

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Prácticas artísticas kichwas contemporáneas. Los Humazapas,
revalorización cultural y fortalecimiento identitario en la juventud
kichwa otavalo**

Túpac Amaru Jimbo Muenala

Tutora: Angélica Ordóñez Charpentier

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis

Yo, Túpac Amaru Jimbo Muenala, autor de la tesis intitulada Prácticas artísticas kichwas contemporáneas. Los Humazapas, revalorización cultural y fortalecimiento identitario en la juventud kichwa otavalo, 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 los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de 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 entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 7 de febrero de 2018

Túpac Amaru Jimbo Muenala

Resumen

Esta investigación analiza el contexto social, cultural y político de la producción artística del colectivo Humazapas para determinar si están representando en ella valores culturales e identitarios del pueblo kichwa otavalo, reconocido mayoritariamente como un pueblo de comerciantes, músicos y viajeros itinerantes en el imaginario internacional. En el trasegar de este grupo, sus integrantes se han visto seducidos por otras formas de vida y han incorporado tendencias globales a sus prácticas comunitarias.

Para comprender dichas producciones en la actualidad, es preciso demostrar que devienen y se nutren, fundamentalmente, de dos procesos paralelos, y que, bien, podrían caracterizar el arte indígena de Humazapas: el proceso político de la sociedad en general y de los movimientos indígenas en particular; y, el hacer arte de la cotidianidad, retomando y reformulando prácticas tradicionales.

Además, Humazapas propone empoderarse de las manifestaciones culturales de las comunidades kichwas de Imbabura, considerando que no han sido relevadas como se merecen, en el marco de una sociedad capitalista y de la hegemonía de su ideología, ya que sus categorías estéticas han ubicado al arte indígena como folklor o como artesanía. También cuestiona estudios folklóricos que convierten las creaciones artísticas de los pueblos indígenas en curiosidades, en piezas exóticas de museo. Así Humazapas es un grupo, que está trabajando en la reafirmación de prácticas tradicionales, cuestionando la folklorización a las que han sido sometidas desde la concepción intelectual.

Humazapas adquiere conocimiento de los mayores y lo transmite a las siguientes generaciones. Forman parte vivencial de una construcción humana que trasciende en el tiempo y en el espacio. Desde su producción artística están retomando las manifestaciones culturales del pasado fusionándolas con algunas tendencias globales del presente, para darle continuidad a la memoria colectiva, desde una perspectiva aterrizada en el arte y la memoria.

Palabras clave:

Humazapas; revitalización; reproducciones culturales; representaciones artísticas; cultura; identidad; kichwa, empoderarse; folklorización; arte indígena; Imbabura.

A todos los amigos y compañeros por demostrarme que la amistad es un sentimiento profundo, que trasciende fronteras y que, además, perdura en el tiempo. Y especialmente, a aquellos que, como yo, tuvieron que salir del país, en muchos casos demasiado jóvenes, en condición de músicos o mercaderes: viajeros itinerantes que por cosas de la vida han tenido que postergar de manera indefinida su derecho a estudiar.

Agradecimientos

Completar esta investigación me hubiera sido imposible sin la colaboración del colectivo Humazapas, y sin el apoyo de todas las personas que de alguna manera aportaron para la realización de la misma con sus opiniones, sugerencias, cuestionamientos y reflexiones. Pero sobre todo, sin la confianza y guía de mi directora de tesis Angélica Ordoñez.

Muchas gracias.

Contenido

Introducción	8
Capítulo primero	14
Marco conceptual	14
1.1 Arte indígena.....	15
1.2 El carácter polisémico de la cultura	22
1.3 Cultura, construcción social	25
1.4 Concepción de Cultura en la comunidad kichwa	27
1.5 Rescate o revitalización cultural	28
1.6 Cultura, construcción simbólica.....	28
1.7 Cultura, construcción sistémica	29
1.8 La multidimensionalidad de la Identidad	31
1.9 La representación en las prácticas artísticas kichwas.....	35
Capítulo segundo	39
Dimensión comercial y política de las prácticas artísticas kichwas	39
2.1 Breve aproximación histórica	40
2.2 Vida <i>Maskay</i> , una filosofía de búsqueda.....	42
2.3 Indios mercaderes	43
2.4 Plataformas de reivindicación política y cultural.....	47
2.5 Levantamiento del “Inti Raymi” 1990	51
2.6 Fuga y desterritorialización de actores culturales kichwas	55
2.7 Cotacachi, Ubicación geográfica	56
2.8 Unión de organizaciones campesinas e indígenas de Cotacachi (UNORCAC).....	58
2.9 Tiana, Fundación para el Arte y la Cultura	60
2.10 Influencias musicales y sociales de Humazapas	63
Capítulo tercero	65
Los Humazapas actores culturales contemporáneos	65
3.1 La comunidad de Turuco	65
3.2 La danza del grupo, Inkapak Ushikuna (hijas de los Incas).....	66
3.3 De Wambras Turu a Humazapas.....	68
3.4 La conformación del grupo	70
3.5 Colaboradores incondicionales	72
3.5.1 La imagen fotográfica de Humazapas	72
3.5.2 Una representante para el grupo.....	73

3.5.3 Humazapas, la película.....	74
3.6 Warunty: un espacio para darle continuidad a las manifestaciones artísticas	75
3.7 Manifestaciones artísticas como lenguajes en el sistema de representación.....	77
3.8 Prácticas Artísticas diferentes: Los Abagos	78
3.8.1 Recreación gráfica de los abagos	79
3.8.2 Cantores de Semana Santa	80
3.9 Otros espacios importantes para las prácticas artísticas kichwas.....	82
3.10 Humazapas realce cultural e identitario	83
3.11 <i>Kutin Pacha</i> una propuesta post-revitalización.....	89
3.12 Arte kichwa de actualidad.....	91
Conclusiones	95
Bibliografía	100
Anexos	105
Anexo 1. Mapa de las comunidades Cotacachi.....	105
Anexo 2. Lista de entrevistados	106
Anexo 3. Grupo Cutaycachi.....	110
Anexo 4. Material fotográfico del grupo Humazapas. Créditos: Wahington Maldonado.....	111
Anexo 5. Trabajos de diseño gráfico.....	117

Introducción

El pueblo otavalo, de la nacionalidad kichwa, está integrado por más de cien comunidades ubicadas en la parte norte de la Sierra del Ecuador, en los cantones de Otavalo, Antonio Ante y Cotacachi, pertenecientes a la provincia de Imbabura. Inmersos en la diversidad de lenguajes estéticos que son parte de la energía cultural de su pueblo, los kichwas otavalo son reconocidos mayoritariamente en el imaginario internacional como agricultores, artesanos, comerciantes, músicos y viajeros itinerantes.

Así, durante la década de 1980 se dio el boom viajero de comerciantes y músicos, y en la década de 1990 este histórico proceso continuó. Como resultado, el pueblo otavalo sufrió una fuga de actores culturales (músicos, danzantes, artesanos, etc.), quienes tuvieron que fusionar actividades artísticas con el comercio. Esta cualidad, sin duda, ha contribuido al desarrollo económico del pueblo kichwa otavalo a través de la generación de ingresos, fruto del comercio de productos “artesanales” propios y de otros productos, inclusive, industrializados. De la misma manera, sus producciones musicales no se han limitado a ningún género. Los kichwa otavalo han estado siempre a la vanguardia produciendo últimamente incluso “*World Music*” o música postmoderna de acuerdo con la demanda del mercado.

En ese contexto migratorio a los otavalos se les ha abierto la puerta a diferentes culturas, tendencias globales, e identidades diversas. Se han visto seducidos por otras formas de vida y han incorporado hábilmente tendencias globales a sus prácticas comunitarias.

En la actualidad surgen propuestas de jóvenes en diferentes lenguajes artísticos (música, danza, teatro, pintura y tejidos, principalmente), que buscan su reconocimiento, considerando que no han sido relevados como se merecen en el marco de la sociedad capitalista y de la hegemonía de su ideología; ya que sus categorías estéticas han ubicado al “arte indígena” como arte popular, folklor, o como “artesanía”. A mi modo de ver, estos jóvenes han sido influenciados por el contexto cultural y político de Otavalo, los distintos procesos de reafirmación cultural e identitaria a través del tiempo. Conviene entonces señalar que la generación del boom viajero de los ochenta y el fenómeno

migratorio de los años noventa popularizó y comercializó estas manifestaciones artísticas a nivel local e internacional, como el ejercicio del derecho de todo ser humano a crecer y progresar, pero mayoritariamente desde una perspectiva económica. Contrariamente en la década de los setenta estas manifestaciones artísticas fueron el dispositivo de las propuestas de revalorización cultural e identitaria. Sin embargo, para los abuelos kichwa otavalo estas manifestaciones artísticas (en las que existe una explicación o comprensión implícita del valor cultural) son parte de su cotidianidad, más aún éstas han sido y son valoradas y vividas como parte integral de la vida comunitaria. De ahí que actualmente generaciones jóvenes agrupadas en diferentes colectivos las están reinterpretando. En el cantón Cotacachi, por ejemplo, existen grupos como: Juyanis, Jokiwas, Rikchary Taky y Waruntzy, cuyas producciones contemporáneas fusionan ritmos tradicionales con la música del mundo o propuestas enfocadas en el hip-hop y el rap como las de Jonathan Farinango (Don gato), o Taky Amaru.

En ese contexto, en los últimos años surge también un colectivo conformado por jóvenes kichwas de las distintas comunidades del cantón Cotacachi; Los Humazapas, cuya noción del joven global en la práctica artística se altera hacia lo viejo-nuevo: en el sentido de su vuelta a los años setentas, pero en el contexto contemporáneo.

Esta situación posibilita nombrar como lo “viejo-nuevo” a producciones artísticas kichwas emergentes, centradas en romper la sobrevisibilización a la que han sido sometidas las prácticas culturales del pasado y reactivarlas en el presente con una carga de identidad cultural, que trasciende el concepto de revitalización, ubicándonos en un espacio vivencial de práctica cotidiana. Humazapas demuestra, a través de su producción artística, que no existen brechas generacionales para la comunicación entre “jóvenes y mayores”, generando una construcción particular de un modo de presentación y representación que busca la integración de los significados, costumbres y prácticas culturales del pasado y el presente. Humazapas busca posicionar su música entre todas las generaciones y que la música “antigua” deje de serlo para ubicarse en el contexto global contemporáneo, manifestándose así como música de actualidad, interpretada por jóvenes kichwas: “música de moda”.

Humazapas adquiere conocimiento de los mayores y lo transmite a las siguientes generaciones. Forman parte vivencial de una construcción humana que trasciende en el tiempo y en el espacio. Desde su producción artística están retomando las manifestaciones

culturales del pasado y fusionándolas con algunas tendencias globales del presente, para darle continuidad en la memoria colectiva.

La palabra humazapa tiene varios significados. En lengua kichwa, *uma-* quiere decir cabeza, guía, dirigente, y *-sapa* grande, inteligente, cabezón: asimismo refiere tanto a la cabuya conectora del mercado, el arte, y en general del trabajo cotidiano en las ciudades ecuatorianas; como una peluca que usan los abagos (danzantes) de la comunidad de Chilcapamba. La peluca de Humazapas también es indicio de una persona inteligente y sabia; inclusive para denunciar la imposición religiosa católica se complementa con una máscara¹ blanca con una cruz en la frente del personaje. Así también, llevar la peluca y máscara contribuye a garantizar la cohesión grupal; pues, según Jesús Bonilla (compositor y arreglista del grupo étnico) al colocarse la máscara, cada músico pierde su sujeción a su nombre y apellido y pasa a representar un humazapa igual que los demás. Si un humazapa se va; viene otro humazapa enmascarado; si un humazapa se va no importa: “la música y el arte continúa”.

Los Humazapas proceden de las comunidades de Anrabí, Turuco y San Pedro (Cotacachi), están reinterpretando y representando prácticas culturales comunitarias que posibilitan ubicar en los escenarios contemporáneos el arte del pueblo kichwa. Así, las manifestaciones culturales de los kichwa otavalo están fuertemente enraizadas en el colectivo que busca darle continuidad a la memoria humazapa. En su mayoría, los integrantes del grupo Humazapas tienen acceso a la educación formal (contrario a las generaciones anteriores) y, debido a esa experiencia, están reflexionando y cuestionando la desvalorización de las prácticas artísticas de naturaleza kichwa.

Para la comunidad Humazapas lo importante no son los integrantes, sino las diferentes manifestaciones artísticas que ellos producen (que bien podrían estar reproduciendo en la contemporaneidad representaciones de denuncia y concientización cultural e identitaria). Conviene preguntar entonces: ¿los jóvenes de las comunidades de

¹ La función de la máscara en la visión de los pueblos y nacionalidades a lo largo del Abya-Yala es múltiple y variada. La máscara está estrechamente asociada a la mitología, espiritualidad, simbolismo y ritualidad. Presente en cada ceremonia, en cada ritual y cada fiesta, la máscara dota al portador el poder del espíritu que representa y de los límites que lo contienen. Es también el rostro del alma, de algún ser interior, de algún espíritu de la naturaleza, por ejemplo, de la montaña o de algún animal sagrado, de algún ancestro o de algún Apu (ente protector). En otros casos combina las formas simbólicas en la configuración de la identidad y virtudes de la persona que evoca. Las máscaras eran y se piensan ahora como un medio de comunicación masiva, más que un deseo de enmascarar a su portador (Quinatoa 2007)

Cotacachi, por ejemplo, Humazapas, están representando a través de sus prácticas artísticas valores culturales e identitarios del pueblo kichwa otavalo?

Son estas incógnitas el objeto de esta investigación, que consta de tres capítulos. El primero de ellos abarca los referentes conceptuales a través de los cuales se analiza cómo los pueblos indígenas a raíz de la colonización fueron categorizados como seres inferiores, incivilizados, sin cultura e incapaces de crear. Además, estudia cómo, históricamente, las manifestaciones artísticas se han desarrollado en un espacio de conflicto en el que los colonizadores desconocían dichas comunidades intencionalmente, ubicándolas en una posición inferior respecto del arte occidental.

Por otro lado, se analiza la ambigüedad de conceptos como *cultura e identidad* y cómo estos han servido de herramientas en las demandas de los derechos de los pueblos indígenas. De ahí que existe una variedad de significados de cultura; por lo que se hará cierto acercamiento a estos significados para facilitar su comprensión en tanto a sus múltiples sentidos. Para esto, es necesario romper con los mitos que se asocian a la cultura con un grado de conocimiento académico o de comportamiento. Así, la cultura es una construcción social, que nada tiene que ver con la escolaridad (preparación académica), sino que está presente en todas las sociedades humanas, sepan éstas o no, leer y escribir. De esta manera, la cultura es también un sistema de pautas y significaciones, es el dispositivo que nos enseña cómo actuar en nuestra comunidad y determina la relación y la diferencia con otras comunidades, permite reconocernos y diferenciarnos.

Podemos decir, entonces, que todos los seres humanos estamos insertos en una cultura y esta designa la manera de ser de una comunidad humana, sus creencias, costumbres, representaciones, etc. Es decir, nos permite ser nosotros como colectivo social, define nuestra identidad. De ahí que el término de identidad está asociado al de cultura.

