

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

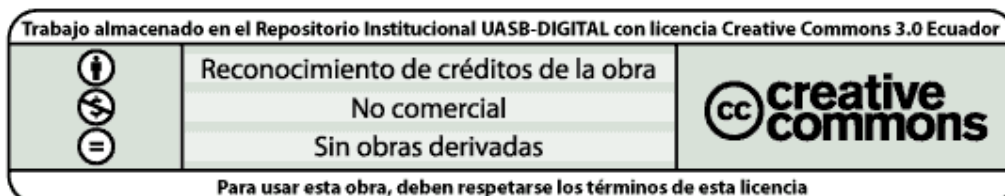
Mención en Políticas Culturales

**Políticas (inter) culturales y producción musical como
procesos de construcción de identidades en Otavalo, 1990 –
2015**

Autora: Alliwa Yolanda Pazmiño Perugachi

Tutor: Armando Muyolema Calle

Quito, 2017



Yo, **Alliwa Yolanda Pazmiño Perugachi**, autora de la tesis intitulada “Políticas (inter) culturales y producción musical como procesos de construcción de identidades en Otavalo, 1990 – 2015”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha otorgo a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 18 de abril del 2017

Resumen

Las políticas culturales siempre han sido vistas como gestiones del Estado o aquellas que se producen con la intervención del Estado y muchas de ellas se han quedado en el ámbito administrativo. En contraste a esta forma de entender las políticas culturales, es necesario explorar nuevas maneras de entender, analizar y sistematizar las políticas (inter) culturales que surgen desde la sociedad y las comunidades, como propuestas autónomas, coordinadas o en tensión con aquellas propiciadas por y desde el Estado.

Mi estudio se centra en dilucidar las políticas (inter) culturales comunitarias (entendiendo lo comunitario en la forma de organización y no solo en el aspecto territorial), tomando como referencia una muestra de grupos musicales.. Los grupos musicales son los mediadores de la cultura en el sentido que crean sus propias políticas para la producción, difusión y circulación de los productos culturales, a la vez son portadores de la identidad cultural. Estas dinámicas sociales y de producción simbólica nos permiten entender cómo se generan las políticas (inter) culturales, esas nuevas formas de crear puentes de diálogo entre los diferentes pueblos que habitan en un territorio y sirven de referente significativo para los productores culturales musicales migrantes. Es así como a las políticas (inter) culturales se las entenderá como el conjunto de iniciativas, decisiones de los propios grupos que se caracterizan por su autogestión, su articulación con las luchas sociales de manera simbólica, es decir la manera como los grupos musicales se conectan con el imaginario de un evento concreto, por tanto responden a contextos históricos concretos; así mismo el uso de elementos culturales del pueblo kichwa Otavalo. Las nuevas realidades sociales en el mundo contemporáneo plantean desafíos teóricos notables para interpretar los flujos y contactos culturales cada vez más intensos. En una sociedad donde la migración ha generado cambios y continuidades culturales, el mismo hecho de contactos con otras culturas, experiencias hace más complejo el desarrollo cultural, que merece ser abordado al menos de manera preliminar en este trabajo.

Palabras clave: Políticas; Interculturalidad; Identidad; Música; Cultura

Agradecimientos

A la Universidad Andina Simón Bolívar por haberme abierto las puertas para continuar con mis estudios, a los profesores de quienes pude aprender conceptos fundamentales para mi formación profesional.

Quiero agradecer profundamente a las personas que me colaboraron con las entrevistas, con esos momentos y espacios de conversaciones que fueron un aporte interesante y valioso para entender el fascinante y rico mundo de la creación musical y su valor en la afirmación de la identidad colectiva: a Patricio Maldonado del Centro Cultural Hatun Kotama, Ana Cachimuel del grupo Yarina, Richard Maldonado del grupo Wiñiaypa, Sayri Cotacachi del grupo Charijayac, Sacha Rosero y David West.

Expreso mi gratitud a esas personas de buen corazón que me apoyaron desde un inicio a asumir el reto de mis estudios: Erika Hanekamp, Iván García.

A mi tutor de tesis, Armando Muyolema quien estuvo en todo momento pendiente de mis avances, siempre con sus observaciones y sugerencias oportunas y que fue un pilar fundamental para el desarrollo de mi proyecto de investigación.

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional en las buenas y en las malas.

Índice

Introducción	7
Capítulo primero	12
1. Contexto Cultural	12
1.1 Región, cultura e identidades en Otavalo 1990 - 2015.....	12
Capítulo segundo	24
2. Marco teórico y metodológico	24
2.1..Aproximaciones conceptuales para las políticas (inter) culturales que surgen desde los procesos comunitarios.....	24
2.1.2 Políticas públicas y políticas culturales	24
2.1.3 Cultura y pueblos indígenas	31
2.1.4 La diversidad en el orden jurídico.....	34
2.1.5 Políticas culturales e interculturales.....	35
2.1.6 Música e identidad	40
2.1.6.1 Identidad y música militante	42
2.2 Marco metodológico.....	46
Capítulo tercero	49
3. La producción musical comunitaria	49
3.1Producción musical en las comunidades	49
3.2 Expresión cultural del Pueblo Kichwa Otavalo.....	49
3.2.1 Producción musical comunitaria.....	50
3.2.2 ¿Cómo surge el Centro Cultural Hatun Kotama?	52
3.3 Acciones y horizontes del grupo Hatun Kotama como procesos de construcción identitaria.....	56
3.3.1 Sostenibilidad a través de la autogestión comunitaria	57
3.3.2 Forma de difusión de la música	58
Capítulo cuarto	64
4. Música, políticas culturales e interculturales y la construcción de identidades colectivas	64
4.1Trayectoria de los grupos	65

4.1.1 Winiaypa	65
4.1.2 Yarina.....	67
4.1.3 Grupo Charijayac	68
4.2 Gestión cultural y sostenibilidad	70
4.3 Relación con otros grupos para la producción y difusión.....	76
4.4 Influencia de las luchas sociales en el imaginario social.....	79
Conclusiones.....	92
Bibliografía.....	94
Anexos.....	98

Introducción

La música es un elemento de la cultura local de Otavalo tan generalizado y común que la mayoría la disfruta sin pensar mucho sobre su rol en la vida social. Paralelamente al entretenimiento y al disfrute estético de la música, está presente en distintos momentos de la vida social desde los funerales hasta el matrimonio. Como parte del pueblo kichwa otavalo he participado en diferentes eventos significativos de las familias y las comunidades y me he dado cuenta que, con ciertas especificidades, la música atraviesa la religión, las clases sociales y las formas culturales urbanas y rurales. Los géneros musicales se han diversificado creativamente en respuesta a los cambios culturales y a los gustos de las audiencias locales, nacionales e internacionales. La difusión de la música y su creciente valor comercial ha llamado la atención de los investigadores. Existen aportes importantes en este campo (Meish 2002); (Wibbelsman 2009). Sin embargo, desde la creciente diáspora de los años 70 del siglo pasado, intensificados en los 90s, la imagen del kichwa otavalo como “textile and music seller”, ha adquirido una gran predominancia en el imaginario local, nacional e internacional y en la academia. Siendo tan amplio y rico el universo cultural de la música, sus circuitos de difusión y comercialización extensamente explorados, la producción musical es un campo que a pesar de sus implicaciones sociales y culturales ha merecido escasa atención ¿cómo se constituyen los grupos y cuáles son las decisiones que se toman en el proceso de creación, producción y proyección de los productos musicales en términos de relevancia cultural? En esta región no solo se consume y comercializa con la música. Al contrario, hay un proceso de producción previo que implica reflexión y decisiones que expresan no solo las tendencias estéticas sino también las dinámicas culturales y políticas del contexto social que le da sentido y aceptación en contextos históricos y culturales concretos. Al enfocarse en la reflexión y los procesos de formación de los músicos y grupos musicales y la toma de decisiones en la producción musical es fácil darse cuenta de que en estos procesos de producción musical se visualizan claramente la existencia de actores y espacios alternativos de articulación de políticas culturales que provocativamente podríamos llamarlas comunitarias, queriendo significar con esto las iniciativas, acciones y proyectos que se generan, en este caso, desde la

producción musical y desde fuera de las instituciones del Estado que tradicionalmente son el referente a la hora de pensar las políticas culturales.

Por otra parte, se sabe que, en el contexto actual de cambios en la gobernanza del Estado, los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD) están asumiendo progresivamente más competencias en la gestión de las políticas públicas en el ámbito de desarrollo local. Estas funciones atraen la atención de los estudiosos, en tanto una instancia institucional del Estado que despierta expectativas en el campo cultural acorde con el sentido común de que son estas instancias las encargadas de generar políticas culturales.

El desarrollo e implementación de políticas culturales es una de las áreas con alguna trayectoria en la gestión municipal. Por otro lado, el nuevo marco legal constitucional vigente ha establecido el principio de interculturalidad como un eje transversal que debe ser considerado en la formulación de políticas públicas en todos los niveles de la administración del Estado. En el plano discursivo amplio, este principio es pensado como un elemento transversal de las políticas públicas. Sin embargo, al analizarlo en las acciones y en las prácticas concretas, la interculturalidad sigue siendo asociada con temas-referentes étnicos. No obstante, las políticas públicas deben generar iniciativas que desarrollen el principio de interculturalidad en sus planes de desarrollo en todos los niveles de la gestión pública. De esta manera, se le atribuye a esta instancia institucionalizada la tarea de gestionar políticas culturales que se enfoquen en la relación entre culturas que conviven o se superpone en la vida diaria de la sociedad local y regional.

Si bien es cierto que la generación de políticas culturales tradicionalmente ha radicado en las instancias institucionales del Estado, es interesante reconocer que la sociedad es cada vez más consciente del valor de sus prácticas culturales cotidianas y de su capacidad de generar iniciativas desde las comunidades o formas organizadas de la sociedad. Como ya señalamos antes, existen actores y dinámicas culturales en los territorios que surgen de iniciativas individuales o colectivas, de manera autónoma, en relación o, incluso, en tensión con las instancias del Estado, que merecen ser entendidas y estudiadas.

Dentro de estos procesos culturales se puede encontrar gestores y productores simbólicos comunitarios. Entiendo la comunidad como un espacio social situado en los territorios locales, pero también, en un sentido amplio, como las nuevas formas de producción de comunidad basadas en la afirmación de la identidad y la creación de nuevos lazos de pertenencia, donde lo territorial comunitario pierde centralidad, como sería el caso de los migrantes y comunidades diaspóricas radicadas -o reterritorializadas- en otros lugares del mundo, que “hacen música” con una diversidad estética y con un propósito que va más allá del entretenimiento. Sin embargo, toda esta riqueza de sensibilidades estéticas y de recreaciones culturales, ha merecido poca o ninguna atención de los investigadores o del mismo Estado.

En este campo problemático, lo que planteo en este trabajo es analizar las formas cómo se articulan los gestores cultural-musicales independientes y productores comunitarios con los procesos políticos y económicos tanto a nivel local como nacional e internacional. Me refiero a formas de articulación simbólica en el sentido de cómo la producción musical se nutre de los contextos políticos y culturales y a la vez cómo la música retorna y alimenta la constitución de identidades colectivas. El objetivo es averiguar cómo se constituyen los grupos musicales desde sus narrativas, enfocándome en las reflexiones y decisiones que éstos van tomando respecto al sentido de sus intervenciones musicales, la relación con su audiencia imaginaria, el uso de las lenguas en la creación musical y la articulación a los contextos políticos y culturales más amplios, como las movilizaciones indígenas en distintas escalas. Este ejercicio busca encontrar los elementos conceptuales para mostrar que tales actores musicales no solo buscan “to sell textiles and music”, sino también generan políticas culturales en tanto encarnan decisiones que intervienen en el campo simbólico de constitución de identidades diferenciadas como indígenas. El marco temporal del estudio comprende el periodo de apogeo de las movilizaciones indígenas durante la década de los 90 del siglo XX, hasta el 2015. Es sabido que los cortes históricos son arbitrarios y el corte temporal señalado aquí no es una excepción. La referencia es más bien de tipo político y alude al gran levantamiento de junio de 1990 que, en muchos sentidos, que no vienen al caso exponer aquí, marcó un antes y un después en la historia política de los pueblos indígenas y de la

sociedad ecuatoriana en su conjunto. En términos de los procesos culturales locales, no se quiere decir que a partir de los 90s, aparecen intervenciones musicales con una dimensión política y cultural significativa. De hecho, la historia cultural de la región es muy rica, compleja y diversa que merece ser estudiada en sí misma como un tema de gran aliento. Por tanto, en este estudio no me enfoco en recuperar la rica historia cultural de la región al estudiar de manera exhaustiva las dinámicas culturales locales que incluye la producción musical pero no se agota en ella, sino recuperar algunos eventos que los considero significativos para contextualizar mi tema a saber: explorar las maneras cómo los grupos musicales radicados unos en las comunidades y otros siendo parte de la diáspora kichwa otavalo, han generado iniciativas, acciones, proyectos e intervenciones simbólicas que nos permiten pensar teóricamente la posibilidad de la existencia de una políticas culturales comunitarias, surgidas por fuera y, muchas veces, a pesar de y en confrontación con aquellas auspiciadas por el Estado. Considero que visibilizar estas acciones surgidas desde las formas comunitarias y de formas de pertenencia a una comunidad, ameritan una conceptualización adecuada para entender la profundidad de los procesos culturales locales, aunque en este trabajo, intento examinar de manera preliminar estas dinámicas y resaltar elementos que permitan estudios futuros sobre el significado y los alcances de la producción cultural comunitaria. Las preguntas que guiarán este trabajo son las siguientes: ¿Cómo se generan y enuncian las políticas culturales y el principio de la interculturalidad desde los procesos de producción musical?, ¿Cuáles son las tensiones y posibilidades de la generación de políticas culturales desde los actores comunitarios, en relación a las políticas generadas desde las instituciones del estado?, ¿Cuáles han sido las dinámicas culturales, comerciales y artísticas que mantienen vivo este proceso de construcción de imaginarios culturales en los territorios? En tanto la región es una zona de encuentros interculturales sostenidos y dinámicos, me pregunto también sobre cómo los productores musicales comunitarios imaginan e intervienen en la constitución de relaciones entre culturas.

Al responder estas preguntas, este trabajo de investigación pretende aportar a la reflexión sobre el desplazamiento de las maneras de entender las políticas culturales hacia las iniciativas que se generan desde la sociedad de manera autónoma

o en tensión con aquellas que surgen desde la iniciativa institucional del Estado. En otras palabras, en el ámbito académico permitirá entender nuevas formas de generar políticas culturales desde la sociedad civil que se tensionan o articulan con las políticas culturales que son implementadas desde las instituciones públicas. Entender la dinámica y construcción de imaginarios y la producción artístico musical de los grupos culturales locales comunitarios, permitirá también dar una perspectiva más clara al momento de desarrollar e implementar las políticas /programas desde el Estado.

El presente trabajo consta de cuatro capítulos que se han desarrollado de manera concisa para que el lector pueda entender su contexto y las líneas teóricas en las que se basaran las reflexiones de mi investigación, hasta llegar a la construcción de las políticas (inter) culturales que surgen desde las bases, es decir desde una muestra de grupos musicales de Otavalo. En la primera parte se expone sobre el contexto cultural de Otavalo, estas vienen a ser las pautas de las dinámicas culturales en el que surgen los grupos musicales. Esto se vio necesario para situar a los grupos dentro de un contexto histórico, el proceso de cambios y continuidades culturales. En la siguiente parte se plantea las perspectivas teóricas sobre las que se desarrolla la reflexión de esta investigación, pues se realiza un diálogo teórico sobre política, cultura, identidad, música y las políticas culturales. En el capítulo tercero se aborda sobre la producción comunitaria basado en el estudio de caso del Centro Cultural Hatun Kotama, en esta parte se dilucida las formas de producción y sostenibilidad a nivel comunitario, y la difusión centrada en la enseñanza y aprendizaje de la música imaginada como propia hacia las nuevas generaciones. Finalmente, en el capítulo cuarto se realiza un análisis sobre las iniciativas de los grupos musicales que surgen de manera autónoma o en tensión con las acciones de las instituciones estatales. Aquí es donde se muestra los elementos que definen las políticas (inter) culturales, tales como son propuestas por los productores musicales estudiados (Chariyajayac, Wiñiaypa, Centro Cultural Hatun Cotama, Yarina).

Capítulo primero

1. Contexto Cultural

1.1 Región, cultura e identidades en Otavalo 1990 - 2015

Otavalo es la cabecera cantonal de la provincia de Imbabura, ubicada en el área administrativa de la zona 1. A Otavalo se lo conoce como el “Valle del amanecer” o “Ciudad intercultural”. Según el censo del 2010 Otavalo cuenta con 104.9 mil habitantes (26.3% respecto a la provincia). “El cantón Otavalo está integrado por la ciudad del mismo nombre, que es la cabecera cantonal, y por once parroquias, dos urbanas y nueve rurales. Las parroquias rurales son: Eugenio Espejo, San Pablo del Lago, González Suárez, San Rafael, San Juan de Ilumán, Dr. Miguel Egas Cabezas, San José de Quichinche, San Pedro de Pataquí y Selva Alegre”¹. El 37,5% de la población es urbana y el 62,5% es rural.

Otavalo es una ciudad multicultural donde conviven indígenas y mestizos. La población kichwa es mayoritaria con el 56.675 de habitantes, equivalente al 57, 2% (Gobierno Autónomo Descentralizado de Otavalo, 2013). Según el censo del 2010, el pueblo Otavalo representa el 13,3% de 1’ 018.176 de la población indígena a nivel Nacional.

La economía de la región es variada. La población otavaleña se dedica a la agricultura, ganadería, la artesanía. El 17% de la población se dedica al comercio al por mayor y menor, tanto a nivel local como también nacional e internacional. La producción artesanal y el comercio están estrechamente ligadas y ocupa el tercer lugar dentro de las actividades a la que mayoritariamente se dedica la población Otavaleña. Un significativo segmento de los otavaleños se encuentra articulado al comercio exterior, han hecho de ello su principal actividad económica fuera del país, donde la venta de artesanías se combina con la comercialización de la música.

¹ Al respecto ver en <http://www.otavalo.gob.ec/webanterior/?pageid=38>.

El auge turístico y el desarrollo artesanal y comercial que se ha logrado en las últimas décadas a nivel local han generado una nueva dinámica cultural y económica por parte de la población kichwa. De hecho “el ascenso económico suscitado por estos cambios repercutió en la ciudad de Otavalo, la capital del cantón, dominada anteriormente por habitantes blanco- mestizos, ya que la población indígena llegó a constituir la mayoría, al mantener el control sobre la producción artesanal y su exportación y beneficiándose del floreciente mercado turístico”(Sobczyk y Soriano 2015). De ahí que se genera una presencia considerable de población kichwa en la zona urbana, en el sentido de su actividad económica, su activismo cultural y político.

Algunos kichwa otavalo cuentan con emprendimientos empresariales y locales comerciales en la ciudad. Este hecho hace que se vaya generando nuevas formas de relacionamiento y creación de espacios diversos; nuevas dinámicas económicas, formas de producción cultural y organizativas. En este momento se puede constatar que, en la ciudad de Otavalo, algunos hoteles, restaurantes y locales comerciales son de propiedad de indígenas, poder económico que no es común a todos los pueblos indígenas. La feria que se realiza en la plaza de ponchos es el espacio donde están la mayoría de artesanos otavalo, con la venta de productos elaborados en Otavalo propiamente, así como también productos importados de otros países.

Otro elemento cultural que no puede pasar desapercibido es los usos de la lengua kichwa, estrechamente relacionado al comercio. El paisaje lingüístico de la ciudad también ha variado y se le ha dado un valor significativo culturalmente. Con esto me refiero a los nombres que llevan los locales comerciales, los hoteles, las agencias de viajes y centros culturales como, por ejemplo, “Alli Samay”, “SISA”, “Hostal Alli”, entre otros. También la decoración de los lugares da un toque cultural con materiales de la localidad, por ejemplo, los manteles, cortinas, señaléticas en dos idiomas. Forma parte del paisaje lingüístico, la notable presencia del inglés, igualmente, utilizado para avisos dirigido a los visitantes extranjeros.

La región de Otavalo, un lugar cosmopolita, conectado a la globalización mediante el comercio internacional, el turismo y la investigación, no escapa a las dinámicas de relaciones culturales ya sea entre pueblos de la provincia (pueblos Kichwas Kayampi, Karanki, Natabuela), así como también con otros pueblos del país (en el país hay 23 pueblos indígenas indígenas), y del exterior. Esto se debe al comercio que se ha generado con las artesanías y la música que se producen en Otavalo o que son recreaciones musicales producto de los contactos y experiencias con otras culturas. Estas dinámicas económicas locales articuladas de manera creciente a los círculos virtuosos de los flujos globales del turismo, el comercio y el interés académico, ha dado lugar al uso intensivo de determinados signos identitarios que afianzan los sentidos de pertenencia a una comunidad kichwa. Dicho en otras palabras, el éxito económico se articula a una fuerte construcción de identidad, tanto que los signos de identidad en la producción cultural local parecen a la vez constituirse u operar como una estrategia comercial, comprensible en términos históricos, por la tradición de larga data de los mindalae². En todo caso, contrariamente a lo que ha sucedido en otros lugares, los logros económicos no han conducido a procesos de blanqueamiento sino al fortalecimiento de la identidad propia y, en gran medida, a la kichwisación de la población en general.

Las dinámicas sociales, culturales y económicas de la región tienen sus especificidades, pero también un contexto político-organizativo de los pueblos indígenas a nivel regional y nacional, donde las organizaciones provinciales han tenido una participación notable. Por tanto, para entender un poco el contexto cultural me referiré al proceso de constitución del movimiento indígena del Ecuador.

Los procesos sociales y culturales locales y sus dinámicas socioeconómicas, descritos en breves rasgos, tienen a su vez un contexto más amplio. Es sabido que las luchas locales en varios campos de la vida social llevaron a formas políticas organizadas a nivel regional y nacional. Pero existen eventos con un impacto

² Al respecto, es interesante el documental Mindalae (UNESCO, 2010).

nacional o, dicho en otras palabras, luchas locales coordinadas en todo el país que tiene un significado más allá de lo local. Las luchas locales adquieren una nueva dimensión al alimentar los alcances y la escala de las demandas de los pueblos y nacionalidades. Y es por esta razón que describir someramente el contexto nacional es pertinente.

Los años 90 es una década muy agitada, y se generan nuevos imaginarios sobre el indígena. El movimiento indígena mucho antes de los años 90, ha venido organizando y exigiendo al Estado ecuatoriano sus derechos. En sí la lucha de los pueblos ha sido por la tierra, la cultura y la educación. Estos tres elementos fueron los ejes alrededor de los cuales se articularon las narrativas y expectativas de las organizaciones indígenas articuladas antes, durante y después de la reforma agraria en el Ecuador. Durante la primera mitad de la década de los 90 del siglo pasado, las demandas de tierra, cultura y autodeterminación pasarán a ser las bases conceptuales del Proyecto político de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE)³. El proyecto político recoge los debates y las propuestas generados desde las bases y es el resultado de un proceso de resistencia y lucha contra la discriminación y explotación, mismo que se lo plasmó en un documento con propuestas desde los pueblos indígenas, el mencionado proyecto, en ese entonces, era como un mandato colectivo a ser impulsado por los líderes ante el Estado y, en la actualidad, tiene un valor histórico porque podemos dar cuenta de cómo pensaba la CONAIE en ese entonces y cuáles han sido los alcances con miras a la reforma institucional del Estado ecuatoriano, especialmente, respecto a las maneras de entender la cultura y las dinámicas de las relaciones sociales y culturales desde abajo.

