suárez, 2016), utilizando un enfoque inductivo que permitió identificar categorías emergentes relacionadas con la memoria, la identidad, la espiritualidad y la educación intercultural.

3.3.4. Preparación del corpus:

Las cinco entrevistas fueron importadas al software ATLAS. Ti y organizadas en documentos hermenéuticos. Posteriormente, se segmentaron en bloques temáticos:

Valoración de la oralidad.

Transmisión intergeneracional.

Relatos tradicionales.

Estrategias de preservación.

Esta preparación del corpus resultó crucial, ya que permitió trabajar con datos más organizados, facilitando el reconocimiento de patrones discursivos recurrentes.

3.4. Teoría fundamentada:

De acuerdo con la teoría fundamentada, los datos recogidos fueron analizados de forma sistemática y comparativa y, a partir de ello construir una teoría sustantiva (De la Espriella & Gómez Restrepo, 2020). Este método parte del principio de que la realidad social es dinámica, y que los significados emergen de la interacción entre las personas, el contexto y los valores culturales.

No se proponen teorías preexistentes, por el contrario, las categorías, conceptos y relaciones se originan del discurso de los participantes (entrevistados), a través de un proceso que se desarrolla en tres fases principales de codificación, que permiten organizar y conceptualizar la información hasta llegar a una teoría:

3.4. Codificación abierta:

Es la primera etapa del análisis, mediante la cual se fragmentan los datos en unidades más pequeñas y se asignan códigos o etiquetas que representan conceptos significativos, según De la Espierella & Gómez Restrepo, en esta fase se comparan los datos línea por línea, lo que permite identificar conceptos y etiquetarlos según los fenómenos o significados que emergen.

Entre los códigos más frecuentes surgieron: memoria ancestral, relatos orales, abuelos, danza, espiritualidad, identidad, valores, territorio, minga y educación, de acuerdo con los análisis de cada entrevista y tomando en cuenta las distintas narrativas, reconociendo como entientes y viven la tradición oral los entrevistados, esto se evidenció en las entrevistas:

- Luis Montalvo: destacó que “las leyendas son necesarias para mantener viva la historia y la identidad propia”, lo cual fue codificado como identidad cultural y transmisión oral familiar.
- María Delfina Venegas: mencionó que “antes se conversaba en las meriendas, ahora ya no se cuentan las leyendas”, generando el código pérdida del diálogo intergeneracional.
- Fernando Jara: describió la tradición oral como “un patrimonio inmaterial que se

recrea constantemente”, lo que dio lugar al código preservación del patrimonio oral.

La codificación abierta reveló no solo la riqueza de las narrativas, sino también las tensiones latentes: mientras que algunos actores valoran la oralidad como base de su identidad, otros manifiestan preocupación por la discontinuidad generacional y la creciente influencia de dinámicas tecnológicas en la transmisión cultural.

3.2.3. Codificación axial

La codificación axial vincula las categorías y subcategorías, lo que permite establecer categorías y subcategorías que establecen relaciones entre causas, contextos y consecuencias, a partir de esta organización surgieron las siguientes categorías principales:

- **Tradición oral:** Núcleo de transmisión de la memoria colectiva; eje articulador de valores, historia y cultura.
- **Transmisión y memoria:** Mecanismo intergeneracional de aprendizaje; la palabra como medio de continuidad cultural.
- **Identidad cultural:** Sentimiento de pertenencia y orgullo por las raíces indígenas e imbabureñas.
- **Espiritualidad y territorio:** Conexión entre el ser humano, la naturaleza y las creencias sagradas del entorno.
- **Valores y aprendizajes:** Enseñanzas morales, sociales y comunitarias presentes en los relatos.
- **Pedagogía y preservación:** Función educativa de la oralidad y su potencial dentro de la escuela y la danza.
- **Factores de pérdida:** Amenazas a la continuidad de la oralidad: tecnología, desinterés y ruptura familiar.

- **Resignificación juvenil:** Nuevas formas de reinterpretar las leyendas en contextos contemporáneos.

Esta codificación axial aportó claridad al proceso, permitiendo visualizar cómo los relatos se articulan en torno a dimensiones simbólicas, afectivas, pedagógicas y territoriales.

3.2.4. Codificación selectiva:

La tercera fase consistió en integrar todas las categorías en torno a una categoría central o núcleo teórico, lo que permitió construir la teoría emergente del estudio, De la Espriella y Gómez Restrepo (2020) señalan que la codificación selectiva integra las categorías principales en torno a un concepto central que articule el modelo teórico emergente.

A partir del análisis, la categoría central que emergió fue:

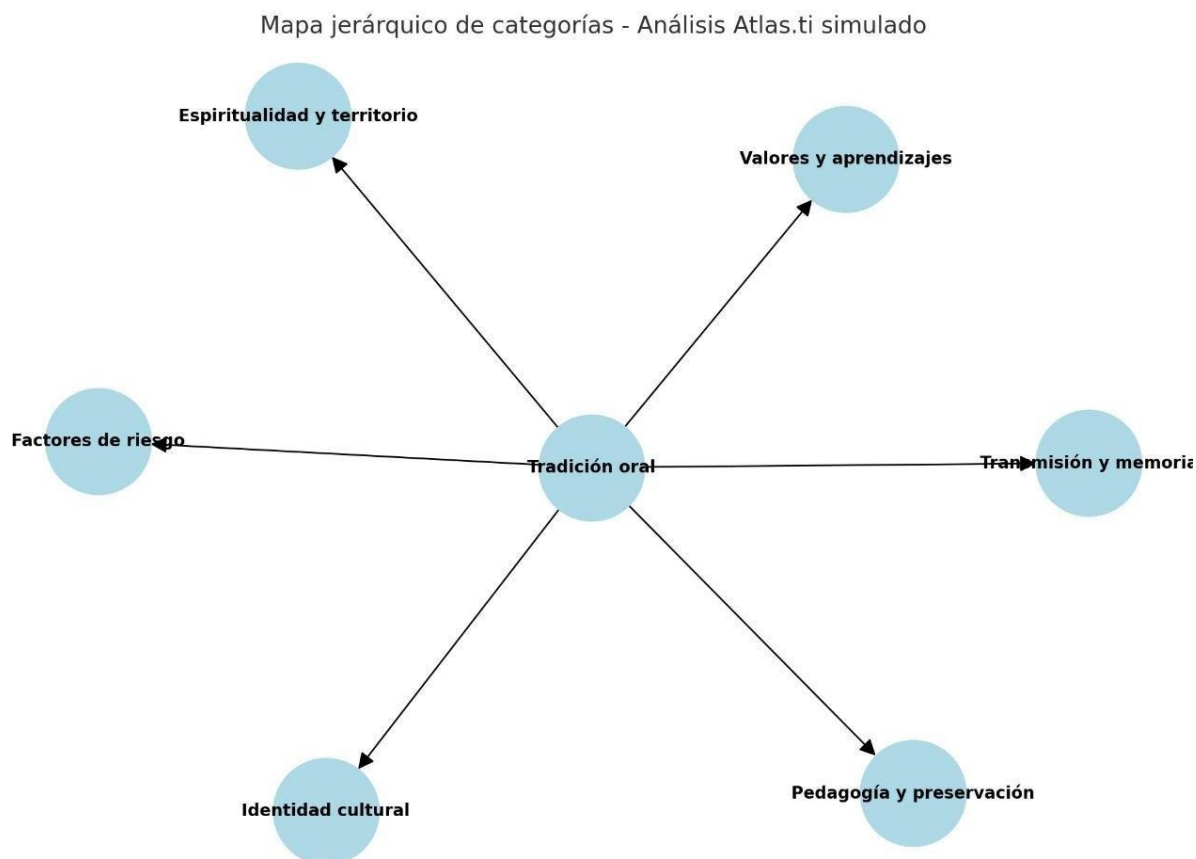
“La tradición oral como herramienta pedagógica y cultural que preserva la memoria, fortalece la identidad e impulsa la creatividad a través de la danza.”

Estas metacategorías representan los ejes centrales de discusión y se relacionan directamente con la propuesta investigativa, al evidenciar el potencial de la oralidad para revitalizar las narrativas orales en la educación a través de estrategias como la danza.

3.2.5. Mapas de codificación:

El análisis de los datos en ATLAS. ti permitió generar dos representaciones visuales (mapa jerárquico y de codificación) que sintetizan la estructura conceptual y las relaciones entre las categorías emergentes. Estos mapas sirvieron como herramientas fundamentales para comprender la dinámica interna de los relatos, visualizar las conexiones entre los códigos y establecer una lectura interpretativa del fenómeno estudiado desde la perspectiva de los interlocutores calificados a los que se entrevistó.

Figura 1: Mapa jerárquico de categorías



En el mapa jerárquico, la “Tradición oral” aparece como el nodo central que articula seis categorías principales: Transmisión y memoria, Identidad cultural, Espiritualidad y territorio, Valores y aprendizajes, Pedagogía y preservación y Factores de riesgo.

Esta organización jerárquica evidencia que la tradición oral es el eje estructurador de la identidad comunitaria, pues desde ella emergen los valores, los saberes y las prácticas que sostienen la vida social.

- **Transmisión y memoria:** sustentada en relatos como el de Luis Montalvo, quien señala que aprendió las leyendas de sus abuelos y padres, demostrando cómo la

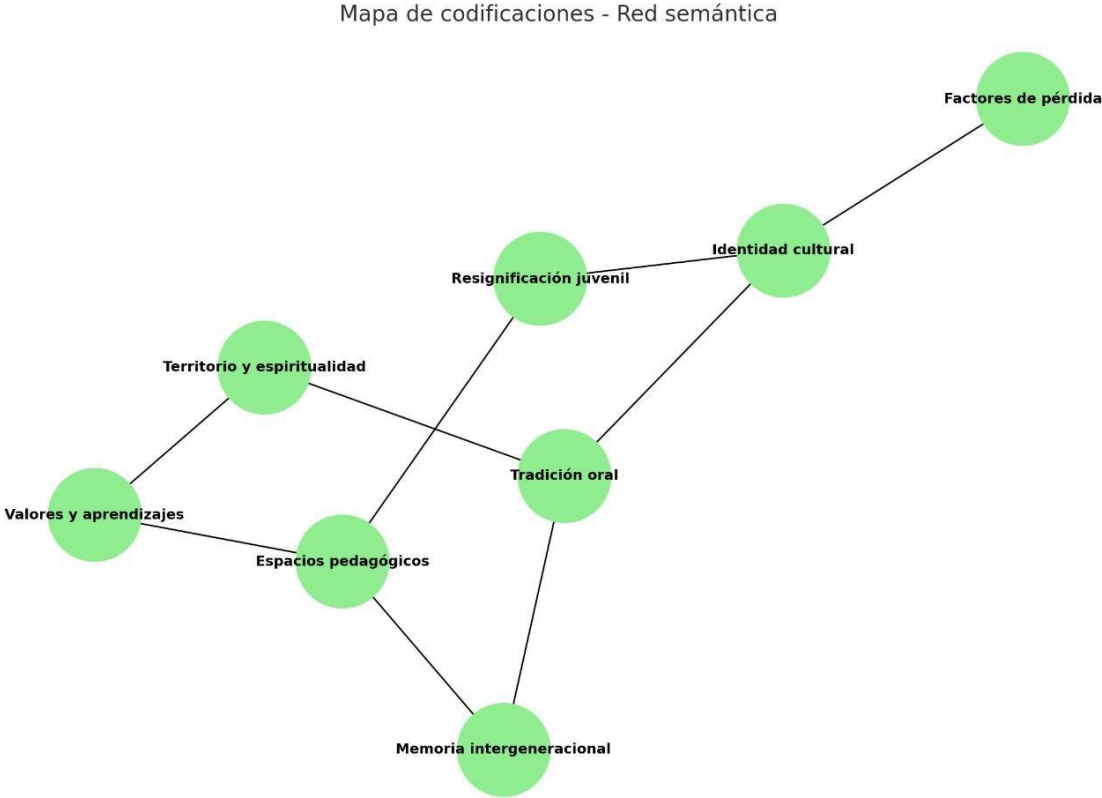
oralidad se transmite de generación en generación a través del afecto y la convivencia cotidiana: “Mi abuelita nos contaba las leyendas... mis padres siguieron contándolas.”