Por otra parte, existen varias definiciones de *identidad* debido a que es un término bastante complejo. Básicamente la identidad tiene que ver con el conjunto de características de una persona y/o la de un grupo. La identidad da la posibilidad a cada ser humano de reconocerse a sí mismo en su individualidad, pero también en su pertenencia a una colectividad. Al igual que la cultura, la identidad no es estática, es cambiante y multidimensional. Entonces, la identidad es un concepto que permite a un grupo distinguirse de otro, teniendo como referentes características compartidas al

interior de un grupo cultural, que le permiten identificarse y distinguirse al mismo tiempo. De ahí que la identidad no es posible sin la relación con grupos diferentes.

Otro de los conceptos teóricos que se analizarán en el marco conceptual es la representación, para la cual el *sentido* juega parte importante, pues le brinda una función simbólica y, por ende, le da una apertura a diferentes significados (según sea el caso); todo esto, debe ser tomado en cuenta para la traducción a otra cultura. La representación es un acontecimiento a través del cual algo es repetido, reproducido en el presente y, por lo tanto, restituido artificialmente.

Así las cosas, el segundo capítulo de esta investigación establece un acercamiento al contexto histórico de las comunidades kichwas de Imbabura y la dimensión comercial y política de las prácticas artísticas de las mismas. La cohesión a diferentes sectores sociales, junto a una suerte de plataformas artísticas que generaban una “visión política de la cultura” desde donde surgen las raíces de la reivindicación de derechos colectivos, posteriormente influyeron en acontecimientos trascendentales como el levantamiento del Inty Raymi en 1990. Finalmente, en esta parte se hace un acercamiento general al espacio geográfico y los antecedentes históricos que precedieron al colectivo artístico Humazapas.

En el tercer capítulo se presenta un estudio detallado sobre la propuesta de Humazapas, “el grupo más joven que hace música de viejos”. Se hace un análisis de las prácticas culturales que están representando y cuál es el horizonte al que se dirigen en el ámbito artístico. Este capítulo puntualiza aspectos como la revalorización cultural y el fortalecimiento identitario, a través de la práctica artística de Humazapas en el contexto actual.

Considero que esta investigación mostrará desde los Estudios de la Cultura un enfoque distinto a análisis realizados anteriormente, debido a la escasa investigación en torno a prácticas artísticas kichwas producidas por jóvenes, que en su “vuelta al pasado” están negociando con el contexto contemporáneo. Éstas se convierten en puentes que permiten la transmisión de la memoria a través del tiempo, conectando la historia comunitaria con propuestas realizadas por las y los jóvenes de las comunidades kichwas de Imbabura, en este caso, del cantón Cotacachi.

La investigación tomó los siguientes recursos metodológicos: inicialmente la observación de los ensayos del grupo, en vista de que es un grupo numeroso, esta primera

parte sirvió para identificar a los actores clave para esta investigación. Una vez identificados se procedió, a clasificar a estos jóvenes de acuerdo a sus funciones. En ese sentido, se identificaron diferentes áreas funcionales del grupo, a saber: música, canto, danza, teatro, animación y otros recursos audiovisuales.

Luego se procedió a realizar entrevistas a profundidad a cada uno de los representantes de las diferentes áreas y, además, a miembros de los grupos “Peguche” y “Cutaycachi” (Ver Anexo 2). Posteriormente, para complementar la información cualitativa, se realizaron dos grupos focales: uno, conformado por dos jóvenes cantoras y varios miembros del grupo de diferentes áreas; y el otro, conformado por las jóvenes que son parte de la danza de Humazapas. El proceso de recolección de información se dio desde el mes de octubre del año 2016, hasta el mes de junio del año 2017. Además, durante ese periodo se hizo seguimiento en algunas de las presentaciones del grupo, como por ejemplo: el “Festival ADN” durante las fiestas del *Pawkar Raymi* en Peguche; el festival de aniversario de la UNORCAC; el concierto denominado *Turu Uku*, organizado por el grupo Humazapas durante el aniversario de la comunidad, entre otras presentaciones.

Finalmente, cabe mencionar que el interés por realizar esta investigación sobre el grupo Humazapas, está dado por el deseo de dar continuidad a la memoria colectiva, desde diferentes prácticas artísticas. Mi objetivo es darles visibilidad, tanto dentro de las comunidades de Imbabura, como fuera de ellas. Las propuestas de los Humazapas se entretrejen con las de otros actores culturales indígenas; en mi caso personal, con mi producción de arte plástico.

Capítulo primero

Marco conceptual

En este apartado se analizará cómo los pueblos indígenas fueron categorizados como seres inferiores, incivilizados, sin cultura e incapaces de crear debido al proceso colonizador. Además se observará cómo las manifestaciones artísticas se han desarrollado históricamente en un espacio de conflicto en el que los colonizadores las desconocían intencionalmente, ubicándolas en una posición de inferioridad respecto del arte occidental. Finalmente, se analizará cómo actualmente continúan creciendo los representantes kichwas que, individual o colectivamente, están reinterpretando esas prácticas artísticas a nivel nacional e internacional en el contexto contemporáneo, a pesar de las dificultades históricas e ideológicas que han subestimado el arte de los pueblos indígenas.

En la búsqueda por salir de esta dinámica de lucha política interna se promovió la movilización itinerante en la que se desenvuelve el pueblo otavalo de la nacionalidad kichwa (viajeros-comerciantes-músicos). Además, se evidencia la capacidad de dicho pueblo para trastocar políticamente relaciones económicas y de poder que estigmatizaban, no solo a los kichwas, sino a todos los pueblos de América. De ahí que, considerando el proceso artístico-cultural que han desarrollado los pueblos indígenas a través del tiempo, este trabajo se centra en el tema de prácticas artísticas contemporáneas (música, danza, teatro, cine y plástica) representadas por un grupo de jóvenes kichwa otavalo denominado Humazapas.

Por otro lado, para comprender este fenómeno se van a analizar distintos matices del concepto de *cultura*, presentando una variedad de definiciones y significados. Veremos cómo hay un punto de quiebre con los mitos que asociaban a la cultura con el comportamiento o el grado de conocimiento. En efecto, la cultura como construcción social, distante de los procesos académicos, está presente en todas las sociedades humanas, ágrafas o no.

Al mismo tiempo y debido a la indisociabilidad de la cultura tomaremos aportes conceptuales referentes a la *identidad*, teniendo como base la idea de que la identidad permite a cada ser humano reconocerse a sí mismo en su individualidad, pero también en su pertenencia colectiva. De ahí que, la identidad individual y colectiva deviene de una construcción y reconstrucción constante provocada por la interacción entre los individuos y su entorno social. La identidad puede ser entendida como un sistema de clasificación que distingue a un grupo de los otros. Al mismo tiempo, la identidad permite identificar los miembros de un grupo que tienen características compartidas, que los diferencian de otros grupos. Finalmente, abordaremos la discusión en torno a la representación tomando como referencia los aportes conceptuales de Stuart Hall.

1.1 Arte indígena

Los pueblos indígenas han desarrollado sus propios sistemas simbólicos y estéticos y han sostenido procesos artísticos incluso, mucho antes de la Colonia. Así, durante el Incario, estos procesos se han realizado con carácter sagrado, mítico y religioso; destacándose la música, la danza, la cerámica, el tejido, la escultura, la pintura y la arquitectura, entre otras manifestaciones artísticas que formaban parte inherente en el desarrollo de la vida de los pueblos.

Cronistas europeos, mestizos e indígenas del siglo XVI como Garcilaso de la Vega escribieron ampliamente acerca de las manifestaciones musicales y danzarinas de los pueblos prehispánicos (Acosta 1982, 135). Durante la época colonial y republicana, se construyó una imagen de inferioridad de los pueblos indígenas; en ese proceso las manifestaciones culturales y artísticas sufrieron el embate de la modernidad, iniciada con la invasión a América por parte de Europa (1492). Según Leonardo Acosta el musicólogo Segundo Luis Moreno comenta que apenas consumada la conquista algunos:

misioneros comprensivos (...) adaptaron algunas melodías rituales de los indios, como plegarias, para el uso interno del culto, imponiéndoles letra castellana; mientras que, para el culto externo durante ciertas festividades, les toleraron disfraces, danzas y ceremoniales del tiempo del gentilismo, sometiendo, a veces, a tal o cual modificación para que no representara al espíritu católico (Acosta 1982, 154).

De esta forma, al mismo tiempo que se imponía un nuevo sentido de valores, el pensamiento europeo empezaba a considerarse como la cumbre de la civilización (Rodríguez 1998, 159). El eje principal de la colonialidad/modernidad de acuerdo a Quijano (2000) fue la “concepción de humanidad según la cual, en la población del mundo se diferenciaban inferiores de superiores, racionales de irracionales, primitivos de civilizados y tradicionales de modernos”.

Durante el siglo XVI y el siglo XVII el arte estuvo al servicio de la iglesia. La colonialidad fue determinante en tanto a las “normas, parámetros e instituciones que regulaban la circulación y producción artística” (N. M. Kowii 2016, 8). En 1560 se conformaron los primeros obrajes,² debido a que en el sector andino se produjo una restricción de las exportaciones que provenían de España. Esto provocó el declive de la industria, obligando a los colonizadores a buscar alternativas que ayudaron a dinamizar la economía, sobre todo a través de la producción textil (N. M. Kowii 2016, 21).

De ahí que, entre el siglo XVII y el siglo XVIII, las manifestaciones artísticas y culturales de los pueblos del Abya-Yala disminuyeron, debido a la imposición de las formas culturales de los colonizadores, dando lugar a un proceso de transculturización (Acosta 1982, 135) en el que la iglesia utilizó el arte como el dispositivo para legitimar la religión cristiana. De esta manera, el sistema colonial se imponía frente a los códigos y valores culturales del mundo andino, con el propósito de darles otros sentidos movidos por sus propios intereses. Sin embargo, los pueblos colonizados generaron estrategias para maquillar de colonialidad sus prácticas artísticas-culturales, pero sin permitir que se desvanecieran, permitiendo la supervivencia de los saberes, códigos y símbolos de los pueblos nativos: el llamado Sincretismo Barroco.

El arte de los pueblos indígenas de esa época, entonces, se convirtió en uno de los elementos importantes de resistencia e insurgencia. Así, la música, la danza, la pintura, etc., han logrado prevalecer a pesar de la dominación ideológica europea.

En ese contexto, se establecieron algunas características básicas para definir un objeto como *artístico*. Así, la producción de objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y la contemplación desinteresada de la belleza determina que la obra de arte no debe cumplir con ninguna función extra-estética. En el ámbito musical la obra de

² Unidades textiles que durante el período colonial se dedicaron a la producción masiva de tejidos de lana, y en proporción muchísimo menor, también de algodón, los cuales sirvieron para abastecer principalmente al mercado local, interprovincial cuzqueño y a los centros mineros del alto Perú (Escandel 1997).

arte se juzga desde conceptos típicamente europeos, “según los cuales se juzga una música por el desarrollo técnico del instrumental o de los recursos de la composición y la ejecución, cuando no por su capacidad para provocar una emoción puramente estética (que dependerá de los criterios estéticos forjados en el desarrollo de la música occidental)” (Acosta 1982, 146).

Posteriormente, durante el siglo XIX se pretendió incorporar a los indígenas al seno de la nación como parte de una misión “civilizadora” que, desde su lógica, rescataría a las comunidades del supuesto atraso y estancamiento bárbaro. De esta manera, Se ha evidenciado que, con frecuencia, los pueblos indígenas se han tomado como impedimentos para el progreso y les han sido invalidadas sus capacidades artísticas, entre otras.

Leonardo Acosta en el libro *Música y descolonización* señala que en el año 1846 se inician en Alemania los trabajos sobre literatura oral, de cuyos resultados deviene la palabra folklore, acuñada por William John Thoms. El término *folk-lore*, de acuerdo al musicólogo Carlos Vega (1944), “fue lanzado para sustituir la voz *antigüedades*, que la precedió en semejantes menesteres, y hasta se ha afirmado que la palabra *lore* significa no sólo saber, sino saber que ha adquirido el moho de los tiempos”. En el año 1882 aparece la etnomusicología con el trabajo de Theodore Baker “acerca de la música de los salvajes de Norteamérica” (Acosta 1982, 72). Tanto el folklore como la etnomusicología están íntimamente ligados a la colonialidad. Al respecto Acosta menciona,

La temprana vinculación de los estudios folklóricos y etnomusicológicos con el colonialismo es evidente, aun cuando se refieran a los ‘salvajes’ de la propia metrópolis. Y así como el colonialismo paraliza la vida y el desarrollo histórico de los pueblos conquistados, los estudios folklóricos convierten las creaciones artísticas de esos mismos pueblos en una simple colección de datos, en ‘curiosidades antiguas’, en piezas exóticas de museo. Se niega el presente y se impide el futuro de estos pueblos mientras se sacraliza su pasado, con lo que se justifica la etiqueta de ‘pueblos atrasados’ y se les niega toda posibilidad de evolución (Acosta 1982, 72).

En cuanto al arte visual es necesario señalar que, si bien en la época se concebía el desarrollo del paisaje, este era el paisaje urbano. El paisaje rural brillaba por su ausencia. La ciudad y sus habitantes eran considerados “civilizados”, en contraposición a los habitantes del espacio rural considerados “incivilizados”. No era coincidencia,

entonces, que la mayoría de los indígenas estuvieran habitando el espacio rural, mientras la ciudad luchaba por ser insignia de la civilización dentro de los parámetros modernos.

Asimismo, a inicios del siglo XX surge el indigenismo, un movimiento intelectual cuyos objetivos centrales eran “defender” a las masas indígenas y construir políticas culturales regionalistas y nacionalistas, basados en lo que los intelectuales mestizos (en su mayoría urbanos) entendían por formas culturales autóctonas o indígenas (Poole 2000, 221).

El indigenismo no fue más que un “pastiche deliberadamente iconoclasta de préstamos filosóficos, estéticos y discursivos. El resultado es un ‘modernismo’ que imita sólo parcialmente al europeo y que aparenta tener desde el punto de vista del modernismo europeo, estructuras y propósitos contradictorios” (Poole 2000, 228). El indigenismo moderno tuvo su origen en el “surgimiento y toma de conciencia del mestizo” (Majluf 1994, 614). De ahí que ninguno de los indigenistas era “indio”, razón por la que, por ejemplo, Mariátegui decía que la nueva literatura se llamaba “indigenista y no indígena”.

El discurso indigenista se manifiesta en una suerte de ambivalencia, por un lado, puede ser definido como una amplia corriente intelectual criolla que inició la revalorización de lo indígena, pero como una fuente de la identidad nacional. Por otro lado, los intelectuales “reivindicacionistas” de los derechos de los indígenas eran, precisamente, los mestizos que presentaron a los indígenas como un problema, en todo caso, el análisis se centraba siempre en lo económico, eludiendo el análisis de la sociedad rural, más aún se la estigmatizaba como un sector en descomposición y como un obstáculo para el desarrollo.