Si bien el proyecto político de la CONAIE se consolida en la década de los 90, ya en los años 70; se crea la organización Ecuador Runacunapac Riccharimuy (1972) a nivel de la región Sierra; para ese entonces empiezan a “caminar juntos”

³ El Proyecto Político de la CONAIE, es un documento fundamental para entender las demandas de los pueblos indígenas desde los inicios de la década del 90 del siglo XX. Véase en: <https://conaie.org/proyecto-politico>

Sierra, Amazonía y Costa, con la conformación de la CONACNIE (Consejo Nacional de Coordinación de las Nacionalidades Indígenas del Ecuador), hasta que en el año 1986 se constituye la CONAIE.

Al calor de la “Campaña 500 Años de Resistencia Indígena y Popular” impulsada por la CONAIE, que se cumpliría en 1992 y, ante las inequidades e injusticias por parte del Estado ecuatoriano, desde esta organización se convoca a un gran Levantamiento Indígena en 1990, conocido como el “Levantamiento del Inti Raymi”. A partir de entonces, la CONAIE plantea la tesis del Estado Plurinacional y los pueblos indígenas, a través de sus organizaciones representativas, se incorporan en el escenario nacional como actores políticos que buscan la transformación del país en su conjunto, más allá de las reivindicaciones puntuales de mejoras en la administración del estado que eran la tónica en las décadas anteriores. Este proyecto político es producto de la resistencia y lucha contra la discriminación y explotación. Trascendiendo la lucha de los huasipungueros por la tierra, los planteamientos avanzan hacia los derechos al ejercicio de la cultura propia y al mantenimiento de la identidad colectiva como pueblos indígenas⁴.

Según el proyecto político de la CONAIE redactado en el año de 1994, ratifica lo planteado en el levantamiento del 90, la necesidad de construir un Estado Plurinacional, ya que existe un Estado uninacional, monocultural y excluyente que impide la participación de los Pueblos originarios en todos los ámbitos de la vida nacional. El cuestionamiento fundamental apunta a los cimientos del orden político y cultural del Estado que fue formulado de la siguiente manera: “El Estado ecuatoriano y sus estructuras vigentes, no reflejan la realidad plurinacional del país. En tanto fue constituido por los representantes de los sectores dominantes, es excluyente e impositivo y no responde a la realidad imperante [...]”(CONAIE 2007). Según la

⁴ Sobre historias breves en kichwa y español de las comunidades de Otavalo ver Tanya Korovkin. Nuestras comunidades ayer y hoy (Abya yala, 1994).

CONAIE, en su discurso oficialmente exige reconocimiento constitucional a las 14 Nacionalidades y 14 lenguas, a nivel de las tres regiones del país.

En este contexto histórico amplio, los indígenas del cantón Otavalo, a través de sus organizaciones locales, se autodefinen por su territorio, lengua, tradiciones, costumbres, festividades agroecológicas, y vestimenta como parte de la nacionalidad Kichwa y pueblo Otavalo⁵. En las comunidades kichwa Otavalo, aún se mantiene las formas de organización comunitarias en las que la máxima autoridad es el cabildo, seguido de las organizaciones de segundo grado (organizaciones a nivel parroquial) y la organización de tercer nivel (organización a nivel provincial).

Las comunidades pertenecientes al pueblo Otavalo en su mayoría son filiales de la organización más influyente a nivel de la provincia es la Federación de Pueblos Kichwas de la Sierra Norte del Ecuador (CHIJALLTA-FICI), filial de la Ecuarrunari y a nivel nacional de la CONAIE. La FICI abarca cuatro pueblos autodefinidos como otavalo, natabuela, karanki y kayampi. Estos cuatro pueblos se distinguen por su vestimenta, y en algunas prácticas culturales que varían de acuerdo a la comunidad y pueblo.

En este panorama de movilización colectiva, de reivindicaciones y de propuestas de transformación, las organizaciones sociales han sido un pilar fundamental al momento de exigir a las autoridades sus derechos, fortalecer y revitalizar la cultura. En estas dos últimas décadas ha habido tensiones culturales entre indígenas y mestizos en la ciudad de Otavalo que vale caracterizarlas al menos de manera esquemática. En efecto, la discriminación ha sido históricamente un elemento constante que han mediado las relaciones sociales entre indígenas y no indígenas, donde el indígena vivía en desigualdad, la concentración de los recursos en pocas manos y el difícil acceso a la educación y a los bienes culturales urbanos. Esa realidad, poco a poco ha ido cambiando por las luchas sociales y culturales que han ido posicionando la presencia de los kichwa otavalo y sus reivindicaciones.

⁵ Véase en estatutos CHIJALLATA -FICI

En el ámbito local una disputa fascinante es aquella que se ha generado alrededor del parque central de la ciudad. Sin duda, las disputas y movilizaciones provocadas por el espacio del parque y el significado de los monumentos, merece ser estudiado como un tema a parte. Aquí, me limito a señalar de manera fragmentaria algunos elementos de esa lucha para indicar las tensiones interétnicas que contextualizan la producción cultural y musical, en este caso, en el área urbana.

En la actualidad, para quienes carecemos de memoria histórica, lo único que miramos y conocemos de Otavalo es que el parque central lleva el nombre de Simón Bolívar, pero en el centro de este parque existe el monumento a Rumiñahui, el “último defensor de Quito”. ¿Cuál es la historia que subyace a estos dos personajes históricos en relación al espacio que ocupan en la ciudad? ¿ha sido su convivencia armónica o ha despertado tensiones sociales y culturales? Explorando un poco el por qué estos personajes se superponen en nombrar un mismo lugar explica en buena medida las tensiones interétnicas alrededor del valor simbólico y de las disputas culturales y sociales por la ocupación del espacio urbano por parte de los indígenas cuyo control debe ser negociado y consensuado. La disputa sobre el parque describe bien las tensiones culturales en otros ámbitos de las relaciones interculturales en la región atravesadas a su vez por las dinámicas económicas y el acceso de los indígenas a la educación y la cultura urbana.

De ahí que, en las últimas dos décadas estos dos personajes históricos han generado entre la población mestiza e indígena las disputas interétnicas más notables de la región. La FICI al ser una organización de carácter étnica que se deriva de procesos de lucha identitaria donde tiene una gran importancia la memoria colectiva fue partícipe de estas tensiones culturales entre indígenas y mestizos por fijar el monumento de Simón Bolívar y Rumiñahui en el parque central de Otavalo.

Los cuatro pueblos filiales de la FICI confluyen en el reconocimiento de la figura histórica de Rumiñahui como defensor de la territorialidad del Norte. Según Benjamín Inuca (ex Dirigente de la FICI), estos pueblos distintos comparten un sentimiento histórico común. Haciendo un poco de historia para contextualizar este conflicto cuenta que:

La FICI se constituye en 1972. Cuando se constituyó la FICI era básicamente por los maltratos, por las formas despreciativas del centro urbano y como trataban los mestizos a los indígenas. Cuando se constituye la FICI, empieza un proceso de recuperación de la dignidad de nosotros, de todos los indígenas. En ese proceso, es que se busca establecer un espacio en el centro de la ciudad, que diga del valor que tenemos nosotros, pero que también tenemos nuestros propios héroes.(Inuca 2016)

Como se sabe, inicialmente, la FICI tuvo más un carácter campesino, acorde con el lenguaje político y analítico de la época. En contraste, los grupos culturales locales se posicionan en un discurso que reivindica la condición de pueblos con elementos culturales propios que dan una especificidad y diferencia de lo campesino.

En esencia, la lucha era contra el racismo, la recuperación del espacio público también puede ser de carácter comunitario implicando a la vez la recuperación de los “propios héroes”, como él lo denomina. Existe una posición política de establecerse en el centro de la ciudad, una forma de conseguir justicia frente a la desigualdad en la urbe. La memoria que hace sobre la formación de la organización se ubica en un contexto grupal y social específico por el que surge y así mismo rememora las reflexiones que hubo en la organización sobre el tema, según el expresidente de la FICI “el hecho que Rumiñahui sea el primer defensor de nuestra territorialidad, de nuestras culturas ante la llegada de los españoles, se constituye en un héroe que puede ser editado en estos días, hay una lucha contra la injusticia, la desigualdad y eso se buscó mucho y se analizó mucho en las asambleas de la FICI” (Inuca 2016).

En fin, como señalo más arriba, no es este el lugar para describir las tensiones entre indígenas y mestizos sobre las disputas periódicas sobre el parque central Simón Bolívar/Rumiñahui, ni los debates ni las soluciones propuestas. Sin embargo, he traído aquí algunos aspectos de esta lucha como una referencia para denotar no solo las tensiones culturales existentes en la región sino también los esfuerzos para tender puentes y formas de convivencia social que son expresadas, entre otras formas, a través del arte musical, más específicamente, a través de las opciones conscientes en la producción musical que implica decisiones que van desde qué lengua utilizar –lo que supone no solo interpelar a un público específico, sino también la afirmación de identidad-, sino una identificación con procesos políticos

más amplios, así como también con un público transnacional, dentro de los circuitos propiamente comerciales de las industrias culturales⁶.

Las nuevas realidades sociales en el mundo contemporáneo plantean desafíos teóricos notables para interpretar los flujos y contactos culturales cada vez más intensos. En una sociedad donde la emigración ha generado cambios y continuidades culturales, el mismo hecho de contactos con otras culturas, generan experiencias que hace más compleja el desarrollo cultural. Otavalo al ser un lugar cosmopolita donde conviven, mestizos, indígenas y afros requiere pensarse nuevas formas de crear puentes de diálogo entre los diferentes pueblos que son parte del contexto cultural.

En la actualidad se generan nuevas dinámicas culturales a nivel de los sectores urbanos como es Otavalo, donde los indígenas que habitan en la ciudad empiezan a crear su propia organización como “Cabildo Kichwa”. Por otro lado, es interesante observar que como una acción política empiezan a retomar festividades como el Inti raymi⁷, una celebración tradicionalmente rural, que se celebran en plena ciudad de Otavalo, reivindicación que se remonta a los años 70s y 80s del siglo pasado, por grupos culturales de la época como Peguche, Obraje, el Taller Causanacunchic y el Club estudiantil de Peguche.

Según el testimonio de Ariruma Kowii, miembro del taller causanacunchic que se conformó en los años 80, mencionó que en esas épocas surgieron grupos culturales como el grupo Obraje, Peguche y el taller Causanacunchic. Estos grupos empezaron a cuestionar la cultura nacional. Causanacunchic conjuntamente con la FICI no, sin tensiones plantearon crear la Secretaria de cultura. Desde esos espacios empezaron a cuestionar la discriminación y el irrespeto a la cultura por parte del

⁶ Para profundizar en el tema ver R. Lalander “Movimiento indígena, participación política y buen gobierno municipal en el Ecuador. El Alcalde Mario Conejo (Análisis)”.

⁷ Fiesta del Sol que se celebra los meses de junio y julio.

municipio de Otavalo, más que todo a los eventos que se hacían en las fiestas del Yamor (Sara Ñusta, Tantanakushpa ripashunchik, kashna watapa) (Kowii 2017).

Esas dinámicas culturales rompen con los límites culturales establecidos dentro de una ciudad tradicional, centradas en el supuesto de la cultura única de raigambre hispánica y el monolingüismo.

Otro elemento importante para tener en cuenta al momento de entender las dinámicas culturales de Otavalo es que dentro del imaginario de la sociedad ecuatoriana existe esa idea que el kichwa otavalo es sinónimo de viajero, comerciante y músico. Pero en la realidad no todo kichwa otavalo es comerciante o músico, pues las actividades a las que se dedican son muy diversificadas. Como se mencionó más arriba, el comercio representa la actividad económica que ocupa el tercer lugar en términos del número de personas que practican esta actividad, siendo la agricultura y ganadería otra de las actividades a lo que se dedica la mayoría de la población. Los agricultores combinan las actividades agrícolas y ganaderas con la producción de artesanías, también la venta de mano de obra para realizar las artesanías por pedido de los comerciantes. Hay relaciones complejas entre los campesinos y los comerciantes; los comerciantes representan un pequeño segmento de la población indígena, pero a nivel local existe relaciones económicas muy complejas en la producción artesanal y el comercio. Algunas familias predominantemente agricultoras de las comunidades producen artesanías, que son recogidas por los comerciantes.

A los kichwa otavalo comerciantes lo que les distingue de los mestizos es que han hecho el viajar una forma de vida, son parte de la economía global. La conexión con otras culturas y pueblos ha hecho que se integren a esa forma de economía en el mercado internacional y nacional; así también es evidente la distinción entre kichwa otavalo los viajeros y comerciantes frente a los indígenas rurales agricultores, estudiantes, profesionales, entre otros.

Las actividades económicas a los que se dedican los kichwa otavalo los distingue entre los grupos y comunidades, ello marca diferencias, podría decir

diferencias de manera simbólica y económica. Pues quien viaja y se dedica al comercio adquiere un estatus y prestigio dentro de su entorno y mejora su situación económica. Es de anotar que el proceso que lleva a la comercialización de la música a nivel internacional es complejo. Como demuestra Meish, (2002), los viajeros son inicialmente comerciantes; luego, combinan la música con la venta de artesanías, hasta que al final, los grupos exitosos, se dedican exclusivamente a la música.

En el testimonio de una familia se demuestra esa opción de ser comerciante, viajero o no: “Yo no quiero estudiar. Quiero ahorrar y comprar lo que necesito para poder vivir y tener un negocio propio. No me gustaría ser empleada de nadie. Al estar fuera hemos podido ahorrar mucho y dentro de dos años retornaremos para construir una casa y de pronto comprar un carro y contar con un negocio propio en Otavalo”⁸. Es una opción de vida que eligen algunos jóvenes otavalo, pues siempre está ese sentido de ser emprendedores y tener sus propios negocios, así como menciona en el mencionado testimonio.

Algunas familias otavalo han hecho de la música y el comercio su actividad económica principal, pues en este aspecto la comunidad de Peguche es emblemática y es reconocida nacional e internacionalmente por sus artesanías y músicos. A partir de los años 90 se han ido creando nuevos espacios de participación con el fin de fortalecer y revitalizar la identidad étnica y cultural como la festividad que en la actualidad es muy reconocida a nivel nacional e internacional: el Pawkar Raymi. Desde 1995, Peguche con el fin de crear espacios para los grupos musicales de la localidad y darse a conocer organizaron el evento Peguche Tío, con el paso del tiempo, este evento ha tenido gran acogida y su nombre ha sido cambiado a Pawkar Raymi que, según José Quimbo, uno de los fundadores de este evento cultural, quiere decir. “Fiesta del Florecimiento”⁹.

⁸ Conversación personal con M.S. Otavalo, Octubre 2016.

⁹ Conversación personal con José Quimbo, Vicealcalde de Otavalo, 26 de diciembre 2016.

Estas festividades hay que entenderlas como procesos que ayudan a fortalecer las identidades y promocionar la producción cultural local. El Pawkar Raymi¹⁰ nace en Agato en la comunidad vecina a Peguche, donde se concentraban las diferentes comunidades, especialmente Peguche. El lugar de concentración era el estadio de la comunidad de Agato para disfrutar del campeonato de fútbol y el juego de intercambio de flores. Pero desde hace doce años la Comunidad de Peguche también empieza a organizar la fiesta tradicional Pawkar Raymi, con el fin de tener presencia y reconocimiento a nivel nacional e internacional, según José Quimbo. En 1995, Peguche da continuidad a esta festividad donde se realizan conciertos de música andina con grupos de la localidad y grupos reconocidos a nivel internacional, campeonatos de fútbol y elección de la ñusta¹¹ de deportes. Todo este evento es organizado bajo el auspicio de instancias privadas, de instituciones públicas como la prefectura, el municipio de Otavalo y de las propias gestiones de la comunidad junto con los organizadores del evento.

El Pawkar Raymi se celebra en el mes de febrero y el Inti Raymi en junio y julio, son las festividades más relevantes de la zona. En estos espacios se consolida y se fortalece la identidad étnica y cultural. En estas épocas muchos de los que emigrantes retornan a las comunidades y son participes de las festividades, los conciertos o presentaciones musicales son organizados por las comunidades en donde se crea espacios de participación de grupos musicales de la localidad o extranjeros. Estas acciones influyen en la continuidad y en los cambios culturales que se dan en la región; así mismo en la producción artística musical, que incentivan a organizarse y crear nuevos grupos culturales. La música es uno de los referentes para estas festividades, entendiéndolas como un espacio y una forma de difundir la producción musical y cultural a nivel local.

¹⁰ Pawkar Raymi conocida como fiesta del florecimiento, festividad agroecológica que se da en el equinoccio.

¹¹ En castellano significa reina.

Capítulo segundo

2. Marco teórico y metodológico

2.1 Aproximaciones conceptuales para las políticas (inter) culturales que surgen desde los procesos comunitarios

Hablar de políticas culturales en la sociedad ecuatoriana donde conviven varias culturas y al reconocerse como un Estado Plurinacional, implica también mirar las diferentes formas de pensamiento y diversas formas del desarrollo cultural. En el caso de mi investigación, centrada en mirar las dinámicas que tienen lugar en los procesos de producción musical que se dan a nivel comunitario (lo comunitario entendido como formas de organización social y no solo en el aspecto territorial), es necesario pensarlo desde la política, la cultura y el principio de la interculturalidad; es decir, entendiendo a las comunidades y sus actores individuales o colectivos no solo como portadores de cultura sino como generadores de sus propias políticas (inter) culturales. Siguiendo con estos postulados, en este capítulo intentaré plantear algunas dimensiones teóricas que son necesarias para entender las Políticas (inter) culturales de los productores y gestores culturales y su rol en la construcción de identidades a través de la música.

2.1.2 Políticas públicas y políticas culturales

Como se sabe, las Políticas Culturales como Políticas Públicas en su sentido más convencional, se refieren a la intervención del Estado para promover y desarrollar la cultura de las sociedades. En este marco González define a las políticas públicas como una ciencia práctica para la acción del poder (2005, 108). Es decir, donde existe la hegemonía y las acciones de inclusión por parte del Estado en la realización de las políticas culturales.

A las políticas Públicas se la define como ciencia práctica para la acción del poder público, donde las autoridades resuelven las necesidades a través de los recursos públicos que responden a los programas, proyectos y a las decisiones gubernamentales(González 2005). Por tanto, estas instancias poseen normas

jurídicas, programas y proyectos para su intervención y ejecución. Desde esa perspectiva las políticas culturales son gestionadas por las instancias públicas; es decir, el énfasis se queda en lo administrativo, en la gestión del mundo simbólico de la sociedad.

Por otra parte Nivón Bolán, es crítico a la forma cómo se administra la cultura, ya que no solo es la administración sino que debe estar presente la participación social para la construcción de Políticas Culturales que respondan a un realidad concreta: “La relevancia de la política cultural se empobrece si se la reduce a la dimensión administrativa y se la priva de su sentido utópico, de compromiso con un modelo de sociedad compartido por los más diversos agentes sociales” (Nivón 2006). Aquí podemos entender que la construcción de las Políticas Culturales no solo es responsabilidad del Estado, implica la participación de todos los agentes en el desarrollo cultural y la intervención en el diseño políticas participativas.

Los enfoques de las políticas públicas permiten establecer alternativas para ejecutar los objetivos y programas de la Administración Pública, ya que algunas políticas públicas estarían encaminadas a investigar el proceso, los fenómenos para producir conocimiento, mientras que otra estaría ligada con la academia y otra estaría enfocada a la ejecución de las estrategias administrativas siguiendo las decisiones gubernamentales. En sí las investigaciones en este campo buscan contribuir al conocimiento y se los considera al momento de implementar las políticas. Por otra parte, en el ámbito académico se abren ofertas de estudios o carreras de acuerdo a las necesidades de la sociedad porque cada vez se requiere de nuevos expertos en el área cultural.

Una vez señalado esos enfoques, en la perspectiva de este trabajo, es necesario adoptar la noción de que la construcción de las políticas culturales más cercanas a una democratización es generada con los actores sociales, con propuestas de los gestores culturales y no solo desde una decisión estatal, e incluso desde iniciativas de la sociedad, muchas veces en tensión con el Estado.

Los Estados, usualmente, desarrollan políticas homogenizantes donde muchas iniciativas culturales de los gestores culturales que formulan iniciativas desde la sociedad quedan fuera. Los presupuestos que establecen dentro de los planes anuales por parte del Estado no contemplan las necesidades ni las iniciativas de los productores culturales, los recursos y los beneficios son limitados. Es decir, la generación de políticas culturales del Estado trata de considerar el principio de inclusión, pero no siempre responderán a las necesidades concretas de los productores locales y/o comunitarios. Estos planteamientos y las definiciones sobre las políticas culturales nos ayudan a entender las tensiones existentes entre la instancia estatal y los productores culturales comunitarios.

En este trabajo, en la corriente de reflexión y reivindicación de la cultura popular en América Latina (Bonfil Batalla 2004), que problematizó el modo de entender la cultura como algo restringido a la producción simbólica de las élites, propongo reconocer y visibilizar a los gestores y productores culturales de las comunidades como los generadores de políticas culturales -dirigidas hacia el disfrute dentro de la comunidad- e interculturales, cuando la música se produce o se proyecta fuera de las fronteras sociales y espaciales consideradas como propias. Los grupos musicales -los músicos como miembros de un colectivo y como ciudadanos-, promueven la cultura propia y los elementos simbólicos que permiten definirse como una comunidad política diferente. En este sentido, los músicos y los grupos de los que son parte son a la vez gestores y productores de capital simbólico que afirma no solo su identidad personal sino los procesos de identificación con el pueblo kichwa, con las nacionalidades indígenas. En esta perspectiva, entiendo como un elemento clave de las políticas culturales comunitarias, no solo su capacidad de intervenir creativamente en el campo simbólico de la cultura, sino también, la capacidad de generar iniciativas y tomar decisiones sobre los sentidos y los alcances de la producción musical ya sea de artistas individuales o de grupos. En un contexto local rico en tradiciones musicales, donde la música impregna la vida comunitaria, es hora de preguntarse no solo por los procesos creativos y su dimensión económica, sino también por las ideas que subyacen a los procesos creativos y las expectativas que se encarnan en la producción musical.

Según García Canclini, las políticas culturales consisten en el “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar al desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (en Nivón 2006).

La producción simbólica o el fomento de ella, no surge de la gestión exclusiva del Estado. Las instituciones de la sociedad y los grupos comunitarios organizados juegan un rol cada vez más significativo en la generación de políticas culturales comunitarias. La producción musical de los grupos que analizo en este estudio se inscribe dentro de esta manera de entender la generación de políticas culturales. Estos grupos, a través de la creación y la difusión musical, han intervenido en los procesos de afirmación de la diferencia como nacionalidades indígenas y como kichwa otavalo, en el ámbito local, trascendiendo el mero entretenimiento y la dimensión estética de la música. En el desarrollo simbólico de la música se formulan desde cada grupo intencionalidades concretas de afirmación de identidades y demuestran que el desarrollo de los contenidos musicales son codificaciones culturales que responden a los contextos históricos, sociales y políticos que los contienen y dan sentido.