Esta categoría forma la base del mapa, al representar la continuidad del conocimiento ancestral.

- **Espiritualidad y territorio:** los relatos de María Delfina y Wilman Trujillo vinculan la montaña, el agua y la naturaleza con la memoria colectiva:
“El Tayta Imbabura vivía en un castillo de piedra y tenía como esposa a la Mama Cotacachi”
“El cerro Imbabura es un ente protector, casi un padre.” Estas narraciones sostienen la categoría que asocia el paisaje con la espiritualidad y la identidad.
- **Valores y aprendizajes:** emergen de las leyendas como transmisoras de normas éticas y de respeto a las raíces.
- **Identidad cultural:** se nutre de los relatos, los símbolos y las festividades, consolidando el sentido de pertenencia. La tradición oral funciona como espejo en el que las comunidades se reconocen.
- **Pedagogía y preservación:** conecta la oralidad con la educación, planteando la necesidad de incluir los relatos en la escuela. Fernando Jara enfatiza: “No hay que rescatar, hay que recopilar los saberes... y difundirlos mediante la educación.”
- **Factores de riesgo:** categoría que recoge las preocupaciones sobre la pérdida de las narrativas por el avance tecnológico y la desintegración familiar, evidenciado en frases como: “Ahora los jóvenes se interesan más en los celulares... ya no se cuentan las leyendas como antes.”

En conjunto, el mapa jerárquico muestra una estructura radial que parte de la tradición oral como núcleo, evidenciando cómo cada categoría deriva de ella y, al mismo tiempo, la alimenta. Esta disposición circular refleja la cosmovisión andina, donde los saberes no son lineales, sino interdependientes y complementarios.

Figura 2: Mapa de relaciones cruzadas



El mapa de codificaciones o red semántica profundiza en las relaciones entre las categorías principales y subtemas emergentes, mostrando una estructura de interconexión viva. Aquí, la tradición oral vuelve a ser el nodo más denso, conectado con siete conceptos asociados: Identidad cultural, Territorio y espiritualidad, Valores y aprendizajes, Espacios pedagógicos, Memoria intergeneracional, Resignificación juvenil y Factores de pérdida.

1. Identidad cultural y resignificación juvenil: El vínculo entre estas dos categorías refleja la capacidad de las nuevas generaciones para reinterpretar los relatos tradicionales. Wilman Trujillo lo menciona al señalar que los jóvenes adaptan mitos y coplas a nuevos formatos, incluso digitales:

“Los jóvenes están resignificando las coplas y mitos, los convierten en música electrónica.”

Esta relación evidencia un proceso de renovación cultural, donde la identidad no se pierde, sino que se transforma mediante la creatividad.

2. Territorio y espiritualidad: El nodo territorio y espiritualidad conecta con valores y aprendizajes y tradición oral, mostrando que las leyendas no son simples narraciones, sino expresiones simbólicas del entorno natural.

3. Espacios pedagógicos y memoria intergeneracional: Estas categorías reflejan cómo la escuela y la familia pueden actuar como mediadores entre la memoria ancestral y la formación contemporánea. El mapa demuestra una fuerte relación entre ambas, sustentada en la idea de que los saberes deben transmitirse no solo oralmente, sino también desde experiencias artísticas y educativas. “Hay que recopilar los conocimientos de nuestros mayores y tenerlos archivados para los niños.” (Montalvo).

4. Factores de pérdida: En el extremo del mapa, este nodo se conecta con Identidad cultural y Resignificación juvenil, mostrando la tensión entre pérdida y recuperación. “Antes se contaba en familia, ahora cada quien está en el celular.” (Venegas). Sin embargo, este nodo no representa una ruptura definitiva, sino una alerta: el riesgo impulsa la acción educativa y comunitaria para revitalizar la memoria.

La lectura conjunta de los dos mapas evidencia un sistema relacional circular: la memoria intergeneracional alimenta la tradición oral, la cual refuerza la identidad cultural y se actualiza mediante la resignificación juvenil y los espacios pedagógicos.

El análisis revela tres niveles de interpretación:

- 1. Simbólico-espiritual:** la relación entre territorio y espiritualidad da sentido a la vida comunitaria.
- 2. Sociocultural:** la oralidad y las mingas fortalecen la identidad colectiva.
- 3. Pedagógico:** la danza, la dramatización y la lectura de leyendas son medios eficaces para transmitir valores y conocimientos.

En suma, los mapas muestran que la tradición oral es un eje articulador de las dimensiones espiritual, educativa y cultural, donde cada categoría se relaciona en un tejido dinámico de significados. La danza y el arte emergen como estrategias de revitalización, y la escuela como espacio de continuidad para la memoria viva del territorio.

3.2 Leyendas recopiladas:

El trabajo de campo permitió registrar seis leyendas andinas que emergieron de las entrevistas y se analizaron en ATLAS.ti como unidades narrativas principales. Cada una se codificó según su simbolismo, función educativa, valoración de la oralidad, espiritualidad, etc.

3.2.3. El Tayta Imbabura y la Mama Cotacachi:

Narrada por María Delfina Venegas, esta leyenda simboliza la unión de los cerros Imbabura y Cotacachi, cuyo amor da origen al cerro Yanahurco. Se seleccionó el relato por su relevancia cultural en la cosmovisión de la provincia de Imbabura, en general, ya que, el Imbabura y el Cotacachi son cerros representativos en los paisajes de la provincia, y en la espiritualidad son considerados símbolos de gran respeto al considerar al Imbabura como “tayta” que significa padre y se le da esta connotación desde el respeto simbolizando la fuerza y el cielo del volcán, mientras que al utilizar “mama” que significa madre, para referirse al volcán Cotacachi se brinda un sentido maternal y de ternura al personaje.

Es así como se reconoció el potencial didáctico del relato, desde las diferentes simbologías asociadas, al analizar se encontró una constante referencia al cuidado ecológico y al cuerpo como reflejo de los ciclos naturales, lo que permitió vincularlo con prácticas pedagógicas artísticas y a la creación coreográfica.

3.2.4. El Kuychi:

Al aplicar las entrevistas, se pudo evidenciar la repetición de personajes, símbolos, paisajes y rituales que al analizarlos representan la cosmovisión desde diversas interrelaciones que dan sentido a la identidad cultural desde la oralidad, el “kuychi” como se concibe al arcoíris en la cultura andina fue uno de los espíritus que se repitieron en las entrevistas. Luis Montalvo y Wilman Trujillo, describieron al arcoíris como entidad de la naturaleza que conecta al mundo humano con lo ambiental, se recopilaron dos leyendas asociadas a este espíritu: “El Kuychi” y “El Kuychi afinador”, la primera como una estrategia para abordar con estudiantes temas importantes como la prevención y el cuidado corporal, y la segunda al exponer las prácticas

tradicionales vinculadas a las festividades populares y ancestrales, a través de la música, el baile, la conexión espiritual y la preservación de fiestas como el “Inti Raymi”.

3.2.5. La Sirena del Ojo del Agua:

Recopilada de la memoria de Fernando Jara, este relato narra la presencia de una sirena guardiana del agua que castiga a quienes no respetan el entorno, fue escogida al ser un relato inédito que presenta personajes poco comunes en el imaginario de la provincia, asimismo, por resaltar el valor del agua como un símbolo de purificación y fuente de conocimiento, integrándose en propuestas de movimiento y expresión corporal.

3.2.6. La curación con el cuy:

Compartida por la curandera tradicional de Tanguarín, refleja una práctica ancestral que combina la oralidad ritual con el acto de curación espiritual. Se seleccionó a la leyenda por su valor terapéutico del cuerpo y la palabra, aportando una lectura educativa del arte como espacio de sanación colectiva, además como una forma de visibilizar formas de medicina ancestral que no son comunes en la cotidianidad pero que exponen procesos de sanación alternativos y valiosos dentro de la cosmovisión andina.

3.2.7. El tayta Imbabura y su chiva:

Tomada de la narración de María Delfina Venegas, este relato personifica al Imbabura como un anciano alto de barba blanca que iba a la misa con su chiva en la que también iba a visitar a su amada Cotacachi. Esta leyenda fue tomada en cuenta por la manera en la que se percibe al Imbabura como un personaje muy importante en la provincia, además de su relación con la naturaleza, la religión y el amor, como lenguajes de enseñanza más pedagógicos.

3.3 Discusión de resultados:

3.3.3. La oralidad como patrimonio inmaterial vivo:

Las entrevistas coinciden en que la oralidad no es únicamente un recurso narrativo, sino un repositorio mental y afectivo que sostiene la identidad colectiva. Su valor radica en la transmisión de historias, conocimientos, mitos y leyendas que fortalecen la memoria cultural. Como afirma Luis Montalvo: “Es muy importante y necesaria más que todo, en las generaciones para sostener los conocimientos, la historia y los mecanismos para fortalecer y mantener lo que es la identidad propia” (Montalvo, 2025). La oralidad es vista como herencia y legado, transmitida de abuelos a nietos, de padres a hijos, y recreada en mingas, fiestas y rituales.

Los entrevistados resaltan que estas narrativas son recreadas en mingas, fiestas patronales y rituales, lo cual convierte a la oralidad en un fenómeno dinámico y performativo. La tradición oral, por tanto, se constituye en un patrimonio vivo que articula memoria, identidad y práctica comunitaria, y que se mantiene en constante recreación.

3.3.4. Continuidad y ruptura intergeneracional:

Uno de los hallazgos más significativos es la tensión entre la memoria intergeneracional y las dinámicas de ruptura cultural. María Delfina Venegas señala que la oralidad está en riesgo porque ya no se conversa en familia: “Antes se conversaba en las comidas, en las meriendas, en una reunión familiar nos contaban esto, ahora se reúnen tal vez y no se cuentan las leyendas” (Venegas Yépez, 2025). El gestor cultural Fernando Jara amplía esta idea desde la teoría del urbicidio: la erosión del espacio público produce olvido y pérdida de identidad.

Sin embargo, esta ruptura no implica desaparición absoluta. En algunos casos, se observa cómo la tradición se adapta y busca nuevos escenarios de transmisión, revelando una capacidad de resiliencia y transformación frente a los cambios sociales.

3.3.5. Identidad cultural y resignificación juvenil:

Se reconoce que muchos jóvenes sienten vergüenza de sus raíces, pero a la vez emergen procesos de resignificación cultural. Wilman Trujillo enfatiza que los jóvenes utilizan redes sociales para recuperar coplas y canciones tradicionales: “Los guambras experimentan, incluso con canciones tradicionales del oriente. Creo que los mayores ya no están tan preocupados por eso. Me parece más bien que es una búsqueda que están haciendo los mismos jóvenes” (Trujillo Páez, 2025). Este fenómeno muestra cómo las narrativas orales se actualizan en nuevos lenguajes culturales, generando un puente entre tradición y contemporaneidad.

En este sentido, la juventud no solo es receptora de la tradición, sino también agente de recreación cultural, lo que aporta perspectivas frescas a la pedagogía artística.