Este discurso ambivalente del indigenismo no es más que la organización de estrategias elaboradas para cumplir con la demanda de una identidad basada en una cultura nacional “auténtica” y que finalmente como dice Majluf; “El artista indigenista como artista modernista será, en última instancia, el polo opuesto de lo indio” (Majluf 1994, 626). La construcción de la nación pretendía, por así decirlo, “disolver el elemento indio dentro del mestizo, privilegiando el elemento blanco”. Respecto a la idea nacionalista en tanto al mestizaje en la época Angélica Ordóñez escribe:

Quando se forma el concepto de mestizaje, y después de desligarlo del tinte degenerativo que los europeos le habían dado, se lo vio como la síntesis de la nacionalidad. El mestizo era el símbolo ideológico del nuevo régimen, la nueva síntesis venida de contribuciones raciales recíprocas. El indigenismo, sin embargo, continuó

operando dentro del paradigma racista: se retuvo el término 'raza' como un factor independiente (esto es: innato y biológico) que operaba junto con factores sociales e históricos distintos (Ordóñez 2008, 20).

Contrariamente, a mediados del siglo XX aparece otra categoría de análisis denominada indianismo. El indianismo se establece en contra de la ideología elaborada por los no indios (indigenismo) y expresada como programa político, política gubernamental, y/o corriente artística en la literatura y artes plásticas.

El indianismo se afirmó como una ideología política producida desde el indio y para el indio; y se opuso al indigenismo, al que situó como una ideología producida por no-indígenas acerca del “objeto-indígena”. Si el indigenismo fue asimilacionista del indígena a las sociedades no-indígenas, el indianismo se propuso revolucionar dichas sociedades para indianizarlas (Cruz 2013).

El movimiento indianista emerge en 1960 y tiene su momento más fuerte, en términos de organización y lucha política, a finales de los setenta. Su principal representante teórico fue Fausto Reinaga, quien definió al indio como una raza subordinada que ha debido enfrentarse a una estructura racista de la que debe liberarse.

El indianismo reivindicaba y buscaba la liberación de los pueblos indígenas del proceso colonial al que fueron sometidos, “sólo el indio libera al indio” decía Reinaga en su obra principal, *La revolución india* (1970). Al tiempo que rechazaba los términos indígenas o campesinos como forma de denominación de los indios, ya que consideraba que a través de ellos los indigenistas creaban una identidad artificial. Si bien en la época se pretendía ver al indio como algo del pasado, el indianismo se visibiliza con sujetos indios.

El indianismo más que una doctrina o un discurso perfectamente articulado puede ser caracterizado como un ideario en el que, a grandes rasgos, se reivindica la identidad indígena, pasada y presente, entendiéndola como una posibilidad de existencia para los sujetos que pertenecen a colectivos histórico culturales que se van a denominar desde ese entonces pueblos o naciones. El surgimiento de este ideario corresponde a un giro político (Zapata y Oliva 2016).

Sin embargo, el indianismo cae en una suerte de folklorización y mesianismo en su propuesta de volver al pasado prehispánico (en el sentido de volver a un pasado mítico) como medio para enfrentar las desastrosas consecuencias de la civilización occidental,

dejando de lado elementos sociales e históricos que están en la base de sus problemas. En todo caso, el indianismo fue otro de los dispositivos que ayudaron a reactivar la memoria de los pueblos y nacionalidades, siendo esta ideología un referente en los procesos posteriores organizativos a nivel latinoamericano; además propugnó “la construcción y difusión de la memoria de los pueblos indígenas a través de la literatura; narrativa, poesías, cuentos, leyendas, historias, relatos, crónicas y fábulas, publicados de forma bilingüe” (Arcos 2015).

De este modo, siguiendo el curso de la historia podemos confirmar que los lineamientos, que han regido todo tipo de producción artística, han venido funcionando para categorizar el “arte” hasta la actualidad. De ahí que esa yuxtaposición entre lo que es arte y lo que no es, esté “mediada por relaciones de poder, en donde el término arte se convierte en una construcción ideológica que está atravesada por la mirada colonial. Esa diferenciación justifica la condición subalterna de lo artesanal, lo folclórico, lo popular” (N. M. Kowii 2016, 20). El “arte indígena” y el “arte popular” expresan la oposición “culto / popular que se relaciona con legitimaciones vinculadas con el poder del grupo productor del arte, quedando lo indígena englobado en lo popular, que refiere en este caso a categorías de clase y no étnicas”. Ticio Escobar ubica al arte indígena dentro del arte popular porque ambas son prácticas que han atravesado procesos de explotación o subordinación.

Al ubicar estas prácticas artísticas dentro del arte popular, Escobar hace notar que en ellas es esencial la finalidad, ya que, más allá de ser utilitarias, son parte de una experiencia total de vida. Siguiendo a Escobar, las prácticas artísticas de los pueblos indígenas funcionan como reproductores de la memoria cultural, permitiendo su continuidad en la modernidad a través de un filtro valorativo que la propia comunidad construye, deconstruye y reconstruye. Para el mundo indígena “lo estético significa un momento intenso” (Escobar 2011, 6), lo bello en las culturas indígenas va mucho más allá de la cuestión estética.

El arte indígena es una lucha colectiva que se caracteriza por reproducir su sentido comunitario-integral, debido a que no se desliga de las actividades culturales, políticas y económicas, en contraposición a la comprensión de las conceptualizaciones del mundo occidental, que separa el arte de la religiosidad y de la política.

El arte siempre ha estado presente en los procesos de lucha, resistencia e insurgencia en los diferentes grupos sociales, siendo uno de los elementos centrales de la expresión cultural, cuya característica universal es la toma de conciencia, la estética y el placer. Pero, así como existe una cultura dominante, también existe una cultura, que busca subvertir el orden establecido. Es ahí donde se engrana un arte distinto.

‘Nominar es Luchar’; y el campo de las artes es un campo simbólico y político para ello. Aquí es donde se asume, se adscribe o se toma partido por un punto de vida particular y sus formas de expresión cultural. Al nominar a un hipotético arte particular se dialogará y se debatirá, frente a los otros y ante el Poder por supuesto, para decir: aquí está ‘nuestro arte’, que se distingue de otras artes de otros grupos socioculturales por distintas condiciones, pero, que propone unirnos y cernir prejuicios (Eskola 2017).

El arte indígena deviene de un proceso de negación de un estado subalternidad. Desde la época de la colonización hasta hoy, algunas prácticas artísticas kichwas se manifiestan como un acto político en la medida en que son generadas por una visión distinta de la existencia cuyo horizonte estético es la vida misma. La pintura, los tejidos, la música, la danza son elementos culturales importantes, generalmente su origen radica en actividades cotidianas colectivas con una carga de carácter insurgente y contestatario.

En la actualidad los jóvenes kichwas cuestionan el discurso (en el que existe un solo tipo de arte y valores estéticos eurocéntricos) por medio de las prácticas artísticas, para eliminar un sentimiento de opresión respecto al arte. Asimismo, para los jóvenes es el momento en el que la carga mítica que tienen los pueblos indígenas abre posibilidades, no solo para la construcción de una estética diferente, sino para divisar un horizonte diferente.

El arte indígena no desconoce los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de occidente, como no desconoce el contexto actual globalizado del que es parte. Además, se enfoca en una construcción distinta que no es estática ni inmutable, se reconoce en la diversidad de estéticas y en una suerte de pluralidad, pretende dar a conocer su voz a la par de otras voces, palabras, visiones de la realidad y del mundo, que permiten forjar otras relaciones sociales y de existencia.

Por lo tanto, en palabras de Manai Kowii, “es necesario reconocer que no se puede definir a las expresiones estéticas que vienen desde los pueblos, bajo los mismos patrones del arte occidental” (N. Kowii 2013, 32). Estas expresiones estéticas reconstruyen la humanización y la experiencia personal y colectiva, buscan la recuperación del ser y la

perpetuidad de la memoria y su reconocimiento implica un acto de alteridad, que busca la unidad en la diferencia.

Las prácticas artísticas representadas por los jóvenes kichwa otavalo -y en particular el grupo Humazapas- engloban música, danza, teatro, plástica y cine. A través de ellas nos muestran que tanto el arte, como el artista y su obra son el resultado de un proceso socio-histórico concreto, de determinadas condiciones materiales, económicas, sociales y culturales: Su accionar responde a una forma de organización de la sociedad. Así, las manifestaciones artísticas de los Humazapas y de los pueblos indígenas del Abya-Yala³ nos revelan que su producción es el resultado de una actividad socialmente necesaria, del trabajo a través del cual los pueblos producen y reproducen su cultura. De ahí que es necesario preguntarse ¿qué es la cultura? Al respecto se hará una aproximación a este concepto que nos permita analizar el objeto de esta investigación.

1.2 El carácter polisémico de la cultura

Definir conceptualmente la cultura, resulta complicado, si no imposible debido a sus múltiples definiciones. Terry Eagleton menciona: “seguimos atrapados entre unas nociones de cultura tan amplias que no valen para nada y otras que resultan exageradamente rígidas, y que nuestra necesidad más urgente es situarnos más allá de todas ellas” (Eagleton 2000, 55). Por otro lado, Robert Young afirma que cultura “es una palabra verdaderamente incongruente, enfrentada consigo misma... sinónima de la tendencia general de la civilización occidental, pero también contraria a ella” (Eagleton 2000, 28).

Muchas veces la conceptualización de la cultura se ha estancado en la superficialidad de los rasgos culturales, manteniéndola de esta manera, al margen de la sociedad y de los sujetos. Para contraponer esta tendencia, se hará un recuento cronológico en tanto a la conceptualización de la cultura a través del tiempo.

³ Es el nombre dado a América por el pueblo Kuna de Panamá y Colombia antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos. Literalmente significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital.

La palabra cultura mantiene cierto tipo de tensión entre producir y ser producido, “uno de sus significados originales es ‘producción’, o sea, un control del desarrollo natural” (Eagleton 2000, 11). La raíz latina de la palabra “cultura” es *colere*, cuyo significado es cultivar. Además, a través de la locución latina *cultus* desemboca en el término religioso “culto”. Por lo tanto, entre sus significados se están producir, habitar, cultivar, hasta venerar y proteger. Posteriormente, este término se vio “metafóricamente trasmutado en un asunto del espíritu” (Eagleton 2000, 12). De ahí que, la palabra cultura tuvo un proceso de significación meramente material, para posteriormente transformarse en un asunto del espíritu.

Lo que resultaba paradójico es que en esa inversión semántica existía un trasfondo que denotaba la jerarquización del mundo urbano sobre el mundo rural; ya que “las personas ‘cultivadas’ terminaban siendo los habitantes del medio urbano” (Eagleton 2000, 12). Las personas que trabajaban en el campo tenían pocas posibilidades de cultivarse.

En el siglo XVIII los iluministas, los románticos y la ilustración, en general, superan la visión racionalista y ven la cultura como una “configuración del espíritu humano”, producto de la razón humana que “forma todo el modo de vida de un pueblo” (Guerrero 2002, 38-39). La cultura empieza a ser entendida por la sociedad burguesa como la posesión de bienes culturales (espirituales) que determinan el buen gusto, los modales y valores que corresponden a la noción de progreso, evolución, razón, como sinónimo de educación.

El término cultura se termina de constituir definitivamente en Alemania a partir de 1850, con una doble acepción: cultura subjetiva y cultura objetiva o histórica (civilización). A partir de ahí será usado en el sentido de totalidad, como algo que pertenece a un colectivo social, un pueblo o toda la humanidad. Entonces, aparecen en escena los aportes de algunos teóricos que rompen con la idea tradicional de cultura, entre ellos podemos mencionar a Anne Robert Jacques Turgot, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche, Edward Burnett Tylor (Guerrero 2002, 40).

Jacques Turgot aportó principalmente el concepto de “progreso” para entender la dinámica de los cambios históricos, siendo estos el reflejo de los progresos sucesivos de la humanidad hacia su plena perfección, contradiciendo de esta manera la noción de providencia del movimiento escolástico.

Gottfried Herder introdujo la idea de que cada pueblo desarrolla su cultura independientemente y que ninguno es históricamente la continuidad del anterior. Herder, además, fue el primer estudioso en hablar de la diversidad cultural y hacer una distinción entre cultura y civilización, por lo que es considerado el precursor del relativismo cultural.

Friedrich Nietzsche cuestionaba el concepto de cultivo del espíritu argumentando que cultura no era sinónimo de saber mucho, sino que es un acto que crea y transforma a los seres humanos y a sus prácticas. Otro aporte significativo de Nietzsche tiene que ver con la “genealogía” mediante la cual se opone al “concepto de origen”⁴ contradiciéndolo con la “invención” que hacía referencia a la voluntad creadora del ser humano. Al respecto Patricio Guerrero explica:

No existe origen de los saberes, sino invención de los saberes; para tener conocimiento de ellos es necesario establecer su genealogía, es decir el conocimiento de las condiciones y circunstancias históricas a partir de las cuales fueron inventados, la forma cómo se desarrollaron y se transformaron, o cómo fueron reinventados o reinterpretados gracias a la voluntad creadora del ser humano (Guerrero 2002, 42).

Nietzsche se adelantó a los actuales enfoques semióticos de la cultura, ya que encontró en esa voluntad creadora el lenguaje que permite a los seres humanos comunicarse a través de un acto consciente. Desde esta perspectiva, Nietzsche hace que los conceptos dejen de considerarse verdades únicas y se transformen en herramientas para el análisis constante (Guerrero 2002, 42).

Durante el siglo XIX el término cultura adquirió connotaciones que respondían al surgimiento de las naciones-estado en Europa y cuyo eje era la construcción de una nueva filosofía de la historia. Como base de esta filosofía se propone una teoría de la evolución, “sustentada en las nociones de universalidad, totalidad, orden sucesivo y acumulativo, continuidad, necesidad, causalidad, y progreso. Según esta visión, tres fueron los estadios de desarrollo de la evolución humana: el salvajismo, la barbarie, y la civilización” (Guerrero 2002, 43). En ese proceso evolutivo se erige a la razón como la expresión más alta de la humanidad, por lo tanto, exclusiva de la cultura Europea. En esa época la dominación de los países colonizados adquiere nuevas estrategias como estudiar sus “usos y costumbres”, para que los países imperialistas elaboren fundamentos teóricos y

⁴ El origen significa que antes de este no hay nada y surge de la nada, por lo que se le atribuye un criterio absoluto de verdad

metodológicos que permitan entender a la “otredad” (que según el “modelo evolutivo” se encontraban en estado de salvajismo y barbarie). En ese contexto surge la antropología como ciencia para la otredad pues para los colonizadores era necesario contar con una ciencia que legitime su acción “civilizadora”

La colonización construyó el eurocentrismo a través del “prestigio” de sociedades en un “estadio de evolución superior”, mientras las demás sociedades estaban en estadios inferiores de evolución e incapaces de tener cultura, y por ende, incapaces de alcanzar la civilización. Esta perspectiva es sumamente elitista ya que según ella, “las clases populares carecían de cultura” y a través de la misma se empezó a legitimar la colonialidad del poder en la que se hace notar el nacimiento de conceptos jerarquizantes como el “racismo” y el “universalismo”, que pretendieron justificar la supuesta “superioridad” de unos pueblos sobre otros o más bien de una cultura sobre otra, a lo que Castro Gómez ha denominado “centro y periferia” (Castro Gómez, 1999). Guerrero afirma que al mismo tiempo se ha venido interviniendo en el imaginario de los pueblos colonizados, vistos como pueblos atrasados, pues no han alcanzado el grado de “civilización” característico de los pueblos colonizadores. Es así que, se reconoce como cultura específicamente el trabajo intelectual de las elites, en tanto que los trabajos manuales fueron destinados a quienes carecían de ella.