Es decir, cambiando el enfoque y las preguntas, me pregunto por qué los grupos musicales decidieron cantar en kichwa y en español, en vez de hacerlo en una sola lengua ¿qué tipo de decisiones se hicieron en el proceso? ¿por qué crearon canciones con contenidos y mensajes alusivos a las luchas y movilizaciones indígenas? Creo que preguntarse por estos procesos subyacentes permiten entender las implicaciones políticas de la producción cultural y musical y entender que la creación simbólica no sucede en el vacío, sino que se nutre de sus contextos sociales concretos. En la medida en que la producción musical no se agota en su dimensión creativa sino que busca deliberadamente nutrirse de su entorno social significativo y deliberadamente pretende contribuir al fortalecimiento de la identidad colectiva, en este caso, kichwa, una lengua, al musicalizar las luchas sociales, al incentivar el orgullo kichwa, constituyen también políticas culturales auspiciadas desde la

comunidad, entendida en su sentido de lazos de pertenencia, adicionalmente, a habitar físicamente en las comunidades locales. Es decir, cómo un grupo musical, migrante o incluso radicado en otros lugares, pueden afirmar su sentido de pertenencia a una comunidad kichwa y contribuir desde lejos a la afirmación colectiva mediante la creación musical.

En este desplazamiento conceptual hacia un enfoque comunitario de la generación de políticas culturales, pretendo mostrar que estas no se quedan en la construcción de políticas, sino que también con la producción musical se van intensificando y consolidando nuevas identidades atravesadas por el principio de la interculturalidad, interpelados por audiencias imaginarias en distintas escalas socioculturales. Es decir, el proceso que surge en la comunidad en su sentido de lazos sociales de pertenencia, se difunde a través de distintas fronteras culturales y geográficas, en cada encuentro cultural con otras sociedades, se plantean nuevos retos artísticos, culturales y políticos. Para este fin expondré algunos conceptos y debates teóricos que ayuden a comprender las políticas culturales que se generan desde los espacios comunitarios.

De acuerdo a las experiencias y a mi trabajo de campo, he podido observar que las políticas culturales también son aquellas iniciativas, acciones y decisiones que se toman desde los grupos sociales, comunitarios. En esta perspectiva Patricio Rivas hace mención a que los grupos generan políticas a través de los procesos culturales, es decir “Cuando hablamos de política, de alguna forma estamos hablando de estructuras establecidas dentro de marcos estatales o no, que tienen objetivos y horizontes”(Guerrero 2010) Los horizontes tienen que ver con las dinámicas culturales y las necesidades que se van reconfigurando en la construcción de identidades dentro de un espacio y una temporalidad específica relacionada con las dinámicas comunitarias y sus flujos culturales. Los grupos musicales crean sus propias políticas, es decir desde el momento que plantean sus objetivos de surgimiento como grupo, las expectativas para el desarrollo cultural no pasan solo por el afán comercial.

Podemos dar cuenta de dichas decisiones en su estilo musical, las formas de representación, contenidos musicales, imágenes que se producen, uso de la vestimenta, las decisiones sobre qué lengua o lenguas utilizar tanto en la creación de las canciones; pues todos estos elementos son producto de sus propias decisiones y acciones de intervención cultural como grupo. Otro aspecto que es necesario para complementar es que al relacionarse con otros grupos o públicos a los que se dirigen puede ser la razón de formular nuevas políticas o permitir una actualización de los productos culturales y construcción de identidades, aparte de que en la vida cotidiana existe la tendencia a posicionarse en una política propia.

Siguiendo al mismo autor Rivas, una política cultural sería “la noción de fuerza moral como una noción que remite a la inteligencia como voluntad colectiva, en el plano cultural”(en Guerrero 2010). Lo cultural adquiere un rol político, en la medida que se trata de “entender qué es lo que permite el cambio profundo, a favor de todos y con todos”(Guerrero 2010). Los grupos musicales como Yarina, Charijayac, Wiñiaypa, Hatun Kotama, de los que hablaré más adelante son generadores de sus propias políticas ya que tienen un horizonte, sus objetivos por los cuales surgen y siguen su carrera artística musical y también de activismo cultural. Es pertinente, entender y conceptualizar el momento coyuntural en el que crean sus canciones, el vínculo directo o simbólico con el pueblo kichwa Otavalo y las luchas sociales que alimentan los contenidos de las canciones.

Pero ¿qué entendemos por cultura? Siendo una región étnicamente diversa que supone culturas en contacto cotidiano ¿Cómo entender la interculturalidad? Entiendo la cultura como formas de vida. Según Víctor Vich:

La cultura no es solamente una mera cuestión de objetos: es también el conjunto de los hábitos que nos han socializado, vale decir, son los sentidos comunes en que participamos, los estereotipos que reproducimos, los goces heredados, las maneras en que interactuamos con los demás y las formas en que todo ello determina un posicionamiento ante el mundo y una forma de entender la realidad social. (Vich 2014)

Esta definición de cultura es útil en el sentido que me permite entender las políticas culturales no solo como aquella que se construyen dentro de las

instituciones estatales, sino que también los grupos comunitarios generan políticas a través de sus procesos culturales, en la forma como establecen determinadas acciones para la producción, circulación y el posicionamiento o identificación con determinados procesos sociopolíticos.

Para entender este proceso es necesario recuperar la trayectoria del desarrollo teórico y práctico donde se introduce la idea de políticas culturales. En los años 70 empieza a crecer la propuesta como la cultura en los temas de políticas públicas dentro del Estado. Arturo Guerrero sostiene que “la cultura ha irrumpido desde la década de los setenta del siglo pasado de manera creciente como un tema de las políticas públicas, de sus marcos institucionales y de sus esfuerzos de fomento, lo cual ha abierto un nuevo campo en los programas de los Estados y gobiernos nacionales y locales”(Guerrero 2010).

La cultura era asociada con las culturas de élites y solo ciertos objetos eran considerados y valorados como arte. Para ejemplificar este aserto, seguiré a John Carey, crítico literario británico quien en su texto *¿Qué es el arte?* muestra algunos postulados del canon occidental de la concepción elitista de cultura. Según Carey, para los kantianos la respuesta “¿Qué es el arte? fue que “las obras de arte pertenecen a una categoría especial de cosas, una categoría reconocida y testimoniada por ciertos individuos altamente dotados que las han visto en estado de contemplación pura, y su jerarquía en tanto tales es absoluta, universal y eterna”(Carey 2007). Lo que hacen es distinguir que es una obra de arte y que no lo es. Frente a ese argumento Ortega parte de que el arte modernista es “pintura, música, escultura, literatura, esencialmente impopular, excluyente y elitista”(en Carey 2007). Por el contrario, Carey dice que la obra de arte es “cualquier cosa que alguien considere como tal, aunque solo sea para ese alguien”(Carey 2007). Es el concepto que me parece adecuado para mi análisis en tanto se presta para describir y entender los procesos de producción musical comunitarias. Conuerdo con el crítico británico que es conceptualmente absurdo considerar que una obra de arte sea superior a otra; todo es opinión y subjetividad, en si el valor del arte es porque alguien le da valor, las personas somos participantes no solo mirando, sino que también creamos y

construimos. Este concepto rompe con la manera tradicional de entender el arte, porque lo que realizan o crean los pueblos indígenas pueden entrar al campo artístico en su propio derecho. Esta manera de entender la cultura como un campo de fenómenos y productos amplio, supera a la vieja asunción de que sus expresiones culturales no son reconocidas como arte, así como folclor. Pero es necesario partir del concepto de arte que da Carey con el fin de entender las producciones musicales como arte de los pueblos indígenas. Los pueblos indígenas no consideran a sus expresiones musicales como folclor sino más bien como auténticas formas de expresión cultural o como música tradicional, autóctona o música propia.

El concepto del arte ha ido evolucionando a la luz de nuevas reflexiones y formas de entenderla de maneras cada vez más democráticas y menos excluyentes, que permiten a los sectores populares, no solo ser consumidores de cultura sino también productores de sus propias formas y productos culturales como la música; la cultura ha dejado de ser algo asociado con las élites o denominada alta cultura. Como señala García Canclini, “Todos tienen cultura”. La cultura se entiende como el conjunto de prácticas diseminadas en la sociedad que dan sentido a las relaciones sociales. La cuestión es entonces, según el mismo autor: “¿Quiénes pueden desarrollarla?”(García Canclini 2005). Tradicionalmente el gestor de políticas culturales ha sido el Estado, es decir, el único que puede desarrollarlo, pero en este trabajo quiero sostener que la comunidad en tanto creadora de cultura genera políticas culturales en la medida que en los procesos de producción hay decisiones que se toman para intervenir en el campo simbólico local, modelando formas de identificación individual y colectiva.

2.1.3 Cultura y pueblos indígenas

Es muy conocida la polisemia de la cultura. La manera como se entiende la cultura implica la cuestión del poder y por eso mismo es un campo de disputa. Saber quién define y qué se entiende por cultura es pertinente en términos teórico-conceptuales. En tanto pretendo entender los procesos de producción cultural desde las comunidades indígenas, es preciso explorar las maneras cómo han entendido los

pueblos indígenas la noción de cultura. Para este trabajo es necesario preguntarnos entonces ¿Cómo entiende la cultura la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), una de las organizaciones más representativas de los pueblos indígenas? Si desconocer los aportes de las diversas expresiones organizadas de los pueblos, tomaré como referente esta organización que no solo cuestionó esa manera de entender la cultura como un campo exclusivo de las elites, sino que mirando la existencia de la pluralidad cultural plantea trabajar las relaciones entre culturas, cobijado por dos conceptos macro como son interculturalidad y plurinacionalidad¹².

En el Ecuador en los años 90, la organización social CONAIE cuestionaba la existencia de una cultura universal y planteaba un nuevo modo de la entender la realidad sociocultural. La CONAIE define “a la cultura como toda forma de vida de un pueblo; esto quiere decir, que es una construcción social e históricamente definida; que se aprende, se vive, se crea, se recrea constantemente en forma colectiva” (CONAIE 2007).

Esta forma de conceptualizar la cultura como formas de vida de un pueblo, es debido a que las comunidades filiales de esta organización nacional están conformadas por pueblos y nacionalidades. Esta manera de entender la cultura es un elemento de la lucha tanto por el acceso a los bienes culturales sino, sobre todo, por el derecho a ejercer y desarrollar y disfrutar la cultura propia. A su vez, entre los pueblos también existe una diferencia en su vestimenta, tradiciones y expresiones propias de cada pueblo, por ejemplo: la música, rituales, las fiestas comunitarias, pero tienen como lengua común el kichwa. La cultura no es entendida en un sentido esencialista, sino más bien como aquella que se crea, se recrea constantemente.

El cuestionamiento de la CONAIE no es solo a la alta cultura, sino que se reconozca la existencia de la diversidad en su sentido profundo. Afirma que “no

¹² Véase con más detalle esta discusión en el Proyecto Político de la CONAIE, 2014.

existe una cultura universal, como tampoco existen valores culturales universales, válidos para todas las épocas y lugares; por el contrario, una de las mayores riquezas del mundo es su gran diversidad cultural (se calcula que actualmente, en nuestro planeta se hablan 2.500 lenguas o idiomas)¹³.

Es así como en el mandato de los pueblos indígenas se planteaba el reconocimiento de la diversidad cultural, la plurinacionalidad e interculturalidad, donde haya la participación de las Nacionalidad y Pueblos. Existen diferentes Nacionalidades y Pueblos (18 pueblos y 14 nacionalidades) que tienen identidad, idioma, y cultura común, y se caracterizan por establecerse dentro de un territorio con sus propias instituciones y formas de organización. No puede ser entendida como una cultura única. En este sentido el uso genérico de lo indígena, no se refiere a una cultura indígena común sino se relaciona con el reconocimiento de la existencia de múltiples culturas, al contacto entre culturas, a las experiencias adquiridas. Una de las posiciones es que no debería ser la cultura como categoría absoluta universal, sino las múltiples formas de aprehender y representar el mundo.

El tema de la interculturalidad, como ha desarrollado extensamente, Catherine Walsh, implica un cuestionamiento crítico al multiculturalismo que se reduce a describir las diferencias, pero ignora las relaciones de poder y la necesidad de promover teórica, política y socialmente, encuentros saludables entre sociedades diferentes (Walsh 2009). La demanda de pensar la interculturalidad no nace desde el Estado sino de las luchas de las organizaciones indígenas y populares, que han buscado romper el paradigma elitista de comprensión de la cultura, para introducir la idea de pluralismo cultural y la relación entre culturas. Como menciona Víctor Torres “En el país el interés por lo intercultural no surge de la racionalidad estatal preocupada por la diversidad y que supuestamente se irradia con la acción pública, contrariamente, emerge desde la sociedad como consecuencia de las luchas de movimiento indígena y las presiones del pueblo afroecuatoriano y montubio que

¹³ Proyecto Político de la CONAIE en ejes de acción.

fueron recogidas en la Constitución del 2008”(Torres 2010, 15) e incluso antes. Pues a raíz de las exigencias de los pueblos y nacionalidades es que se van generando nuevos procesos dentro de la sociedad ecuatoriana, más que todo en los mandatos públicos.

2.1.4 La diversidad en el orden jurídico

En una sociedad marcada por el pluralismo cultural y étnico, por la existencia de sociedades dentro de la sociedad nacional, es necesario explicitar teóricamente una manera de pensar la sociedad en su diversidad y generar políticas desde diferentes perspectivas. Según Canclini “Desarrollar la cultura en las sociedades contemporáneas, multiculturales y densamente interconectadas (...) El desarrollo más productivo es el que valora la riqueza de las diferencias”(García Canclini 2005). El reconocimiento mutuo de las diferencias culturales en su sentido profundo de formas de vivir y habitar el mundo, representa un acto de justicia social en la medida en que ese reconocimiento implica abrir posibilidades para todos pueblos hacia el futuro.

En América Latina al reconocerse los Estados desde lo diverso, lo multiétnico y plural supone una transformación en la institucionalidad tanto en la gestión de las culturas como en las formas de convivencia, acoplándose a las realidades concretas de sociedades plurales. Dentro de los instrumentos internacionales existe el reconocimiento como derecho a la cultura; y la Organización Naciones Unidas consagra este principio al establecer que “toda persona tiene el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes y disfrutar de los beneficios que resulten de los progresos intelectuales y especialmente de los descubrimientos científicos”(Mejía 2007). Este aporte es muy interesante, nos permite entender también el proceso de cambio que se da en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX, por ejemplo, en el caso de Ecuador con la nueva Constitución del 2008, que reafirma el reconocimiento de la existencia de varias culturas como señala en el Art. 1: “El Ecuador es un estado social de derecho, soberano, unitario, independiente, democrático, pluricultural y multiétnico [...]”. Se reconoce también la

diversidad lingüística las mismas que deben valoradas, protegidas y desarrolladas en sus usos cotidianos.

En la actualidad los diferentes procesos y nuevas formas de producir y circular los productos comunicativos responden a una realidad concreta, donde surgen necesidades de los Estados de implementar políticas culturales que permitan promover y difundir los diferentes productos culturales y dar la oportunidad de acceder a diferentes medios y técnicas de información.

Como se ve, existe un marco legal que mediante debates y demandas ha ido incorporando obligaciones que los Estados deben a los pueblos indígenas. Teórica y políticamente, los textos jurídicos son normas que tienen un carácter prescriptivo obligatorio para los estados, sus instituciones y las sociedades. Sin embargo, poco o nada se ha avanzado en cuanto a la materialización de estos mandatos en políticas concretas que afectan las relaciones entre colectivos y sus prácticas culturales.

Siguiendo con lo mencionado es necesario profundizar en la manera como vamos a entender el principio de la interculturalidad dentro de las políticas culturales desarrolladas por el Estado y la interculturalidad desde la perspectiva de los pueblos indígenas y desde el quehacer cotidiano.

2.1.5 Políticas culturales e interculturales

En este apartado es necesario mencionar algunos antecedentes de como se ha ido incorporando el concepto de la interculturalidad dentro de la generación políticas dentro del Estado. Primeramente, el principio de la interculturalidad, es preciso afirmar nuevamente, es una propuesta que surge desde los pueblos indígenas frente a todo tipo de discriminación que se vivía dentro de la sociedad ecuatoriana.

En este contexto, el Estado ecuatoriano en la Constitución del 2008, en su capítulo I, Art. 1 establece que “es un Estado constitucional de derechos y justicia social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico [...]”(Asamblea Nacional 2008, 21), reconoce la existencia de la diversidad

cultural y lingüística del país. Dentro de sus políticas públicas considera a la interculturalidad como eje transversal, según la Constitución de la República del Ecuador, el Plan Nacional de Desarrollo se guiará por el principio de la interculturalidad (Asamblea Nacional 2008, 183), así mismo, se establece como un principio dentro del concepto de patrimonio inmaterial con el fin de protegerlo y preservarlo.

El Ministerio de Cultura ha venido generando nuevos espacios de encuentro, nuevos procedimientos y mecanismos como los fondos concursables para brindar más opciones al mundo cultural. En el documento “Políticas para una Revolución Cultural” elaborado en el año 2011, por el Ministerio de Cultura y Patrimonio consideran a la interculturalidad como un modelo de sociedad inclusiva, que va más allá de la tolerancia y el respeto: “la interculturalidad abre las puertas para la expresión de aquellas otras formas de vivir la democracia que han sido recogidas por la Constitución ecuatoriana a partir de la realidad en la que históricamente se han expresado pueblos y comunidades, como la democracia participativa o la comunitaria” (Ministerio de Cultura 2011).

Es así como en el Ecuador dentro de sus marcos normativos establecen el principio de interculturalidad como eje transversal para la elaboración de políticas públicas. Para ampliar esta perspectiva citaré a Jesús Martín Barbero: “Las políticas culturales dejaron de ser del Estado. Hasta hace muy poco tiempo, el único actor de las políticas culturales era el Estado, pero sucedió la multiplicación de los actores culturales en toda América Latina. Los municipios tienen iniciativas, y lo único que le piden al Estado es que no estorbe, porque tienen iniciativas de cooperación cultural” (Guerrero 2010). Este desplazamiento de la gestión cultural a las estructuras locales del Estado es interesante, pero se queda en la transferencia de las políticas culturales a los municipios que siguen siendo el Estado descentralizado de sí mismo pero sigue centralizando la gestión y las iniciativas sin participación comunitaria. Más allá de este proceso de descentralización de la gestión cultural, hay que notar que las iniciativas de generación de políticas culturales se han desplazado a la sociedad civil. Existen actores y dinámicas culturales en los territorios que surgen de

iniciativas individuales o colectivas, de manera autónoma en relación o en tensión con las instancias del Estado, que merecen ser estudiadas y entendidas. Las formas de entender las políticas culturales que surgen desde los espacios comunitarios, para dar cuenta de cómo los promotores y productores musicales van creando sus propios espacios y sus capacidades de agencia cultural.

El desarrollo e implementación de políticas culturales es una de las áreas con alguna trayectoria en la gestión municipal. Por otro lado, el nuevo marco legal vigente ha establecido el principio de la interculturalidad como aspecto fundamental que debe ser considerado en la formulación de políticas públicas en todos los niveles de la administración del Estado, incluidos los GAD. En el nivel discursivo amplio este principio es pensado como un elemento transversal de las políticas públicas; sin embargo, al observarlo en las acciones y en las prácticas concretas, la interculturalidad sigue siendo asociada con temas o referentes étnicos. No obstante, las políticas públicas deben generar iniciativas que desarrollen el principio de interculturalidad en sus planes de desarrollo en todos los niveles de la gestión pública.

En el objetivo cinco del Plan Nacional del Buen Vivir, en relación a la interculturalidad menciona “Impulsar el proceso de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas”(Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo- Senplades 2013, 191). En este sentido el fortalecimiento, creación y el acceso a los productos culturales en todo el territorio ecuatoriano es una de las garantías que se propone en el marco legal.

La interculturalidad, sin embargo, va mucha más allá de la tolerancia, el reconocimiento de la existencia de la diversidad o de su asociación con lo indígena o con los intereses aparentemente solo de los indígenas. Como indica acertadamente Víctor Vich: “la pregunta intercultural tiene que ver con las maneras en que nos relacionamos con aquello otro que consideramos diferente, vale decir, con la

reproducción de los estereotipos sociales y con determinadas prácticas que generan grandes desigualdades y exclusiones sociales”(Vich 2014).

Este es uno de los conceptos que me ayudará a desarrollar el tema de la interculturalidad en mi tesis, puesto que la interculturalidad nos obliga a pensar y repensar en nuevas formas de relacionamiento, diálogo y negociaciones culturales.

Es, en ese sentido, quiero demostrar que la interculturalidad está presente en diferentes acciones y decisiones de los grupos musicales del pueblo kichwa Otavalo. La interculturalidad no es solo la relación que se da entre determinados grupos o el respeto hacia una cultura; se trata, ante todo, una propuesta de diálogo donde los actores culturales construyen puentes que ponen a los diferentes ante el reto de la convivencia respetuosa. Al cuestionar la estrecha comprensión de la interculturalidad como una variedad del multiculturalismo, Muyolema propone pensar la interculturalidad más allá de su dimensión cognoscitiva que se centra en el conocimiento del otro. Según su argumento, esta perspectiva se remonta a los primeros encuentros coloniales que informan el “descubrimiento”; considera que limitarse a entender la interculturalidad solamente como conocimiento del otro reproduce y prolonga en el tiempo, una perspectiva colonial. Muyolema sugiere desarrollar la teoría y la práctica de la interculturalidad en tres dimensiones: cognoscitiva, afectiva e imaginativa. Al interés por conocer la otro, añade la dimensión afectiva que consiste en fomentar la empatía entre diferentes lo que supone a su vez, abrirse al aprendizaje de otras formas de vida, que sería la dimensión imaginativa. Se trataría entonces de “construir un puente que conecte entre los seres humanos en términos de conocimientos, afectividades y de aprendizaje entre unos y otros” (J. Maldonado 2016a). Abordar la producción cultural de los grupos musicales en la perspectiva de la interculturalidad crítica (Walsh 2009) y en sus dimensiones cognoscitiva, afectiva e imaginativa (Muyolema 2016) promete visualizar procesos, significados e intenciones desconocidas de las trayectorias, iniciativas y procesos creativos de los músicos como gestores culturales. Con esto se llegará a determinar la práctica de la interculturalidad en los gestores y

productores culturales comunitarios y lo que han optado para fomentar la interculturalidad a nivel local.

Lo que intentaré es dilucidar una política intra en intercultural en la forma de producción musical de los distintos grupos que estudio, ya que los grupos musicales que los he considerado en esta investigación, muestran una política desde una perspectiva tanto orientada hacia el mantenimiento de las tradiciones musicales comunitarias como la proyección más allá de sus fronteras sociales y culturales; es decir, analizo la intercultural en la forma de producción musical, sus contenidos musicales y en sus objetivos de surgimiento como grupo. Entiendo lo intracultural como aquellas iniciativas comunitarias en el campo de la música orientadas hacia la propia comunidad o hacia el entorno social considerado como propio. En este caso se trata de revitalizar y fortalecer la música propia que tiene una tradición en las comunidades como es el caso de los flauteros de Kotama. Su proyecto de recuperación de esta música ceremonial se orienta a un público local comunitario y está ligada a distintas ceremonias y fiestas tradicionales en la región. En su horizonte no está proyectarse más allá de lo imaginado como propio. En contraste, las políticas interculturales implícitas en la música buscan intencionalmente proyectarse a nivel nacional e internacional. Esto se refleja tanto en los procesos creativos -combinación de instrumentos, los contenidos de las canciones, etc- como en los mensajes extramusicales como fomentar el orgullo de ser kichwa.