3.3.6. Territorio, espiritualidad y símbolos:

Los relatos reflejan una fuerte conexión entre oralidad y territorio, se mencionan de forma recurrente al Taita Imbabura, la Mama Cotacachi, el Kuychi (arcoíris) y otros símbolos como los ojos de agua o las mingas. Estos elementos refuerzan la conexión entre oralidad, paisaje y espiritualidad. “La tradición oral tiene mucho que ver con el territorio material en el que te has desarrollado” (Trujillo Páez, 2025). Este vínculo con el territorio permite entender la oralidad como una forma de conocimiento situada, que reafirma la identidad cultural a través de prácticas rituales y simbólicas.

3.3.7. Dimensión pedagógica:

Finalmente, se subraya el papel de la escuela como espacio para preservar las narrativas. Se proponen bibliotecas comunitarias, guías didácticas, encuentros intergeneracionales y uso de artes (danza, teatro) como estrategias para mantener viva la tradición. “Como profesores en primer lugar deben empaparse de todas estas narraciones y cuentos para que puedan enseñar y hacer conocer a la niñez y a la juventud” (Venegas Yépez, 2025, p. 13). La escuela y los espacios comunitarios emergen como escenarios estratégicos para la preservación y revalorización de la tradición oral.

En este punto, la danza adquiere especial relevancia, ya que se concibe como un lenguaje corporal capaz de encarnar la memoria oral, permitiendo que las narrativas se transmitan no solo con palabras, sino también con gestos, movimientos y expresiones artísticas.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA

4.1. Título:

“Pasitos de leyenda: Danzando las Historias de mi Tierra”

4.1.1. Introducción:

“Pasitos de leyenda: Danzando las Historias de mi Tierra”, es una propuesta didáctica que surgió a partir de la necesidad de integrar narrativas orales andinas en la práctica pedagógica cotidiana de educación cultural y artística. El objetivo principal de dicha propuesta fue revalorizar las narrativas andinas a través de distintos procesos interdisciplinarios que incluyen la danza y la oralidad como estrategias didácticas significativas para su transmisión, resignificación y valorización.

Esta iniciativa partió desde el análisis etnográfico, la recopilación y el análisis de los relatos propios de la tradición oral de Imbabura y se utilizaron como una inspiración para crear estructuras coreográficas que puedan permitir vivir la oralidad desde el movimiento, durante la creación de la propuesta, se evidenció la riqueza cultural, simbólica y formativa de los relatos ancestrales y su potencial para ser resignificados mediante diversos lenguajes expresivos.

El diseño de esta propuesta respondió a la necesidad de vincular el patrimonio oral con prácticas educativas activas y sensibles, promoviendo una experiencia estética, participativa y situada en el territorio, a partir de la recuperación de leyendas locales, se plantea una serie de actividades integradas que articulan narración, expresión corporal, creación artística y reflexión cultural. Esta propuesta no solo busca fortalecer la identidad de los estudiantes, sino también

posicionar a la escuela como un espacio de diálogo entre saberes ancestrales y contemporáneos, en consonancia con los principios de una pedagogía crítica e intercultural.

4.1.2. Propósito de la propuesta:

El propósito principal de esta propuesta pedagógica fue generar experiencias educativas significativas en el área de Educación Artística mediante la integración de la tradición oral andina y la danza como lenguajes culturales que permitan a los estudiantes construir y expresar su identidad de forma creativa, reflexiva y comunitaria. Para ello, se estructuró en unidades temáticas organizadas a partir de leyendas andinas contextualizadas, las cuales se desarrollaron mediante secuencias didácticas que integran la narración oral, la creación plástica, la rítmica corporal y la dramatización, con criterios de evaluación formativa centrados en la expresión simbólica, la participación y la reflexión crítica del proceso vivido.

4.2. Estructura de la Guía

La propuesta de esta guía pedagógica se estructura en función de los principios de la educación artística intercultural bilingüe, se articuló con los contenidos del Currículo de Educación Cultural y Artística, propuesto por el Ministerio de Educación y responde a los objetivos de esta investigación orientada a la revalorización de las narrativas andinas mediante la danza y la oralidad como estrategias didácticas. Su organización siguió a una secuencia lógica, articulada en componentes que permiten su implementación progresiva y su adaptación contextual a diferentes niveles educativos. Es importante destacar que la guía, al ser dirigida para estudiantes está redactada en un lenguaje apropiado para el entendimiento de los estudiantes.

La guía didáctica se estructura de la siguiente manera:

- Presentación general:

Introducción.

Índice.

Recopilación de tradición oral: “Leyendas de mi Tierra”

1. “El Amor entre el Taita Imbabura y la Mama Cotacachi”, ilustración del relato.
2. “La Sirena del Ojo de Agua”, ilustración del relato.
3. “El Kuychi”, ilustración del relato.
4. “El Cuy Sanador: Sabiduría Ancestral en la Curación Infantil”, ilustración del relato.
5. “El Taita Imbabura y su Chiva: Amor, Misterio y Desaparición”, ilustración del relato.
6. “El Kuychi Afinador: Arcoíris, Música Magia en los Inti Raymi”, ilustración del relato.

- Actividades Artísticas Interdisciplinarias

Estructura de las actividades:

1. Título de la leyenda.
2. Destreza con criterio de desempeño según currículo ECA.
3. Edad.
4. Tiempo total.
5. Estructuras metodológicas.
6. Estructura de la actividad: Calentamiento, motivación, creación artística, evaluación, etc.

- Sección de Danza: “Danzando Historias de mi Tierra”

Introducción

Guía para el docente

Características de la danza tradicional andina

Tipos de danzas tradicionales: Fandango, sanjuanito.

Coreografías por leyenda.

4.1.4. Portada



4.1.4. Enlace

<https://heyzine.com/flip-book/048082b275.html>

CONCLUSIONES

La transmisión oral constituye una fuente pedagógica viva que transmite conocimientos, valores, significados y cosmovisiones, esto se pudo evidenciar mediante el proceso de recopilación de información, asimismo, que las leyendas, mitos y relatos locales no solo preservan la memoria cultural, sino que además ofrecen herramientas simbólicas para abordar temáticas como el respeto, la transformación personal, el sentido de la comunidad y la relación del ser humano con la naturaleza.

Por otro lado, la danza y la oralidad son estrategias didácticas que, al complementarse, permiten resignificar las narrativas andinas desde una perspectiva crítica, estética y experiencial, al integrarlas en la educación artística no solo favorecen el aprendizaje significativo, sino también la pertinencia cultural, la empatía y el sentido de pertenencia en los estudiantes.

La recopilación de los relatos tradicionales, a través del acercamiento con los guardianes de la memoria permiten su preservación y transmisión, evitando a futuro la pérdida de la tradición oral, al vincularse con la danza la cual más allá de su carácter artístico posee un propósito ritual y comunitario revelan su potencial formativo y su relevancia en el contexto educativo.

La propuesta pedagógica diseñada responde de forma coherente al diagnóstico realizado, integrando la tradición oral y la danza en unidades didácticas que promueven la expresión corporal, el desarrollo de la creatividad, la expresión simbólica y el pensamiento

crítico. Estas estrategias contribuyen a formar estudiantes culturalmente sensibles, creativos y comprometidos con su entorno.

RECOMENDACIONES

Se recomienda que los docentes y las instituciones educativas incorporen las narrativas andinas no como simples relatos del pasado, sino como herramientas educativas activas dentro de las clases de arte, en procesos interdisciplinarios que permitan integrarlas en proyectos de danza vinculados a otros campos de conocimiento y artísticos, esto permitirá que los estudiantes comprendan mejor su historia y su identidad.

Es fundamental brindar a los profesores espacios de formación donde puedan conocer, valorar y aplicar enfoques interculturales y metodologías creativas, esto les permitirá enriquecer sus prácticas docentes y acercarse con respeto a los conocimientos que provienen de las comunidades.

La escuela puede ser un puente para que los estudiantes conozcan y dialoguen con guardianes de la memoria, abuelos o actores culturales que custodian la memoria del territorio, implementando actividades como entrevistas, talleres o narraciones orales para fomentar el aprendizaje mutuo y el respeto intergeneracional.

Lejos de ver a las redes sociales o a los medios digitales como una amenaza, es posible usarlos para documentar y compartir los relatos ancestrales, crear videos, dramatizaciones o podcasts. Estas herramientas pueden acercar a los jóvenes a sus raíces de forma creativa y actual.

Se sugiere continuar explorando cómo las artes y la oralidad pueden fortalecer la educación en distintas regiones. Este tipo de investigaciones puede contribuir a construir una escuela más diversa, inclusiva y conectada con las historias que viven en cada comunidad.

Referencias

- Arévalo, A., Fernández, B., Hidalgo, F., Lepe, Y., Miranda, C., Núñez, M., & Reyes, L. (2016). *Corporalidades y narrativas docentes: un dispositivo metodológico para la investigación y formación de profesores*. Obtenido de Scielo: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07052016000500013#a7
- Ayala Reina, M. E. (2018). *La danza tradicional como estrategia para fomentar la socialización en los niños de 4 años de edad del Centro de Educación Inicial María Montessori, sector San Agustín, Parroquia El Sagrario en Ibarra Provincia de Imbabura en el año 2014-2015*. Obtenido de Repositorio Digital Universidad Técnica del Norte: <https://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/8376/1/05%20FECYT%202838%20TRABAJO%20GRADO.pdf>
- Ballen, C. (2023). *Teorías de Aprendizaje y la Expresión Artística*. Obtenido de Scribd: <https://es.scribd.com/document/403862788/Teorias-de-Aprendizaje-y-La-Expresion-Artistica>
- Barrientos, B. M. (2014). Isadora Duncan y su Danza. *Revista Danzaratte*, 65-75.
- Bernate, J. (2021). Pedagogía y Didáctica de la Corporeidad. Una mirada desde la praxis. *Retos*, 27-36. Obtenido de Retos.
- Bonilla García, M. Á., & López Suárez, A. D. (2016). *Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada*. Obtenido de Scielo: <https://www.scielo.cl/pdf/cmoebio/n57/art06.pdf>

Bustos, E. R. (2020). Construcción de una pedagogía decolonial ...una urgente acción humana. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 1-30.

Cabal Perez, C. J., Urbano Bravo, L. A., & Vega Castañeda, L. F. (2023). *Danza, música y literatura como estrategia didáctica para un diálogo intercultural en la región Andina*. Obtenido de Dialnet : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9082097>

Carranza, I., & Vidal, A. (2013). *La lingüística del uso o el estudio del lenguaje en contextos reales de uso*. Obtenido de Research Gate: https://www.researchgate.net/profile/Isolda-Carranza/publication/344942565_La_linguistica_del_uso_o_el_estudio_del_lenguaje_en_contextos_reales_de_uso/links/5f99ddc8458515b7cfa7272c/La-lingueistica-del-uso-o-el-estudio-del-lenguaje-en-contextos-reales-de-

Castañer, B. M., & Gutierrez, E. (2017). *La capacidad creativa en danza*. Obtenido de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5900353>

Castellanos Monroy, N. E. (2024). *LA IMPORTANCIA DE LA TRADICIÓN ORAL EN EL FORTALECIMIENTO DE COMPETENCIAS COMUNICATIVAS*. Obtenido de Ciencia Latina: [file:///C:/Users/pc/Downloads/Dialnet-LaImportanciaDeLaTradicionOralEnElFortalecimientoD-9566074%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/pc/Downloads/Dialnet-LaImportanciaDeLaTradicionOralEnElFortalecimientoD-9566074%20(3).pdf)

Cocimano, G. (2020). La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 1-15.

Cortés-López, E. M. (2020). LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA EN DISEÑO. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 1-14.

Dallal, A. (2020). *Los elementos de la danza*. Mexico : Universidad Nacional Autónoma de Mexico.