Edward B. Tylor inicia la antropología como ciencia y da al concepto de cultura una concepción diferente, señalando como cultura a “ese complejo total, que incluye conocimientos, creencias, artes, leyes, moral, costumbres y cualquier habilidad adquirida por el hombre como miembro de la sociedad” (Guerrero 2002, 44).

A partir de ahí las diferentes acepciones del concepto de cultura tienen relación con esta idea de cultura planteada por E.B. Tylor. Consecuentemente, es imprescindible comprender que la cultura es posible porque existen seres humanos concretos que la producen y reproducen en su contexto cotidiano.

1.3 Cultura, construcción social

“La cultura no puede seguir siendo leída como un atributo casi natural y genético de las sociedades” (Guerrero 2002, 51). La cultura debe ser entendida como una

“construcción” humana, que deviene de la acción social, ya que son los sujetos sociales quienes construyen la cultura desde la cotidianidad de sus prácticas y producciones simbólicas y que estas se encuentran resignificándose constantemente. La cultura más allá de los rasgos culturales es una construcción socialmente necesaria para la vida de los individuos. La cultura está presente en todas las sociedades humanas, por lo tanto, no podría existir persona o sociedad que pueda vivir sin ella. Patricio Guerrero plantea que “la cultura es una construcción social específicamente humana y, por lo tanto, todos los seres humanos poseen cultura, es más son los constructores de ella” (Guerrero 2002, 47-48). Pero al ser los constructores de ella, la cultura dialógicamente impone ciertas reglas que de alguna manera moldean la vida los mismos individuos. Sin embargo, estas reglas no son completamente rígidas y están abiertas a las distintas posibilidades de interacción. Dichas reglas se dividen a su vez en dos grupos; en ese sentido, surge una relación compleja entre lo que se cree que se debe hacer (normas ideales) y lo que realmente se hace (normas de conducta). En ocasiones las normas de conducta cambian y esto lleva a un cambio en las normas ideales y viceversa.

La cultura, además, es adaptativa: su principal mecanismo de adaptación se produce a través del conocimiento transmitido socialmente. Es decir que, cada cultura es un estilo de vida que capacita a determinado grupo social, pero al mismo tiempo es mutable. “La cultura conforma no únicamente las formas de conducta externa, sino también la vida interna de los individuos. La manera en que sienten las personas y lo que los motiva a actuar, forma parte de un proceso inconsciente de enseñanza que es culturalmente variable” (Nanda 1987, 88).

La cultura es la herencia social que difiere de la herencia orgánica. Nos permite vivir juntos dentro de una sociedad organizada. La cultura es una “construcción” específicamente humana creada con y junto a los otros y en una relación dialógica, que posibilita interacciones sociales para dar sentido a la vida de un grupo. En consecuencia, dice Patricio Guerrero, “nosotros pensamos que la cultura constituye un acto supremo de alteridad, que hace posible el encuentro dialogal de los seres humanos para ir estructurando un sentido colectivo de su ser y estar en el mundo y la vida” (Guerrero 2002, 53).

Además, la cultura es una construcción social, que nada tiene que ver con los procesos académicos o de escolaridad, sino que está presente en todas las sociedades

humanas, sepan éstas, leer y escribir, o no. Es así que al ser una herencia transmitida generacionalmente, un proceso mutable, debe ser considerada múltiple; es mejor hablar de *culturas dinámicas*. No existen, pues, culturas estáticas ni intactas, solo existen culturas cambiantes.

Por otro lado, aunque desde la antropología se ha demostrado que no existen culturas superiores ni inferiores o mejores ni peores, y que solamente existen culturas diferentes, es innegable que existe una jerarquización social que se manifiesta en una suerte de clases sociales y que esta tipificación se ha dado, en parte, gracias al proceso de conceptualización de la cultura. De ahí que la cultura como construcción social implica determinadas relaciones sociales, que no en todos los casos son armónicas. Muchas veces las relaciones son conflictivas, y eso ha generado que se abra un abanico multidimensional disimétrico, como, por ejemplo, cuando se habla de “alta” cultura (como es el caso del canon occidental eurocéntrico) y culturas “populares” siendo estas últimas, prácticas que han atravesado procesos de explotación o subordinación.

Uno de los aspectos que denota el carácter jerarquizante de la cultura occidental sobre las demás, es la *folklorización*, que es la visión más empobrecida de la cultura. Es un equívoco generalizado confundir cultura con folklore. “La visión de la cultura como folklore se sustenta en una visión cognitiva y objetivante de la cultura; se la convierte en objeto, en cosa a ser mirada”. Desde esta visión, la cultura dejaría de tener sentido y se estaría limitándose a lo sónico, perdiendo así su valor histórico y cultural. El acto folklórico terminaría siendo, en palabras de Patricio Guerrero, “una mera usurpación simbólica”⁵ (Guerrero 2002, 71).

1.4 Concepción de Cultura en la comunidad kichwa

De acuerdo con Ariruma Kowii, en las comunidades kichwas se utiliza la expresión *kawsay* para referirse a la cultura. “*Kawsay* asociada a otros términos: *ñukanchik kawsay*, *runa kawsay*, *ñawpa kawsay*. Prevalece el concepto de *Kawsay*, es

⁵ Entendemos usurpación como el proceso mediante el cual el poder se apropia, despoja y se apodera de un recurso material o en este caso simbólico, sin pertenecerle y sin tener derecho a ello; por lo tanto, se trata de un hecho ilegítimo, que se ejerce a través de mecanismos de imposición y violencia material o simbólica, o a través de mecanismos de seducción y complicidad (Guerrero 2002).

decir, vida” (A. Kowii 2014, 6). Ciertamente el concepto más aproximado de cultura en kichwa sería kawsay, sin embargo, el kawsay como concepción de cultura, debido a su multidimensionalidad, quizá sea comprensible solamente desde la dinámica académica.

En todo caso la cultura se identifica entonces desde la concepción kichwa con la “la vida y lo que sostiene la vida”, no como dimensiones aparte sino “unidas” en una suerte de correlación inseparable. Allí, se unen el modo de pensar, de sentir y de actuar de un grupo humano en relación con la existencia. “El hombre andino no puede tener idea de un espacio con un “universo” separado del hombre, le es imposible concebirse separado del mundo” (Lajo 2006, 37).

1.5 Rescate o revitalización cultural

La noción de “rescate cultural” siempre ha sido agenciada por agentes externos (autoridad del experto o rescatador) a las comunidades que construyen la cultura, por lo tanto, esta noción está cargada de un profundo sentido etnocéntrico e ideológico desde la “cultura dominante”. En esos procesos de “rescate” se ha reducido la cultura a expresiones meramente folklóricas o exotizantes (Guerrero 2002, 72).

Por el contrario, la revitalización cultural constituye un eje que pretende dinamizar y promover el fortalecimiento de la identidad de los pueblos, partiendo del reconocimiento de sus valores, desde la vitalidad de sus actores en su propio espacio de construcción. En la revitalización cultural la comunidad y los actores sociales comunitarios se constituyen como sujetos sociales, políticos e históricos. “Quien revitaliza la cultura lo hace desde las dimensiones profundas de su memoria colectiva, acrecentando el acumulado social de su existencia, que le permita afirmar los propios recursos culturales que han sido capaces de construirse como pueblo” (Guerrero 2002, 72).

1.6 Cultura, construcción simbólica

El lenguaje simbólico puede expresarse a través de formas lingüísticas o emplear símbolos no verbales, es una de las expresiones elevadas que posee el ser humano que le ha permitido la construcción de sentido de su existencia y al mismo tiempo actuar en el mundo. Los símbolos pueden ser de dos tipos: los que permiten interpretar la realidad (cognitivos) y los que permiten actuar en la realidad (expresivos). “Los referentes simbólicos varían de cultura a cultura, por lo tanto, no tienen validez universal; en ese sentido podemos hablar de una cierta forma de relatividad simbólica” (Guerrero 2002, 74).

La conducta humana para la antropología interpretativa de Clifford Geertz, debe ser vista como acción simbólica, es decir que está cargada de significados y significaciones. Geertz “ve la cultura como redes de significación en las que se halla envuelta la humanidad” (Eagleton 2000, 57).

Analizar la cultura como sistema simbólico nos permite introducirnos al sentido mismo que construyen los seres humanos en sus prácticas y esto solo se puede hacer “comprendiendo el mundo de las representaciones, los imaginarios de los diversos actores sociales, tratando de interpretar la lógica informal de la vida real”. Se trata, entonces, de “encontrar el sentido que se expresa en los actos culturales, entendidos como diversas formas de discurso social que se expresan de manera múltiple”. Una de las características de la cultura es la construcción de universos simbólicos, siendo éstos el conjunto de significados construidos que ordenan y legitiman los roles cotidianos y dando, de esta manera, significado a la acción humana. Este conjunto de significados están cargados de historicidad, ya que son un producto social e histórico concretos. Todas las sociedades y culturas tienen sus propios “universos discursivos”, a saber, esos lugares desde donde se está hablando y respondiendo sin que sean necesariamente códigos lingüísticos (Guerrero 2002, 76-78).

1.7 Cultura, construcción sistémica

Por otro lado, la cultura es considerada un sistema compuesto por dos subsistemas o campos que son: por un lado, el campo de las manifestaciones de la cultura (que se refiere a las manifestaciones culturales que podemos observar, y que son fácilmente

perceptibles: prácticas, objetos, discursos, sujetos y relaciones sociales, artesanías, música, danza, fiestas y ritualidades, la vestimenta, la comida la vivienda, las prácticas productivas, los juegos, la lengua, las prácticas y discursos sociales) y, por otro, el campo de las representaciones de la cultura (constituido por aspectos más profundos). Este es el campo de los aspectos “encubiertos” de la cultura (el que hace referencia al campo de las representaciones simbólicas, al aspecto ideal, mental de la cultura, al de los imaginarios, de la racionalidad, las “cosmovisiones” y las mentalidades que hacen posible la creación de un sistema de valores, ideas, creencias, sentimientos, sentidos, significados y significaciones (Guerrero 2002, 79-80). Respecto a la importancia de las representaciones simbólicas y al proceso de historicidad al que están sujetas Patricio Guerrero argumenta:

El subsistema de las representaciones simbólicas, el de las ‘mentalidades’, no siempre es vivido ni está obviamente manifiesto. Este es el terreno de lo simbólico, por tanto, es el ámbito principal de la cultura, el más profundo, el que para llegar a comprender el sentido de sus significados y significaciones requiere de lecturas connotativas. El subsistema de representaciones está sujeto a un proceso de historicidad de más larga duración, pues es allí donde se estructuran matrices que son más permanentes y cuyo proceso de cambios en la historia es mucho más lento, lo que hace que la cultura sea parte de procesos de más larga duración histórica, pues se nutre de una raíz de ancestralidad que va configurando ese acumulado social de la existencia de un pueblo, que constituye su memoria colectiva, que es la que le ha permitido a una sociedad llegar a ‘ser’, lo que se ha construido como pueblo (Guerrero 2002, 80).

En el sistema de representaciones y el de las manifestaciones existe una suerte de interrelación constante en la que se apoyan. De esta manera, cuando existen momentos o situaciones críticas al interior de un colectivo social, “el sistema de manifestaciones para poder reafirmarse y revitalizarse, debe recurrir al sistema de representaciones, a la memoria colectiva, que es la que a su vez da más sentido, permanencia, significado y significación a los aspectos manifiestos de la cultura”. Al mismo tiempo, el sistema de representaciones (memoria colectiva) para poder revitalizarse debe recurrir al sistema de manifestaciones. De ahí que, algunos pueblos que han rehabilitado su memoria colectiva están trabajando en la revitalización de sus manifestaciones culturales liberándolas de la folklorización a las que han sido sometidas (Guerrero 2002, 81).

Las culturas son también: flexibles, adaptativas, dinámicas, cambiantes. Eso quiere decir que estamos hablando de la inexistencia de culturas “puras”, “originarias” o siquiera “originales”; todas las culturas debido al hecho universal de los contactos culturales son en grados muy diversos culturas mixtas. De ahí que la idea de cultura

deviene de la interculturalidad y esta, a su vez, posibilita explicar la cultura. La interculturalidad no es un fenómeno diferente a la cultura, pero es una manera de pensar la cultura (Sanchez 2005, 365-375).

Todas las culturas necesitan ser pensadas “como producto de una pluralidad de culturas, resultado de una estratificación histórica de ‘otras’ culturas o convergencia y síntesis de otras culturas, con las que espacialmente coexisten” (Sanchez 2005, 367-368). La interculturalidad, entonces, crea las diferencias culturales desde el momento en que se produce la relación e interacción entre culturas, así cuanto mayor es la identificación de un grupo cultural con otro, la diferencia cultural será más significativa, por lo tanto, no es posible reconocerse culturalmente en la diferencia sin reconocerse en ese “otro” cultural.

De este modo, la diversidad, la pluralidad, la alteridad y la diferencia son componentes inherentes al concepto de cultura. Ninguna cultura es igual a otra, ésta deviene de un proceso de construcción constante en el que la diferencia es un aspecto que se forja en la interrelación con los otros y en ella se hace posible la afirmación de sí misma. A través de la interacción es posible provocar una suerte de unidad en la diversidad: “La cultura permite una relación constante con los ‘otros’, es una negociación, una confrontación con el ‘otro’; en esa relación mostramos aquello que nos afirma y nos diferencia” (Guerrero 2002, 93). Podemos decir, entonces, que todos los seres humanos tenemos cultura y que ésta designa la manera de ser de una comunidad humana, sus creencias, costumbres, representaciones. Es decir, nos permite ser nosotros como colectivo social; la cultura define nuestra identidad.

1.8 La multidimensionalidad de la Identidad

Debido a ese diálogo con el “otro” para generar el reconocimiento propio es que el concepto de identidad dialoga con el de cultura. Así pues, “La cultura, como construcción simbólica de la praxis social, es una realidad objetiva; la identidad, construida a partir de ella, es un discurso”. Esta afirmación nos permite diferenciar cultura de identidad y comprender la multidimensionalidad de la identidad al interior de un mismo grupo social (Endara y Guerrero 1996, 14).

Al igual que la cultura, la identidad no es estática, más bien es cambiante y multidimensional⁶. La identidad es una categoría que permite a un grupo distinguirse de otro, teniendo como referentes características compartidas al interior de un grupo cultural que le permiten identificarse, pero al mismo tiempo distinguirse; de ahí que la identidad no sería posible sin la relación con grupos diferentes.