La construcción de estas Políticas (inter) se da a través de las actividades culturales que fortalecen la identidad, y también como una forma de entender la diversidad y adaptarse a los cambios que se producen. Pues su forma de producción musical y el uso del idioma castellano, kichwa o solo un idioma, contenidos, ritmos son elementos concretos para ver la interculturalidad, se encuentran al momento de crear una canción, apoyo, formas de circulación y sus objetivos. Esta forma de generación de Políticas (inter) culturales se ha diseminado en los gestores y productores culturales grupales o individuales que crean propuestas y producen sus productos culturales independientemente de la intervención del Estado.

2.1.6 Música e identidad

Para dar continuidad con análisis de la construcción de las Políticas interculturales que se generan desde el espacio comunitario, es necesario poner sobre el tapete el tema de la identidad que se construye a través de la música. La identidad según la entiendo en este análisis, no es desde una perspectiva esencialista sino más bien desde una perspectiva donde se la entiende como un proceso dinámico, cambiante y fluido. Los rasgos culturales diferenciadores como la lengua, la vestimenta, las prácticas comunitarias son movilizados para hacer posibles formas de identificación con colectivos más amplios, la nacionalidad kichwa y los pueblos indígenas. La cultura no es estática, son las formas de manifestación, formas de vida como menciona Víctor Vich (2014), por tanto, la cultura es como el repertorio que crea identidad: “se sostiene que la cultura es aquello que produce tantas identidades como relaciones sociales y que todos los sujetos estamos insertos en ella. La cultura, cualquiera que sea, funda en los sujetos una epistemología desde donde interpretamos el mundo y nos relacionamos con él”(Vich 2014).

Desde esa perspectiva se entiende como un proceso la identidad; es decir como algo que no está dada, sino que depende mucho de nuestras formas de relacionamiento y posiciones políticas. Por otro lado, Víctor Silva Echeto en su texto “El conflicto de las Identidades” se refiere a la identidad como aquello fundamental para entender los cambios socioculturales: “El concepto de identidad, es una de las claves fundamentales para comprender los cambios socioculturales que se están produciendo. Se origina, en ese contexto, el pasaje de la identidad a las identidades, porque la primera no debe concebirse como algo “uniforme, unitario u homogéneo” (Silva Echeto 2013). Estos dos autores coinciden al mencionar la identidad como un proceso y son productos de las relaciones sociales, puesto que “La identidad nunca es algo completamente dado por la naturaleza, sino, antes bien, un proceso de aprendizaje cultural que nunca concluye, que se transforma constantemente y cuyos cambios y variaciones se deben tanto a dinámicas internas como a influencias del exterior”(Vich 2014). Mientras que para Hall la identidad es una ambigüedad “la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino

ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall 2010).

Estos conceptos son fundamentales para comprender los cambios que se dan al tomar partido o una posición política o al momento de crear productos culturales, en este caso la música, que crean sentidos de pertenencia. Siguiendo a Vich un sujeto o una colectividad no puede tener una sola identidad ya que pueden tener diferentes posiciones o identidad de posiciones, pues son posiciones y roles. Es decir, pueden ocupar varias posiciones al mismo tiempo (Vich 2014). Como es el caso del grupo de Hatun Kotama que hacen música con flautas, instrumentos elaborados en la misma comunidad. Este grupo tiene como objetivo hacer música con el fin de preservar su cultura y sus manifestaciones a través de la música, mientras que otro grupo de la misma comunidad es considerado como un grupo orientado a la industria cultural y el comercio. Partiendo de esta realidad, yo entenderé la identidad como un proceso, la identidad es posicionarse y cumple su rol como grupo musical dentro de la comunidad. La identidad no es estable, no es una categoría unificada; por ejemplo, en el tema lingüístico se da una variación, no se puede decir que es puro, se va resignificando puede haber significado en determinada época, es un fenómeno lingüístico cambiante; por tanto, hay identidades ambiguas que se van construyendo en sus contextos.

En este trabajo lo que se realizará es recuperar la capacidad de agencia comunitaria en el sentido de que son capaces de generar iniciativas que implican posicionamientos sociales y políticos, tienen motivaciones y objetivos que van más allá de lo puramente estético y comercial, como es el caso de la producción musical con identidad. Entiendo la música con identidad el proceso de producción cultural que se vale de la música para articular elementos de pertenencia a un colectivo y se sirve de valores simbólicos que apuntan a crear un sentido de comunidad diferenciada dentro de un contexto social más amplio.

En el caso de la música muchos grupos han surgido por sus propias acciones y decisiones, es decir existen políticas intra e inter culturales autónomas dentro de los

grupos, incluso podemos encontrar políticas lingüísticas, en la medida en que estas iniciativas implican también tomar decisiones sobre los temas, los contenidos, la lengua que van a usar, y tienen objetivos deliberadamente trazados que buscan remarcar un sentido de pertenencia social.

Se generan iniciativas de los diferentes grupos de música. En este contexto, han surgido varios grupos que producen música con temas de naturaleza diversa. Unos con una dimensión estética y comercial; otros orientados a lo político-identitario, entendiendo lo político en el sentido militante; es decir, como grupos/productores que tienen y mantienen deliberadamente o no una vinculación con un origen social y étnico y que proyectan este sentido de pertenencia en su producción cultural musical.

De esta forma, citando a Simón Frith, hay dos argumentos acerca de la identidad: la identidad es móvil, es un proceso, y en segundo lugar hay que verla como una experiencia de este yo en construcción. En este sentido propongo entender la música en términos de Frith: “cómo la produce, cómo la crea y construye una experiencia musical y estética, que solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva”(Frith 2003). Considerando esta definición me enfoco en los contenidos de la música que produjeron algunos grupos que surgieron a partir de los años 90, poniendo atención a las referencias temáticas que se articulan simbólicamente a las reivindicaciones sociales de los pueblos indígenas durante las últimas décadas.

2.1.6.1 Identidad y música militante

En el contexto de las luchas y reivindicaciones del movimiento indígena, la demanda de autodeterminación de las nacionalidades indígenas fue un elemento central. En la región ya había grupos culturales con una trayectoria de cuestionamiento al régimen cultural establecido. Durante los 80s del siglo pasado, en pleno proceso de disolución de las haciendas, florecieron formas organizadas de reivindicación y lucha cultural. El grupo Peguche, Obraje, Causanacunchic, el Club Estudiantil Peguche, son solo algunos ejemplos que ilustran las intensas dinámicas

culturales locales que alimentaron no solo la reivindicación de la cultura propia sino su afirmación como base de la autonomía política reclamada en las luchas posteriores. En este clima surgen algunos grupos musicales cuya producción refleja en gran medida una forma de resistencia, promoción y producción cultural. Como veremos, los grupos musicales que hemos tomado en este estudio como muestra, realizan una forma de resistencia cultural a través de la creación de una música militante con impactos a distintas escalas que va de lo local a lo global.¹⁴ En la medida en que intervienen en cuestionar el orden cultural vigente, estos grupos pueden ser inscritos en un tipo de creadores de una música militante. La militancia se entiende no solo en el sentido de estar y participar físicamente en algún proceso social sino tomar partido con las luchas de un colectivo desde cualquier lugar donde una voluntad solidaria se exprese. Según el diccionario de la RAE, militar consiste en “concurrir en una cosa alguna razón o circunstancia particular que favorece o apoya cierta pretensión o determinado proyecto”. La concurrencia no es, necesariamente, de un sujeto sino de una razón que favorece a un determinado proyecto. Desde esta perspectiva, entiendo la música militante como aquellas composiciones cuyos contenidos recogen y musicalizan tanto el orgullo y la dignidad de los pueblos como también reflejan puntos importantes de las demandas indígenas como la tierra y la liberación. En el caso de los grupos estudiados aquí, es cierto que la mayoría de sus trayectorias se forjan fuera del país, pero su condición de ser kichwa Otavalo y de tener como referencia sus lugares de origen, hacen de su producción musical no solo un acto solidario sino también de militancia, pues la globalización sustentada en gran medida en los flujos de información, en vez de debilitar sus puntos de referencia identitarias, les mantienen en sintonía con lo que acontece en sus lugares de origen, propiciando que se expresen desde lejos a través de la única manera posible: su

¹⁴ Los grupos escogidos aquí puede ser arbitraria como toda muestra de un corpus en sí mismo rico y complejo difícil de abordar en el marco de esta tesis. Pero mi propósito es examinar los procesos y quizás marcar líneas de investigación que hagan justicia al conjunto de intervenciones de grupos organizados de la región, dentro de lo que sería una historia cultural que abarque la totalidad de las dinámicas culturales surgidas históricamente.

producción musical. Los músicos viajeros, especialmente otavalos, son parte de las diásporas kichwa en el mundo globalizado. Sus intervenciones son comparables a la celebración del Inti-raymi en distintos lugares del mundo o a las intervenciones intelectuales transnacionales de académicos indígenas radicados en otros países. Celebrar el Inti-raymi en Barcelona o en Chicago, no puede ser definido como un acto de simpatizantes o una forma de solidaridad con el pueblo kichwa. Son kichwa otavalo, en primer lugar y en su propio derecho, celebrando un evento sagrado de nuestra temporalidad en otro espacio del mundo. Son parte del pueblo kichwa en su condición migrante. Militan en una tradición para reinventar la cultura propia a través de espacios transnacionales.

Estas expresiones culturales circulan no solo a nivel local, sino que se desplazan a otros lugares: “la experiencia de la música tanto del compositor /interprete como para el oyente, nos brinda una manera de darle sentido” (Frith 2003, 192). Al referir que el compositor y el intérprete dan sentido, estamos hablando de un proceso de identificación musical y una respuesta a un contexto determinado a la formación de sensibilidades históricamente situadas.

Por ejemplo, el grupo Wiñiaypa, según su propia narrativa, surge en los años 90, y algunas canciones producidas desde esos años hasta la actualidad tiene contenidos inspirados en los levantamientos indígenas, en sus reivindicaciones y en la relación simbólica con la lucha de los pueblos indígenas. Según Richard Maldonado, fundador del grupo Wiñiaypa menciona sobre la música: “es más práctico para hacer entender a las autoridades. Esos levantamientos nos han hecho llorar, nos han hecho inspirar. El tema Daqui, es inspirado en un líder indígena, un héroe que luchó por los derechos del hombre.¹⁵

Los grupos de música crean canciones con contenido social y militancia política. Es por esta razón que considero que las canciones son una forma de

¹⁵ Entrevista realizada por Alliwa Pazmiño, mayo 2016.

representación un hecho social concreto y así mismo intentan criticar a ese sistema establecido y se convierte en una forma de resistencia política, cultural e identitaria.

Hay temas de canciones del grupo Charijayac¹⁶ que se identifica con el momento de lucha de los pueblos y crea un contenido musical que de alguna manera genera un nexo con el contexto histórico de lucha por la tierra. El tema referido a las luchas políticas, que toma partido con los pueblos indígenas, en un sentido étnico-cultural, surge posterior a la movilización del 90, la canción conocida como “Movimiento Indígena”. Según los integrantes del grupo, esta canción se crea porque uno de los integrantes participó de la marcha en los años 90, experiencia emotiva y política que alimentaron su imaginación creativa para apoyar desde la música este evento histórico. Aquí, tanto los productores como los oyentes buscan identificarse con las luchas sociales. Frith argumenta que “cuando hablamos de identidad nos referimos a un tipo particular de experiencia o una manera de tratar un tipo particular de experiencia”(Frith 2003).

En este caso los grupos toman decisiones y tienen identidad musical, muestra el activismo político y difunden los valores culturales de una colectividad; la identidad musical se representa en acciones de los grupos. Son conscientes de la complejidad de los contextos políticos y cómo estos inciden en la producción musical. Cada canción es una intervención concreta en un entorno igualmente específico y por eso mismo tiene sus historias y alguna singularidad. Aquí me enfoco en una muestra de canciones que me permiten ilustrar el tema de las políticas culturales comunitarias, pero que no pretendo ser exhaustiva y suponer que esta temática se agota en la muestra que presento aquí.

En términos conceptuales, es necesario entender que la música juega un papel en la política de identidad, las canciones son una forma de representación de un pueblo, de una realidad, es una de las formas de construir y transformar. Las

¹⁶ Charijayac es un grupo de música que integran kichwa otavalo. Este grupo nace en España en el año de 1982.

canciones que he puesto como ejemplo responden a un contexto de resistencia y movilización de los pueblos indígenas.

2.2 Marco metodológico

Para esta investigación se contó con un diseño metodológico de investigación cualitativa. Para la presente investigación una vez identificado el objetivo de mi trabajo, se realizó un análisis y selección de los grupos musicales que serían parte de mi estudio de caso. Para esto se ha considerado los siguientes aspectos: grupos que surgen de preferencia en los años 90, contenido de las canciones con sentido político, uso de la lengua kichwa y del bilingüismo kichwa-español, integrantes del grupo pertenecientes al pueblo Otavalo, grupos reconocidos a nivel local o/e internacional y la perspectiva de los grupos.

Una primera aproximación fue obtener información de internet como YouTube, redes sociales; consulta a algunos músicos y desde ese conocimiento previo junto con mis notas y experiencia poder estructurar una entrevista.

El siguiente paso fue entrevistar a los grupos de música. Para lograr este punto previamente se ha realizado un acercamiento con la comunidad, ubicación territorial, búsqueda de contactos con grupos musicales representativos, y actores claves con el fin de continuar con la primera fase de la investigación.

Mi interés era conseguir información alrededor de las experiencias de los integrantes del grupo, de sus puntos de vista distintos en la consolidación y trayectoria como grupo tales en la región de Otavalo. Pues lo que me interesa es entender los sentidos que dan los grupos musicales y los contextos en los que surgen, situaciones por las que atraviesan al estar dentro de su pueblo y fuera y cómo se van adquiriendo nuevas posiciones frente a la creación de determinada canción. En palabras de Payne y Payne el interés es “buscar e interpretar los significados que la gente infiere de sus propias acciones, antes que describir alguna regularidades o

asociaciones estadísticas entre variables”¹⁷(Payne y Payne 2004). Una vez mencionado esto, subrayo que mi estudio se centra en analizar las formas de generación de las políticas (inter) culturales desde los grupos musicales mencionados. Entonces decidí entrevistar a un representante del grupo considerando la oportunidad y posibilidades, en casos el delegado o vocero del grupo musical para conocer la trayectoria musical de los siguientes grupos:

Entrevisté al Grupo Yarina conformado en su mayoría por la familia Cachimuel (padre, hermanas, hermanos) que surge mucho más antes de los años noventa. Esta entrevista tuvo el objetivo de conocer la historia de consolidación como grupo y cómo se entendía la música en el contexto del levantamiento indígena de los años 90.

Luego entrevisté a un delegado de Hatun Kotama, un centro cultural conformado por gente de la comunidad de Cotama que realizan música con flautas elaboradas en la misma comunidad. Este grupo tiene una perspectiva de revitalización y recuperación de la música de la comunidad.

Otro grupo que he identificado para este proceso de investigación fue considerado por los temas de las canciones que se refieren a líderes indígenas, los mismos que me permiten indagar sobre el sentido de la música en determinados contextos sociales, políticos y culturales. Este es el grupo Wiñiaypa que surge en los años 90, sus integrantes se encuentran radicados en distintos países, pero sin embargo producen música desde sus espacios con ayuda de la tecnología.

El grupo que siempre me llamó la atención y fue la base de mi interés por realizar esta investigación es Charijayac. Su canción “Movimiento Indígena” la escuchaba en todo proceso organizativo y en la primera danza en la que participé hace más de 10 años, la realizamos con esa canción. El grupo Charijayac muy

¹⁷ Las traducciones de los textos en inglés al castellano son mías a menos que indique lo contrario.

reconocido dentro de las organizaciones sociales por la canción “Movimiento Indígena”, este se constituye como grupo en Barcelona.

Finalmente, David West, solista quiteño muy reconocido, su especialidad es música Blues pero se caracteriza por ser un músico que ha sido parte de la producción musical de varios grupos de los pueblos indígenas, se identifica simbólicamente con los pueblos indígenas y ha contribuido con sus conocimientos a varios grupos.

Seguidamente se procedió con la recopilación y análisis del discurso de las entrevistas realizadas, basadas en una ficha técnica previamente elaborada; asimismo incluye investigación bibliográfica. En este aspecto se realizó investigación de campo y documental en Otavalo. De esta manera se evidenciará las dinámicas socioculturales, políticas y económicas locales concretas en los que surgieron los grupos artísticos musicales, su proyección regional, nacional e internacional. En tanto, el objeto de la investigación se enfoca en los procesos de producción musical y en sus contenidos políticos, el análisis estético musical no fue abordado metodológicamente.

Capítulo tercero

3. La producción musical comunitaria

3.1 Producción musical en las comunidades

En este capítulo trataré de dilucidar las formas de producción musical tradicionales que se generan en las comunidades, las mismas que se diferencian de los grupos contemporáneos en cuanto a su sentido de grupo, su función en la comunidad y la orientación de la música, con un fuerte sentido de preservación de los sentidos originales de la música para consumo comunitario. Pues, en este aspecto quiero señalar las acciones que se van generando desde las bases, desde sus necesidades para construir sus propias políticas para sostenibilidad y sustentabilidad como grupo, mientras trabajan por la conservación de la música comunitaria. Aquí podremos dar cuenta de las expresiones culturales, cómo surge el grupo, sobre la inclinación musical, la importancia, función de la música y la reconfiguración cultural. Analizaré el caso del centro cultural Hatun Kotama.

Esto nos permitirá entender las dinámicas en la producción musical comunitaria y la producción musical contemporánea que de alguna manera tiene un nexo con la comunidad a través de sus contenidos musicales, pero a la vez mantiene una tensión con los grupos tradicionales comunitarios, que esto se explicará en los siguientes capítulos.

3.2 Expresión cultural del Pueblo Kichwa Otavalo

Como describí en secciones anteriores, en el pueblo Kichwa Otavalo existen varios grupos musicales que se han dado a conocer a nivel local e internacional como Yarina, Charijayac, Wiñiaypa, Ñucanchi ñan, entre otros. Resalto una vez más que la música en la cultura kichwa Otavalo es un elemento fundamental no solo para eventos sociales, familiares, las fiestas familiares y comunitarias sino también para procesos rituales como el matrimonio. La música como “entidad de significación y sentido”(Pazmiño 2013), tiene un lugar primordial en la comunicación e interacción

social que transmiten sentimientos y emociones. Es por esta razón que a la música se la entiende como un modo de vida, una forma de pensar y vivir una cultura.

La música al ser una expresión cultural, el dinamismo y la creatividad de los productores musicales expresa la revitalización cultural y lingüística de los pueblos indígenas. La producción musical de varios grupos ha permitido que se pueda difundir la cultura y se exprese la vitalidad de una lengua en el sentido de construir un sentido de pertenencia a un grupo étnico. La producción musical es una tradición de larga duración que no viene al caso abordar aquí, pero si es necesario señalar que las necesidades, por decir de alguna manera, de la música se van diversificando históricamente. No es que un género o una tendencia sucede a otra sino más bien son expresiones paralelas que florecen al calor de las conquistas de liberación social y el contacto con el mundo cultural externo. Las motivaciones también se diversifican y no es fácil delimitar algo como la música antes de los 90 fue así y ahora es de este otro modo. El paulatino acceso a las industrias culturales va de la mano para la mercantilización de la música propiciando la emergencia de motivaciones económicas, pero estas intervenciones ni se reducen a lo puramente económico ni desaparecen las motivaciones de orden ritual y de disfrute comunitario. Es así como varios grupos surgen en las comunidades y otros que se han conformado fuera de la comunidad, pero sin embargo se mantiene vivo el sentido de pertenencia a una identidad étnica, en este caso de pertenencia al pueblo kichwa Otavalo, ya sea por su lengua kichwa, por sus contenidos culturales comunitarios, festividades agroecológicas, los ritmos musicales. El fandango, por ejemplo, es un estilo de música tradicional, pero con el surgimiento de nuevos grupos musicales se ha fusionado con nuevos estilos. En relación a esto surgen muchas opiniones por defender el estilo musical tradicional y otros están apostando a la renovación musical.

3.2.1 Producción musical comunitaria

A nivel de las comunidades podemos encontrar músicos tradicionales o comunitarios que están presentes en momentos particulares; por ejemplo, para una boda, un velorio o para épocas del Inti Raymi que se unen para hacer música. El

grupo Hatun Kotama, está conformado por personas de la comunidad que hacen música tradicional diferente a los grupos contemporáneos/modernos, puesto que se dedican hacer música solo para eventos que son convocados dentro de una familia o comunidad. Para ilustrar un poco me referiré a un grupo que conocí en la zona de San Rafael, un grupo que se reunía o era considerado exclusivamente para el proceso del matrimonio. En el pedido de mano de la novia, los padres del novio pedían a los músicos acompañar para todo el trayecto hacia la casa de la novia, en esto las canciones que entonaban eran exclusivas para un pedido de mano donde jugaba la música un rol de ventriloquia, en el sentido de representar la voz de los padres respecto a los hijos que se van del hogar; así mismo lo que diría una madre a su hija cuando está por comprometerse. Al escuchar la música del grupo musical los familiares de la novia están anunciados que muy pronto ingresarán a la casa y deben estar preparados para recibirlos. En este marco “la música tiene una función importante en la socialización de creencias, valores, emociones y expectativas de la familia respecto a sus hijos. En este sentido la música no solo es entretenimiento y amenización, es sobre todo un despliegue comunicativo para expresar los estados de ánimo”(Pazmiño 2013). La función de la música en la zona de Otavalo es muy importante en estas celebraciones que dan cuenta de los procesos culturales, los cambios y continuidades con los despliegues de las expresiones culturales.

Según mis observaciones de campo en la zona de San Rafael, en un evento del matrimonio: los grupos tradicionales o comunitarios también están presentes durante el encaminamiento a los novios desde la Iglesia a la casa. Dentro de este grupo están las personas que entonan flautas; con su sonido van aligerando el paso de todos los acompañantes, y al momento de llegar al lugar de la recepción siguen entonando hasta que son reemplazados por otros grupos musicales. En caso, de ser evangélicos los contrayentes y sus familias, retoma el coro de la iglesia. Las canciones de este grupo son en kichwa y netamente religiosas.

Esa es la dinámica de los grupos que son especializados en acompañar en eventos de la comunidad, son gente que reproduce o mantiene la tradición cultural mientras exista demanda por estos grupos. Pero no deja de responder a una forma de

política cultural que radica no solo en la demanda sino en la decisión de mantener viva las formas culturales que consagran el matrimonio. Pues para una boda tradicional se solicita de músicos que entonen flautas, arpa, son los que más se ocupan en un evento así, pero sin embargo, no hay muchos grupos que se dediquen a entonar estos instrumentos. De alguna manera mantienen su estilo musical a través de estos espacios que se producen en la comunidad o pueblo Otavalo. Este tipo de grupos son contratados ocasionalmente cuando hay demanda, pero sus actividades principales son como artesanos, agricultores u otros, pues tienen otras formas de sustentabilidad.