Darias, M. J., & Lods, J. Y. (2018). *Plan de Viabilidad de una Academia de Danza*. Obtenido de Universidad de la Laguna: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/11984/Plan+de+viabilidad+de+una+academia+de+baile.pdf;jsessionid=1CC77A42D921439DFD10C51F0CB90EA5?sequence=1>

Elizalde, R. R. (2024). *San Juanito y la postura corporal en niños del segundo año de educación general básica*. Obtenido de Repositorio Digital UNACH: <http://dspace.unach.edu.ec/handle/51000/15100>

Fernández, D. H. (2019). *Intermedialidad artística y enseñanza interdisciplinar*. Obtenido de Universidade de Uberaba: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/101029634/Art._Publicado._Intermedialidad_artistica_y_ensenanza_interdisciplinar._Hamlet_Fdez-libre.pdf?1681352093=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DIntermedialidad_artistica_y_ensenanza_in.pdf&Expires

Ferreirós, F. (2016). *Hacia una pedagogía del cuerpo vivido: la corporalidad como territorio y como movimiento descolonizador*. Obtenido de ACADEMIA: https://www.academia.edu/24496258/Hacia_una_pedagog%C3%ADa_del_cuerpo_vivido_la_corporalidad_como_territorio_y_como_movimiento_descolonizador

Freire, P. (1970). *Pedagogía del Oprimido*.

<https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>.

Gajardo Carvajal, Y., & Mondaca Rojas, C. (2020). *ORALIDAD ANDINA Y EDUCACIÓN INTERCULTURAL EN ZONA DE FRONTERA, NORTE DE CHILE*. Obtenido de INTERCIENCIA: <https://www.redalyc.org/journal/339/33964792008/html/>

Guijarro, R., Marquinez, L., & Llanllan, J. (2024). *Diversidad cultural y su impacto en el aprendizaje de los estudiantes*. Obtenido de Sinergia Académica: <https://sinergiaacademica.com/index.php/sa/article/view/172?articlesBySimilarityPage=2>

Huerta, R. (2003). Radiografía de la Educación Artística . *Educación Artística. Revista de Investigación.*, 1-227.

Lepecki, A. (2012). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.

Magne, L. F., & Galván, F. S. (2023). *El Diario Reflexivo como herramienta didáctica para producir aprendizajes con sentido*. Obtenido de Rele Editorial: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/742/7424001001/html/>

Marrero, E. (2019). *Aprendizaje orientado a Proyectos en Arte y Trabajo*. Obtenido de Educere, vol. 23, núm. 76, pp. 841-849, 2019: https://www.redalyc.org/journal/356/35660459012/html/#redalyc_35660459012_ref6

Matte, M. d. (2018). *La Educación Imaginativa y la enseñanza de la historia*. Obtenido de Revista de Historia y Geografía N° 39: <file:///C:/Users/pc/Downloads/Dialnet-LaEducacionImaginativaYLaEnsenanzaDeLaHistoria-7369102.pdf>

Mendoza Loor, R. (2021). Estrategias pedagógicas interdisciplinarias en el aula y su incidencia en el aprendizaje creativo de los estudiantes de Educación Básica de la Unidad Educativa Francisco Daza Zambrano del Cantón Junín. . *UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO*, 1-19.

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2019). *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Obtenido de https://www.patrimoniocultural.gob.ec/wp-content/uploads/2023/04/14_revistapci6.pdf

Ministerio de Educación. (2016). *Curriculo de Educación Cultural y Artística*.

Ministerio de Educación. (2023). *Educación y Competencias*. Obtenido de Gobierno del Ecuador: https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2023/07/educacion_competencias.pdf

Ministerio de Educación. (2025). *Instructivo de Evaluación Estudiantil*. Obtenido de República del Ecuador: <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2025/04/Instructivo-de-Evaluacion-Estudiantil-2025.pdf>

Morocho Quimbiulco, M. L. (2021). *Sincretismo cultural referente a las festividades del Inti Raymi en el Ecuador*. Obtenido de Universidad Central del Ecuador: <https://www.dspace.uce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/9fc9b9df-2f48-4ff2-ad89-8082408f09f8/content>

- Moya, A. (2024). *Arte oral del Ecuador*. Obtenido de PROLIPA_LEXTN:
<https://prolipa.com.ec/blog/wp-content/uploads/2024/07/LEXTN-Moya.pdf>
- Nazareno, M. (2021). *La bomba como metodología para la activación física en tiempos de confinamiento del covid-19 en el valle del chota*. Obtenido de Instituto de Posgrado UTN: <https://core.ac.uk/download/pdf/475143219.pdf>
- Nogales, P. (2011). *La magia de la rockola: lenguajes e identidades de la música popular ecuatoriana*. Obtenido de Repositorio Institucional UPS: <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/1273/13/UPS-QT00803.pdf>
- Ortega, M. D. (2017). La danza folclórica construida con base en la oralidad, reflejo de La identidad regional. *Revista de Sociología, Universidad de Nariño*.
- Pérez Pérez, M. P. (2023). *La Danza Tradicional de la Provincia de Imbabura como habilidad para el desarrollo de capacidades psicomotoras en niños de 3er año de E.G.B de la U.E Sarance*. Obtenido de Repositorio Digital Universidad Técnica del Norte : <https://repositorio.utn.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/13848/3/FECYT%204127%20TRABAJO%20GRADO.pdf>
- Piza, N., Amaiquema, F., & Beltrán, G. (2019). *MÉTODOS Y TÉCNICAS EN LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. ALGUNAS PRECISIONES NECESARIAS*. Obtenido de Scielo: <http://scielo.sld.cu/pdf/rc/v15n70/1990-8644-rc-15-70-455.pdf>
- Porto- Gonçalves, C. (2020). *Abya Yala, el descubrimiento de América*. Obtenido de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/88584627/79472864-libre.pdf?1657809152=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBicentenarios_otros_transiciones_y_resis.pdf&

Expires=1759975975&Signature=WiQEn3r20bdl-

M9D7CVB2hel17bDUPDONUEQzvpsJzExlPao2mVgW

Quecedo, R., & Castaño, C. (2019). *Introducción a la metodología de investigación cualitativa*. Obtenido de Revista de Psicodidáctica: <https://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>

Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Obtenido de Clacso: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Rendón, C. K., Méndez, T. N., Rodríguez, A. C., & Ramírez, M. L. (2022). La danza como estrategia didáctica para el fortalecimiento de competencias interculturales en el aula. *Ecuadorian Science Journal*.

Salcán, S. J. (2024). *EL IMPACTO DE LAS REDES SOCIALES EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE LOS ESTUDIANTES DE BACHILLERATO DE LA UNIDAD EDUCATIVO EMILIO ESTRADA*. Obtenido de Universidad Estatal de Milagro: <http://repositorio.unemi.edu.ec/bitstream/123456789/7320/1/JORGE%20EDUARDO%20SALCAN%20SANCHEZ.pdf>

Salvador Félix, C. F. (2024). *El proceso de danza Muyacán y su relación con las intervenciones desarrollistas de los años 70 en los Andes*. Obtenido de Flacso: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/21013>

Salvador, P. (2006). *Ballet folklórico en Ecuador reinención de tradiciones 1963-1993*. Obtenido de Universidad Andina Simón Bolívar: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/803>

Sampieri, H. R., Fernández, C. C., & Baptista, L. M. (2014). Metodología de la Investigación.

En H. R. Sampieri, C. C. Fernández, & L. M. Baptista, *Metodología de la Investigación* (pág. 379).

Sánchez, T. (2025). *La Danza como Herramienta Didáctica para la Enseñanza de la Cultura*

Ecuatoriana. Obtenido de Universidad Politécnica Salesiana:

<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/30044/1/UPS-CT012022.pdf>

Sapien, S. (2024). *El papel de los recursos somáticos en la Danza Movimiento Terapia al*

trabajar con niños con trauma complejo. Obtenido de Revista Española de Danza

Movimiento

Terapia:

<https://danzamovimientoterapia.com/revista/index.php/redmt/article/view/15>

Silva, P. G., Del Águila, B. L., & Veintemilla, R. P. (2020). Efectos de la danza tradicional en

la identidad cultural: una revisión de la literatura científica del 2015-2020. *Revista de*

Investigación Científica y Tecnología; Alpha Centauri, 1-5.

Toaza, I. (2023). *Guía didáctica de la danza andina de la provincia de Tungurahua, dirigida*

a estudiantes de 3 a 5 años del "Centro Integral de Recreación, Aprendizaje y

Conocimiento"

Año 2023.

Obtenido

de

<http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/12725/1/UNACH-EC-FCEHT-PAH-007->

[2024.pdf](http://dspace.unach.edu.ec/bitstream/51000/12725/1/UNACH-EC-FCEHT-PAH-007-2024.pdf)

Torres Rodríguez, P. Á. (2023). *Propuesta de un sistema de talleres para la formación de*

estudiantes universitarios aficionados al arte. Obtenido de Scielo:

http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-76962023000300006

UNESCO. (2003). *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Obtenido de UNESCO: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

Yáñez, P. (2016). El proceso de aprendizaje: fases y elementos fundamentales. *Revista San Gregorio*, 3-12.

ANEXOS

5. Matriz de operacionalización de variables:

Variable	Definición Conceptual	Definición Operacional	Dimensiones	Indicadores
Estrategias didácticas basadas en danza y oralidad	<p>Métodos pedagógicos que integran movimiento corporal, coreografía, narración oral y memoria cultural, utilizados para transmitir conocimientos, identidad y valores de las narrativas andinas.</p>	<p>Se operacionaliza mediante entrevistas semiestructuradas dirigidas a artistas y portadores culturales para identificar percepciones sobre la pertinencia, aplicabilidad e integración de la danza y la oralidad en la enseñanza de narrativas andinas.</p>	<p>1. Pertinencia pedagógica 2. Aplicabilidad en el aula 3. Integración cultural 4. Aceptación docente-comunitaria</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Utilidad percibida de la danza. 2. Rol de la oralidad en el aprendizaje. 3. Factibilidad de implementar actividades coreográficas. Integración de relatos orales en procesos de enseñanza. 4. Relación entre danza/oralidad y narrativas andinas. 5. Aporte cultural observado. 6. Apertura a metodologías expresivas. 7. Disposición a participar.

Variable	Definición Conceptual	Definición Operacional	Dimensiones	Indicadores
Identidad cultural de los estudiantes	Sentido de pertenencia, valoración y reconocimiento hacia la cultura andina, sus símbolos, narrativas, tradiciones y territorio.	Se operacionaliza mediante entrevistas semiestructuradas dirigidas a estudiantes y actores culturales para evaluar su identificación con narrativas andinas, su valoración de la tradición oral y la influencia de la danza como lenguaje identitario.	1. Conexión cultural. 2. Apropiación de narrativas andinas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identificación con relatos, símbolos y costumbres. 2. Reconocimiento del territorio. 3. Importancia asignada a leyendas. 4. Valoración de la preservación cultural.

4. Fichas de observación:

Taller de Danza y Oralidad

Objetivo: Registrar de forma sistemática y reflexiva las dinámicas, gestualidades, significados culturales y procesos de interacción que emergen durante el desarrollo del taller de danza tradicional y oralidad andina.