Así pues, el proceso de construcción identitario surge de la necesidad de contestar un ¿quiénes somos? Básicamente la identidad tiene que ver con el conjunto de características de una persona y la de un grupo. Le da la posibilidad a cada ser humano de reconocerse a sí mismo en su individualidad, pero también en su pertenencia colectiva, nos permite decir “yo soy” esto o “nosotros somos”:

Eje clave para saber y decir quiénes somos es el sentido de adscripción o pertenencia, la conciencia, la interiorización y el orgullo que nos hace “sentirnos parte de” un pueblo, una sociedad, un grupo social que comparte una misma raíz histórica, un mismo universo simbólico, una particular visión sobre la vida, una cultura por la que ha podido llegar a ser lo que se ha construido como pueblo (Guerrero 2002, 101).

Entonces, la identidad es un proceso de aprendizaje y cambios. Constantemente repetimos lo que nos han dicho que somos, pero nunca estamos totalmente convencidos. De ahí su complejidad en tanto sujetos individuales y colectivos, permeados por las “múltiples dimensiones de la identidad”. Podemos identificarnos de diversas maneras en distintos espacios sociales sin dejar de ser y pertenecer a una colectividad, teniendo varias identidades a la vez. No debemos hablar de una identidad única; más bien deberíamos hablar de *identidades*, debido a que son múltiples, fragmentadas y diferenciadas,

Son múltiples porque cada individuo contiene simultáneamente varias identidades como parte de su “ser”; son fragmentadas porque cada identidad nos vincula con otro conjunto de actores sociales que ocupan distintos espacios sociales o geográficos. Son diferenciadas porque, haciéndonos sentir que somos parte de un conjunto mayor, nos permite afirmar nuestras propias especificidades, las que nos diferencian de los otros y nos ayudan a sentirnos más nosotros (Guerrero 2002, 106)

De ahí que, la identidad individual y la colectiva derivan de una construcción y reconstrucción constante, provocada por la interacción entre los individuos y su entorno social. La identidad puede ser entendida como un sistema de clasificación que diferencia

⁶ La dimensión étnica de la identidad: la diáspora comercial de Otavalo (Sobczyk y Soriano 2015).

a un grupo de los demás; al tiempo que permite identificar las similitudes de los miembros de un grupo en relación con ciertas características que comparten (Cuché 2002, 108).

Por otra parte, la identidad social es ambivalente debido a que es incluyente, pero al mismo tiempo excluyente. Es decir, identifica a un grupo en la medida en que sus participantes son similares, en determinados aspectos, generando una suerte de sentido de pertenencia. Al mismo tiempo, distingue de los grupos en los que los sujetos son diferentes. Desde esta mirada, la identidad actúa como eje categorizador hacia una distinción entre el nosotros/ellos, basado en la diferencia cultural.

La diferencia identitaria no deviene automáticamente de la diferencia cultural. Una cultura no produce cierto tipo de identidad si no es por la interacción entre los diversos grupos y los procedimientos de diferenciación que se instauran en estas relaciones (Cuché 2002, 112).

Debido a que no todos los grupos tienen la misma posibilidad de identificación, la identidad es uno de los elementos que se ponen en juego en las luchas sociales. Entonces, existen grupos de poder que pretenden sobreponerse a otros; son ellos quienes imponen su propia definición y las de los otros en un sentido jerarquizante. No en vano aparecen los grupos subalternos, “identificados a partir de características culturales externas que son consideradas consustanciales y, por consiguiente, casi inmutables. Esto proporciona un argumento para su marginación” (Cuché 2002, 114).

La identidad entonces se construye, deconstruye y reconstruye en un espacio de conflicto. Las relaciones no siempre son armónicas entre los diferentes grupos debido a los intereses desde el poder. En ese marco las subalternidades dan uso del discurso identitario como “instrumento insurgente” en esa pugna frente a los grupos de poder que tienen por así decirlo la capacidad de denominar a los “otros” y por lo tanto dominar (Guerrero 2002, 119)

De acuerdo a Cuché, algunos analistas consideraban que el término identidad respondía de alguna manera a una especie de moda que promovía la “exaltación de la diferencia” que surgió alrededor de la década de los setenta (Cuché 2002, 107). De hecho, en Ecuador, en esa década se sucedieron acontecimientos muy representativos en relación a los planteamientos de la identidad cultural: por una parte, la sociedad mestiza buscaba definir su identidad entre los valores foráneos que le agredían y la heterogeneidad de sus propios valores, dando como resultado un grupo humano que asumía nuevos y extraños

valores que lo convertirían en un ser “culto”. Por otro lado, se conformaron grupos de reflexión orientados a promover el análisis en tanto a la realidad del país en ese momento y definir así las posibles alternativas de cambio, la estrategia de estos grupos (apoyados por ONG y algunos sectores de la Iglesia), integrados por campesinos, indígenas y negros era el “rescate” de los valores culturales para fortalecer la identidad (Moreno 1998)

Durante la década de los ochenta el fortalecimiento de “la cultura propia” constituyó uno de los ejes centrales de la propuesta del movimiento indígena. Esta propuesta tenía sus antecedentes en los años setenta con la descomposición de la hacienda y del espacio local, lo que permitió valorar la autonomía y la identidad colectiva.

Esa década fue una de las más representativas política y culturalmente para el movimiento indígena contemporáneo, que se caracterizó por sus discursos reivindicativos. Desde la organización desarrollaron una dinámica rural participativa. Inicialmente se llamó organización campesina, y posteriormente atravesó procesos de transición hasta consolidarse como organización indígena, misma que planteaba un discurso de victimización. Al mismo tiempo emerge la presencia en el cantón Otavalo, de un movimiento cultural conformado por estudiantes y artistas de la comunidad kichwa, que se identificaban como kichwa otavalos, cuyo discurso articulaba aspectos de vitalización cultural. En el ámbito educativo, las políticas públicas resaltaban la importancia de la educación bilingüe (A. Kowii 2013).

Posteriormente, en la década de los noventa, la iglesia progresista y los intelectuales de izquierda cercanos al movimiento indígena también hicieron sus aportes a las organizaciones indígenas para la elaboración de su proyecto político, que promovió la interculturalidad y plurinacionalidad. Si bien el movimiento indígena de dicha época planteaba reforzar la “identidad propia”, al tiempo que estaban convencidos de que la relación con las otras culturas era imprescindible. Sin duda, ese fue un aspecto sumamente significativo, pero ese “diálogo intercultural implicaba una lucha social de significados y sentidos, una modificación y subversión de aquellas posiciones dominantes y subalternas que tienen sus raíces en la colonialidad del poder” (Salgado 2005, 36-39).

Actualmente los artistas kichwa otavalo están participando en ese contexto polisémico, en relación con la cultura y la identidad y entretejiendo relaciones con los demás grupos sociales, como ya lo han hecho en épocas anteriores. Lo que nos lleva a decir que los kichwas otavalo históricamente han mantenido relaciones con otros grupos

culturales y han incorporado hábilmente tendencias globales a sus prácticas comunitarias. En ese sentido Gina Maldonado cuestiona la idea de “las culturas que cruzan fronteras, pierden credibilidad en el plano de la autenticidad, (son demasiado occidentales para ser indios, y demasiado indios para ser occidentales) porque las reducen a una condición de ‘híbrida invisibilidad’ resultando finalmente grupos o individuos sin cultura e identidad” (G. Maldonado 2004, 38).

Ciertamente, la identidad cultural y social de los kichwas otavalos ha cambiado necesaria y radicalmente sus prácticas culturales a lo largo de la historia, debido a esa larga experiencia de contacto e influencia con otras culturas. No obstante, su identidad cultural, social y étnica está lejos de extinguirse por efectos de asimilación (G. Maldonado 2004, 38):

Esto hace que Humazapas se devuelva en el tiempo hacia lo viejo-pasado mediante prácticas artísticas, en el contexto contemporáneo, en el que se está generando una suerte de transacciones de saberes, que negocian con la perspectiva del sistema mundo⁷. No obstante para Humazapas lo importante no son ellos (integrantes) como grupo, sino las diferentes manifestaciones culturales que representan como parte del pueblo kichwa.

1.9 La representación en las prácticas artísticas kichwas

Re-presentar es volver a presentar, por lo tanto, hay una restitución artificial en y por la representación. La representación vincula al lenguaje y al sentido y por ende a la cultura, los conecta en una suerte de cohesión determinante.

Representación quiere decir usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas [...] Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas (Hall 1997, 2).

La producción de sentido a través del lenguaje es, entonces, a lo que se ha denominado *representación*, “el sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través

⁷ Gómez, Santiago Castro. «Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura.» *Impulso* (Foxit Reader), n° 29 (2005-2006): 113-124.

de varios sistemas representacionales que, por conveniencia llamamos lenguajes” (Hall 1997, 13). Los lenguajes consisten en signos⁸ para “simbolizar, estar por, o referenciar objetos, personas y eventos” (Hall 1997, 13), sean estos reales-tangibles o intangibles.

El sentido, propiamente dicho, depende de la relación entre conceptos y lenguajes. Todos interpretamos al mundo de diferentes maneras, por lo que la significación del sentido es contextual. Aunque la comunicación y la comprensión de significados entre miembros que comparten una misma cultura es posible en la medida en que comparten “mapas conceptuales”, aproximadamente similares, resulta insuficiente sin la existencia de un “lenguaje compartido”, traducido en un “lenguaje común”, que complemente su significación y que posibilite el intercambio de conceptos e ideas con ciertas palabras escritas, sonidos, dichos o imágenes visuales (signos), etc. (Hall 1997, 5)

“Los signos están organizados en lenguajes y la existencia de lenguajes comunes es lo que nos permite traducir nuestros pensamientos (conceptos) en palabras, sonidos o imágenes, y luego usarlos, operando ellos como un lenguaje, para expresar sentidos y comunicar pensamientos a otras personas” (Hall 1997, 5). Cosas, conceptos y signos mantienen una relación que permite la producción de sentido dentro de un lenguaje y el proceso que los vincula es lo que se conoce como representación. Finalmente, los signos no poseen un sentido fijo o esencial.

Ferdinand de Saussure denominó como significantes a los vínculos provistos por los códigos entre las formas de expresión usadas por el lenguaje (sea hablado, escrito, en pintura, o en otras formas de representación) y significados a los conceptos mentales asociados a ellos. El signo es la configuración de un significado y un significante y los signos organizados en lenguajes nos permiten conceptualizar de manera ampliada las ideas o conceptos para determinar sus sentidos.

Lo que significa, de acuerdo con Saussure, “no es ROJO o la esencia de rojura, sino la diferencia entre ROJO y VERDE”. Al ser los signos parte de un sistema, estos se definen en relación con los otros miembros que son parte de ese sistema (precisamente como la cultura). De ahí que es difícil determinar el significado de algo sin basarnos en sus opuestos, es decir en la diferencia (Hall 1997, 15).

⁸ Es una unidad de naturaleza formal, compuesta de un significante, es decir, una imagen sonora, y de un significado o imagen mental (Bronckart 1980)

Para entender el proceso de representación es necesario tener claro que no son los objetos o las cosas, ni las palabras en sí las que automáticamente poseen sentido. Los individuos determinan el sentido de los objetos y lo hacen de una manera tan contundente que, con el transcurrir el tiempo, parecería ser una cosa natural. El sentido se produce a través de una práctica significativa, una práctica que produce sentido y que hace que objetos tengan significado. El sentido está totalmente sujeto al tiempo y al espacio: a su contexto, por lo tanto, está sujeto a la interpretación, y en su interpretación está sujeto a la multiplicidad de sentidos que bien podrían modificar o distorsionar lo que se quiere decir. “El sentido es *construido por el sistema de representación*. Es construido y fijado por *un código*, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje” (Hall 1997, 7). Los códigos dan cabida a la comprensión conceptual entre los miembros de una cultura, permitiendo que el sentido se transmita de hablantes hacia oyentes, siendo este el resultado de un conjunto de acuerdos al interior del grupo social. En función de estas convenciones forma como sujetos pertenecientes a determinado grupo cultural (Hall 1997, 7-15).

Por otro lado, podríamos decir que la representación es una estructura de comprensión a través de la cual los sujetos pueden ver el mundo: su mentalidad, su percepción histórica, sus modos de ser y estar en el mundo. Así, la representación produce significados, materializados por medio de los lenguajes, sean estos; visuales, auditivos, corporales.

La representación deviene de una serie de prácticas sociales y culturales mediadas, que producen uno o varios significados, sin necesidad de declarar si son falsos o no. Esto sugiere una condición de construcción en la que están implicados los sujetos.

El proceso de construcción del sentido de cultura varía entre comunidades, pues la alternancia de elementos reales o ficticios particulares hace del sentido, un constructo único. Es decir, cada cultura sostiene un proceso de construcción de sentido particular al interior de sí misma. Así las cosas, allí:

Se encuentran los sistemas de representación cuando se hace referencia a la construcción de equivalencias entre los diferentes conceptos (reales o imaginarios) y nuestro sistema de conceptos y de igual manera al lado la construcción de equivalencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos en diferentes lenguajes que los representan. Finalmente, la relación entre cosas-conceptos-signos es lo que nos lleva a la producción de sentido y por ende a las representaciones (Ávila 2015, 24).

Las prácticas artísticas (significante), producidas y reproducidas en el contexto de los kichwa otavalos, son una muestra simbólica de la continuidad de la memoria, son, además, los dispositivos para la transmisión de valores significativos. Por medio de dichas prácticas se conceptualiza la cultura (significados), de manera que se exprese el imaginario de la comunidad. Finalmente, mediante estas prácticas se privilegian las identificaciones sociales traducidas en valores culturales, que determinan el sentido de estas prácticas estéticas (representación).

La representación es un acontecimiento a través del cual una idea es repetida y reproducida en un presente, y en ese mismo acto hace uso del lenguaje, el sentido y la cultura, como materia prima.

Los Humazapas están haciendo de las prácticas artísticas contemporáneas (música, danza, teatro, plástica, cine), lenguajes que permiten construir sentidos para conceptualizar su cultura. Las representaciones nos ayudan a construir una cultura, unos discursos, una política, una ideología y, en general, una vida.

Dichas manifestaciones culturales representadas por grupos artísticos han estado acompañadas de una visión política de la cultura, que ha funcionado como estrategia de lucha en los diferentes procesos reivindicativos de los pueblos indígenas. Por esas razones en el siguiente capítulo nos enfocaremos sobre todo en dichos procesos.

Capítulo segundo

Dimensión comercial y política de las prácticas artísticas kichwas

Para entender el surgimiento de propuestas artísticas en el contexto contemporáneo, como la del grupo de jóvenes kichwas de Cotacachi denominado Humazapas, es necesario comprender que son producto de procesos de los pueblos indígenas, a nivel nacional e internacional, pero, sobre todo, a nivel regional y local. Todo esto, unido al aspecto comercial, que aparentemente no tiene relación con dichos procesos. Por otro lado, se dará un sucinto panorama de la historia política del pueblo kichwa y, en especial, se resaltarán la importancia de dos instituciones, que determinarán, en parte, el devenir de las comunidades, en general; y de los grupos musicales en particular.