En este sentido menciono como estudio de caso al trabajo que viene realizando el grupo de Cotama y su música con flautas, este grupo comunitario mantienen la tradición y se enfocan conscientemente en revitalizar la cultura a través de la música. Se considera a la música como una herencia cultural. Como dice Patricio Maldonado al referirse a los conocimientos que se han adquirido “los viejos flauteros llegaron a un nivel máximo de interpretación del instrumento que era elaborado por los comuneros de las comunidades Yambiro y Larcacunga, ubicadas en la parroquia de San José de Quichinche; también hay pocos artesanos que hacen las flautas, ahora ya hay jóvenes que arman las flautas” (J. Maldonado 2016). Aquí da cuenta que ha habido conocedores de la fabricación de la flauta, eran personas de las comunidades aledañas, pero Cotama ha sido muy reconocida por sus músicos flauteros. Pues sus contenidos musicales tienen un significado amplio para los comuneros porque cada canción tiene una historia y un sentido de ser para cada ocasión, para ceremonias como matrimonios, bautizos, entierros.

3.2.2 ¿Cómo surge el Centro Cultural Hatun Kotama?

El Centro Cultural Hatun Kotama surge en el año 2008, se dedica a producir música “tradicional, autóctona” con flauta travesa¹⁸. Este grupo se caracteriza por

¹⁸ Es un instrumento musical de viento-madera. El músico que toca la **flauta** es conocido como **flautero**.

producir y enseñar música con flauta y los integrantes son personas de la misma comunidad. Según José Maldonado Quinchuquí, secretario del mencionado centro cultural cuenta que el mentalizador de esta propuesta es Enrique Cachiguango. La razón principal “en vista de que la flauta travesa que se entonaba aquí, [se estaba perdiendo]. Ya no entonaba la mayoría de gente en esta comunidad”(J. Maldonado 2016)

En contraste con procesos culturales de décadas anteriores, donde las iniciativas culturales carecían de financiamiento externo, el grupo decidió conseguir financiamiento externo a través de un proyecto encaminado a la enseñanza de este instrumento por el año 2008, a cargo del Ministerio de Cultura. Esa fue la única vez que tuvieron apoyo del Estado.

Hatun Kotama es un proyecto que nace desde la necesidad de la comunidad con el fin de beneficiar a la comunidad y ejecutar en la misma localidad. Con esto lograron enseñar a las personas de la comunidad, a las nuevas generaciones. Así mismo realizaron un libro llamado Crianza del Agua donde recopilan los conocimientos sobre la flauta y la relación entre el instrumento musical y la comunidad. En este sentido se logra recuperar todas las canciones que entonan con la flauta, lo que les permitió grabar un CD denominado Yakumama o la Crianza del Agua, demostrando iniciativas y acciones concretas que articulan una política cultural comunitaria tanto por el origen de sus actores como por los objetivos e intervenciones artísticas y culturales realizadas.

De esta manera se conforma el grupo para la enseñanza y aprendizaje de la música con flauta, como menciona Maldonado (2016):

El proyecto duró un año, en cual participaron algunos, yo también me incluyo; fueron como 5 maestros: Alfonso Cabascango, Mariano Maldonado que es mi papá, Mariano Quinchuquí que también es comunero de aquí, Segundo Quinchuquí y Julio Tabango. Ellos fueron los 5 maestros que dentro del proyecto tenían que enseñarnos a los que estábamos interesados y después de ese año, que tuvimos el proyecto, se

hizo la recopilación de la música. Se grabó el primer volumen de nosotros que es *Yakumama*¹⁹, se transcribió el libro y además se enseñó a los jóvenes.

Luego de esa experiencia del proceso de formación, cuenta Maldonado, surge la idea de organizarse y conformarse como una entidad avalada por el Ministerio de Cultura. Pero esto queda inconcluso ya que requerían de recursos económicos para ser reconocidos dentro de una instancia del Estado: “nace la idea de formarnos como entidad, avalada por el Ministerio de Cultura. Se inicia los trámites, pero vimos que el costo es mucho para sacar ese tipo de entidades, es por esta razón que viendo esta necesidad salió otro proyecto a cargo de Smithsonian de Estados Unidos, el cual también tuvo como proyecto *recopilar Canciones* para tenerles ahí, que sería como en el segundo volumen se podría llamar “*Así Kotama*”” (J. Maldonado 2016).

Este proyecto estaba enfocado a difundir la música, en sí todo lo que hacían como grupo para una feria en Estados Unidos. Para la producción se consideraba lo siguiente “como contraparte nosotros les dábamos nuestras canciones, y ellos iban allá a demostrar nuestras canciones”, según Maldonado. Para ese entonces el padre de José Maldonado Quinchuquí presidente del grupo Hatun Kotama o conocida también como Escuela de Flauta Hatun Kotama, realiza la gestión para pedir apoyo económico a un extranjero para formar el Centro Cultural y tener un propio espacio “mi padre justo era presidente de la escuela, escribió un oficio, pidiéndoles que nos ayuden económicamente para formar el Centro Cultural y también que nos den un poco de presupuesto para formar, y hacer nuestro propio Centro”(J. Maldonado 2016).

Por las necesidades concretas de la comunidad en relación a la música crean propuestas de enseñanza y aprendizaje de la música autóctona o denominada propia como lo llaman, a más de eso dentro de sus metas era ser reconocidos jurídicamente por parte del Ministerio de Cultura. Las gestiones que realizan no solo se limitan a tener recursos de este país, sino que buscan las posibilidades de un principio de *ranti ranti* (reciprocidad), de dar y recibir. Este principio que aún podemos encontrar en las

¹⁹ Significa madre agua

comunidades es muy particular y notorio al momento de generar sus propias políticas, pues, por un lado, el extranjero quiere aprender, hacer conocer sobre los conocimientos de la comunidad a través de la música en Estados Unidos y, por otra, parte el grupo da toda su predisposición para un trabajo conjunto. Maldonado se refirió de la siguiente manera “nos facilitaron lo económico, el presupuesto para que saquemos la entidad jurídica y por eso en el 2012 nace Hatun Kotama. Legalmente se registra en el Ministerio de Cultura como entidad el Centro Cultural de Investigación Ancestral y Desarrollo Integral Comunitario Hatun Kotama”(2016). De alguna manera tanto el extranjero como los kichwa Otavalo de esta comunidad se benefician y logran llegar al objetivo de contar con un centro cultural y generaron ese puente de relacionamiento con otra cultura a través de la música. Una vez puesto en práctica el principio de ranti- ranti recopilan el segundo volumen del trabajo musical. Al inicio de creación del Centro cultural eran 15 miembros fundadores, conformados por mayores y jóvenes. Los mayores cumplían la función de maestros y los jóvenes de estudiantes.

Esta experiencia, desde un punto de vista analítico, no está libre de tensiones y contradicciones. Por un lado, se busca conservar las tradiciones musicales comunitarias a través de enseñar a tocar la flauta a las nuevas generaciones. Esta iniciativa surge de la percepción de un quiebre de las formas tradicionales de transmisión de este saber de los mayores a los jóvenes. Se hace necesaria una forma de educación formal para asegurar la supervivencia de la tradición de los flauteros. Es un proyecto orientado a lo comunitario. Por otro lado, deben buscar una manera de sostenerse y sostener el proyecto por fuera de las formas comunitarias de reciprocidad. Tanto el Estado como las ONG confluyen con la tentación desarrollista para apuntalar este proyecto. Los contextos han cambiado y el campo cultural se vuelve un terreno problemático que quiebra o debilita la autonomía económica de la comunidad.

3.3 Acciones y horizontes del grupo Hatun Kotama como procesos de construcción identitaria

La música de Cotama es exclusiva por los flauteros, dentro de sus acciones está recuperar y enseñar las canciones que se entonaban o entonan en esa comunidad. Según cuenta Maldonado que la comunidad se ha caracterizado desde hace mucho tiempo por entonar con flauta travesa. Es considerada la música como un valor ancestral y es por ello que cuentan con su centro cultural.

Es necesario mencionar que en el pueblo Otavalo la flauta como instrumento musical era entonada solo por hombres, a algunas personas no les agradaba. Por tanto, no era considerado como un saber que debería ser transmitido a las nuevas generaciones. Dentro de la misma comunidad existía tensiones en relación a este tema ciertas personas consideraban que es un conocimiento ancestral y para otros no. Para reforzar esto me referiré al testimonio del tesorero del centro cultural Hatun Kotama:

Por parte de ciertas personas a la flauta no la quería ver, hasta, es más, los que sabían no querían transmitir a futuras generaciones. Hubo ciertos inconvenientes con algunos maestros que decían: “lo que yo puedo, no enseño a los demás”; había esa mentalidad en las personas mayores. Pero escogidos los 5 maestros que le dije, encabezado por mi papá que es Mariano Maldonado, en cambio fue lo contrario, él dijo: “Yo tengo que enseñar lo que sé a las futuras generaciones” y es por esta razón que el principal maestro, el que enseñó, es Mariano Maldonado y el mentalizador fue Enrique Cachiguango. (J. Maldonado 2016)

Se crean alternativas para transmitir, recuperar el valor ancestral como la música propia de la localidad mediante acciones concretas con músicos de la comunidad. Las tensiones entre los músicos ha sido parte de los procesos de construcción y fortalecimiento cultural. El interés por conservar la música para algunos mayores no ha sido de interés prioritario mientras que para otros mayores se mira la posibilidad de enseñar a los jóvenes de la comunidad y toda persona que quiera aprender.

3.3.1 Sostenibilidad a través de la autogestión comunitaria

La autogestión es uno de los pilares fundamentales para sostener al grupo, al ser el Centro Cultural sin fines de lucro dice Maldonado “claro que podemos decir literalmente que no necesitamos dinero. Pero para nuestros gastos siempre hacemos cursos, trabajamos como grupo Hatun Kotama. En el cual hacemos presentaciones musicales, talleres, enseñamos a entonar la flauta para los días de Inti Raymi, hemos participado en algunas actividades artísticas en las cuales nos han invitado y también de eso nos mantenemos nosotros”(2016). En esta parte, se le preguntó sobre el apoyo que reciben por parte de las instituciones públicas y en qué medida han contribuido al fortalecimiento de estas acciones comunitarias. Aparentemente se muestra su gestión de manera independiente al Estado, donde las generaciones de sus procesos culturales responden a sus realidades concretas y el lugar donde se desarrollan sus propuestas. No se muestra la decisión de paralizar sus actividades por falta de recursos económicos, buscan la manera de mantener y sostener al grupo realizando varios trabajos que nacen desde la música, con la música y para la música de su comunidad.

La manera de organización ayuda a plantear y evaluar la continuidad de sus actividades, y se refiere de esta manera “nuestras reuniones son a partir de las dos y media hasta las cinco de la tarde; todos los domingos nos reunimos. Y la mayoría somos comuneros de la comunidad de Cotama que hacemos diversas actividades”(J. Maldonado 2016). Aquí es necesario mencionar que no solo se dedican a la música, sino que también se dedican a otras actividades económicas que van desde la agricultura, artesanos, ingenierías, entre otras. Por ejemplo, José Maldonado Quinchuquí, es diseñador publicitario y define a la música como parte de la vida y es algo que los complementa “salimos de la rutina diaria de toda la semana, venimos los domingos a aprender y a enseñar. Fui alumno antes, ahora ya soy como maestro, y puedo enseñar también” (2016). La combinación de las actividades también es lo que les permite sostener al Centro ya que no solo generan recursos de la música, sino que también las demás actividades económicas a las que se dedican, permite sostener el proceso que está en marcha desde el 2008.

Los miembros fundadores del centro cultural han sido pilares fundamentales para sostener esta propuesta que nace desde la comunidad y una necesidad de recuperación de la música comunitaria, “no hemos recibido apoyo del Estado para que digan que ellos nos fortalecen”(J. Maldonado 2016), con esta afirmación se refiere a que no han tenido un apoyo sostenido, sino más bien algo puntual fue en el año 2008 por parte del Ministerio de Cultura, como se mencionó anteriormente. Independientemente de la intervención del Estado este espacio de producción musical se ha mantenido y a nivel de instancias locales en algún momento se buscó el apoyo, pero “hemos visto que finalmente no cuentan con el presupuesto adecuado para apoyar este tipo de proyectos”(J. Maldonado 2016). Existe el interés de contar con aportes de las instancias públicas en cuestiones concretas que surgen desde las bases, pero el Estado no cuenta con ese presupuesto, pues sus políticas están centradas en objetivos institucionales y no se han convertido en una instancia que pueda facilitar los recursos para su propia gestión.

A nivel de las instituciones públicas estos grupos son considerados para presentaciones artísticas “en el pregón de fiestas, aparte de eso no hemos recibido proyectos”(J. Maldonado 2016). La autogestión del grupo ha sido la única manera de continuar con los planes del Centro Cultural, es por ello que se han generado varias alternativas de sostenibilidad como los valores que fijan para las clases que dictan; para las “personas que vienen de afuera tienen un cierto costo, que vamos por la inscripción y otra por la enseñanza que dura 6 meses“(J. Maldonado 2016). Los estudiantes que son de la comunidad no pagan por los talleres, el costo para presentaciones depende si es evento de la comunidad o fuera de ella, si es dentro de la comunidad no tiene un costo y si es fuera de la comunidad se fija un valor.

3.3.2 Forma de difusión de la música

La música al ser entendida como parte de su cultura y un valor ancestral se centra en la difusión a través de la enseñanza y aprendizaje. Este Centro cuenta con estudiantes niños/as y adultos.

En sí con la música lo que están transmitiendo es, sobre todo, “que valoren la música, los conocimientos que tuvieron nuestros ancestros, a que la revitalicen, a que sean parte de esta música. Lo que es más importante, es la recuperación de este instrumento; estaba perdiéndose y ahora ya se expande”(J. Maldonado 2016). El instrumento musical tiene su propia historia y sentido para la comunidad de Cotama, se mantiene este discurso “nos contaban nuestros mayores que antes en la fuente de Cotama, en las fiestas del Inti Raymi la flauta era bien importante, se utilizaba en todo tipo de ceremonias, en todo lo que se realizaba era flauta”(2016). Tienen presente el sentido e importancia del instrumento musical en la comunidad para los mayores y con la difusión logran transmitir esos saberes para que se mantenga viva esa tradición en las festividades importantes de la localidad.

En esa añoranza de valorar la cultura que tiene un pasado y dar continuidad en el presente y futuro es que construyen sus políticas para que puedan ser partícipes no solo gente de la comunidad sino toda aquella persona que le interese aprender de la cultura y música de este lugar “pero el sueño que tenemos es que eso se vuelva como era antes, que todos aprendan, hemos tenido acogida de personas que vienen de afuera se interesan en esto, también eso es expandible, para que ellos también puedan aprender”(J. Maldonado 2016). El beneficio y satisfacción que mira como grupo es el enseñar y no considerar como objetivo principal las presentaciones del grupo, de esta manera Maldonado (2016) recalca la función del centro cultural “tenemos el legado de enseñarles para que no se pierda esto de la flauta travesera, porque el objetivo que tenemos nosotros es enseñar a las futuras generaciones”.

La flauta un instrumento musical que resalta en la celebración del inti raymi, así como también en los matrimonios de la misma comunidad o fuera de ella. Puedo decir que este instrumento musical se usa en cuatro tipos de ceremonias y rituales como velorios, matrimonios, Koya Raymi e inti raymi. La visión de este centro cultural es no hacer comercial el material que se produce y es por ello que a pesar de tener opciones para su difusión lo han hecho a su manera “enseñar, más no vender nuestro trabajo material”(J. Maldonado 2016) cabe aclarar que en la comunidad de

Cotama existen dos grupos: el centro cultural Hatun Cotama y Flauteros de Cotama, pues la afirmación mencionada es la percepción que tienen hacia el otro grupo.

Para la producción y difusión últimamente cuentan con el apoyo de David West un guitarrista quiteño que se caracteriza por hacer música blues, jazz. Con este proyecto trabajan para “fusionar nuestra música con la de él, que es hindú, el jazz, algo de electrónica, estamos en esa recopilación” mencionó Maldonado (2016). Pues esta es una decisión del grupo de fusionar la música con otro estilo musical, pero usando las flautas.

La relación que tiene con otros grupos de música del sector es por la experiencia de fabricación del instrumento musical, pues al considerar como un buen instrumento fabricado en la comunidad, lo adquieren otros grupos musicales. Las personas que conocen sobre la fabricación de la flauta son Segundo Tulcanazo y Segundo Maldonado y quienes participan del Centro Cultural también fabrican sus propios instrumentos²⁰.

El público al que se dirigen con la música es extenso, pues al inicio la flauta era solo para los hombres, pero eso ya queda en el pasado. Actualmente en estos espacios también están niñas, mujeres, hombres y jóvenes. Con las personas que se trabaja es un público diverso y de eso se trata las acciones del grupo. La música se expande, no se queda solo en la comunidad, pues al tener varios públicos dentro y fuera de la comunidad esta tiene un horizonte bastante amplio con la enseñanza de la entonación del mencionado instrumento.

El Centro Cultural ha recopilado 130 canciones, pero consideran que “todavía hay ritmos que no se han recuperado”, igualmente hay mucho por aprender. Enfocados en el antes, en el pueblo de antes ya que utilizaban la flauta; antes “solo utilizaban música de flauta acompañado del sonido del churi o cachi se podría

²⁰ Fabrican las flautas de las siguientes medidas: la primera es la delgada, es más baja. La segunda la más grande, la más grave.

decir”(J. Maldonado 2016). Es por ello que dentro del género musical que ubica la comunidad es “música ancestral y autóctona”, aquella música que se produce dentro de la misma comunidad y con un instrumento musical que se lo ha usado desde hace muchos años atrás en varias ceremonias y fiestas de la localidad. Es “música de la localidad de Cotama, es algo propio que se ha mantenido durante años”(J. Maldonado 2016). Esta afirmación sobre el género musical y el instrumento musical es parte de cómo se va posicionando el sentido y pertenencia a un pueblo, una tradición cultural articulada en políticas deliberadas y sostenibles generadas desde la misma comunidad.

La cultura genera identidad, en este caso al afirmar la música como propia se posiciona una identidad cultural. Para complementar citaré el testimonio de José Maldonado, “conociendo que esta identidad es propia de aquí, hemos visto que siempre a nivel de Cotama lo han caracterizado por la entonación de la flauta en todas las comunidades, antiguamente alrededor de la ciudad de Otavalo todas las comunidades podían entonar la flauta, pero la comunidad de Cotama se caracterizaba porque, sabían un poco más” (2016). Las comunidades pertenecientes a Otavalo tienen sus particularidades, pero siguen siendo kichwa Otavalo, pues esta comunidad de Cotama es conocida por los flauteros. Ahora la música es un elemento de transmisión de la cultura, con el objetivo que los jóvenes organicen este conocimiento que aprendan y enseñen.

En la misma comunidad existe una diferencia entre ser Flauteros de Cotama y Hatun Kotama, a pesar de entonar canciones con el mismo instrumento musical tienen diferencias en las perspectivas con los que se originan los grupos de esta comunidad. Hatun Kotama es quien conformó el Centro cultural que empieza desde el 2008 por el propósito de hacer de la música un legado cultural de la comunidad. La percepción que existe hacia el otro grupo es que los “flauteros de Cotama” se dedican más a comercializar su música, nosotros también nos dedicamos a eso, pero más para nosotros es enseñar” es lo que menciona el integrante del Hatun Kotama.

Pienso que estos dos grupos tienen un punto de encuentro al ser parte de la comunidad e identificarse con la música ancestral de este lugar, pero en un grupo

predomina la música como comercio y el otro grupo en menos medida al ser un Centro Cultural de donde se puede sostener el proceso basado en iniciativas que incluyen a la música, pero también otras actividades. Eso fue el punto de controversia y siempre hay esa confusión para las personas que no conocemos de la comunidad de Cotama, nos referimos de manera general en decir “los flauteros de Cotama”. Dentro de la comunidad en cambio se diferencian entre los dos grupos Hatun Kotama es otro y Flauteros de Cotama es otro, sostienen sus propios actores. Se podría decir que esa es la diferencia. Siempre se evidencian tensiones entre miembros de una misma comunidad, no podemos pensarlos de una manera homogénea, pues surgen decisiones y acciones muy variadas para el quehacer de la música y la cultura, pero no han perdido el sentido u horizonte de lo autóctono y propio del lugar y aquel sentido de pertenencia a un pueblo o cultura.

Las canciones representan esa vida cultural, los temas de las canciones llevan los nombres de lugares sagrados, eventos rituales, por ejemplo: uchu wayku se refieren a un lugar donde los flauteros de Cotama acuden a tomar energías de ese lugar sagrado, la canción yaku taki una canción de petición de agua o el más conocido Wakchakaray²¹. Las canciones que son producidas por los grupos tienen un vínculo con la vivencia de la comunidad y no están fueran de ella.

Dentro de un espacio cultural es notorio desencuentros y acuerdos al momento de generar sus propias políticas como grupos musicales. Se va marcando la diferencia al fijar sus objetivos, grupos a los que se dirigen y quienes lideran el proceso de construcción y producción de la música, pues puedo decir que existe autonomía al momento de decidir el rumbo de cada grupo y se van acoplando a las urgencias que se presentan dentro de su contexto cultural.

Otro aspecto como un agregado cultural al momento de enseñar a entonar los instrumentos musicales, son las charlas vinculadas a aprender sobre la cosmovisión

²¹ Es una ofrenda que se realiza en épocas de sequía.. En esa época es cuando van a dejar ofrendas en lugares sagrados como petición de la lluvia.

andina, la relación con los lugares sagrados. Así como la historia de las canciones, cada canción tiene su historia de cómo se creó o en donde se entonaban, para que sirven las canciones. La convivencia con la comunidad es importante para conocer sobre el proceso de Hatun Kotama y la flauta como instrumento musical “propio” de la comunidad.

El vínculo estrecho con la comunidad también es un valor fundamental al momento de la toma de decisiones, pues al ser comuneros de Cotama existe un vínculo directo con la comunidad. Para algunas celebraciones se coordina, pero siempre mirando un beneficio mutuo. Este grupo se desarrolla dentro de la comunidad; en su beneficio sus principales estudiantes son las personas de la comunidad interesadas en la música. El objetivo del grupo no es la difusión a través de las presentaciones masivas sino más bien el fortalecerse como músicos y ser reconocidos por esta práctica comunitaria. Existe una diferencia de este grupo con grupos musicales tradicionales de Otavalo, esto lo ampliaré en el siguiente capítulo con grupos que se caracterizan por desarrollarse fuera de Otavalo o se han conformado en otros países como Barcelona, Alemania.

Capítulo cuarto

4. Música, políticas culturales e interculturales y la construcción de identidades colectivas

En el capítulo anterior hemos hablado sobre las formas de producción musical a nivel comunitario, donde se enfocan en la parte de enseñanza y aprendizaje para transmitir su cultura como en el caso de Hatun Kotama. El proyecto se centra en el trabajo dentro de la comunidad para fortalecer sus expresiones culturales y dar continuidad a esos saberes musicales dirigidos a las nuevas generaciones, plasmando así una política cultural pensada desde los gestores comunitarios.