Tabla 3: Actividad de expresión corporal "El Espejo"

Categoría	Aspectos a observar	Registro
Actividades de inicio y cierre	Dinámicas de apertura o despedida, saludos, etc.	Se inició con un círculo, donde cada participante mencionó su nombre y una palabra que represente como se sentía. Esto generó un ambiente de respeto y acogida entre los estudiantes.
Gestualidad y movimiento	Posturas, pasos, coordinación, ritmo, uso de	En el juego "el espejo" los estudiantes imitaron, los

	manos y pies, expresión corporal.	movimientos de un compañero frente a ellos. Los gestos fueron principalmente libres, lentos y suaves, con exploraciones de brazos, manos y expresiones faciales. Se reforzó la coordinación y atención.
Uso del espacio	Distribución en el espacio, desplazamientos, relación con elementos naturales o escenográficos.	Se trabajó en parejas al azar, dispersas en todo el espacio. No se incorporaron elementos naturales o escenográficos, pero se favoreció el desplazamiento libre y el reconocimiento del espacio compartido.
Interacción entre participantes	Colaboración, roles asumidos, comunicación no verbal, participación intergeneracional.	Los pares se alternaban el rol de líder y espejo. Predominó la comunicación no verbal, con miradas, y gestos de aprobación. Hubo

		disposición a colaborar y respeto mutuo.
Aprendizajes y construcción de sentido	Contenidos culturales y pedagógicos emergentes, reflexiones compartidas, resignificaciones de danza.	Se promovió la toma de conciencia del cuerpo, la atención plena al otro y el respeto al ritmo ajeno. Los estudiantes comprendieron que la danza implica escucha, empatía y conexión con los demás.
Reflexión crítica del observador/a	Interpretación sobre la relevancia cultural, educativa e identitaria de lo vivido.	Este primer acercamiento permitió crear un ambiente de confianza necesaria para abordar posteriormente las danzas tradicionales. Aunque no se introdujeron elementos culturales específicos, la actividad favoreció la sensibilización corporal, base indispensable para conectar con la dimensión

simbólica e identitaria de la danza.

Nota: Elaboración Propia. Actividad “El espejo”

Taller de Danza y Oralidad

Bloque: Cuerpo, Narrativa y Trazo

Objetivo: Registrar de forma sistemática y reflexiva las dinámicas, gestualidades, significados culturales y procesos creativos que emergen al integrar oralidad, movimiento y dibujo en el contexto del taller de danza tradicional andina.

Datos generales

Nombre del taller: Cuerpo narrativo y expresión ancestral

Institución: Unidad Educativa “Teodoro Gómez de la Torre”

Facilitador/a: Nuria Eskola.

Lugar: Salón Amarillo.

Fecha: 16 de enero, 2025.

Tabla 4: Actividad artística interdisciplinaria “Cuerpo narrativo y expresión ancestral”

Categoría	Aspectos a observar	Registro
Actividades de inicio y cierre	Dinámicas de apertura o despedida, saludos, invocaciones, agradecimientos a la	Se inició con un círculo, donde cada participante realizó estiramientos, respiraciones

	naturaleza o a los ancestros, actividades de calentamiento, etc.	y mencionó un recuerdo o símbolo de su infancia.
Gestualidad y movimiento	Posturas, pasos, coordinación, ritmo, uso de manos y pies, expresión corporal.	En todas las actividades los movimientos fueron libres e improvisados: desplazamientos suaves, giros, saltos y uso expresivo de brazos y manos. Destacó la coordinación espontánea con la voz, el trazo y el ritmo del relato.
Uso del espacio	Distribución en el espacio, desplazamientos, relación con elementos naturales o escenográficos.	Los grupos se movieron entre distintos espacios: centro del aula para bailar, bordes para dibujar. Hubo desplazamientos circulares y en espiral, ocupando creativamente todo el salón.
Interacción entre participantes	Colaboración, roles asumidos, comunicación no	Los grupos colaboraron de forma activa: unos

	verbal, participación intergeneracional.	narraban, otros danzaban y otros dibujaban. Hubo respeto en los turnos, comunicación por gestos y miradas, y apoyo mutuo en la creación conjunta.
Aprendizajes y construcción de sentido	Contenidos culturales y pedagógicos emergentes, reflexiones compartidas, resignificaciones de danza.	Los estudiantes comprendieron que el cuerpo puede narrar y dejar huella visual. Emergen nociones de memoria colectiva, cosmovisión andina y pertenencia cultural a través de lo simbólico.
Reflexión crítica del observador/a	Interpretación sobre la relevancia cultural, educativa e identitaria de lo vivido.	Las actividades propiciaron la integración de lenguajes artísticos desde una perspectiva intercultural, rompiendo con modelos rígidos de enseñanza. Se fortaleció el sentido identitario y la valoración de

la tradición oral como eje creativo y pedagógico.

Nota: Elaboración propia

Taller de Danza y Oralidad

Bloque: Leyenda de Tayta Imbabura y Mama Cotacachi

Objetivo: Registrar las dinámicas expresivas, simbólicas y emocionales que emergen al encarnar personajes míticos andinos mediante el movimiento, fomentando el reconocimiento de la identidad cultural y la expresión de emociones sin palabras

Datos generales

Nombre del taller: Cuerpo mítico y emociones profundas

Institución: Unidad Educativa “Teodoro Gómez de la Torre”

Facilitador/a: Nuria Eskola.

Lugar: Salón Amarillo.

Fecha: 10 de abril, 2025.

Tabla 5: Actividad de expresión corporal y oralidad leyenda “Tayta Imbabura y Mama Cotacachi”

Categoría	Aspectos a observar	Registro
Actividades de inicio y cierre	Dinámicas de apertura o despedida, saludos, etc.	Se inició con respiraciones profundas en círculo, pies descalzos tocando el suelo para

“conectarse con la tierra”. El cierre fue un círculo de reflexión y agradecimiento a los volcanes y al lago como entidades vivas.

Gestualidad y movimiento	Posturas, pasos, coordinación, ritmo, uso de manos y pies, expresión corporal.	Los movimientos variaron según el personaje: Imbabura se expresó con pasos firmes, pausados, torso expandido y brazos protectores; Cotacachi con desplazamientos circulares, brazos fluidos y mirada serena. Se evidenció mayor conciencia del torso y la espalda como centro expresivo.
---------------------------------	--	--

Uso del espacio	Distribución en el espacio, desplazamientos, relación con elementos naturales o escenográficos.	Se usó todo el salón: primero con trayectorias individuales, luego encuentros a distancia en parejas y finalmente
------------------------	---	---

		desplazamientos grupales en forma de espiral. Telas blancas simbolizaron la niebla que los separa y conecta.
Elementos culturales y narrativos	Relatos, cantos, leyendas, significados transmitidos durante la práctica de la da	La leyenda de Tayta Imbabura y Mamá Cotacachi guio toda la clase. Se verbalizaron sus características simbólicas (masculino protector, femenino sabio y maternal) y se representó al lago San Pablo como fruto de su unión.
Interacción entre participantes	Colaboración, roles asumidos, comunicación no verbal, participación intergeneracional.	Se trabajó primero en exploración individual, luego en duetos simbólicos con gran concentración y respeto. La interacción se dio a través de miradas, gestos suaves y

desplazamientos
coordinados, sin contacto
físico directo.

Aprendizajes y construcción de sentido	Contenidos culturales y pedagógicos emergentes, reflexiones compartidas, resignificaciones de danza.	Se comprendió que la danza puede vehicular emociones profundas y narrativas ancestrales. Los estudiantes reconocieron los volcanes como seres vivos y sagrados, vinculando mito e identidad local.
---	--	--

Reflexión crítica del observador/a	Interpretación sobre la relevancia cultural, educativa e identitaria de lo vivido.	La actividad permitió transformar el mito en experiencia corporal, conectando lo simbólico con lo sensorial. Fortaleció la identidad cultural y abrió espacios para expresar emociones desde el cuerpo y el imaginario andino.
---	--	--

8. Entrevistas semiestructuradas:

Entrevista 1:

Sección A: Datos Generales, Experiencia

Pregunta: ¿Me podría contar sobre usted, sus datos generales, cuántos años tiene?

Entrevistado: Mi nombre es Luis Montalvo, 51 años

Pregunta: ¿A qué comunidad pertenece?

Entrevistado: Pertenezco a la comuna de San Vicente de los Óvalos, y he vivido aquí toda mi vida.

Pregunta: ¿Su ocupación o profesión?

Entrevistado: El cargo que tengo en la comunidad es el de vicepresidente del sector “La Acequia” y soy vocal de la comuna, del cabildo.

Pregunta: ¿Desde hace cuánto tiempo dirige usted el grupo de danza?

Entrevistado: Mis primeros pasos en la danza comenzaron en el año 1991, en una agrupación que se llamaba “Saramanta”, me retire de la agrupación y forme mi propia familia, y retome nuevamente a enseñar mi poco conocimiento o lo que se aprendió y forme mi propia agrupación en el año 2000, desde ahí me mantengo, claro con sus debidas pausas en el grupo “Intipacha”, ahorita estamos, con 25 años de trayectoria. No tenemos sede, nos organizamos aquí, en mi domicilio y hemos estado con todas las edades adultos, adolescentes y niños.

Sección B: Conocimiento y Valoración de la Tradición Oral

Pregunta: ¿Qué importancia cree usted que tiene la tradición oral en la cultura de su comunidad?

Entrevistado: Diremos es muy importante y necesaria más que todo, en las generaciones para sostener los conocimientos, la historia y los mecanismos para fortalecer y mantener lo que es la identidad propia, nuestra identidad viva eso es lo más importante y necesario para mantener la historia.

Muchas gracias, con todo lo que me aporta. Pregunta: ¿Cómo aprendió usted las leyendas, cuentos o relatos que conoce? ¿De quién?

Entrevistado: Las leyendas desde mi niñez, desde que tengo uso de razón sabía comentarnos lo que es mi abuelita, mis abuelitos y de ahí ellos ya fallecieron y eso quedo con mis padres y mis padres ellos son los que nos contaron las leyendas, hasta ahora de lo que ha existido dentro de la comunidad, de la parroquia y también de Imbabura.

Pregunta: ¿A qué espacios sociales (familiares, comunitarios o escolares) se vincula la transmisión oral en su comunidad?

Entrevistado: Para mi seria en todos los espacios mismo, hay los espacios familiares donde se tiene alguna reunión, una celebración o algo ahí es lo que más estaríamos hablando de estos temas para con la familia comentar, en especial nuestra madre ella es la que tiene las riendas en estos conversatorios para explicarnos los trabajos en la comunidad, la agricultura y lo que es la cultura también.

Pregunta: ¿Se siguen contando estas historias actualmente a los niños, a los jóvenes, a los nuevos miembros de la comunidad?

Entrevistado: Si se siguen contando, pero no diríamos con la misma fuerza de antes porque antes, más nos enfocábamos en escuchar a nuestros mayores que no era necesariamente a nuestros abuelitos, sino también a cualquier mayor que sabía estar por ahí le sabíamos preguntar de las leyendas y nos sabía comentar, pero ahora no se ha perdido en su totalidad, pero ha bajado, porque muchas veces los jóvenes desde niños también se interesan más en los celulares, se entretienen más en otras cosas que en investigar lo que son nuestra cultura y nuestras leyendas propias de la comunidad, si hay muy pocos, pero no está perdido en su totalidad y sería bueno ir recuperando y fortaleciendo.

Sección C: Leyendas y relatos andinos locales

Pregunta: ¿Podría contarme una leyenda o relato tradicional que recuerde y que sea propio de esta comunidad o de Imbabura?

Entrevistado: La leyenda que sabía contar mi abuelita es referente a mi abuelito y sobre los San Juanes o Inti Raymis que conocemos acá en el pueblo Natabuela, y tenemos acá un lugar que le conocemos como el “ovalo” donde comparte las tomas de agua para el agua de riego y se encuentra en el corazón de la comunidad por eso se llama la comuna “San Vicente de los Óvalos” es por un ovalo de las aguas, de ahí el nombre de la comuna. Se dice entonces que los mayores, cuando llegan las fechas de los Inty Raymis, según sus creencias ese lugar tiene un poder para afinar los instrumentos y ellos tener más habilidad al tocar nuestros ritmos autóctonos de nuestro pueblo de ahí sabían comentar que iba a dejar el instrumento que el mismo hacia el bandolín y sabía pararse un arcoíris aquí en la comunidad y los indígenas

conocen al arcoíris como el “kuychi” y en la noche iban a dejar el instrumento y al otro día ya le iban a retirar y amanecía bien afinado y él sentía un poder para tocar bien. En la noche salía con el grupo de la comunidad a tocar, tomaban el licor típico conocido como puntas, tomaban unas dos copas y salían atrás de la casa a afinar al instrumento, a escuchar y veían unos pequeños duendes y ellos bailaban siempre alrededor de él mientras tocaba como protección, se quedaban toda la noche, le venían a dejar a la casa y se iban, pero solo él podía verles.