En los Andes, antiguamente, dichos procesos indígenas, compartían una misma naturaleza y modelo de sociedad. Actualmente, Cotacachi, Otavalo y los demás pueblos kichwas de la sierra del Ecuador comparten una memoria histórica y una identidad cultural como nacionalidad kichwa, sin dejar de definirse como al pueblo y comunidades a las que pertenecen. Además, “hacen de la lengua nativa un factor de cohesión social” (Sánchez-Parga 2013, 73).

En este capítulo, se hará un acercamiento general al contexto social del pueblo kichwa otavalo (en particular, las poblaciones de Otavalo, Cotacachi y Atuntaqui) durante la época colonial, explicando la imposición de varios sistemas represivos como la mita, la encomienda, el huasipungo y, posteriormente, los sistemas de explotación que se dieron durante la época republicana.

Por otro lado, se hablará de la existencia de los “indios mercaderes”, desde la época incásica. Aquellos que durante la llegada de los colonizadores tuvieron un trato privilegiado sobre los demás. En ese sentido, veremos cómo se compara a los mercaderes de esa época con los mercaderes contemporáneos del pueblo kichwa otavalo. Interesa sobremanera como, al mismo tiempo que salen del país estos mercaderes itinerantes, algunos artistas kichwas deciden recorrer también el mundo comercializando,

precisamente, su música, mientras que otros construyen una suerte de plataformas artísticas, que reivindican los derechos culturales, lingüísticos y artísticos del pueblo kichwa y cuestionaban el concepto de folklore. A esto se suman los diferentes procesos políticos del movimiento indígena. De esta manera, el trabajo cultural viene acompañado de procesos políticos y viceversa. Estos grupos culturales, o plataformas artísticas, “colocaron a la cultura como herramienta y derecho en su proceso de lucha social” (Castillo 2015, 38)

La cohesión de diferentes sectores sociales, junto a dichas plataformas artísticas, generadoras de una “visión política de la cultura”, fueron la base para la reivindicación de derechos colectivos, que posteriormente provocaron acontecimientos trascendentales, como el levantamiento del Inty Raymi en 1990. A partir de ahí, se dan nuevas posibilidades de existencia para los pueblos indígenas y sus propuestas de reivindicación cultural e identitaria, las mismas que continúan manifestándose hasta la actualidad.

Así, para hablar de Humazapas hay que reconocer tanto el proceso político cultural del pueblo kichwa otavalo, como el proceso de los actores culturales que comercializan la música a nivel global. Ambos dinamizan el arte del pueblo kichwa desde sus espacios y considero, son influencias cercanas.

Finalmente, ubicaremos el contexto geográfico (Cotacachi) desde donde se enuncia el grupo Humazapas y sus influencias directas desde la organización (UNORCAC) y un proyecto de revitalización de la música de las comunidades kichwas de Cotacachi (Tiana).

2.1 Breve aproximación histórica

En la región del pueblo otavalo, los incas ejercieron su poder durante medio siglo aproximadamente. Reorganizaron casi todos los aspectos culturales en relación con sus propias costumbres e introdujeron su religión. Sin embargo, permitieron también la adoración de dioses locales. De esta manera, la influencia incaica fue más material que espiritual, podemos destacar la enseñanza de métodos avanzados de irrigación de sembrados y el uso de fertilizantes como prácticas que ayudaron a aumentar la producción de los campos (Buitron y Collier 1971, 30).

Posteriormente, llegaron los españoles, que en su búsqueda de oro encontraron muy poco en esta región, razón por la que optaron por apropiarse de grandes extensiones de tierra fértil, ideal para la agricultura, y con fácil acceso al agua y leña. Esta invasión del territorio agrícola provocó la migración de las poblaciones indígenas hacia los páramos. Los españoles impusieron sistemas represivos como la mita⁹ y la encomienda,¹⁰ haciendo que los nativos trabajaran para las haciendas de dominación española. Además, exigieron tributos en forma de bienes locales como artículos de algodón y productos agrícolas. Posteriormente, en el siglo XVIII se aplicó el sistema de huasipungo¹¹ (Buitron y Collier 1971, 31).

También la Iglesia Católica poseía grandes extensiones de tierra en toda la región. Los obispos y sacerdotes exigían los diezmos a los campesinos, casi siempre el diez por ciento de la cosecha. La imposición de las mitas obligaba a los indígenas a trabajar para la obtención de servicios religiosos como la bendición de los sembríos y las semillas. Durante esta época se explotó la tierra y se esclavizó a la población (UNORCAC 2008, 21):

La iglesia no ha sido solamente protagonista de enfrentamientos ideológicos sino también elemento fundamental de la estructura económico-social del país. La conquista fue justificada por la evangelización y el sistema colonial se asentó sólidamente en el adoctrinamiento indígena. Luego, los señores de la tierra que heredaron el país a la fundación de la República asentaban su poder en una sólida alianza con la iglesia terrateniente. El clero no ha sido solamente un sector vinculado a la dirección ideológica, sino también un fuerte grupo de poder económico social (Ayala 1998, 7).

La posterior independencia de España y el comienzo de la república del Ecuador significaron nada para las comunidades indígenas y campesinas, porque la economía de la hacienda continuó y la mayoría de explotaciones e injusticias de la época colonial que

⁹ La mita fue el trabajo obligatorio que tenían que cumplir los indígenas en las minas, a pesar de estar situadas en lugares remotos, inhóspitos o fríos. Los indígenas recibieron un trato de características realmente inhumanas por parte de los españoles, quienes los convirtieron en verdaderos esclavos, pues frecuentemente, las disposiciones de los cabildos quedaban burladas y los indios no recibían siquiera su salario. Entre otras cosas, eran mal alimentados y maltratados y se les exigía, por el contrario, un rendimiento mayor al de sus propias fuerzas, por lo cual muchos de indígenas murieron cumpliendo su penoso trabajo.

¹⁰ La encomienda fue un sistema empleado principalmente por la Corona Española durante la colonización de las Américas para regular el trabajo de los indígenas.

¹¹ Huasipungo es una extensión de tierra que los dueños de las haciendas entregaban a los indígenas “esclavos sin tierras” para que realizaran trabajos agrícolas o de pastoreo, a cambio de un jornal mínimo y del uso de una parcela de tierra que cultivaban para sí.

privaron a la gente de la libertad de llevar a cabo la agricultura tradicional seguía existiendo (UNORCAC 2008, 21). Para las comunidades del pueblo kichwa otavalo la independencia no fue más que la continuidad de sistemas represivos y de explotación a través de nuevos mecanismos mentalizados por el poder. Funcionarios provinciales y municipales obligaban a los indígenas a pagar tributo al estado mediante trabajos forzosos en proyectos de infraestructura. De esta manera, durante la transición del gobierno colonial al republicano, se modificaron las relaciones económicas. Sin embargo, persistieron diversas formas de explotación hacia los pueblos indígenas. “En Cotacachi hasta la segunda mitad del siglo XX los indígenas no eran sujetos de derechos, dependían económicamente del hacendado y sobrevivían bajo el sistema del huasipungo” (UNORCAC 2008, 22). “Con la guerra de la Independencia, únicamente cambiaron los nombres de los explotadores” (CONAIE 1998, 70).

2.2 Vida *Maskay*, una filosofía de búsqueda

A principios del siglo pasado las comunidades kichwa Otavalo se sostenían gracias al intercambio de alimentos, animales domésticos y otros productos por sus tejidos, por lo general, con los pueblos Cayambis. Además, en temporadas de siembra, deshierbe, y sobre todo para la cosecha, ofrecían su mano de obra en las haciendas o latifundios recibiendo como pago una ración de lo que se cosechaba. Así, iban de pueblo en pueblo hasta acumular suficientes y variados alimentos para todo el año, a esta actividad se la conocía como vida *maskay* (APAK 2011). Actualmente el pueblo kichwa Otavalo continúa identificándose con el vida *maskay* en su dinámica de trabajo como comerciantes itinerantes.

El vida *maskay* en términos literales es la búsqueda de la vida; pero si profundizamos en esta concepción cultural kichwa es la búsqueda de la vida espiritual. Ese buscarse a sí mismo en la vida con libertad, es “la búsqueda del conocimiento, de la mantención, pero también de las amistades, de medicinas, incluso de la búsqueda económica” (K. Kachiwango 2017).

El vida *maskay* es una forma de vida que busca constantemente la plenitud y está relacionada íntimamente con el *Kachiman rina* (se fue a traer sal). “La sal era un

ingrediente sagrado, valioso y misterioso, según los mitos era la saliva de un dios cuando escupió” (K. Kachiwango 2017). *Kachiman rirka* quiere decir se fue pero va a volver, se utiliza cuando una persona muere. La sal en ese sentido sería la tierra que hay que cavar para ser sepultado.

De acuerdo con *Katsa Kachiwango*, para entender el vida maskay hay que entender que la vida no es solamente la búsqueda de objetivos, eso corresponde a una visión específicamente occidental de ver la vida que de alguna manera no tiene un horizonte definido. Los pueblos kichwas transitan por el *Ñan*, camino, de la vida, el camino desde esta concepción es el *Alli kawsay*, vivir bien, es decir saber por dónde ir, pero con mucho cuidado, *paktara*, haciendo bien las cosas, siempre con *paktara*, prevenidos, para llegar.

Que es lo que necesito para esto. Saber, conseguir, qué es lo que necesito para vivir y entonces para una vida maskay, había que tener paktara, es decir tener alerta máxima, hacer con cuidado. Entonces para emprender en esto incluso occidente no entiende esta cosa. Por ello una expresión muy trillada es la de Antonio Machado que dice “caminante no hay camino, se hace camino al andar” es decir como que occidente no sabe a dónde va. Nosotros sí sabemos a dónde vamos, tenemos un camino. Las comunidades, sabían que nuestro camino era el allí kawsay, no es el objetivo como lo entiende occidente. El camino es el allí kawsay, no es el camino, es por donde ir. Y para llegar a dónde tenemos que ir y para eso teníamos que tener el paktara, cada día practicar el allí kawsay (K. Kachiwango 2017).

Para los pueblos indígenas el *Alli Kawsay*, no es una utopía como para occidente. Contextualizado así, lo trascendental de esta concepción se presenta cuando los comerciantes, músicos y viajeros kichwa otavalo salen a trabajar, es decir a buscarse la vida, y esa búsqueda implica muchos aspectos. El vida Maskay siempre se encuentra relacionado con el *Kachiman Rina*. El vida maskay no puede estar desligado del kachiman rina porque es vida y es muerte, es un espiral. Así, estos viajeros itinerantes se van, pero volverán. A lo que Javier Lajo diría “la vida en proceso o flujo, que incluye vida y muerte,... el flujo eterno, que va y viene” (Lajo 2006, 52).

2.3 Indios mercaderes

Se habla de la existencia de mercaderes itinerantes desde tiempos preincaicos,

conocidos como mindaláes¹², “un grupo de elite de especialistas” en el arte del intercambio y el comercio. Estos mercaderes hacían alianzas familiares, políticas y de negocios para mantener la fluidez de los intercambios entre las diferentes poblaciones. Llevaban consigo todo su bagaje cultural, obteniendo así reconocimiento y poder económico. También gozaban de algunos privilegios por ser diferenciados del resto de la sociedad. “Antiguamente cada pueblo solo tenía un cacique el cual era dueño de todas las vidas y haciendas de sus súbditos, excepto de los indios mercaderes, que tenían un estatus especial” (Jurado 2006, 57).

De acuerdo con datos históricos, dichos especialistas en el comercio pudieron negociar su posición de privilegio durante la llegada de los españoles, mereciendo así un trato distintivo: “Trabajaron extraterritorialmente. Estuvieron libres de mitas y tributos monetarios”, “solo pagaban tributo de oro y mantas y chaquira de hueso blanco o colorados”. De ahí que su conducta tributaria fuese “diferente a la de otros naturales” (G. Maldonado 2004, 61).

Frank Salomon (1980) y Gina Maldonado (2004) señalan una suerte de relación entre los mindaláes de la época pre incásica y los mercaderes contemporáneos del pueblo kichwa otavalo “estrechamente vinculados al mercado globalizado”. Para Gina Maldonado:

Este grupo humano ha logrado desarrollar una economía basada en la comercialización, producción, de artesanías y el uso adecuado de su herencia cultural y experiencia histórica como mindaláes, lo que les ha permitido mejorar sus condiciones de vida y les ha abierto mayores oportunidades de reivindicación económica, social, cultural y política (G. Maldonado 2004).

El kichwa otavalo, de acuerdo con estas aseveraciones, ha afianzado su identidad cultural a través del éxito alcanzado como comerciantes, músicos y viajeros “mindaláes”, utilizando estratégicamente “la identidad cultural o determinadas formas de la identidad cultural como la trenza, el vestido, etc. para fines comerciales” (Leifsen 2006). Sin embargo, es necesario precisar que el alcance que han tenido los otavalos como “viajeros exitosos” es bastante reducido y limitado para los kichwas que viven en el sector urbano de la ciudad de Otavalo y a las comunidades que bordean esa ciudad (Si tenemos en

¹² Mercaderes especializados. Los mindaláes fueron proveedores, dentro y fuera de la región, de bienes imprescindibles y altamente apreciados “un grupo de elite de especialistas” (Maldonado 2004).

cuenta que el pueblo Otavalo de la nacionalidad kichwa está integrado por tres cantones: Otavalo, Antonio Ante y Cotacachi). De esa manera, podemos precisar que las comunidades del pueblo kichwa han estado muy vinculadas a la tierra, sobre todo en las comunidades de Cotacachi donde se ha priorizado la agricultura, mientras que las comunidades del cantón Otavalo se han dedicado sobre todo a la elaboración y comercialización de tejidos: “la presencia de algodón en la zona de Imbabura sugiere que, además de la producción de la materia prima, se dominaba la producción de telas y vestimenta” (I. Kowii 2015, 37).

Durante el siglo XX la producción combinada de agricultura y tejidos existente en la época colonial y republicana, alcanzo mayor ímpetu debido a la influencia del indigenismo y el interés por encontrar nuevos mercados para la venta de textiles. En esa época el pueblo kichwa otavalo se destaca como uno de los más diestros emprendedores, y empieza a ser reconocido en muchos lugares por sus productos artesanales, su música y su cultura (Ordóñez 2008, 22-23).

Autoras como Gina Maldonado (2004) y Angélica Ordoñez (2008) señalan que, a finales de 1800, surgen de la comunidad de Quinchuquí, los “pioneros” de esta dinámica de movilidad itinerante hacia diferentes comunidades aledañas hasta llegar a la capital de la provincia (Ibarra) en búsqueda de posibilidades de comercio (vida maskay). Entre 1915 y 1920 los otavalo migraron hacia Ibarra, inicialmente como carniceros y criadores de ganado, más tarde, como artesanos y tejedores. Debido a las buenas posibilidades para la comercialización de sus productos, los mercaderes de la comunidad de Quinchuquí decidieron establecerse sobre todo en esa ciudad. Al mismo tiempo existió una importante presencia de otavaleños en Quito como Pedro Maldonado (1936), profesor de tejidos en el Colegio Central Técnico de Quito y también trabajador en la fábrica de un extranjero checoslovaco haciendo tela para corbatas, una tela muy fina y de excelente calidad.