En este capítulo me centraré en realizar un análisis de las políticas interculturales que se construyen desde cada grupo en base al análisis de algunas de sus canciones que explícitamente se refieren a los procesos políticos, a la identidad colectiva y al territorio. Hay que recalcar que los integrantes del grupo son kichwa otavalo de Peguche que radican en otros países desde donde reafirman su pertenencia cultural e identitaria. Por tanto, la articulación simbólica de su producción musical con las luchas locales y la construcción de la identidad colectiva constituye no solo un gesto de solidaridad con los eventos políticos de su lugar de origen, sino una forma de militar en su cultura recreándola, practicándola y reafirmandola en otros espacios. Su producción musical militante no se explica por el “estar allí” de la antropología sino por ser sujetos migrantes con una territorialidad inestable y en flujo que caracteriza la vida cotidiana del viajero kichwa otavalo. Su manera de participar en los procesos de luchas sociales es simbólica, desde lejos, pero en sintonía con los eventos locales, dejando afectar su producción musical por los eventos del lugar de referencia definido como propio. Musicalizar las movilizaciones, el bilingüismo kichwa-español de su música, la afirmación de lo indígena, no solo sería parte de una estrategia comercial²² sino también el fruto de deliberaciones sobre el ser y los lazos

²² En este estudio no se analiza la dimensión económica de la producción musical. Por esta razón no me referiré a los “usos de la cultura” o la instrumentalización del discurso cultural al

de pertenencia a través de fronteras culturales. Analizo aquí sus políticas plasmadas en la producción musical y cómo estas pueden ser entendidas como política cultural, y los mecanismos de sostenibilidad, la relación con otros grupos locales para la producción y difusión y la influencia de las luchas sociales en el imaginario social.

La construcción de identidades individuales y colectivas a través de la música de los grupos que he tomado como casos de estudio: Wiñiaypa, Yarina y Charijayac considero que es significativa, aunque no agota el amplio corpus musical producido en la región. Entiendo al proceso de la identidad como algo ambiguo que puede cambiar dependiendo de su contexto histórico, y se van adquiriendo nuevos elementos para hacerlos como propios. Siguiendo a Barth, existe la necesidad de “conceptualizar la cultura como flujo en un campo de variación distribuida y continua” (Barth, 1994: 30). Al ser la identidad una forma de expresión de la cultura, es también cambiante, inestable, dependiente de las fuerzas de poder que entran en juego en circunstancias específicas.

Finalmente se tratará sobre el vínculo directo o simbólico con las luchas sociales en cuanto a la creación y producción cultural, así como también las formas de circulación de los productos culturales. Para entender lo mencionado, es necesario describir la trayectoria de los tres grupos musicales.

4.1 Trayectoria de los grupos

4.1.1 Wiñiaypa

Primeramente, nos referiremos al grupo musical Wiñiaypa²³, este grupo se conforma en el año 1991, en Alemania. Los fundadores de este grupo son Maldí Gramal, Segundo Gramal (seudónimo caracol) y Richard Maldonado. Estos

marketing de la música. Sobre el tema ver Meisch (2002) que aborda en detalle la comercialización y las estrategias utilizadas por los músicos viajeros.

²³ Palabra en kichwa que significa para seguir creciendo

integrantes son de la comunidad de Peguche que en los años 90 viajaron a Europa. Así como sostiene Richard Maldonado que “en los años noventa viajamos con diferentes grupos, amigos. Estos fundadores del grupo los hermanos Gramal se fueron con diferentes grupos. Yo también me fui con otro grupo, pero luego nos unimos y somos los tres que fundamos el grupo”(R. Maldonado 2016).

En el caso de la familia Gramal su formación musical empieza desde la niñez. Según Maldonado Gramal su padre luego de terminar la jornada del trabajo de campo, y artesanías, se sentaba a hacer música (Maldonado Gramal, en Sinchi Rimay, 5 de noviembre del 2015). Desde ese entonces empiezan a crecer junto con la historia musical de la comunidad, pues las actividades eran alternadas, no sólo era la música. Han participado en varios procesos culturales como en el Centro Cultural Peguche, con el grupo Ñanda Mañachi, el grupo Obraje. Además, cuenta que se tuvo contacto con grandes músicos que visitaban Peguche y el mismo que los marcó para continuar como músicos. La música convertida en una herencia cultural donde se ha ido abriendo nuevos rumbos, fruto de las experiencias con otros grupos musicales.

Antes de su conformación eran músicos independientes, integraban otros grupos musicales de Perú, Bolivia que en los años noventa radicaban en Europa. A raíz de esas experiencias es que, en 1991, en Alemania, se juntan estos tres músicos para hacer música. Ahí surge su propuesta para seguir creciendo “Winiaypa”. Esto les permitió trascender fuera del país y llegar con la música a todos los rincones. La identidad como grupo se ha ido marcando con sus contenidos musicales. El hecho de estar en otro país, ha generado nuevas perspectivas sobre la música.

Richard Maldonado, uno de los fundadores del grupo Winiaypa menciona que “Peguche es cuna de músicos, artesanos. Nuestros padres, nuestros abuelos nos han dejado como una herencia” (2016). Pues la música es una herencia cultural que se ha ido transmitiendo de generación en generación. Existe el reconocimiento de aquella huella musical plasmada “Nosotros siempre llevamos en la sangre la música”(R. Maldonado 2016), con esta frase afirma el arraigo cultural e identitario a este pueblo.

El proyecto de este grupo nace con el fin de grabar un CD, para difundir su música. Pero también en esos años se daba el auge del movimiento indígena en el Ecuador, donde se iba generando nuevos imaginarios sobre el indígena. Y en la música se va diversificando los estilos musicales, no solo es el sanjuanito, sino también el reggae, y van funcionando nuevos estilos musicales, mientras que los contenidos de las canciones responden a un marco cultural y realidades situado en el contexto kichwa. En cuanto a la producción musical, en la actualidad Wiñiaypa cuentan con seis discos.

4.1.2 Yarina

En este apartado trataré sobre el grupo Yarina a partir del testimonio de sus integrantes. Yarina significa recuerdo, este grupo está integrado por nueve hermanos y dos hermanas. Esta herencia cultural la obtuvieron de su padre Manuel Cachimuel quien les formó en la música desde niños con constancia y disciplina de la familia. Pues el objetivo de Manuel Cachimuel era que los hijos aprendan y puedan transmitir a la gente sus mensajes. Yarina nace en 1984, en Otavalo (comunidad Monserrat) este grupo se conforma por iniciativa de su padre “mi padre más bien, por el hecho de incluir la música dentro de las comunidades y la sociedad y reivindicar nuestros derechos, a nosotros nos conformó como un grupo de música. Mi padre fue parte de las organizaciones sociales, esa época de manifestaciones verdaderamente culturales y políticas que existían”(Cachimuel 2017). De ahí nace el interés por la música, por necesidad de dar un mensaje a la gente de esos momentos en los que se estaba atravesando y como parte del desarrollo cultural como pueblo kichwa.

Antes del año 86, el grupo de música estaba integrado por primos, familiares y luego se conformó como grupo de hermanos. Para continuar el proyecto del grupo los hermanos Cachimuel Amaguaña estudiaron en la escuela Luis Ulpiano de la Torre para formación musical. Gracias a amistades y a contactos que la familia tenía, uno de los nueve hermanos a los 11 años viajó a los Estados Unidos en donde, con el apoyo de sus padres adoptivos -la familia Aulestia-Walsh- estudió violín, guitarra y

composición musical en el Berklee College of Music en Boston Massachusetts. Mientras tanto sus hermanos y hermanas estudiaban música y danza en Ecuador.

La mayoría de los temas musicales son creaciones de Manuel Cachimuel, padre de los once artistas, que se lo canta en kichwa “él nos daba todo el contenido [...]. Hacer música no solo por hacer sino el mensaje de los pueblos, que nosotros vivimos y hacia dónde queremos ir” (Cachimuel 2016).

El objetivo del grupo se mantiene desde los ochenta hasta la actualidad como dice Ana Cachimuel “es mantener a través del arte viva nuestras expresiones culturales y parte fundamental es el kichwa, por eso nosotros hacemos ese tipo de composiciones”(2016). Sus ritmos tradicionales son el sanjuanito, fandango, inti raymi. Yarina tiene siete discos musicales, que son creados en castellano y kichwa.

Con su trabajo musical han logrado obtener reconocimientos internacionales, como por ejemplo, en categorías de la mejor música del mundo. En sus inicios “la familia recorrió Quito con su música y luego hasta Colombia a finales de los 80. Pero fue 1991, el año decisivo para el grupo”²⁴. Empezaron a emigrar y con la profesionalización en música tuvieron espacio en escenarios internacionales de países del Norte.

4.1.3 Grupo Charijayac

El sonido y la nostalgia de su tierra natal Punyaro perteneciente a Otavalo es lo que les movilizó a hacer música, y nacer como grupo Charijayac²⁵ en los años 80. Sayri Cotacachi integrante del grupo Charijayac, cuenta que en aquella época de su niñez y adolescencia “ir a una escuela, un colegio o a una universidad, nos quedaba muy lejos”(Cotacachi 2016). Pues quienes ahora son los integrantes del grupo *Charijayac* desde muy temprana edad empezaron a emigrar a Europa para trabajar

²⁴ <http://incamusic.narod.ru/yarina/>

²⁵ Charijayac nombre del grupo musical que significa carácter noble.

“los padres indígenas de Otavalo, a los 14 y 15 años, pensaban que nosotros ya éramos mayores de edad. Ellos pensaban que nosotros ya estábamos preparados para el trabajo”(Cotacachi 2016). Es así como logran unirse en Barcelona entre familiares, primos para hacer música y viajar por Suiza y Alemania. En sus inicios el grupo estaba conformado por cuatro personas: Quipus, Chasqui, Mayu y Sayri. En la actualidad son nueve los miembros del grupo: Quipus, Chasqui, Mayu, Sayri, Rupay, Raymi, Yuyay, Juan Carlos y Paúl. Es interesante como estos músicos empiezan a reivindicar el idioma kichwa en ese entonces mediante los nombres kichwa, pues en los años 80, 90 era absolutamente raro escuchar nombres kichwa, pero ahí empieza toda su trayectoria. Como dice Sayri (2016):

A nosotros nos removía la conciencia el hecho de tener nombres cristianos y cuál era la posibilidad de que nosotros cambiemos esos nombres y nos pongamos nombres quechuas, porque, por lo menos significa algo. Sayri significa “planta sagrada”, Sayri son las plantas que utilizan los shamanes para hacer las curaciones; Quipus era “el matemático”, el hombre que hacía los quipus, los nudos, entonces él llevaba las cuentas del grupo; Chasqui era “el hombre correo”, el llevaba el coche y nos llevaba a todos los destinos.

Los nombres de los integrantes del grupo responden a sus habilidades y responsabilidades que tienen en el grupo, pues el nombre de cada músico tiene un gran sentido cultural, así iniciaron como músicos. Charijayac se caracteriza por hacer música andina fusionada, es decir la base es la música andina fusionada con flamenco, reggae, sobre todo con balada; su composición musical en castellano y kichwa.

Es de señalar que la política de cuestionar los nombres cristianos y proponer nombres kichwa, debe ser entendido como parte de un movimiento cultural amplio que tiene que ver con el “despertar” de los pueblos indígenas, con sus cuestionamientos radicales a las herencias coloniales que surgió en todo el país. Este grupo reafirma en su discurso y sus políticas de producción musical esta propuesta que tiene su correlato en el libro Diccionario de nombres quichuas, de Ariruma Kowii (1998), integrante del grupo Causanacunchic, que venía actuando desde los 80s.

A continuación, me referiré a la Gestión cultural y sostenibilidad de los grupos musicales ya es parte de la construcción de sus políticas interculturales.

4.2 Gestión cultural y sostenibilidad

Los grupos musicales que son parte de mi estudio de investigación, son gestores culturales en el sentido que son mediadores de su creación cultural basadas en sus propias iniciativas como grupo. Es complejo separar el rol del grupo como gestor y productor, pues, en este caso los dos roles son descriptores apropiados, en la medida en que producen música y promueven la cultura propia y la identidad a través de la música. Por tanto, los grupos musicales Hatun Kotama, Yarina, Charijayac y Winiaypa son los generadores de sus propias políticas. Quiero decir que las políticas son las acciones, son las normas de cada grupo, en la medida que van generando sus estrategias y formas de sostenerse como grupo y producir desde sus propias concepciones, se convierten en un aporte al desarrollo cultural como pueblo kichwa. Siguiendo a García Canclini este conjunto de acciones e intervenciones de los grupos comunitarios organizados se considera Políticas Culturales. Pues considero que no solo son políticas culturales lo que están generando estos grupos musicales, sino crean sus propias políticas interculturales porque en base a sus experiencias con otras culturas van creando nuevas propuestas musicales. Se trata también de formas de vida, tanto en lo local como en su condición de viajeros. Su experiencia de viajar a través de culturas diferentes, hace parte de la producción musical. Estos grupos con la música van conquistando nuevos espacios y mercados a nivel local e internacional, su estilo musical se abre para una diversidad de gustos estéticos, pero parten de la música andina y ritmos de otras culturas. En sí la interculturalidad tiene que ver con las maneras en que nos relacionamos con aquello que consideramos diferente (Vich 2014), y en esta tendencia intercultural es que se encuentran estos grupos musicales, a la vez en medio de las tensiones existentes entre los actores públicos o estatales. Esto explicaremos más adelante en cuanto a su forma de producción y la relación con otros grupos musicales.

Las presentaciones, los conciertos no son la única forma de vida para estos grupos musicales, pues existen otras actividades y profesiones a las cuales se dedican, mencionaré en primer lugar a Wiñiaypa. Los integrantes de este grupo se dedican a diversas actividades “somos músicos independientes, pequeños empresarios independientes y trabajamos muy independiente cada uno”(R. Maldonado 2016). La música es parte de la vida, se encuentra aquel sentido de unir lazos al encontrarse en diferentes países, un vínculo de unidad en la distancia y acercarse hacia su pueblo. Pero desde el momento de su conformación siguen produciendo, el lanzamiento del sexto disco se realizó en el año 2016. A pesar que los miembros del grupo desde 1996 se encuentran radicados en diferentes países, siguen en contacto y compartiendo sus nuevos proyectos, producciones: “Caracol vive en Noruega, Maldí en Barcelona y Richard en Carolina de Norte”(R. Maldonado 2016). La tecnología es uno de los principales recursos para mantenerse en contacto y realizar los trabajos musicales “cuando queremos hacer algo, con la tecnología de hoy en día mandamos archivos como rompecabezas donde el director, el los une y trata de terminar las canciones que nos inspiramos”(R. Maldonado 2016). La distancia no es un obstáculo para producir, las canciones son construidas por cada uno, son producto de su inspiración “la mayoría de canciones son hechos por pedacitos, arreglos de cada uno. Y solo enviamos archivos”(R. Maldonado 2016). La producción se debe al interés de cada uno de los miembros y se mantienen como grupo desde hace 25 años.

En esta experiencia del grupo Wiñiaypa, prevalece la autogestión que es uno de los pilares fundamentales para seguir con el proyecto de la música. Las actividades diversas a las que se dedican han permitido que sigan creando sus canciones y mantenga el sentido de grupo. La flexibilidad para poder organizar sus creaciones, es una ventaja ya que la única forma de estar cerca es a través del internet y las nuevas tecnologías que les permite compartir y realizar su producción musical.

Por parte las instancias públicas estatales no han generado una negociación entre las experiencias locales interculturales, no ha existido una forma de incluir en las propuestas o planes para la promoción de la música de estos grupos. Sin embargo

en algún momento han sido considerados para las presentaciones. Ante esto Richard se refiere a la anterior administración del Municipio de Otavalo, donde eran conocidos “casi siempre nos contrataban por cualquier actividad grande que hacían a través del municipio de Otavalo[...]. Hoy en día no se ve ese interés de este gobierno municipal que pueda fortalecer haciendo eventos importantes con grupos. De alguna manera nos hemos ganado el nombre” (2016). Richard se refiere a la administración de Mario Conejo Maldonado, kichwa Otavalo, quien estuvo durante dos periodos consecutivos en la administración del cantón y se empezó a promover el tema de la interculturalidad considerando la diversidad poblacional del cantón.

Por parte de las instancias estatales algunos grupos son considerados para presentaciones en eventos de la ciudad de Otavalo, pero se queda solo en una forma de difusión, no se ha trascendido más allá. Las instancias públicas no han asumido como parte del su proyecto político un accionar colectivo para la construcción de sus políticas (inter) culturales. En esto coincido con lo que plantea Carlos Monsivais que “hasta el momento, en lo que he visto de políticas culturales, cultura es lo que decide cada gobierno, cada ministro de Educación y de Cultura, cada grupo de la burocracia”(Guerrero 2010). Por eso es necesario que las políticas culturales no se alejen de las realidades sociales o no solo sean desde la burocracia es necesario que se mire las dinámicas sociales. Existen grupos que están haciendo políticas interculturales desde sus espacios, en sus espacios, como las experiencias de los grupos Yarina, Charijayac, Hatun Kotama, Wiñiaypa. El Estado debería aportar con recursos económicos para actividades que no son del Estado, que no son burocratizadas y generar un acompañamiento y negociación de las experiencias interculturales locales. Por otra parte los grupos musicales muestran ese sentido que independientemente de dichas instancias estatales, sin embargo han logrado fortalecerse como grupo y difundir su música dentro de la localidad, y a nivel nacional e internacional.

Existe otro aspecto relevante dentro de la gestión del grupo, es cómo ha logrado conseguir el apoyo de la propia comunidad de donde son oriundos. La comunidad ha jugado un papel fundamental para la difusión “más que todo la gente

de la llakta²⁶ [...] Peguche nos apoya bastante como grupo, porque para ellos dicen que somos el icono, después del grupo que es reconocido en la música tradicional como es Ñanta Mañachi. El apoyo de la gente de la comunidad, de la gente de la localidad ha sido una forma para divulgar la música. Maldonado, recalca el rol inspirador que según él ha tenido en la juventud. Esto ha permitido que también se vayan convirtiendo en un referente cultural para los jóvenes. Esta afirmación nos hace pensar que el público al que se dirigen y quienes gustan de su estilo musical son importantes para el momento de la difusión de las canciones y al mismo tiempo en un referente de la comunidad. La llegada de este grupo a la comunidad es momento para crear espacios de conciertos y compartir la experiencia musical. Estos eventos permiten que como pueblo se fortalezca y se recupere algunos elementos culturales autóctonos como los ritmos musicales y también la parte identitaria. A esto traeré la opinión de Sacha Rosero, Kichwa Otavalo quien es conocedor de la cultura y la lengua kichwa:

“En estos 20 años habido recuperación y fortalecimiento de ritmos autóctonos, el inti raymi por ejemplo, que era un ritmo que se bailaba exclusivamente en inti raymi. Ahora los grupos los han sacado, han modernizado y se lo baila cada vez que puedes, en cada una de las fiestas. Los jóvenes están escuchando, están bailando no pueden hablar kichwa, pero escuchan un sanjuanito, eso interioriza en la parte identitaria y te hace sentir como un Otavalo. Creo que la fuerza que tiene el ritmo es la que en este momento nos mantiene más o menos bien, eso se ha hecho muy bien con el Inti Raymi” (Rosero 2016).

El Inti-raymi, es una tradición de larga data. No se desconoce esa trayectoria milenaria, pero en su visión, nota que, durante las dos últimas décadas, han habido cambios notables. Con la música y el sentido de intervención en la comunidad genera la posibilidad de mantener ritmos autóctonos e intercambios culturales sostenidos que permiten la interacción social y aprendizaje, esto propicia un respeto mutuo y también el desarrollo como individuos y colectividad.

En el caso del grupo de Yarina tiene su singularidad debido a que el grupo es conformado por 11 hermanos, la fortaleza de este grupo, es la unión familiar y la

²⁶ Llakta significa pueblo.

profesión musical. Desde su surgimiento empieza con presentaciones en las diferentes comunidades, es decir a nivel local. Prácticamente desde su creación el propósito era cultural y político. Su padre un líder vinculado a las organizaciones sociales desde donde nace la idea de fortalecer la música y sean los hijos quienes transmitan mensajes de los pueblos a través de ella. La música no era vista como un entretenimiento sino más bien como un elemento de lucha, resistencia cultural, formación profesional, donde sus contenidos son importantes para comunicarse con la gente “ese objetivo lo seguimos manteniendo y entendiendo que es a través de la música. A través del arte nuestra cultura kichwa, el idioma, la vestimenta todo lo relacionado a las manifestaciones culturales”(Cachimuel 2016). Pienso que ese horizonte trazado como grupo desde sus inicios permanece hasta la actualidad, debido a la claridad política que tuvo el fundador de este proyecto por el mismo hecho de estar dentro de las organizaciones sociales y también la formación que dio a sus hijos. La música convertida en un instrumento de lucha para esos tiempos y en la actualidad para mantener los valores culturales del pueblo kichwa Otavalo.

El trabajo musical independiente de desarrollo comunitario es una de las alternativas en la continuidad de Yarina “nos hemos sustentado en el tiempo a través del trabajo musical, a través de vender los conciertos, antes de vender los discos porque el problema de la piratería es muy fuerte, vendemos espectáculos. Parte de nuestros hermanos viven en Boston haciendo, cumpliendo su agenda anual y tres meses vienen a Ecuador”(Cachimuel 2016). La música una forma de vida, pues desde sus inicios el grupo se ha dedicado a vender productos culturales en diferentes espacios de la localidad y finalmente se han desarrollado en espacios más grandes en países del norte. Como en el testimonio de Ana Cachimuel dice “vendemos espectáculos”, pues la música acompañada de la danza, es puesta en escena toda su obra artística donde recogen todos los elementos que caracterizan a los pueblos indígenas, empezando desde los ritmos, contenidos musicales, uso de la vestimenta autóctona y el idioma. Claramente podemos dar cuenta que el vender discos en la actualidad no es fácil debido a las formas como se van divulgando por el surgimiento de nuevas tecnologías en las que el productor tiende a perder porque no hay control de la piratería, la reproducción de los discos es incontrolable. Así mismo con el

surgimiento de las redes sociales, mediante el internet desde cualquier parte del mundo se puede consumir un producto cultural de manera gratuita. En los años 80, los casetes se vendían en los espacios donde había gran afluencia de gente, como las plazas, dijo Ana Cachimuel. La participación para reconocimientos a nivel internacional es otra forma de ganar espacio y poder vender los productos culturales:

“Los artistas defendemos un modelo de vida de respeto al ser humano. En el 2005 nos atrevimos a ganar el premio de la mejor música grabada del mundo en un espacio restringido solo para los indios norteamericanos. Donde muchos de los indios y anglosajones se enteraron que también existimos indios al Sur. De allí desarrollamos una trilogía de música, danza y video que nos permitió atravesar los estados unidos de costa a costa. La trilogía nos llamamos Nuestro norte es el sur, subiendo al sur, de sur a sur, espectáculos que se vendieron en el museo del indio americano.... Escuelas, universidades”(Cachimuel 2016).