Pregunta: ¿Qué valores, enseñanzas, o advertencias transmite esta leyenda?

Entrevistado: Los valores que enseña es a mantener nuestra cultura, que no nieguen nuestras raíces, porque muchos jóvenes a veces se avergüenzan de tener raíces indígenas o pertenecer a un pueblo y con estas leyendas les damos a conocer que no hay que avergonzarnos de dónde venimos, quienes son nuestros antepasados de dónde venimos. Y en lo personal he visto que muchos jóvenes ya no quieren reconocer ni quieren identificarse como indígenas y con estas leyendas lo que queremos es que aprendan a valorar, porque nuestras raíces son muy lindas.

Pregunta: ¿Qué elementos culturales (rituales, paisajes, música, danza, etc.) acompañan a las leyendas de su comunidad?

Entrevistado: Los elementos diríamos que aparte de lo mencionado, serían las mingas, que son un acompañamiento que realizamos dentro de la comunidad, por ejemplo, cuando se hace una vivienda, ahí mismo se hace una minga y todas las comunidades apoyamos cuando un joven está formando una familia. Y otro también de las mingas cuando se realiza por el bienestar del agua potable, que a veces es muy necesario y acudíamos a traer de las faldas del Imbabura, y nos reuníamos entre todos para buscar y recolectar de la vertiente. Y las fiestas

también, que no se han perdido a nuestros patronos de la comunidad como son: “La Virgen del Carmen”, “San Vicente” y muchos más.

Sección D: Transmisión y Preservación

Pregunta: ¿Considera que se están perdiendo estas narrativas en la actualidad? ¿Por qué?

Entrevistado: Yo si considero que se está perdiendo esta narrativa, porque no buscamos un espacio para poder realizar digamos que hay una falta de organización desde las instituciones como la escuela, colegios y las universidades que en lo personal he visto que no lo hacen y si debería a ver, estamos más enfocados en la preparación que es importante, pero también las leyendas y lo que hay en nuestro entorno y es por eso que si deberíamos mantener estos conversatorios con nuestros niños, ha bajado mucho, pero como menciono no está perdido y se puede rescatar.

Pregunta: ¿Qué cree usted que se puede hacer desde la escuela o la educación para mantener vivas estas leyendas?

Entrevistado: Como le mencione lo que se puede hacer es organizar estos espacios, buscar una biblioteca para hacer investigación, y buscar más espacios comunitarios, hablar con nuestros mayores par que relaten las leyendas e historias vividas, recopilar todos esos conocimientos para que no se pierdan y tener archivados.

Entrevista 2:

Mi hija una vez se enfermó, no se sanaba, entonces mi mamá vino trayendo acá a una mayorcita de “Tanguarin”, entonces ella le curo a mi Cecilia, le curo llamando con unas

florcitas de clavel, una vara de rosas, le llamó en la acequia de agua, le cernió el agua y, de ahí le hizo como un collar chiquitito con un “avío” cargado con pan de dulce, tres reales, hizo un muñeco y lo enterró con los reales, dos pancitos de dulce, tres caramelitos y le llamo con el cuysito y le curó a la guagua, de repente mi Cecilia volvió. Tiempo después, mi Cecilia tuvo a su guagua el Eduardo, mi nieto, el guagua estaba en un tacita y se cayó, de repente dejó de tomar el seno, y se hizo flaco, mi hija le llevo donde el doctor no se sano, le dijeron a mi hija que le lleve donde la bruja no se quien seria, le ha curado la bruja nada, le ha curado la abuela de parte del papá nada, el guagua estaba flaco, los ojitos dentro, así que le dije a mi hija: Y ahora, como le sanamos al guagua... Cuando me acorde como le sanaron a mi hija, y le dije a mi hija que recoja unas flores de chocho y curémosle como esa mayorcita, así que le hice una cruz con las flores de chocho, y le llame al guagua con el cuysito y con el rosario, le fregué al guagua con el cuy, y el cuy se murió, me daba temblor y vergüenza porque yo nunca he hecho eso, le pelamos al cuy y como me acordaba cuando le curaron a mi hija, todo el mal ha sabido pasar al cuy y ya muerto movía la pierna y la espalda y le sangraba el estómago, mi abuelita decía que esto es el espanto. Le curamos al guagua entre las 7 de la mañana, y entre la 1 de la tarde me fui a verle a mi nieto y se sano, una cosa de no creer, yo no he aprendido de brujerías, sino que yo vi cómo le curaron a mi hija y le curé a mi nieto con el cuy llamándole a mi nieto.

Observaciones: La entrevistada pidió no revelar sus datos, y accedió solo a revelar el relato oral, debido a su edad.

Entrevista 3:

Sección A: Datos Generales, Experiencia

Pregunta: ¿Me podría contar sobre usted, sus datos generales, cuántos años tiene?

Entrevistado: Mi nombre es María Delfina Venegas Yépez, tengo 82 años de edad.

Pregunta: ¿A qué comunidad pertenece?

Entrevistado: Nací en San Antonio de Ibarra, y he vivido toda la vida ahí.

Pregunta: ¿Su ocupación o profesión?

Entrevistado: Me dedico a hacer quehaceres domésticos y soy agricultora.

Sección B: Conocimiento y Valoración de la Tradición Oral

Pregunta: ¿Qué importancia cree usted que tiene la tradición oral en la cultura de su comunidad?

Entrevistado: A mí me parece que las leyendas son muy importantes para las generaciones actuales y venideras, porque tienen mucho que ver con nuestros antepasados quienes contaban las leyendas.

Muchas gracias, con todo lo que me aporta. Pregunta: ¿Cómo aprendió usted las leyendas, cuentos o relatos que conoce? ¿De quién?

Entrevistado: Estas leyendas vienen de los antepasados, de nuestros bisabuelos, después nuestros abuelos que contaban estas anécdotas.

Pregunta: ¿Se siguen contando estas historias actualmente a los niños, a los jóvenes, a los nuevos miembros de la comunidad?

Entrevistado: Es muy raro que esto se cuente a jóvenes y a niños, pero es muy interesante que sepan la juventud y los niños que van creciendo las historias que han sucedido en nuestra comunidad.

Sección C: Leyendas y relatos andinos locales

Pregunta: ¿Podría contarme una leyenda o relato tradicional que recuerde y que sea propio de esta comunidad o de Imbabura?

Entrevistado: Nuestros abuelos y bisabuelos contaban que el Tayta Imbabura vivía en un castillo de piedra y según cuentan que tenía como esposa a la mama Cotacachi y se comunicaban, y la leyenda cuenta que el taita Imbabura era un señor bien alto con un barba blanca y pelo largo, y tenía una chiva muy grande, en la que se montaba y se iba a Caranqui a escuchar la misa de 12, pero sucedió que un domingo no volvió a la misa y no sabían que paso, se dice que le robaron la chiva y nunca más regreso.

Pregunta: ¿Qué valores, enseñanzas, o advertencias transmite esta leyenda?

Entrevistado: Lo que se puede enseñar que si fuera bueno que esta leyenda y muchas más se transmitan de generación en generación por el bien de nuestra comunidad.

Pregunta: ¿Existen personajes, lugares o símbolos que se repitan en estas leyendas?

Entrevistado: Lo que he escuchado es que, si se repiten varios lugares como son las lagunas, las montañas el Imbabura, la mama Cotacachi.

Sección D: Transmisión y Preservación

Pregunta: ¿Considera que se están perdiendo estas narrativas en la actualidad? ¿Por qué?

Entrevistado: Si se están perdiendo estas narraciones porque, más antes era todo menos tecnológico, y ahora hay mucha tecnología y los niños y jóvenes se dedican más a esto y los padres también y los abuelos parece que ya no es una familia tan unida, antes se conversaba en

las comidas, en las meriendas, en una reunión familiar nos contaban esto, ahora se reúnen tal vez y no se cuentan las leyendas.

Pregunta: ¿Qué cree usted que se puede hacer desde la escuela o la educación para mantener vivas estas leyendas?

Entrevistado: Como profesores en primer lugar deben empaparse de todas estas narraciones y cuentos para que puedan enseñar y hacer conocer a la niñez y a la juventud, para que estas cosas no se vayan perdiendo.

Entrevista 4:

Sección A: Datos Generales, Experiencia

Pregunta: ¿Me podría contar sobre usted, sus datos generales, cuantos años tiene?

Entrevistado: Mi nombre es Fernando Jara, tengo 71 años de edad.

Pregunta: ¿Su ocupación o profesión?

Entrevistado: Tengo una formativa como docente, tengo dos maestrías en lo que es diseño y evaluación de proyectos y una maestría en teología cristiana.

Pregunta: ¿Cuánto tiempo lleva en la dirección de la fábrica Imbabura?

Entrevistado: En lo que es la fábrica Imbabura, acá estoy desde finales del año 2020 como director y como gestor cultural, desde hace muchísimo tiempo.

Pregunta: ¿Me podría contar algo igualmente, de la trayectoria que tiene como gestor cultural?

Entrevistado: Claro yo, por ejemplo, fui el director provincial de cultura del Carchi del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ahí pudimos articular cuando recién se formaba el Ministerio de Cultura y Patrimonio, después vine acá a la provincia de Imbabura, cuando me dieron en el 2015 la oportunidad de trabajar acá. Y por cierto, ahí trabaje en la zonal 1 Carchi-Imbabura como gestor cultural, aportando a todo lo que significa el fortalecimiento de la competencia descentralizada de los municipios... Cuando digo competencias descentralizadas me refiero a preservar, mantener, difundir cultura, arte y patrimonio.

Sección B: Conocimiento y Valoración de la Tradición Oral

Pregunta: ¿Qué importancia cree usted que tiene la tradición oral en la cultura de aquí de Antonio Ante?

Entrevistado: Okey, para responder esta pregunta, siempre tenemos que tener en cuenta la alerta que usualmente en la academia y usualmente en la vida practica no la tomamos en cuenta, a referencia el “urbicidio”, el “urbicidio” es una practica destinada a la producción del olvido, otra característica es a la destrucción de la memoria, cuando hablamos de memoria estoy haciendo referencia a las dos memorias, a la memoria histórica y a la memoria social. Por cierto, la memoria social está en los libros, archivos, documentos, investigaciones. Pero la memoria histórica, está ¿en dónde?, en la mente, en el conocimiento de las personas. Y por cierto, la otra característica del urbicidio, es el hecho de que, también puede haber una erosión del espacio público, dependiendo los territorios en los que estemos ubicados. Entonces, cuando hablamos de la transmisión oral, tengo que necesariamente hacer un concepto de lo que es

cultura, hay muchos conceptos de cultura, pero yo podría mencionar ahora que, cultura es un sistema de conocimientos, es un sistema de creencias, de costumbres, de hábitos sociales y también de usos sociales. Y por supuesto, esos entran a través de la lengua, si, a través de la historia, la cosmovisión, los mitos, a través de la organización jurídica, a través de la indumentaria, a través de la arquitectura, a través de los paisajes naturales, todo esa es la forma de expresión de este sistema. Y, por cierto, cuando hablamos de la tradición oral, necesariamente tenemos que hacer referencia a los tres pilares de la memoria. ¿Cuáles son? La herencia, la herencia que nos han dejado ¿Quién?, los anteriores, ya sea desde la perspectiva de los pueblos ancestrales, sea el abuelo, el bisabuelo, la familia, o sean los héroes, heroínas que están ¿en dónde? En el territorio. Y esa herencia es como un legado que nosotros le hacemos que tenga viva ahora, en el presente mediante la memoria. Cuando usted me está preguntando de la memoria oral, entonces... si es algo bueno porque eso está tomando un legado, una herencia a su segundo componente que es la memoria, entonces se actualiza, y por cierto se proyecta hacia el futuro mediante un aporte a la identidad individual y colectiva de los seres humanos y por ejemplo, eso apoya mucho, porque algo que debemos trabajar en nosotros es de manera permanente la construcción de identidad.