De estos primeros migrantes, en la ciudad de Ibarra, nace el grupo musical “Los Imbayas”, llamado así en honor a los habitantes nativos de la región. “Los Imbayas” se autodefinen como el primer grupo de población kichwa otavalo que emigró a principios del siglo XX de Quinchuquí hacia Ibarra y más tarde iniciada la década de 1940 hacia el exterior, coincidiendo con la emigración de otros artesanos de la comunidad de Peguche que llegaron hasta Colombia y Venezuela. Es importante señalar que esa era una época

marcada por el racismo y la desigualdad social en la que los kichwas estaban sometidos a condiciones miserables de vida. Al respecto Gina Maldonado comenta:

Otavalos en los años cuarenta, era una ciudad casi rural, en la que entraban en juego los intereses de los ciudadanos mestizos relacionados con la dinámica del intercambio y la administración urbana-rural y los requerimientos de intermediación entre el Estado y las haciendas. Los años cuarenta estaban aun hondamente marcados por la diferencia social, económica, religiosa y política. Las relaciones entre indígenas y blanco-mestizos desde un inicio fueron hostiles y chauvinistas. (G. Maldonado 2004, 43).

En aquel entonces, pese a no tener “destrezas de lectoescritura”, pues la alfabetización era un privilegio del que gozaba el mundo mestizo, y frente a la precaria condición de emigrantes, los kichwa otavalos supieron aprovechar su conocimiento práctico para la elaboración de textiles y su capacidad de emprendimiento como comerciantes y músicos. De esta forma, ya en el mercado internacional continuaron extendiendo su camino para el comercio, pero también para la música:

A partir del año 1940 se fueron abriendo cada vez más las fronteras para los comerciantes *kichwas* en países como Colombia, Venezuela, Perú y Chile. Los señores Antonio Lema Chico y Antonio Quinche, originarios de Quinchuquí, llegaron por primera vez a Colombia para dar clases de tejido en Bogotá. Pocos años después, llevaron un telar para exhibir la realización de sus tejidos en una de las plazas centrales de la Ciudad, permitiendo que los observadores compraran objetos y prendas elaboradas directamente por los artesanos (T. Maldonado s.f., 71).

Otro dato de la época que no deja de ser un interesante “ícono” de la migración es Rosa Lema, pues se relacionaba con diplomáticos e investigadores en Europa y Estados Unidos. De ahí que fue informante principal en un estudio hecho sobre los Kichwa otavalos por la antropóloga Elsie Clews Parsons, quien publicó su monografía en 1940. Rosa Lema viajó a los Estados Unidos en 1949 durante el gobierno de Galo Plaza Lasso. Al respecto Toa Maldonado comenta:

La señora Rosa Lema Cotacachi, más conocida como Mama Rosa, es quien abrió varias posibilidades para los kichwas viajeros. Doña Rosa fue un personaje legendario en la comunidad de Peguche por sus habilidades como comerciante de ganado y por sus buenas relaciones sociales que le ayudaron a convertirse en una próspera comerciante viajera; entre ellas, las mantenidas con diferentes autoridades, como el ex presidente del Ecuador, Galo Plaza Lasso, quien la llevó a Estados Unidos como Embajadora Cultural (T. Maldonado s.f., 71).

Asimismo, Angélica Ordoñez (2008) hace una reflexión sobre carácter del viaje de Rosa Lema como Embajadora Cultural señalando que “El papel del estado en el viaje de Lema es primordial” porque “devela un interés por ‘defender’ la cultura aborígen, interés propio del indigenismo”. Lo que el estado nación pretendía, entonces, era someter a los pueblos indígenas a un paradójico proceso desarrollista en el cual era necesario integrar a los indígenas a la tradición mestiza.

De hecho, se generó una especie de jerarquía social que ubicaba a los indígenas por ser de un grupo étnico diferente en una posición inferior. El elemento blanco-mestizo era privilegiado, es decir, superior y el elemento indígena era lo primitivo inferior, exótico, o sea lo anti moderno. Sin embargo, viajes como el de Lema son el inicio del cambio en cuanto a las relaciones sociales se refiere (Ordoñez 2008, 24-26).

Más adelante, entre 1940 y 1950, muchos kichwa otavalos se sumaron al proceso avanzando hasta Panamá, Costa Rica en el norte, y en el sur hasta Brasil, Uruguay y Chile. A finales de la década de 1960 llegaron al Caribe: Curazao, Aruba, Santo Domingo, Puerto Rico, San Andrés (Ordoñez 2008, 137-138).

2.4 Plataformas de reivindicación política y cultural

Alrededor de 1970 los comerciantes llegaban hasta Norteamérica y Europa. Así, también se conformaban grupos musicales entre amigos y familiares, específicamente con el objetivo de viajar por el mundo comercializando su música. Llegaron tan lejos como Alemania, Estados Unidos, Francia, etc.

Al mismo tiempo, se organizaban algunos grupos de arte kichwa con una “visión política de la cultura”. Los Latinos, Atahualpa, Indoamérica, Rumiñahui, Mushuk Wayra Wakamukun, el grupo de música y danza Obraje, el Taller Cultural Kawsanakunchik, el Club estudiantil Peguche, grupo Pucará, grupo Peguche, Ñanda Mañachi (I. Kowii 2015, 41) Cutaycachi. Estos grupos al igual que la dirigencia de las organizaciones asumían una suerte de compromiso con las comunidades; la dirigencia no percibía ningún tipo de remuneración, solamente el apoyo y solidaridad de los miembros de la comunidad, de la misma manera estos grupos de arte trabajaron en su mayoría sin auspicios y presentando

su trabajo en las comunidades en su objetivo de reivindicar el arte kichwa y cuestionando el concepto de folklore.

El grupo Peguche, particularmente, desarrollaba una profusa actividad de revalorización cultural e identitaria a través de manifestaciones artísticas (música, danza, teatro) de denuncia y concientización. Al respecto Shairy Quimbo, director de la tercera generación del grupo Peguche comenta

Esa necesidad fue muy interesante, fuimos los mentalizadores en cuanto a tener una visión política de la cultura. Es decir, es el primer grupo de Ecuador, creo, que se proyecta, no solamente con una visión de ser músicos o bailarines, sino de hacer música y danza indígena con fines de concientizar. Así hablábamos nosotros, de concientizar a las comunidades indígenas y también a los no indígenas de la ciudad (Quimbo, El grupo Peguche 2017).

El grupo Peguche fue uno de los primeros grupos en salir del país representando a su comunidad, para realizar estos viajes contaban con invitaciones oficiales. Al respecto comenta:

Fue una experiencia muy linda por parte de los Peguches y eso no se valora o no se ha dimensionado adecuadamente, porque nosotros tampoco estábamos resaltando eso. Fue el primer grupo indígena -en América, creo - que se presenta en el teatro de Bellas Artes en México. Es el sitio más consagrado, incluso que el teatro Sucre, en México, donde se presentaban solo los artistas consagrados de Latinoamérica. Entonces allí llega a presentarse el conjunto Peguche. El grupo fue invitado directamente por la Presidencia (no es algo muy común). Me dijeron que en ese entonces el mismo presidente estaba en el palacio de Bellas Artes mirando la presentación del conjunto Peguche (Quimbo, El grupo Peguche 2017)

Los “Peguches” grabaron tres discos: *Folclore de mi tierra*, en 1977, *Mushuk Huaira Huacamujun*, en 1979 y *Huiñai Causai*, en 1986 (Ordóñez 2008, 147). Refiriéndose al nombre del primer disco del grupo Shairy Quimbo comenta:

Así hicimos el primer disco. Sin embargo, antes de que yo fuera miembro, en la época de doña Emilia y Edith Rosero, ya Peguche grabó un disco, un LP que se llamó *Folklore de mi tierra* para que vean como hasta el lenguaje todavía en ese entonces se manejaba así “Folclor de mi tierra”. Lo grabaron en Guayaquil con J D Feraud Guzmán. Igualmente, nunca se supo si les pagaron o no, creo que nunca les pagaron, era como “les hicimos el favor de darles la oportunidad de grabar el disco” (Quimbo, El grupo Peguche 2017)

Por otra parte, en 1975 se forma el taller cultural Kawsanakunchik con el objetivo de reivindicar los derechos culturales, lingüísticos y artísticos del pueblo kichwa. La Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI) y el taller cultural Kawsanakunchik logran vincular a un sinnúmero de hombres y mujeres en el reconocimiento de los valores culturales kichwas (Jácome 2015, 48).

Otro de los grupos culturales de la época, según Angélica Ordóñez (2008) es Ñanda Mañachi. Este grupo fue el primero en tocar con otros músicos andinos. Incluso en el año 1982 llegaron a grabar un disco con el grupo Boliviamanta en Alemania. Este grupo igual que el Peguche realizó un trabajo investigativo y una fuerte recopilación de prácticas artísticas de las diferentes comunidades kichwas de Otavalo (Ordóñez 2008, 151). Ñanda Mañachi fue un proyecto mentalizado por el musicólogo francés Francisco Chopin que reunía a músicos de diferentes comunidades de la provincia de Imbabura, sobre todo de Peguche para la consolidación de una escuela de música kichwa (Jácome 2015, 49).

En el sector de Cotacachi en 1977 se conformó el grupo de música y danza Cutaycachi¹³ (Ver Anexo 3), aunque mayoritariamente estuvo conformado por dos familias (la familia Bonilla y De la Cruz), también participaban músicos de las distintas comunidades del cantón, algunos de sus integrantes fueron: Ángel Llamuca, Alberto Quiranza, Alfonso De la Cruz, Gerardo de la Cruz, Antonio Panamá, Carlos Bonilla, Pedro De la Cruz , Alberto Andrango, Alfonso Maigua.

Este grupo proponía algunos aspectos de revalorización artística, cultural e identitaria. Trabajaron intensamente para que en las comunidades de Cotacachi se

¹³ Formado en 1977, con músicos de las distintas comunidades kichwas del cantón Cotacachi.

Arpa: Segundo Bonilla, comunidad de TURUCU.

Violín 1: Tayta de la comunidad del MORLÁN.

Violín 2: Ángel LLamuca, comunidad EL CERCADO.

Guitarra 1: Alberto Quiranza

Guitarra 2: Alfonso de la Cruz,

Guitarra 3: Gerardo de la Cruz, Comunidad de TURUCU.

Triángulo: Antonio Panamá, comunidad de AZAYA.

Requinto: Carlos Bonilla, Comunidad de TURUCU.

Quena: Pedro de la Cruz, Comunidad de TURUCU.

Bombo: Alberto Andrango, Comunidad de TURUCU.

Director: Alfonso Maigua, Comunidad LA CALERA.

recuperara el pelo largo, por ejemplo. Al respecto Pedro de la Cruz integrante del grupo comenta

Topo es cultura de los mochos, nosotros no éramos con trenza. Entonces toditos nos hicimos criar la trenza, yo me hice criar el pelo a los 19 como afirmar la trenza, en esta zona nunca se ha usado la trenza, por ejemplo, Alberto Andrango, Segundo Andrango ya de viejos se hicieron criar la trenza (P. De la Cruz 2017).

Pedro de la Cruz comenta además que fueron influenciados en aquella época por grupos como el Peguche y el Ñanda Mañachi: “la influencia de lo que recuerdo, eran el Grupo Peguche y el Ñanda Mañachi. A nosotros nunca nos interesó pasillos, siempre sanjuanito, temas que tenían que ver con la música autóctona yumbo. Y si también hubo influencia de los huaynos”.

De acuerdo con Pedro de la Cruz, si bien el grupo tenía la influencia de otras experiencias como el Peguche y el Ñanda Mañachi, el grupo Cutaycachi siempre estuvo preocupado en revalorizar aspectos artísticos de su propia localidad, como la danza de abagos y de los yumbos, la música de semana santa y los matrimonios en las que se utilizaban instrumentos como flautas, el arpa y la guitarra específicamente.

En 1980 se conforma el grupo Obraje con una propuesta artística y política, cuya plataforma de lucha estaba centrada en detener los abusos de las autoridades políticas locales y religiosas. Su trabajo buscaba cuestionar el dominio ideológico y político latente todavía en esa década. Promulgaban mensajes de organización y de revitalización cultural. El grupo Obraje fue fundamental a la hora de fortalecer la organización provincial FICI y la organización regional Ecuador Runakunapak Rikcharimuy (ECUARUNARI), “el grupo Obraje trabajó por mantener la lengua, vestimenta y el pelo largo” (I. Kowii 2015), y cuestionaron el concepto de folklore por constituirse en una visión empobrecida de la cultura, a través de una propuesta que reivindicaba el arte kichwa.

Así, también en la década de 1980 se dio el boom viajero de grupos que viajaban como representantes, visibilizando prácticas culturales del pueblo kichwa otavalo, que generaban de alguna manera el interés hacia el extranjero por conocer nuestro país. El éxito alcanzado por estos grupos musicales, culturales y los comerciantes en dicha época, provocó el interés de muchos kichwa otavalo de viajar por el mundo, debido a la alta aceptación de su producción en los diferentes lugares.

Las razones de que gran cantidad de músicos y artesanos ecuatorianos pudieran tener éxito en Europa y Estados Unidos, es porque ambos productos se presentaban como una novedad para el mercado de estos países en las décadas de 1980 y 1990. La música y las artesanías andinas se pusieron de moda y atrajeron a gran número de compradores. Luego de una década de bonanza, ese mismo mercado se saturó por dos razones: exceso de oferta y falta de innovación (Ordóñez 2008, 161).

Como se puede ver, esta etapa está caracterizada por lo que Angélica Ordóñez denomina “la emigración cultural”, cuyo propósito era “la difusión de ciertas prácticas culturales, así como el fomento del turismo hacia el Ecuador” (Ordóñez 2008, 146).

De ahí que es importante señalar que las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, están determinadas por una serie de cambios en el ámbito político, económico y cultural. “El proceso de reforma agraria, la modernización de la hacienda agrícola, la mínima redistribución de la tierra, la deficiente calidad de la tierra”, fueron causas fundamentales para el aumento de la migración kichwa tanto a nivel interno como externo.

2.5 Levantamiento¹⁴ del “Inti Raymi” 1990

Desde la década de los sesenta, incluso antes en algunos casos, los pueblos indígenas dieron inicio a un intenso proceso organizativo que concluyó con la creación de sólidas organizaciones a nivel nacional. Este trabajo político ha sido acompañado por procesos de autorepresentación cultural a través de prácticas artísticas, sobre todo la música y la danza. “Dúos, grupos de música, danza, teatro, centros culturales hacen de las décadas de setenta, ochenta y noventa espacios de reivindicación política y cultural, de reafirmación identitaria” (N. M. Kowii 2016).