La forma de sostenerse como grupo Yarina se debe a las gestiones y formas de producción de la música que va más allá de grabar un cd sino que aparte de ello, han creado espacios donde pueden poner en escena su producción musical. Así como también la generación de nuevos espacios culturales donde dictan talleres dirigidos a niños, jóvenes y adultos, estas iniciativas también son importantes para el desarrollo de la cultura.

Esas iniciativas surgen desde el grupo con el fin de aportar al desarrollo cultural. Pero sin embargo, por parte de las autoridades locales, instituciones públicas no ha habido apertura para generar espacios conjuntamente con estos grupos musicales “No hemos tenido presentaciones. Ningún proyecto[...]. No hemos tenido el apoyo público, ni privado pero sin embargo decimos que el sueño es nuestro, no es del municipio, ni del ministerio o dependencia”(Cachimuel 2016). Existe un compromiso en el desarrollo de los proyectos culturales como grupo Yarina de manera independiente, conscientes de la inexistencia de espacios y recursos económicos para este tipo de iniciativas. Estos grupos no son considerados para presentaciones convocadas por las instancias públicas locales como se refiere Ana Cachimuel, (2016) “los artistas en general no tenemos un rédito económico ni en las presentaciones, peor como un sueldo fijo”.

Los proyectos comunitarios como parte de sus acciones, iniciativas de los grupos, siguen floreciendo con la creación de artes, y la unión con el Centro musical takiri y centro cultural *YawarWawki*²⁷ que tiene como fin crear una orquesta infanto juvenil en Otavalo. Estas propuestas son de formación educativa en la que varios proyectos existentes en Otavalo pliegan a construir nuevos proyectos comunitarios y desarrollo de la cultura de manera más amplia. Se construyen estos proyectos con la estadía temporal de los integrantes del grupo Yarina en Otavalo. La construcción de relaciones e intercambios culturales se generan desde los grupos musicales que muchas de las veces las condiciones institucionales limitan las posibilidades para una acción pública. Pero no solo se queda ahí, sino más bien se abren a buscar otras alternativas para fortalecer los procesos culturales con la música, con esto nos referimos a las relaciones con otros grupos locales para la producción y difusión.

Es importante señalar que estos grupos no surgen de un vacío cultural. Al contrario, cada uno de ellos se benefició de un ambiente cultural, social y político muy denso y rico, como describimos someramente en secciones anteriores.

4.3 Relación con otros grupos para la producción y difusión

Al momento de producir algunos temas musicales recurren al apoyo de integrantes de otros grupos musicales, por su estilo musical o la entonación de instrumentos en los que son muy reconocidos “con los grupos Charijayac, Yarina siempre estamos muy solidarios. Incluso este año en el nuevo disco hubo la participación de un compañero de Charijayac en un tema, también hubo la participación de Roberto Cachimuel del grupo Yarina, en un tema el “casi casi””(R. Maldonado 2016). El grupo Wiñiaypa tiene su propio violinista pero recurrieron a Roberto Cachimuel, violinista del grupo Yarina, según Richard Maldonado “tiene un estilo único [...]” y solicitaron apoyo para una composición musical. No existe rivalidades entre músicos, pues ese sentido de cooperación, apoyo está presente en el

²⁷ Significa Hermanos de sangre

momento de realizar los trabajos musicales, hay reconocimiento por el trabajo de cada artista.

La relación con grupos de la localidad es fundamental al momento de producir y difundir la música, existe ese lazo de amistad entre artistas y el reconocimiento por sus aportes en el desarrollo musical. Así como existe esa relación entre grupos musicales, también existe esa conexión con nuevos públicos a los que se dirigen con la música “el mismo hecho que hayamos fusionado ritmos ha provocado que la gente mestiza empiece a conocer y les empiece a gustar”(R. Maldonado 2016). La música que producen está dirigida a un público amplio, pues su producción musical también es variada desde sanjuanito, fandango, Inti raymi, hasta el reggae. En este aspecto se refiere Richard “con todo el respeto que tengo hacia al ritmo tradicional. Nosotros no nos mantenemos con un fandango, inti raymi todo el tiempo, a pesar que eso es lo nuestro, lo llevamos y lo saboreamos”(2016). La música con nuevos estilos es lo que abre hacia otros espacios, otros públicos y se va generando una aceptación de nuevos públicos no solo dirigido a los indígenas. Existen razones muy amplias por las que optan por otros géneros musicales “queremos unir a todo mundo sin ponernos paredes sin limitarnos”(R. Maldonado 2016), el sentido de crear e ir fusionando con otros géneros musicales como por ejemplo con el reggae va en la perspectiva de ampliar horizontes y promover una relación intercultural a través de la música. Pero siempre parten de lo llamado lo “nuestro” donde refleja algunos elementos del pueblo kichwa como la lengua kichwa o un ritmo autóctono. En ello se mantiene la resistencia cultural y se articula con la sociedad del país y otras culturas mediante los géneros musicales. Es así como se va identificando, como decía anteriormente en el capítulo dos, la construcción de la identidad es ambigua no se queda estática, es un proceso de construcción de la identidad a través de la música (Hall 2010). Se va apropiando de nuevos estilos musicales y haciéndolos parte y propios de cada grupo, la cultura construye identidad.

El grupo Yarina a más de brindar talleres en educación musical, realizan asesoramiento y apoyo a otros grupos y centros culturales de la zona de Otavalo “ayudamos a fortalecer los proyectos que tienen en el centro cultural San pablo,

hacemos un trabajo conjunto en el centro cultural llaktapa ushay en Andrade Marín”(Cachimuel 2016). En el trabajo conjunto, la unión de propuestas y darse la mano en el desarrollo de actividades se evidencia el principio del “ranti ranti”²⁸ que se complementan con trabajos propios de cada grupo y van uniendo lazos en el trabajo de la cultura. Me parece que estas son acciones que hacen que se mantenga el sentido comunitario de ayudarse, darse la mano, lo que une a los grupos es la música y ello permite que se construya proyectos más grandes en la zona. Esta es una manera de sostener y desarrollar nuevas propuestas desde la gestión comunitaria como mediadores de la cultura.

Las propuestas variadas de cada grupo musical han permitido que se puedan complementar y apoyar entre grupos musicales. El nivel educativo para la música también es una ventaja al momento de estas formas de organización y desarrollo “nos vamos sumando y creemos que la unidad hace la fuerza”(Cachimuel 2016). Al estar inmersos en el mundo musical conocen sobre las necesidades que se debe afrontar y es por ello que se dan la mano en el trabajo artístico. La Casa de artes que pertenece a Yarina es un espacio de difusión con la participación de diferentes artistas “hemos hecho muchos eventos con los grupos Churay, Wiñay kayampi, Amigos millonarios [...]”(Cachimuel 2016). Esta iniciativa inscribe la gestión cultural en el marco de la industria musical ya que no solo promueve la cultura, sino se establece un costo para tener acceso a los eventos que se desarrollan allí.

Este tipo de relación no solo se extiende a grupos otavaleños sino que se abre para grupos procedentes de los pueblos Kayampi, Karanki²⁹, entre otros artistas; esto es lo que entendería como interculturalidad a las maneras de relación que se tiene con el llamado otro (Vich 2014), es escala local. Para las festividades del Yamor, una fiesta que se desarrolla en la ciudad de Otavalo en el mes de Septiembre

²⁸ Principio de reciprocidad. Una de las prácticas comunitarias que aún está vigente en la comunidad.

²⁹ Pueblos indígenas de la provincia de Imbabura.

se creó una actividad cultural paralela donde puedan estar diferentes grupos musicales. Las experiencias musicales es lo que se difunden en estos nuevos espacios para que los artistas presenten su trabajo y sus proyectos musicales. Existe esa relación concreta entre los grupos y pueblos para su producción y difusión, sin embargo puedo mencionar que estos grupos de alguna manera se han identificado con las luchas sociales.

4.4 Influencia de las luchas sociales en el imaginario social

La creación de las canciones de los grupos musicales responde a situaciones y épocas concretas, así como también la perspectiva que tienen los grupos y que tienen que ver con la construcción de sus propias Políticas (inter) culturales. Los grupos mencionados anteriormente participaron en un imaginario progresista donde destacan algunos elementos de las luchas sociales: reivindicación de las lenguas indígenas, lucha por la tierra y la cultura. Estos procesos son interesantes para entender las dinámicas culturales y entendiendo la música como aquella que puede trascender una realidad y unos límites.

Es así, que al preguntar a uno de los integrantes del grupo Wiñiaypa ¿Cómo se pensaba la música en los años 90, con el surgimiento del levantamiento indígena? ¿Qué sentido tenía hacer música en ese entonces? Su respuesta tiene un vínculo simbólico con las luchas sociales:

La música prácticamente es un lenguaje universal, como mucha gente lo conoce. Con la música tú puedes [...] en vez de estar saliendo a la calle tirando piedras, peleando. Con la música das un mensaje más educado. Llegamos más profundos, sin lastimar a nadie. La Música es tan práctica para hacer entender a la gente o a las mismas autoridades, al gobierno en sí; para hacerles entender esto pensamos o esto queremos. (R. Maldonado 2016)

Simbólicamente se identifica con la lucha de los pueblos indígenas. Esta identificación no se puede entender solo como una forma de solidaridad ni como una forma de añoranza que afecta al sujeto migrante. Al contrario, el sujeto migrante se afirma en su identidad al identificarse con las luchas sociales que tienen lugar en su

lugar de origen. El levantamiento indígena inspiró en sus temas musicales, donde la música también transmite algo y representa a un momento coyuntural y realidad social. Y en razón a ello algunos temas musicales muestran ese vínculo con las luchas sociales:

Sí. Justamente esos levantamientos han hecho llorar, inspirar. Justamente en el tercer álbum llamado gotitas de amor grabamos el tema Daquilema. Los mestizos nos enseñaron que había un Simón Bolívar, Eloy Alfaro, Sucre pero jamás hablaron de Daquilema. Para nosotros Daquilema es un líder indígena, un héroe quien luchó por los derechos del hombre. Hicimos esta canción inspirada en los levantamientos indígenas y en el liderazgo de Daquilema. (R. Maldonado 2016)

Con este tema se refiere al líder indígena del año 1800, considerando que es un líder no conocido por los mestizos o las nuevas generaciones, debido a que en la formación educativa no se muestra este tipo de historias. Las canciones que producen tienen un sentido de arraigo cultural, histórico como indígena, donde se intenta recuperar la historia de los líderes indígenas en su música, al ser conscientes de la historia de nuestro país. Con el tema cantado en honor a Fernando Daquilema, cuentan la historia del levantamiento en Cacha como un símbolo de libertad y rebeldía de los pueblos “18 de diciembre de 1871, se escucharon los gritos de nuestro levantamiento que gritaban Daqui, Daqui [...]”³⁰. Este tema musical es un reggae pero su contenido expresa la historia de los pueblos indígenas, ahí está la carga simbólica, la fusión/relación con ese estilo musical es parte de la filosofía como grupo, de cómo se proyecta y cómo llega a diversos públicos.

Como grupo ha creado un efecto en el aspecto cultural, social y político. Sus canciones inspiradas en aspectos de la vida comunitaria, vida cotidiana. Como por ejemplo la canción el Chuchaqui es un tema donde habla de la juventud indígena de los años 90. Muestra esa tensión que había entre indígenas y mestizos “Kuanrra Kuanrralla Kallarinchik / Asha kashkawanka tuparinchí mishukunata machashkata/

³⁰ Primera frase de la letra de la canción Daquilema, grupo Wiñiaypa

Kayshu chayshuwan makanakurkanchikcha/ Imashinacha karkanchikcha”. [Desentoadados / Después de eso nos encontramos con unos mestizos ebrios / Nos hemos peleado con uno y otro / No sé cómo estaríamos]³¹. La canción cuenta esa historia de las tensiones que existían en determinados lugares donde se encontraban indígenas y mestizos, ese tipo de relación que se daba en aquellos años.

Tensiones interétnicas con motivaciones culturales es lo que se representa en la letra de la canción Chuchaqui, había confrontaciones con el mundo mestizo, eso denota la canción “Kayantipa tupashpa yachanchik /Chumpa, Zapato, chinkashkata / Allitashna shinashpa purinchik / Shinalla sakinatayashun / Rumishna sinchi runakuna kashun /Sumak kawsayta tarinkapak”. [Al siguiente día nos encontramos / y nos enteramos que se ha perdido la chompa, el zapato / Como si estuviera bien andamos / Pensemos que debemos dejarlo así / Seamos fuertes como la piedra /Hasta encontrar una mejor vida]. Muestra la discriminación histórica entre mestizos e indígenas, donde era prohibitivo para los jóvenes indígenas ciertos lugares. Se basa en una realidad, muestra la forma de identificarse con esa problemática social, y el lugar de enunciación es desde la experiencia. En la actualidad, se ha generado un nuevo imaginario dentro de la sociedad sobre el indígena, el hecho mismo que los indígenas no solo están asentados en las zonas rurales, sino que el desplazamiento se ha dado a la ciudad por cuestiones económicas y nuevas formas de vida.

Otra canción que tiene ritmo de inti raymi el tema “*hatarishun*”, un estilo musical muy pegajoso que llama a festejar la fiesta del sol, época de cosechas, es la fortaleza misma que tiene esa festividad. Muestra esa fortaleza como pueblo, pues el inti raymi se celebra en los meses de junio y julio donde varios grupos de las comunidades, ciudades se reúnen para hacer música e ir bailando de casa en casa.

Esta festividad antes era conocida como San Juan (nombre religioso) pero con el tiempo se ha ido resignificando estas fiestas como Inti Raymi, desde la crítica al

³¹ Todas las canciones de este capítulo están escritas en kichwa estándar, tanto las transcripciones y traducciones al castellano son mías.

régimen cultural vigente y de la afirmación de la cultura propia, en el contexto de la postreforma agraria. La canción “Hatarishun” significa levantarnos tiene ese estilo de inti raymi, que llama a sumarse a la lucha, al baile, es un ritmo característico de este pueblo Otavalo. Pero este tema tiene singularidad porque hace un llamado a levantarse a liberarse y dice : “Ñukapa aya rikcharin, [espíritu] / ñukapa chaki shinchimi / ñukapa shunku hatunmi.../ tukuylla Kuyay kaypimi.. / makipurashun warmikuna.../ tantanakushun kunan si /chakipurashun karikuna / may karu ñanta purishun.../Karikunaka kaypimi kanchi /Warmikunawan kaypimi kanchik..” [Se despierta mi espíritu / Mis pies están fuertes /Mi corazón es grande / Todo el amor está aquí / Mujeres juntemos las manos / Reunámonos ya / Hombres unamos los pies / Sigamos el largo andar / Los hombres estamos aquí / Estamos aquí con las mujeres].

La canción con el nombre *hatarishun* del grupo Wiñiaypa puede significar levantamiento, libertad, lucha de los pueblos. Los momentos o contextos culturales crean esa inspiración y compromiso con el pueblo para continuar creciendo. Las canciones expresan la vida comunitaria, las emociones y sentimientos en su más alto grado como este inti raymi *hatarishun*.

Hay algunos temas musicales que surge posterior al levantamiento indígena de los 90, pero se identifican con las luchas de los pueblos y responden a situaciones y problemas sociales. La selección y la búsqueda de la letra de las canciones son parte de la determinación y perspectiva de Wiñiaypa. Es interesante la propuesta musical del grupo Wiñiaypa que da cuenta a través de su discurso y la representación de la cotidianidad y los problemas sociales a través de sus canciones. Un tema nuevo Dolores Cacuango, tema musical compuesto por Maldi Gramal, en honor a una mujer líder indígena. Los miembros de los grupos musicales se van posicionando con un discurso frente a la sociedad a través de sus composiciones musicales.³²

³² El posicionamiento político actual del grupo Yarina y el debate que esto puede generar es un tema interesante, pero que escapa a los alcances de esta tesis. Al igual que muchos cuadros dirigentes políticos e intelectuales han pasado o están involucrados en posiciones administrativas y

Podemos decir que los grupos de música crean canciones con un sentido social y “militancia política”. Yarina es otro de los grupos interesantes que desde su surgimiento participaron de ese imaginario progresista, sus canciones responden a contextos de luchas sociales por ejemplo el tema Atahualpa, Con tu voz, entre otros (ver álbum de canciones)³³. Ana Cachimuel del grupo Yarina recalca que “eso surge del rechazo al famoso descubrimiento, el día de la raza. Como pueblos y nacionalidades no nos vinieron a descubrir. Nuestras ritualidades, espiritualidad andina desaparecieron. A raíz de eso sale el disco 500 años”(2016). Existe una claridad política como miembros de los pueblos indígenas y sus canciones reflejan esa crítica y cuestionamiento a la sociedad por el racismo y desigualdad. Para ilustrar un poco me referiré a un fragmento de la canción con tu voz: “con tu voz con tu mano únete a luchar/ porque esta vida está de injusticia/ hermano levántate esto debe cambiar /porque la unidad depende de nosotros”. Esta canción y otras plasmadas en el disco 500 años, se empieza a difundir en los años 90, en contraposición a un Estado colonial que no reconoce la diversidad cultural. Así como la canción Atahualpa situado en un contexto histórico “Kunanpi wamprakunaka rumishna sinchikunami / Katik wiñay wawkikunaka intishna punchayanchinmi / Yuyaypi ruraykunapi atishna ñawpanakunchikmi” [Ahora los jóvenes son fuertes como la roca/ las nuevas generaciones vendrán luminosos como el sol/ en el actuar y en el pensar estamos avanzando como el sol]. Este tema musical se refiere a la resistencia y cómo se va generando nuevos pensamientos en las nuevas generaciones; se refiere también a la convicción que debe existir entre el actuar y el pensar.

son afines a los discursos oficiales en varios campos, incluido, el campo cultural. Entrar en este tema, implicaría necesariamente, una contextualización que permita entender por qué, cómo y qué cuadros de las organizaciones están o pasaron por el estado y cuál fue el efecto de su gestión en la vida de los pueblos y nacionalidades indígenas.

³³ <http://incamusic.narod.ru/yarina/>

Las canciones producidas por Yarina no solo se difunden a nivel de la comunidad sino que musicalizan temas de las comunidades, pero su difusión es amplia, local, nacional e internacional. Pero sin embargo busca nuevas formas de generar procesos a nivel local como por ejemplo espacios para hacer presentaciones de música, talleres junto a nuevos grupos musicales. En palabras de Frith “la experiencia de la música tanto del compositor /interprete como para el oyente, nos brinda una manera de darle sentido” (2003, 192). En este punto es que con la música se da un proceso de identificación y una respuesta a un contexto determinado y sensibilidades históricamente situadas. Hay que entender que en el año 2008, recién se reconoce dentro de la constitución ecuatoriana la existencia de los pueblos y nacionalidades y el uso de las lenguas ancestrales u originarias.

La experiencia del grupo Charijayac, difiere un poco con los anteriores grupos en la medida que simbólicamente se identifica con las luchas sociales. Los temas del grupo Charijayac son muy profundos en el sentido que responden a los problemas sociales, realidades, lo que hacen es representar esa realidad a través de la música. El tema Tamia, con letra en kichwa y castellano fue creado hace 27 años. Es considerado uno de los temas que reforzó el amplio movimiento cultural de afirmación de lo propio que se expresó, entre otras acciones, en que los indígenas pusieran nombres kichwa a sus hijos. Así afirma un integrante del grupo charijayac “esa es la referencia que tengo y a partir de eso surgen los nombres quechuas [kichwa] en la gente indígena. Yo creo que eso fue para nosotros la punta de lanza para cambiar un poco la sociedad”(Cotacachi 2016). Esto muestra claramente lo que se trataba de hacer con la música en esa época, pues responden a esas necesidades sociales con el fin de cambiar el imaginario social. A raíz de esta afirmación podemos estar concordando con lo que plantea (Ortiz Crespo 2012) en el texto “¿Comuneros kichwa o ciudadanos ecuatorianos?”, claro que en ese texto se refiere a los movimientos sociales y sus estrategias al ser pueblos históricamente subalternizados, pero hace referencia a que las identidades no surgen desde una cuestión abstracta, sino que nacen en medio de “campos de fuerza y una historia concreta” (41). Esto es lo que caracteriza a los grupos musicales de mi estudio, pues

son actores que van configurando opciones para posicionarse material y simbólicamente; así como también mantienen lazos de solidaridad entre los grupos.

Los grupos tienen sus propias políticas en la forma como representan su contexto cultural, dilucidan las injusticias, la manera como intenta resignificar la lengua. En relación a ello es que se crean acciones estratégicas con la construcción de proyectos futuros y las que están realizando con la articulación de grupos musicales para llegar al objetivo trazado.

Pues la música de los Kichwa Otavalo no solo es dedicada al amor, al desamor u otros temas propios de la subjetividad individual, sino que tiene una parte social que reconfigura como pueblo indígena y sociedad. Se evidencia el impacto social, cultural y político al reafirmarse como kichwa a través de los nombres que tienen un significado cultural “claro y cambiar los nombres a los indígenas, eso fue un éxito para nosotros, porque nosotros venimos con esos nombres y ahora hay muchísimos niños que tienen nombres quechuas [kichwa] igual a los nuestros”(Cotacachi 2016). Este es un elemento de política cultural que afianza desde la música, la ola de reivindicaciones colectivas en marcha. Cada canción tiene un sentido de construir y llegar a las sensibilidades de las personas, eso es lo que se ha logrado, pues esto de alguna manera se relaciona con las luchas sociales de los años 90 donde los pueblos indígenas exigían el respeto a los derechos culturales y la reivindicación como pueblos kichwa. El grupo al tener esta perspectiva de generar un impacto social en la sociedad parte de su decisión de intervención a través de la música y fortalecer su identidad étnica y cultural, aparte de su exitosa incursión en el mundo de la industria musical con todas las habilidades, los protocolos y el manejo tecnológico que esta requiere.

Es por esta razón que considero que las canciones son una forma de representación un hecho social concreto y así mismo intentan criticar a ese sistema establecido y se convierte en una forma de resistencia política, cultural e identitaria.

Siguiendo con este análisis, el grupo de música Charijayac se identifica con el momento de lucha de los pueblos y crea un contenido musical que de alguna manera

genera un nexo con el contexto histórico. El tema de carácter militante en un sentido de fomento de la identidad étnico-cultural, tiene antecedentes en las décadas post-reforma agraria, pero cobra fuerza luego de la movilización del 90, pero según los integrantes del grupo: la canción “Movimiento Indígena” se crea porque uno de los integrantes miró de cerca esa experiencia: “Salgamos de la crisis. Siempre son los mismos dirigiendo el país. Un cambio de aire florecerá el jardín. Si quieres que los sueños se hagan realidad, despierta y únete a la solución. Siembra, canta donde estás. El movimiento indígena por la dignidad. El pueblo que lucha contra la corrupción [...] Si no nos escuchan porque tenemos razón, se paraliza el país.”³⁴

La canción se refiere a la crisis del país, maltratos hacia los sectores marginados históricamente, expresa la preocupación sobre la realidad que se atraviesa en la sociedad y las necesidades que surgen desde los pueblos. Esta canción se difunde ampliamente y muchos grupos culturales retomaron para representar a través de dramatizaciones y danzas (grupo que usan la canción para presentaciones de eventos culturales donde la wipala es un símbolo que acompaña en este tipo de danza por lo general). Aquí tanto los productores como los oyentes buscan identificarse con las luchas sociales. Frith argumenta que: “cuando hablamos de identidad nos referimos a un tipo particular de experiencia o una manera de tratar un tipo particular de experiencia”(Frith 2003). Pues, la canción movimiento indígena se difunde ampliamente en eventos de las organizaciones sociales, hasta podría decir que se lo toma como himno del movimiento indígena “cuando algunas veces he ido a los movimientos sociales de indígenas y ponen nuestro tema, para nosotros es absolutamente un orgullo que lo utilicen”(Cotacachi 2016).