Entonces, cuando hablamos de esto de la tradición oral, es muy importante. ¿Por qué? Porque hace referencia a un patrimonio inmaterial. Usted conoce que hay dos patrimonios: el material e inmaterial, tangible e intangible, como usted quiera llamarlo, pero la característica del patrimonio inmaterial es que precisamente se transmite de generación en generación; número dos, es recreado constantemente y número tres el repositorio es la mente humana. Entonces, para nosotros la tradición oral es fundamental porque definitivamente permite un encuentro de generaciones, frente a una sociedad posmoderna, que se caracteriza por qué, por

lo rápido, muy rápido, que se caracteriza por lo epidérmico, una sociedad que se caracteriza por los “Peter Pan” que todo lo pueden y tienen al alcance de un click, por los milenials o las generaciones alfa.

Entonces, es importante esto de que la recopilación y yo quiero dejar también bien claro acá, no hay que estar rescatando nada, hay que recopilar los saberes, hay que recopilar los conocimientos, hay que recopilar las creencias. ¿Para qué? Para poderlas difundir, como es el caso de una tesis que tendrá el sustento y la investigación técnica, el conocimiento y pues eso, para nosotros la tradición oral principalmente tiene que ver con potenciar la lengua, entonces aquellas tradiciones, que por ejemplo están en el pueblo Awá como tienen que ser representadas, tienen que ser representadas en el Awapit, y cada pueblo es muy rico en su expresión oral, pero los modelos educativos e históricos no han sabido fortalecer, ni reconocer esa potencialidad que están en nuestro territorio. Entonces, estoy respondiendo desde diferentes enfoques, el valor de la transmisión oral; y no olvide, que en la transmisión oral también está el poder de la palabra; hay palabras que matan, hay palabras que enamoran, hay palabras que edifican, hay palabras que dan sabiduría. ¿Y por qué? Porque el poder que tiene el ser humano está en donde, en su palabra, palabra de vida o palabra de muerte; la pregunta es ¿Qué tipo de palabra es la que está saliendo de mi interior? Y que comunico a los que son mis próximos y mis prójimos.

Muchas gracias, con todo lo que me aporta. Pregunta: ¿Cómo aprendió usted las leyendas, cuentos o relatos que conoce? ¿De quién?

Entrevistado: Los mitos, cuentos, leyendas que nosotros conocemos vienen de varias fuentes. La fuente primaria es el guardián de la memoria; la pregunta aquí es ¿a quién se le

conoce como guardián de la memoria? En la casa se lo conoce como el abuelo, la abuela, el taya, la mama, difundiendo las diferentes culturas.

Entonces, lo primero es que los abuelos son la fuente primaria, porque cuando se establece es puente generacional o intergeneracional, empieza el diálogo y empieza la transmisión. Entonces, la primera fuente, la fuente más importante, y está es una de las que tiene alto riesgo de desaparecer. ¿Por qué? Porque a través de la tecnología, lo más cercano se ha hecho lejano, y lo más lejano se ha hecho cercano; ahí como que aparece una contradicción en cuanto se refiere a esto a la tecnología, no, entonces, esto de la transmisión oral, la fuente primaria quienes son los abuelos, abuelas, papás, mamás. ¿Por qué? Porque ellos transmiten el conocimiento, la experiencia, la historia, el significado, los conceptos, las técnicas, las destrezas, todo lo que ellos han aprendido, y ahí esta una fuente muy importante. Por supuesto. También existe como le mencione a usted, a través de la memoria, en dónde, escritos, en dónde, en los libros.

Entonces, por ejemplo, mire (...), aquí esta un fruto de un trabajo que se llama “Jugando con el abuelo”, de Carchi, Imbabura y Esmeraldas, la característica de esto es que cuando hicimos la recopilación lo pusimos con obras de nuestros artistas plásticos, para que muestren precisamente el concepto de lo que es el contenido del cuento, de la leyenda. Entonces, esto es muy importante que ustedes lo puedan entender y hacer bien, entiendo que ese es el trabajo, háganlo con esto. Entonces aquí, miren están las tradiciones, leyendas de manera muy expresiva; el primer proceso es los abuelos, de los tayas, de las mamas, entonces eso es muy importante, para que nosotros podamos hacer esto... Este por ejemplo es famoso, es de Esmeraldas, es muy conocido, saben lo que significa este cuento o leyenda.

También es importante saber que la fuente se encuentra en dónde, y como técnica es el hecho de que ustedes como estudiantes tienen la gran opción de que se haga un encuentro intergeneracional con recopilaciones de acá de Andrade Marín, este es un trabajo entre los estudiantes de tercero de bachillerato, ¿con quiénes? Con los abuelos y abuelas, los estudiantes fueron y les pidieron sus cuentos, esto que usted ve acá es una recopilación hecha por los estudiantes, entonces hay la recopilación oral, pero también hay la expresión artística conforme a la cosmovisión y también a su “pachasofía”... Entonces así es como estamos haciendo, aquí hay otra, de San Isidro, “el Huesudo” o San Bernardo, entonces son recopilaciones de la tradición oral de acá de Andrade Marín. Entonces la primaria siempre va a ser quién los familiares, abuelos, taitas y mamas.

Pregunta: ¿Estos libros que me muestra están publicados?

Entrevistado: Están publicados según lo que se pudo apoyar, acá este igual nosotros lo tenemos, pero como usted puede ver, este es una producción de los estudiantes con su propio esfuerzo, entonces yo siempre voy a destacar y voy a valorar todo esto.

Pregunta: ¿Se siguen contando estas historias actualmente a los niños, a los jóvenes, a los nuevos miembros de aquí de Antonio Ante?

Entrevistado: Claro, una de las características que yo igual le mencione es que el patrimonio inmaterial es recreado constantemente, y es interesante, y habla por ejemplo de las postulaciones que hay a nivel nacional en donde se pide que estas leyendas, mitos, sean puestos mediante la utilización de lo que es las plataformas digitales novedosas, entonces ahí es donde se recrean y de pronto se fortalecen lo que usted acaba de mencionar, en el sentido de que las nuevas generaciones puedan dar lectura de estas recopilaciones.

Sección C: Leyendas y relatos andinos locales

Pregunta: ¿Podría contarme una leyenda o relato tradicional que recuerde y que sea propio de esta comunidad o de Imbabura?

Entrevistado: Claro, yo le podría contar, pero que mejor si lo hago con una lectura que a mí me llamo la atención porque las sirenas usualmente están relacionadas con el mar o los ríos, pero acá hay una leyenda que lo relaciona con un ojo de agua, con un “pockyo”.

“La sirena del ojo de agua”, entonces: en el barrio de Santa Bernardita, perteneciente al caserío de Lourdes, se mostraba majestuosa cada noche la luna en su punto mas alto, iluminaba sus calles cuando las luces no llegaban a estos lugares, los niños, los chiquillos perseguían a los catsos y los encerraban en botellas, para luego freírlos y comerlos con tostado, las vecinas se reunían para jugar al salta soga, los jóvenes inventaban nuevas canciones para sus amores imposibles. Jeremías, un hombre de 50 años muy asiduo a la bebida salía a las seis de la tarde para retornar muy pasada la medianoche, salía siempre con sus amigos cantando alguna canción, para enamorar a las jóvenes que al verlos salían despavoridas, y antes de regresar a su casa se iba a bañar en el ojo de agua para que se le quite la borrachera y su esposa no le reprenda. Empezó a caminar, caminaba, caminaba, caminaba por un callejón muy angosto, encontró pequeñas huellas y cuando quiso ver que pisadas eran se encontró con una mata de espinos, llevo a la fuente y comenzó a bañarse eran las once y treinta de la noche, pensó en regresar y cuando se disponía hacerlo se encontró con la presencia de una sirena muy hermosa de cabellos dorados, un encantador canto que le robó el corazón de un solo vuelco, por primera vez en su vida sintió una profunda emoción y pensó que eso era insuperable amaba a esa aparición, cada noche esperaba la hora fija antes de la medianoche para encontrarse con ella, ella lo miraba con

amor. Pero luego, se escondía en las gélidas aguas, Jeremías dejó la bebida y se veía cada vez más joven, sus amigos lo notaron y un día le siguieron, la sirena divisó a los intrusos e hizo algo fatal para terminar con las inoportunas visitas, saco el corazón del enamorado y se lo comió de un bocado, desde ese fatídico instante nadie va en la noche a lavar ropa o bañarse en el ojo de agua.

Pregunta: ¿Qué valores, enseñanzas, transmite esta leyenda?

Entrevistado: Bueno, aquí es el hecho de que hay algo importante, el amor, el se enamora de la sirena, que por cierto él la veía muy linda, y la sirena tuvo una injerencia de él que estaba dedicado a la bebida y empieza a transformar su vida por el amor, pero a la vez, también ella muestra un determinado sentimiento de celos por él, por eso sucede un final drástico, duro, entonces es parte de los componentes de un mito, leyenda. Destaco mucho como en esta leyenda, se destaca el valor de los juegos tradicionales, que nosotros debemos potenciar porque tienen el valor del compañerismo, de la alegría, de la participación, de la inclusión, del dialogo, del encuentro, tantas cosas; no es como los juegos que tenemos ahora que son totalmente individuales y quitan la creatividad. Entonces es importante, como es tradición para potenciar también los juegos tradicionales.

Pregunta: ¿Existen personajes, lugares o símbolos específicos que se repiten en estas narraciones, que significan?

Entrevistado: Cada territorio tiene su particularidad, entonces, por ejemplo, cuando yo leo la “Chificha” que es famosísima en Imbabura, cuando yo leo el relato que pertenece a dónde a Antonio Ante, Andrade Marín, cuando leo el de acá (...) la chificha, tiene otro tipo de componentes. Eso es lo que nosotros debemos entender, que cada territorio, tiene su propia

manera de expresión, aunque hay algunos puntos de encuentro, en cuanto a lo que son mitos, cuentos y leyendas. Si usted coje la “Caja Ronca” en dónde, de Ibarra y la de acá de Antonio Ante, o la de Esmeraldas, entonces ahí está; si usted coje el cuento de las “Voladoras”, de Mira, Pimampiro y Urcuquí, en otro lado son las brujas y eso yo no acepto, porque en la transmisión oral, no se habla de brujas, se habla de voladoras y las nuestras no tienen que estar volando en escobas como dice la mitología nórdica, entonces es diferente.

Pregunta: ¿Qué elementos culturales (rituales, paisajes, música, danza, etc.) acompañan a las leyendas de su comunidad?

Entrevistado: Dependiendo del tipo de leyenda, para muchos, por el ejemplo, el que yo acabe de leer se relaciona con la alegría, con el amor, con la naturaleza, por ejemplo, el personaje se va al ojo de agua y lo reconoce como un espacio que va a tener una incidencia en el, desde la cosmovisión andina, el hecho de que el pockyo de agua es un tipo de referencia en donde puede haber un encuentro con la naturaleza como tal, un intercambio de energías y de beneficios. Eso es importante que cada uno podamos entender, es cierto que puede haber música en muchas leyendas; con el viento, el fuego. Entonces hay que entender bien todo esto y potenciar lo que corresponde.

Sección D: Transmisión y Preservación

Pregunta: ¿Considera que se están perdiendo estas narrativas en la actualidad? ¿Por qué?

Entrevistado: El alto riesgo que yo le mencione de perdida, es porque precisamente se pierde la transmisión oral, el dialogo. Entonces, en la mesa la gente está tres minutos, cuatro minutos y usualmente no dialoga, viven solo en su celular y ahí se va un gran espacio de

identidad, entonces la pérdida afecta a la identidad, porque cuando yo conozco más sobre mis leyendas, mis mitos, mis cuentos, mi identidad como ecuatoriano se fortalece y usted puede compartir cuando va a cualquier lugar. Entonces, cuando hacemos el ejercicio propio, así como este: deme el nombre de su bisabuelo, cuénteme una leyenda que le conto su abuelito, ahí esta mostrando el alto riesgo que se tiene por esta cuestión del dialogo. Entonces, ¿Qué hay que hacer? Hay que seguir haciendo trabajos como estos y que estén realizados de manera pedagógica. Es papel del mediador o docente que comparte su sabiduría, es importante potenciar siempre con una guía pedagógica.

Pregunta: ¿Qué cree usted que se puede hacer desde la escuela o la educación para mantener vivas estas leyendas?

Entrevistado: Esto es una guía didáctica como le mencione, entonces esta guía didáctica le da los momentos pedagógicos y como usar la guía, descrito como el profesor tiene que trabajar con procesos como el de prelectura, utilizar vestimenta, introducir el vocabulario, diferentes maneras de lectura silenciosa, oral, en voz alta, entonación adecuada, etc., en la poslectura, proponer cambios de personajes, de momentos; con su respectiva destreza. Hacer un uso creativo del teatro, de la danza para enseñar.

Entrevista 5:

Entrevistado:

Mi nombre completo es Wilman Paúl Trujillo Páez. Tengo 47 años de edad. Nací en la provincia del Carchi, pero desde los 7 años vivo aquí en Imbabura. Entonces, casi como que mi cultura ya se ha construido en Imbabura, desde mi niñez.

Tengo estudios de artes visuales, escultura, pintura, y también estudios en comunicación social. Además, he practicado danza contemporánea durante algunos años. Eso es lo que he hecho, y ahora me dedico un poco al arte y a las artesanías. Eso es lo que hago hasta hoy.

Pregunta:

¿Qué importancia crees que tiene la tradición oral en la cultura de tu comunidad?

Entrevistado:

La tradición oral, como experiencia vivencial de los pueblos y su territorio específico, siempre va a ser importante. Muy importante, porque es consecuencia del desarrollo natural de la vida en un territorio determinado. Yo siempre pongo como ejemplo que no es lo mismo vivir en los Andes, que vivir en la costa o en el desierto. Tengo muy presente el hecho de que la materialidad influye mucho en la espiritualidad de la gente.

Claro, la tradición oral desde un plano técnico, netamente técnico, es una dimensión cultural no material, pero la percepción que tenemos de nuestra geografía se vuelve subjetiva y comienza a tener una identidad propia, relacionada con los objetivos de un pueblo específico en un territorio específico. Por ejemplo, la gente de aquí tiene un culto al Taita Imbabura. Una espiritualidad que se refleja en una materialidad: el cerro, el volcán. El ser humano, su espiritualidad y su racionalidad, todo eso puede atravesar y abarcar también la oralidad.

La oralidad tiene mucho que ver con el territorio material en el que te has desarrollado. Los de la Amazonía, por ejemplo, tienen cantos, mitos, leyendas relacionadas con la selva, los animales, sus necesidades, miedos, anhelos y placeres. Es importantísimo mantener eso, porque es una proyección del pensamiento y del espíritu de los pueblos, que se hereda a través de la experiencia vivencial. Eso me parece que es la tradición oral: importante, profunda, y que debe cultivarse, reflexionarse y proyectarse.

Pregunta:

¿Cómo aprendiste las leyendas, cuentos o relatos que conoces? ¿De quién?

Entrevistado:

Las fuentes son variadas. Con la emergencia de la tecnología y el internet, ahora tienes en la mano en el teléfono información de todo el planeta. Hay una saturación, una cantidad extensísima de fuentes, casi infinita. Pero, generalmente, la fuente primaria o más organizada es la de los libros que te provee la academia: el colegio, la universidad. Vivimos en una sociedad un poco técnica, y siempre tienes que tener una referencia, un pie de página, algo formal. Hay bastantes bibliografías que hablan del tema. En Abya Yala, por ejemplo, se publica mucho en la editorial de la Universidad Salesiana. Ahí se habla de distintos pueblos como los Shuar, los Awá, o los andinos.

La otra fuente es la vivencial. Por ejemplo, tienes un relacionamiento cultural con las culturas de La Esperanza, que son parte del pueblo Karanki; o con los Imbayas de Otavalo, o los de Pijal en Cayambe, etc.

De ahí vas recogiendo, por experiencia vivencial, leyendas, historias, cuentos de gente mayor. Aunque no estés buscándolas, se van reproduciendo en las conversaciones. Ya tienen

mitos y tradiciones que uno va oyendo simplemente por el hecho de vivir en ese entorno. Es un aprendizaje vivencial, directo.

Después está el aprendizaje académico, con bibliografía organizada. Y ahora también te lo brindan las redes sociales. TikTok, por ejemplo, puede darte alguna leyenda o cuento. Pero eso tiene una dificultad: es demasiado amplio, y hay que tener cuidado con lo que se consume.

Pregunta:

¿A qué espacios sociales, familiares, comunitarios o escolares se vincula la transmisión oral en esta comunidad?

Entrevistado:

Me parece que se vincula más con los jóvenes. En algún momento hubo una crisis, yo la llamaría de alienación, como se decía antes. La gente empezó a adquirir muchas costumbres, tradiciones o conceptos foráneos.

Es muy común ver la influencia de la industria cultural norteamericana: en la música, en las películas, en las leyendas. Y lo de acá se empieza a desconocer. Muchas veces ni siquiera conoces tu historia, tu memoria, tus tradiciones. Eso es parte de lo que antes se llamaba aculturación, alienación, colonización, sometimiento... también globalización, posmodernidad. Terminan absorbiéndose las costumbres y pensamientos extranjeros, y lo propio queda relegado.

Y son los jóvenes y los niños quienes más reciben estos procesos, pero también son ellos quienes están resignificando, adaptando o apropiándose de elementos tradicionales. Lo vemos, por ejemplo, en el Inti Raymi o en las fiestas tradicionales como el San Juan o el San Pedro.

Aunque no se crea, las redes sociales han ayudado a eso. Hay jóvenes que incursionan en la recuperación de coplas, mitos, leyendas. Los proyectos escolares también se enfocan en eso. De hecho, el planteamiento de tu tesis tiene ese mismo interés, y por eso estás en este camino. Es un fenómeno interesante: los jóvenes tienen cierta recepción de estas temáticas y tranquilamente podrían convertirlas en una industria cultural popular. Pasa, por ejemplo, con reediciones de canciones tradicionales como “Mi conejito era tan bandido”, que ahora suena en versiones techno. Los guambras experimentan, incluso con canciones tradicionales del oriente. Creo que los mayores ya no están tan preocupados por eso. Me parece más bien que es una búsqueda que están haciendo los mismos jóvenes.

Pregunta:

¿Podrías contarme una leyenda o relato tradicional que recuerdes y que sea propio de esta comunidad o de cualquier zona de Imbabura?

Entrevistado:

Hay muchas leyendas. Y es importante hablar de esto, porque a veces se corre el riesgo de idealizar la tradición oral como si fuera algo puro, netamente artístico, y se le quita su carácter funcional, práctico, necesario. La tradición oral no solo está para encantar o deleitar, sino que siempre tuvo una función. Y esa función no tiene que ser necesariamente material. Puede estar hecha para inculcar valentía, prudencia, para proteger a los jóvenes.

Una leyenda que he escuchado es sobre el Kuychi, el arcoíris. Se dice que no te tienes que acercar mucho al arcoíris, porque es un ente, un espíritu. Sobre todo, a las mujeres se les advierte, porque el arcoíris puede presentarse disfrazado de un hombre muy guapo, atractivo, que seduce y embaraza.

Pero luego, cuando se dan cuenta, ese hombre es en realidad un demonio, con rostro monstruoso. Entonces, hay que tener cuidado. Otros relatos dicen que al pie del arcoíris hay un tesoro, eso es más para los hombres aventureros. En realidad, lo que plantea esta leyenda es una advertencia sobre los riesgos del enamoramiento, especialmente para las adolescentes, sobre la necesidad de prudencia y cuidado en ciertos espacios. Y lo interesante es que esta leyenda tiene variantes desde Chile hasta México, con distintos personajes y nombres, pero con el mismo tema: la protección de las jóvenes en contextos rurales, donde están expuestas.

Es una estrategia cultural para gestionar riesgos, conflictos de conducta. Una forma de terapia colectiva. La leyenda del Kuychi es eso: una advertencia disfrazada de relato fantástico. Y claro, no te dicen “cuidado con el Kuychi” a una viejita, sino a una adolescente. Eso es lo que te podría contar.

Pregunta:

¿Qué elementos culturales (rituales, paisajes, música, danza, etc.) acompañan a las leyendas de esta comunidad?

Entrevistado:

Aquí vivimos en el barrio San Agustín, pero estamos cerca de comunidades ancestrales como Pucahuaico y San Vicente. También está la comunidad de La Compañía. Antes, nosotros éramos parte de esas comunas, pero después este sector tomó el nombre de San Agustín.

Uno de los elementos determinantes es el cerro Imbabura. La mayoría de la gente lo identifica como un ente protector, casi como un padre. De hecho, le dicen "Taita Imbabura". En torno al cerro gira mucho la proyección espiritual de las comunidades. Por ejemplo, en las ceremonias siempre se lo invoca. Dentro de la tradición oral y la espiritualidad andina, se hace

mención a espíritus: “Espíritu luz de los luceritos”, “espíritu de las montañas”, “fuerza de los ríos y los bosques, vengan a curar esto”, dicen los chamanes. Algo de eso se mantiene, especialmente entre los pueblos indígenas, con mayor intensidad. En los mestizos también, aunque quizá de forma más difusa. Pero sigue habiendo esa conexión. Aquí todo el mundo le dice "Taita Imbabura", incluso los afros que han venido a vivir por aquí.

Pregunta:

¿Qué crees que se puede hacer desde la escuela o la educación para mantener vivas estas creencias, costumbres y la tradición oral?

Entrevistado:

A mí me parece que el primer paso es empezar a hablar de esto. Ahora no se está hablando. O si se habla, se hace desde el populismo, la especulación, o el oportunismo, para disfrazar que se está haciendo algo. Pero si revisas el currículo o las prácticas concretas, verás que se menciona de forma vaga, sin intención concreta. Hay que cuestionar eso, y plantear un proyecto pedagógico que hable del tema con profundidad y responsabilidad.

Después de hablar, viene el accionar: fortalecer, recuperar lo que valga la pena recuperar. Porque no todo es útil o necesario. Algunas cosas, como en la vida misma, evolucionan. Algunas prácticas pueden estar ya desfasadas o haber perdido su función original. Entonces, no se trata de hacer un altar a una parte de la historia. Se trata de resignificar, de repotenciar lo que aún sea útil y productivo.

Desde mi punto de vista, hay que ser práctico en el desarrollo de la cultura. Primero hablar. Y segundo, discernir qué es lo que conviene recuperar. No hay que recuperar todo. Hay que filtrar, reflexionar, poner en crítica. Eso te podría decir.

9. Registro Fotográfico:



Ilustración 3: Entrevista a Luis Montalvo



Ilustración 4: Entrevista a Fernando Jara



Ilustración 6: Taller de Expresión Corporal



Ilustración 7: Presentación de coreografías