En este caso los grupos toman decisiones y tienen identidad musical, muestra el activismo político y difunden los valores culturales de una colectividad; la identidad musical se representa en acciones de los grupos. Otro ejemplo es la canción “Resistiendo los 500”:

³⁴ Letra de la canción “ Movimiento indígena” del Grupo Charijayac

“Harkaway. Los golpes me viene del exterior. Rimaway.
Huyaway. Con estas manos de arcilla de golpearé. Makaway.
Reisitiendo los 500 no caeré.
Shuklla ayllupura kawsanakanchi. Tukuylla
Que será, no importa que es lo que pueda haber”³⁵

/³⁶ Deténme. Los golpes me vienen del exterior. Háblame.
Quiéreme. Con estas manos de arcilla te golpearé. Golpéame.
Resistiendo los 500, no caeré.
Vivamos como una sola familia. Entre todos.
Que será, no importa que es lo que pueda haber/

Esta canción hace uso de la lengua quichua y español. Es una representación sobre los 500 años de resistencia indígena, dice “harkaway” detenme, los golpes me vienen del exterior”, se refiere a los cambios culturales que se dan, pero sin embargo se mantienen y dice “no caeré”. Se ve identificada con la resistencia cultural de un pueblo y el uso de la lengua quichua como un mecanismo de reafirmación de la lengua propia.

La música juega un papel en la política de identidad, las canciones son una forma de auto-representación artística de un pueblo, de una realidad, es una de las formas de construir y transformar. Las canciones que he puesto como ejemplo responden a un contexto de resistencia y movilización de los pueblos indígenas; muestran las expectativas políticas de la gente, ese texto pone en la línea de continuidad simbólica y política con las organizaciones indígenas. La influencia de las luchas políticas de las nacionalidades y pueblos es los procesos creativos de estos grupos, al tiempo que los temas musicalizados refuerzan las demandas culturales, sociales y políticas de las nacionalidades. En otras palabras, la música no se agota en

³⁵ Letra de la canción Resistiendo los 500.

³⁶ Esto corresponde a mi transcripción y traducción al castellano

su dimensión estética y artística, sino que recoge y difunde ideas fundamentales de las demandas indígenas en el campo cultural, demostrando que estos grupos promueven la cultura propia a través de la producción musical.

El idioma kichwa es una de las dimensiones de las Políticas (inter) culturales de estos grupos, así manifiesta el integrante del grupo Wiñiaypa “somos kichwa, entonces como tal hablamos [...]. Por tanto cantar en kichwa para nosotros es un honor. Cantar en kichwa, cantar en español lo damos el mismo sentido y ahí está la inspiración”(R. Maldonado 2016). El idioma marca la diferencia como pueblos y como mediadores culturales al momento de transmitir historias a través de la música. Sus contenidos musicales son inspirados en determinada cultura, siempre existe un sentido al momento de su creación. Y estas son las políticas que tiene cada grupo al momento de preparar un tema musical.

Las canciones que ha producido Wiñiaypa tiene una estrecha relación con la comunidad mediante el mensaje que se transmite “Historia de Peguche, historia de Otavalo, historia de los jóvenes kichwa con rivalidad con los amigos mestizos” y también como dice es una forma de “decir pertenezco con firmeza a ser kichwa Otavalo, lo digo con orgullo”(R. Maldonado 2016). Estas son las formas de cómo se va construyendo una identidad mediante el uso del idioma y los contenidos musicales que se producen. Pues el hecho de decidir si hacerlo en kichwa o en castellano ya se está posicionando como individuo o como grupo de pertenecer o ser parte de un grupo étnico y lingüístico. El sentido de pertenencia a un pueblo, más que todo para la gente de Peguche es un orgullo “soy peguche tiyu”(R. Maldonado 2016). Se va construyendo la identidad de manera individual y con los temas musicales representan una realidad.

Hay temas que se refieren a la imposición del catolicismo “Vinieron de lejos”, otras canciones inspiradas en los migrantes “justamente inspirado para o a nombre de los compañeros que viajan a exponer o a vender sus artesanías en las calles del mundo” dice Richard Maldonado. La canción Bancherito del grupo Wiñiaypa inspirado en los que llevan las artesanías de acá para vender en las calles

de cualquier ciudad del mundo “Kipikuta aparishpa llukshisha. Kunan puncha imashnata chishasha. [...]Uniforme churakushka chayamun. Todos quedan detenidos nikurka”³⁷. [Cargando la maleta salimos. No sé qué nos depare este día. Llegan los uniformados. Nos dice todos quedan detenidos”. Las producciones musicales que tienen elementos significativos que hacen referencia a los diferentes eventos de la vida en comunidad, una realidad concreta. Para argumentar lo mencionado citaré a Frith “La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, escribe lo social en lo individual y lo individual en lo social [...]”(Hall y Gay 2003). Las canciones son construidas en base a las experiencias, en este caso la canción *bancherito* denota esa experiencia de un migrante dedicado al comercio informal. La identidad y la música se las entiende como un proceso. En la música encontramos esa interpretación de lo social y también de aquellas experiencias individuales. Cuando los grupos musicales crean sus canciones responden a un contexto en el que se reflejan o se genera una forma de interpelar la realidad. La música representa un vehículo para llegar a más gente sin límites sociales, geográficos, desde una perspectiva distinta y ello ha permitido dar una identidad al grupo. También hay diferentes temas musicales dependiendo de la ritualidad, y celebración. Por tanto, la música y la lengua van de la mano y ello construye la identidad étnica y cultural. La música sirve para revitalizar la lengua kichwa “el tema musical ha ayudado mucho, estamos más o menos bien. Necesitaríamos un poco más de producción por supuesto no está por demás, pero creo que el ámbito musical aporta mucho en el tema de la revitalización lingüística”(Rosero 2016). La lengua como un elemento más de la identidad cultural se encuentra presente dentro de la creación de las canciones, aunque se maneja también lo bilingüe en sus creaciones. Es importante referirnos a este análisis porque estos procesos culturales permiten que se fortalezca y se revitalicen las lenguas originarias.

En la actualidad se vive algunos procesos de cambios lingüísticos en los jóvenes kichwa, es decir de lo monolingüe kichwa se está pasando a monolingüe

³⁷ Letra de la canción *Bancherito*.

hispano. Pienso que estos procesos culturales, de optar en crear en un idioma o dos idiomas, son un aporte a la lengua y cultura, ya que ello permite que se vaya expandiendo y multiplicando en el uso de la lengua. Al momento de producir cualquier producto cultural se está pensando en cómo y cuál es el objetivo para optar por una lengua o no. Es por esta razón que cada grupo se identifica y se posiciona con una o varias culturas al tomar elementos que les dan identidad.

Aunque en el país es perceptible, variada y popular la producción, circulación y consumo de la música de artistas individuales y colectivos de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas. En la actualidad, con el surgimiento de nuevos géneros musicales, se han multiplicado los gustos estéticos sobre la música, tanto los tradicionales sanjuanitos y la fusión con reggae, pop, flamenco, entre otros, pero se mantiene el sentido identitario en sus contenidos musicales, uso de símbolos andinos, imágenes que los representa como grupo indígena, alternancia del idioma quichua y español en sus letras. Dentro de estos procesos culturales se puede encontrar producciones artísticas de grupos indígenas que hacen música con identidad. A partir de ello es que las identidades sociales no son esencias, ni construcciones estáticas sino más bien como de manera individual o como grupo se van construyendo por y/o en determinados momentos históricos. La música es uno de los elementos culturales, expresiones culturales que nos permite entender esta formación de identidades como construcciones sociales cambiantes y que responden a un contexto.

La música juega un papel en la política de identidad. Las relaciones interculturales están entrelazadas con la interpretación musical de la comunidad, música tradicional, música comercial y de música personal. Podría hablar de la interculturalidad en la música, debido a que en el sentido estilístico empiezan a recurrir a la música de otras formas expresivas, para crear nuevos temas como estos grupos Yarina, Charijayac, Wiñiaypa hacen fusión con otros géneros musicales. Son grupos internacionales con sentido universal “la música tiene que llegar a toda la gente, a todas las sociedades [...] está hecha absolutamente para todos, no hay clases, ni tipos”(Cotacachi 2016). Sus producciones musicales no es solo reconocida y

conocida a nivel local sino que traspasa las barreras culturales, lingüísticas y geográficas. Es por eso que dice Sayri “Charijayac es un grupo como todos los grupos internacionales”.

Donde sea que se encuentren estos grupos musicales promueven y promocionan al pueblo y también han generado su mercado internacional. Aquí se ve sus políticas interculturales, en las acciones y decisiones de cada grupo cultural, esto coincide también con el activismo político para difundir los valores culturales de una colectividad a través de la música.

Conclusiones:

- Convencionalmente, se asume que la generación de políticas culturales es una función que se desarrolla -o se debe desarrollar exclusivamente- desde las instancias del Estado en sus distintos niveles de gestión. Al respecto, basta una somera revisión bibliográfica para darse cuenta de ello. En contraste, como he tratado de demostrar aquí, existe también una corriente no muy visible todavía que centra la atención en un desplazamiento de la iniciativa cultural hacia instancias organizadas de la sociedad. Dentro de esta corriente de la cultura popular he bosquejado algunos elementos teóricos, conceptuales y metodológicos para analizar las formas de entender las políticas culturales que surgen desde los espacios comunitarios, para dar cuenta de cómo los promotores y productores musicales van creando sus propios espacios y sus capacidades de agencia cultural.

- Existen actores y dinámicas culturales en los territorios que surgen de iniciativas individuales o colectivas, de manera autónoma en relación o en tensión con las instancias del Estado, que merecen ser estudiadas y entendidas. Los elementos considerados en la producción musical que pueden ser articuladas conceptualmente como auténticos pilares de política cultural e intercultural de los grupos estudiados son: el uso de las lenguas castellano y kichwa, música con contenidos sociales y nuevos géneros musicales, autogestión y sostenibilidad de los grupos.

- El Centro Cultural Hatun Kotama –que no es lo mismo que el grupo Flauteros de Cotama- es un grupo comunitario que, según su propia narrativa, todas sus intencionalidades e iniciativas como grupo, están encaminadas a fortalecer sus saberes y su identidad a través de la música; es decir, sus políticas son más intraculturales que interculturales.

- Las canciones representan un mundo cultural denso todavía no muy estudiado, reflejan una realidad y aquellas situaciones que se vive, se canta, se emociona individual y colectivamente, sin detenerse a reflexionar en sus intrincados y ricos proceso de creación de sentido. En la música están presentes distintos lenguajes en el más amplio sentido de la palabra. Su función en la creación simbólica

de lazos de pertenencia forma parte de una cultura viva, más aun cuando se vale de diferentes elementos para comunicar y estas son entendidas dentro de un contexto cultural.

- Metodológicamente, he tratado de cambiar el foco de atención sobre la producción musical. En vez de redundar en los aspectos creativos, estéticos en sí mismos, en la historia de la música o en la relación migración-música-economía que ha merecido la atención de estudiosos nacionales y extranjeros, mi interés fue abordar los procesos de formación de los grupos, los procesos creativos en relación con las luchas sociales y las decisiones que han sido tomadas en los procesos de producción musical. Me he preguntado no solo por el qué se ha producido sino por el cómo, el por qué y el para qué. Esto me ha permitido dilucidar el conjunto de iniciativas, acciones y proyectos que, no me queda duda, van más allá de la música como arte y como entretenimiento. En esta búsqueda aportó algunas luces y líneas de investigación en el campo de la producción cultural musical como espacios desde donde se generan implícitamente auténticas políticas culturales comunitarias que fortalecen la agencia y autonomía de los pueblos, como intento demostrar en los grupos estudiados.

- Las instituciones públicas deberían generar alguna estrategia para dar seguimiento y buscar negociar entre las experiencias locales. Para generar las políticas públicas es necesario conocer las dinámicas culturales que surgen desde las bases y tener una tendencia intercultural, considerando que es uno de los principios considerados como eje transversal para construir las políticas públicas.

Bibliografía

- Asamblea Nacional. 2008. Constitución de la República del Ecuador.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 2004. "Pensar nuestra cultura". Diálogos en la acción, primera etapa., 117-34.
- Cachimuel, Ana. Trayectoria del grupo Yarina. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 18 de agosto del 2016.
- Carey, Jhon. 2007. ¿Para qué sirve el arte?. Barcelona: Random House Mondadori.
- CONAIE. 2007. *Proyecto Político de las Nacionalidades Indígenas del Ecuador*. Quito: CONAIE.
- Cotacachi, Sayri. Grupo Charijayac. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Quito, 10 de agosto del 2016.
- Frith, Simon. 2003. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García Canclini, Néstor. 2005. "Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?". Conferencia para el Seminario de Cultura y Desarrollo, en el BID., 24 de febrero.
- González, Marcelo. 2005. "El estudio de las políticas públicas: un acercamiento a la disciplina" 2: 99-118.
- Guerrero, Arturo. 2010. *Las huellas de las hormigas. Políticas Culturales en América Latina*. Mexico: Printed in Mexico.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios de la cultura*. Primera. Popayán: Evió Editores.

- Hall, Stuart, y Paúl Gay. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Inuca, Benjamín. 2016. Entrevista sobre la lucha social -FICI. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 18 junio del 2016.
- Kowii, Ariruma. 2017. Procesos culturales en los años 70 y 80. Entrevistado por Alliwa Pazmiño.
- Maldonado, José. Trayectoria Centro Cultural Hatun Kotama. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 20 de junio del 2016.
- Maldonado, Richard. Trayectoria del grupo Wiñiaypa Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 6 de mayo del 216.
- Meish, Lynn A. 2002. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.
- Mejía, Juan Luis. 2007. "Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009". En *Las Políticas Culturales en América Latina*, 105-29.
- Ministerio de Cultura. 2011. *Políticas para una Revolución Cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Muyolema, Armando. 2016. "La interculturalidad como un puente entre sociedades diferentes". *Diario Mercurio*, julio 5. <http://www.elmercurio.com.ec/539228-la-interculturalidad-como-un-puente-entre-sociedades-diferentes/>.
- Nivón, Eduardo. 2006. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Mexico: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro/CNCA.
- Ortiz Crespo, Santiago. 2012. *¿Comuneros kichwas o ciudadanos ecuatorianos? La Ciudadanía étnica y los derechos políticos de los indígenas de Otavalo y Cotacachi (1990 – 2009)*. Quito: Gráficas V&M.

- Payne, G., y J. Payne. 2004. *Key Concepts in Social Research*. London: SAGE.
- Pazmiño, Alliwa. 2013. «Lenguajes Comunicativos en el matrimonio kichwa Otavalo». Quito: Politécnica Salesiana.
- Rosero, Sacha. Música y revitalización Lingüística Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 6 de noviembre del 2016.
- Secretaria Nacional de Planificación y Desarrollo- Senplades. 2013. *Plan Nacional para el Buen vivir 2013 -2017*. Primera. Quito: Senplades.
- Silva Echeto, Víctor. 2013. *El conflicto de las identidades. Comunicación e imágenes de la interculturalidad*. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sobczyk, Rita, y Rosa Soriano. 2015. "La Dimensión étnica de la identidad: la diáspora comercial de Otavalo". *Revista Estudios Latinoamericanos-Mirador Latinoamericano* 60 (mayo): 207-37.
- Torres, Víctor. 2010. *La acción pública intercultural. Las políticas interculturales de los gobiernos indígenas: pautas para su formulación, implementación y evaluación*. Quito: Abya Yala.
- Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la Cultura. La acción cultural como forma de acción de política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Walsh, Catherine. 2009a. *Interculturalidad, Estado. Sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: UASB.
- Wibbelsman, Michelle. 2009. *Encuentros rituales. La comunidad Mítica y Moderna de los Otavalos*. Urbana: University of Illinois Press.

Entrevistas

Cachimuel, Ana. Trayectoria del grupo Yarina. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 18 de agosto del 2016.

Cotacachi, Sayri. Grupo Charijayac. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Quito, 10 de agosto del 2016.

Inuca, Benjamín. 2016. Entrevista sobre la lucha social -FICI. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 18 junio del 2016.

Kowii, Ariruma. 2017. Procesos culturales en los años 70 y 80. Entrevistado por Alliwa Pazmiño.

Maldonado, José. Trayectoria Centro Cultural Hatun Kotama. Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 20 de junio del 2016.

Maldonado, Richard. Trayectoria del grupo Wiñiaypa Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 6 de mayo del 216.

Meish, Lynn A. 2002. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.

Rosero, Sacha. Música y revitalización Lingüística Entrevistado por Alliwa Pazmiño. Otavalo, 6 de noviembre del 2016.

Anexos:

1 Chuchaqui (grupo Wiñiaypa)

Kunan tutami risha nirkanki
Otavalupi purinkapa
Tayta mamata llullashpa llukshini
Tikramushallami nishpa rini³⁸

Hoy, en la noche dije que iría
A pasear en Otavalo
Salgo engañando a mis padres
Mencionando que regresaré enseguida

Otavaloman chayashpa tupani
Kumpakunata peña punkupi
Haku ukuman nishpami pushawan
Kushi kushimi yaykurkanchik

Al llegar a Otavalo me encuentro con
unos amigos, en la puerta de la peña
Me llevan adentro
ingreso contento, alegre

Ukuman yaykushpami tiyarinchik
Kaymanta chaymanta karamun
Wayusa kakpi cerveza kakpi
Achka achkami upiyashkanchik

³⁸ Todas las canciones están escritas en kichwa estándar, tanto las transcripciones y traducciones al castellano son más.

Ingresamos y nos sentamos
De aquí, de allá nos ofrecen wayusa, cerveza
Creo que hemos tomado demasiado

Europa Kawsaykunata rimanchik
Kayta chaytami bullayanchik
Machayyallirinakushpami rinchik
Pegucheman tikrana kanchik
Tantanakushpa llukshirirkanchik

Hablamos de la vida en Europa
Hacemos mucho ruido
Vamos excediendo en el trago
Tenemos que regresar a peguche
Salimos en grupo

Kuanrra Kuanrralla Kallarinchik
Asha kashkawanka tuparinchi mishukunata machashkata
Kayshu chayshuwan makanakurkanchikcha
Imashinacha karkanchikcha

Desentoados ..
Después de eso nos encontramos con unos mestizos ebrios
Nos hemos peleado con uno y otro
No sé cómo estaríamos

Kyantipa tupashpa yachanchik
Chumpa, Zapatu, chinkashkata
Allitashna shinashpa purinchik
Shinalla sakinatayashun
Rumishna sinchi runakuna kashun

Sumak kawsayta tarinkapak

Al siguiente día nos encontramos
y nos enteramos que se ha perdido la chompa, el zapato.
Como si estuviera bien andamos
Pensemos que debemos dejarlo así
Seamos fuertes como la piedra
Hasta encontrar una mejor vida.

#2 Hatarishun [Levantémonos] (Grupo Winiaypa)

Ñukapa aya rikcharin, [espíritu]
ñukapa chaki shinchimi
ñukapa shunku hatunmi...
tukuylla Kuyay kaypimi..
makipurashun warmikuna...
tantanakushun kunan si
chakipurashun karikuna
may karu ñanta purishun...
Karikunaka kaypimi kanchi
Warmikunawan kaypimi kanchik..

Se despierta mi espíritu
Mis pies están fuerte
Mi corazón es grande
Todo el amor está aquí
Mujeres juntemos las manos
Reunámonos ya
Hombres Unamos los pies
Sigamos el largo andar
Los hombres estamos aquí

Estamos aquí con las mujeres

#3 Con tu voz (Disco 500 años del grupo Yarina)

Con tu voz, con tu mano únete a luchar
Porque esta vida está de injusticia
Hermano levántate, esto debe cambiar
Porque la unidad depende de nosotros

Terminemos las fronteras y la tierra sea una sola
Como nuestros antepasados vivir con orgullo
Hermano levántate, esto debe cambiar
Porque la unidad depende de nosotros

#4 Atahualpa (disco 500 años del grupo Yarina)

Kunanpi wamprakunaka rumishna sinchikunami
Katik wiñay wawkikunaka intishna punchayanchinmi
Yuyaypi ruraykunapi atishna ñawpanakunchikmi
Ima punchapi kanakakpi tupacshna shayari
Sumaymana kawsaymanta tukuytaya rukunawan
Allitapash yariwanki tukuytaksi kikinpami...yarina

#5 Movimiento indígena (Grupo Charijayac)

Y volvemos Charijayac se manifiesta así
Si, salgamos de la crisis
Siempre son los mismo dirigiendo el país
un cambio de aire florecerá el jardín
si quieres que los sueños se hagan realidad
despierta y únete a la solución
siembra, canta donde estas
movimiento indígena por la dignidad
el pueblo que lucha contra la corrupción

Cuido el patrimonio que me ha dejado el sol

Si no nos escuchan porque tenemos razón

Se paraliza el país

Y nos vamos todos juntos

Que los niños sonrían

Siempre son los mismo dirigiendo el país

un cambio de aire florecerá el jardín

si quieres que los sueños se hagan realidad

despierta y únete a la solución

siembra, canta donde estas

movimiento indígena por la dignidad

el pueblo que lucha contra la corrupción

Cuido el patrimonio que me ha dejado el sol

Ilumina el alma del rojo, del blanco, del negro y del amarillo

Y nos vamos con la conciencia tranquila

#6 Resistiendo los 500 (grupo Charijayac)

“Harkaway. Los golpes me viene del exterior. Rimaway.

Huyaway. Con estas manos de archilla de golpearé. Makaway.

Reisitiendo los 500 no caeré.

Shuklla ayllupura kawsanakanchi. Tukuylla

Que será, no importa que es lo que pueda haber”

/³⁹ Deténme. Los golpes me vienen del exterior. Háblame.

³⁹ Esto corresponde a mi transcripción y traducción al castellano

Quiéreme. Con estas manos de arcilla te golpearé. Golpéame.

Resistiendo los 500, no caeré.

Vivamos como una sola familia. Entre todos.

Que será, no importa que es lo que pueda haber/

#7 Bancherito (grupo Wiñiaypa)

Kipikuta aparishpa llukshisha

Kunan puncha imashnata chishasha

Tranviapi kumpakuna tuparin

Catedralman hakuchilla nikrinchi

Esquinapi sayarishpa shuyanchik

Kayman chayman rikushpami paskanchik

Pulseritas y ponchitos vendo yo

Collarcitos y flautitas vendo yo

Orgullo de ser indio ando yo

Todo hecho a mano nishpa hatuni

Gringokuna chayamushpa tapuwan

Cuánto cuesta, tanto vale willani

Uniforme churakushka chayamun

Todos quedan detenidos nikurka

Recogiendo mis cositas los seguí

Hatun comisariopaman pusharka

Donde viven como viven pregunto

Kari kari direcionda willani

Al ratito a la casa vinieron

Toda nuestra mercancía se llevó.