Así también, según Samyr Salgado algunos comerciantes “alcanzaron un nivel de prosperidad económica” a través de la venta de “artesanías” y eso les permitió acceder a

¹⁴ Desde los dominadores el término levantamiento, en efecto, nos remitía a la imagen del colonizado, concebido como un ser sumiso que aceptaba su condición, y que de tiempo en tiempo «se levantaba» contra ese orden, rechazando lo que según los valores de ese entonces se consideraban exageraciones, aunque sus protestas no lograron modificar sustancialmente ese orden. En cambio, dentro de la tradición oral indígena el término levantamiento significaba un acto de afirmación colectiva que aludía a una resistencia y a una capacidad de oposición e inclusive de recuperación de su espacio territorial, político y socioeconómico (León, 1994: 12) (Arias 2006).

la educación, algunos de ellos posteriormente pasaron a ser parte del movimiento indígena (Salgado 2005, 8).

En 1986 surge la primera organización indígena de alcance nacional, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), la cual ha jugado un papel referencial en la vida política ecuatoriana. Sin desconocer la diversidad de demandas que han sido desplegadas por las nacionalidades indígenas, se considera que las más importantes, por su potencial transformador, han sido dos: la creación de un estado plurinacional y, ligado a esta, el reconocimiento de sus derechos colectivos (Granda y Vacacela s.f., 2).

Por consiguiente, en el año de 1990 la cabeza visible de la movilización indígena a la cual denominaron levantamiento del “Inti Raymi”¹⁵ era la CONAIE, misma que a través de los dirigentes provinciales y locales coordinaba las acciones junto con el apoyo de entidades de derechos humanos y de sectores de la Iglesia Católica.

El crecimiento de la pobreza y el desempleo eran parte del contexto nacional de esa época, sobre todo al interior de las comunidades indígenas y campesinas debido a la escasez de tierras y a las injustas medidas tomadas por el gobierno para la solución de esa situación, en vista de que esas medidas respondían “exclusivamente a las necesidades de modernización capitalista de la agricultura” (Macas 1992, 21).

En ese sentido, las comunidades indígenas y campesinas cuestionaban la promulgación de la Ley de Reforma Agraria, pues se le había puesto un marco legal a las

¹⁵ Inti Raymi, comprender a la celebración del Hatun Puncha-Inti Raymi es tomar conciencia de todo un complejo saber de vida enmarcado dentro de las leyes de la naturaleza como los solsticios y los equinoccios, como también es abrir nuestra mente a una profunda espiritualidad natural en donde la naturaleza, las divinidades, los ancestros y el ser humano se transforman en una sola comunidad para celebrar el gran tiempo masculino complementado con la participación femenina. En este gran tiempo sagrado realizamos ceremonias propias y cristianas; practicamos la crianza del agua con baños rituales de purificación y energización corporal, emocional, mental y espiritual; nos reunimos, conversamos y bailamos junto a nuestros familiares, así como también junto a nuestras divinidades, naturaleza y ancestros; medimos fuerzas o realizamos tinkuy entre las comunidades humanas y espirituales; reactualizamos la gastronomía propia de la época; exteriorizamos expresiones lingüísticas de sabiduría ancestrales; efectuamos danzas religiosas de resistencia física masculina; propiciamos la participación activa, celebrativa y complementaria femenina; ejecutamos interpretaciones musicales de éxtasis colectivo; y otros. Aspectos que dan lugar a una comprensión más integral del Hatun Puncha-Inti Raymi como la celebración de conexión, interrelación, equilibrio y armonía de la existencia macro y micro que da lugar a la vivencia celebrativa más importante de nuestros pueblos originarios de hoy que tiene un cuerpo andino-cristiano y un alma andina (E. K. Kachiwango 2014).

reivindicaciones por la tierra, siendo este el punto principal de la lucha indígena (Arias 2006, 219). Sumado a eso estaban la explotación y la opresión de la que fueron víctimas los pueblos indígenas a raíz de la colonización.

Por dichas razones, el 28 de mayo inicia el levantamiento con la toma de la iglesia de Santo Domingo en Quito y la declaración de huelga de hambre de los ocupantes. Esta medida fue el dispositivo que anunciaba un levantamiento a nivel nacional, al tiempo que pretendía visibilizar el pliego de sus demandas en 16 puntos, que habían sido trabajados conjuntamente y con el apoyo de organizaciones de derechos humanos. Este documento se llamó el "Mandato por la tierra y por la vida", su plataforma de lucha (Ortiz 1992, 129).

En tanto a las demandas podemos destacar: La declaración del Ecuador como Estado plurinacional, se planteaba una suerte de reconocimiento a la identidad y cultura de las diferentes nacionalidades indígenas, su idioma y sus costumbres. Otra de las demandas importantes era el derecho a la tierra y al territorio, lo que quiere decir que "no se trataba sólo de resolver los problemas de la tierra que estaban en litigio con los hacendados, sino la demanda de tierras y territorios (no precisamente de uso agrícola) para desarrollar su vida cotidiana". Esa fue la causa que provocó algunos enfrentamientos con la oligarquía, y obviamente con los sectores más reaccionarios del país.

Se tocaba también el tema acerca del uso del agua, no sólo para riego, sino también para el consumo de la población, exigían la preservación de este recurso. En definitiva, cuestionaban directamente al estado, sus aparatos e instituciones, al sistema de dominación (Arias 2006, 221).

Por otro lado, podemos destacar la frase "1992 ni una hacienda en el Ecuador" como la consigna de lucha que seguramente motivó la unidad de los pueblos indígenas, más allá de sus diferencias organizativas. Resulta imprescindible, entonces, la fuerza y el poder que tuvo la convocatoria, ya que la participación de otras organizaciones indígenas superó las aspiraciones iniciales de la CONAIE. En el levantamiento participaron comunidades pertenecientes a otras centrales campesinas e indígenas, como la Federación de Indígenas Evangélicos (FEINE) y la Federación Nacional de Organizaciones Campesinas e Indígenas (FENOC-I); además de comunas independientes y otros sectores sociales ajenos al movimiento (Ortiz 1992, 101).

Ahora bien, es oportuno mencionar el carácter intercultural de la propuesta del levantamiento ya que, si bien los protagonistas eran los indígenas, la convocatoria era a

la unidad y al entendimiento de los diferentes sectores sociales, frente a las injusticias y los abusos del poder en el contexto nacional, pero priorizando los problemas del sector indígena y campesino al tiempo que se argumentaba que el problema indígena necesariamente involucraba a toda la sociedad. "El levantamiento de los indígenas del Ecuador fue un llamamiento al país a elaborar reformas legales y a reconocer la alteridad étnica, lingüística y cultural existente en la sociedad nacional" (Almeida 1992, 247). Al respecto revisemos algunas palabras de Luis Macas¹⁶:

La cuestión indígena no incumbe solo a los indios, sino que es un problema nacional, que involucra al conjunto de la sociedad ecuatoriana; influir para que las diversas fuerzas sociales y políticas se alineen y tomen posiciones frente a lo indio; reconocer que. A partir del levantamiento, se abre una nueva fase de lucha por la tierra, por reivindicaciones sociales, políticas y culturales del pueblo indio (Macas 1992, 18).

El levantamiento tuvo fin el 11 de junio de 1990 y hasta la fecha ha sido el evento de mayor trascendencia para los pueblos indígenas del Ecuador. Aunque no se tomaron en cuenta todas las demandas, podemos considerar que existieron logros muy importantes y fundamentales como haber ingresado en el escenario político del país, ya que esto permitió otro tipo de posibilidades para revitalización cultural y fortalecimiento identitario, a través, no solo de la resistencia, sino también de la insurgencia cultural y política de nuestros pueblos.

Las prácticas artísticas kichwas, con una "visión política de la cultura", acompañadas del discurso y las demandas del movimiento indígena de esa época compartían un posicionamiento ideológico basado en aspectos de revalorización cultural y fortalecimiento de la identidad kichwa, "la cultura toma un papel primordial en el trabajo sociopolítico del movimiento indígena" (Castillo 2015).

Las comunidades indígenas, tanto de Cotacachi, como de Otavalo, comparten un proceso histórico y comparten mismo proceso político y artístico-cultural. Por lo tanto, son parte del mismo pueblo, razón por la que he mencionado los procesos de revitalización cultural del pueblo kichwa otavalo en términos generales. Jesús Bonilla¹⁷

¹⁶ Luis Alberto Macas; dirigente indígena, político e intelectual de nacionalidad kichwa Saraguro. Licenciado en antropología, lingüística y doctor en jurisprudencia. Junto a otros dirigentes de distintas organizaciones campesinas y de nacionalidades y pueblos indígenas de Ecuador conformaron la CONAIE. Tuvo un rol protagónico en el Levantamiento Indígena en junio de 1990.

¹⁷ Jesús Bonilla; 23 años, oriundo de la comunidad de Turuco, músico (compositor y arreglista), director del grupo Humazapas. Licenciado en producción musical por la Universidad San Francisco de Quito

(compositor y arreglista), director del grupo Humazapas, al referirse a la música del grupo siempre menciona que pertenece a las comunidades de Imbabura. Es decir, la música kichwa no le corresponde a ninguna comunidad, ni persona específicamente. Esa es una muestra del sentido de identidad y pertenencia a un pueblo que comparte manifestaciones culturales en la interrelación de las distintas comunidades que lo conforman. Estas manifestaciones han trascendido, no solamente en los espacios demarcados territorialmente, sino también en el tiempo. Al respecto, Jesús Bonilla manifiesta lo siguiente:

Hay un tema que se llama “Muyu Muyari” que nosotros tocamos, lo aprendimos de un tío de aquí (Turuco) pero, hay una grabación del Chopin Thermes que tiene de 1986, la grabación de él y los de aquí están en 1970 y es solo una grabación con arpa y, en el video del Chopin están tocando guitarra, entonces yo, por ejemplo, esos temas yo no digo este tema es de acá y solo de acá sino la música desde ese tiempo es de las comunidades kichwas de Imbabura (J. Bonilla 2017).

2.6 Fuga y desterritorialización de actores culturales kichwas

A finales de la década de 1990 sucedió el fenómeno migratorio, debido a una fuerte crisis económica que obligó a mucha gente (2.000.000 ecuatorianos aproximadamente) a salir del país, y los kichwas otavalo no fueron la excepción. Este fenómeno provocó en los últimos años la desterritorialización¹⁸ de muchos actores culturales.

La última gran crisis económica del país empujó a muchas más capas sociales a salir en búsqueda de mayor estabilidad monetaria. La dolarización, la adquisición de deudas, la falta de empleo, la caída de la actividad turística, son algunas de las condiciones que precipitaron una migración masiva en los primeros años del nuevo siglo (Ordóñez 2008, 192).

¹⁸ La desterritorialización es la supervivencia de rasgos de un pasado individual o colectivo en el mundo inmigrado, en el mundo reterritorializado, en el mundo donde el individuo está adaptándose a su nuevo sistema de vida, a su nueva vida cotidiana (Flores 2000)

Así las cosas, los “actores culturales” (músicos, danzantes, artesanos, etc.) kichwas del pueblo otavalo combinaron su actividad artística con la económica (vida *maskay*). Dicha actividad económica ha permitido que el pueblo otavalo haya tenido un desarrollo en el que comerciaban tanto con sus propias artesanías, como con productos industrializados.

De esa manera, la música de los kichwas otavalo no ha permanecido estática, sus producciones musicales no se han limitado a ningún género; contrariamente han estado nutriéndose constantemente de otras experiencias artísticas en la diáspora. Los artistas kichwas siempre han estado a la vanguardia en el ámbito cultural no sólo a nivel regional sino que también globalizado, produciendo, incluso, “World Music” o música postmoderna de acuerdo con la demanda del mercado (Ordóñez 2008, 376).

Estos procesos migratorios de los kichwa otavalo les ha abierto las puertas a diferentes culturas, a tendencias globales, a identidades diversas. De ahí que en algunos casos se han visto seducidos por otras formas de vida, sin dejar de lado, las prácticas culturales comunitarias, valores culturales, identitarios. Los kichwa otavalo han incorporado tendencias globales a sus prácticas culturales comunitarias.

Para ampliar y precisar el espacio del que se va a hablar en esta investigación es necesario entonces hablar del contexto de los kichwa otavalo en el cantón Cotacachi para lo cual ubicaré el espacio geográfico y haré un acercamiento al contexto político organizativo de las comunidades que lo conforman.

2.7 Cotacachi, Ubicación geográfica

El pueblo Otavalo de la nacionalidad kichwa está integrado por más de cien comunidades ubicadas en la parte norte de la Sierra del Ecuador, en los cantones de Otavalo, Antonio Ante y Cotacachi, pertenecientes a la provincia de Imbabura.

El cantón Cotacachi es el más extenso de la provincia. La ciudad y el cantón llevan ese nombre por estar ubicadas en las faldas del volcán Cotacachi. Durante la época colonial, el territorio fue elevado a la categoría de Cantón por Fray Pedro de la Peña. Simón Bolívar lo creó jurídicamente el 6 de Julio de 1861 iniciando así su vida política y administrativa con el nombre de Santa Ana de Cotacachi (UNORCAC 2008, 15).

Cotacachi limita al norte con el Cantón Urcuquí y la Provincia de Esmeraldas; al sur con el cantón Otavalo y la Provincia de Pichincha; al este con el cantón Antonio Ante y al Occidente con las Provincias de Esmeraldas y Pichincha (UNORCAC 2008, 15).

El cantón está organizado territorialmente en parroquias y comunidades o comunas y de manera especial en zonas. Existen diez parroquias, de las cuales ocho son rurales y dos son urbanas. Las zonas establecidas y reconocidas son tres: Urbana, Andina, Intag (Subtropical); la zona urbana comprende las parroquias urbanas de Sagrario y San Francisco, así como el área urbana de la parroquia de Quiroga. La zona andina comprende las parroquias rurales de Imantag y Quiroga y las comunidades rurales de la cabecera cantonal. La zona de Intag está conformada por las parroquias rurales de Apuela, García Moreno, Peñaherrera, Cuellaje, Vacas Galindo, Plaza Gutiérrez (A. Alta 2015, 66).

En la Zona Andina de Cotacachi se encuentran cuatro parroquias de las cuales dos son rurales: Imantag y Quiroga y dos urbanas: El Sagrario y San Francisco. Las comunidades indígenas se encuentran ubicadas entre la zona urbana que crece alrededor de la ciudad de Santa Ana de Cotacachi y la Reserva Ecológica Cotacachi Cayapas (RECC) (UNORCAC 2008, 18).

Tabla 1. Parroquias y comunidades que conforman la zona andina

Parroquia	Comunidades
Imantag	Piñan, Guananí, Pucalpa, Peribuela, Quilumba, Morlán, Ambi Grande, Colimbuela, Perafán.
El Sagrario	Alambuela, El Cercado, San Pedro, Tunibamba, Piava Chupa, Piava San Pedro, Pilchibuela, Ashambuela, Yambaburo, El Batán, Azaya, Topo Grande, Santa Bárbara, Iltaquí.
San Francisco	Quitugo, Calera, San Ignacio, Turucu, Anrabí, San Miguel, Chilcapamba, Morales Chupa, Morochos.
Quiroga	San Martín, Domingo Sabio, Guitarra Ucu, Cuicocha Centro, Cuicocha Pana, San Antonio del Punje, San José del Punje, Cumbas Conde, San Nicolás, Arrayanes, Ugshapungo.

Fuente: Propuesta política y plan estratégico UNORCAC 2008 – 2018
Elaborado por: Túpac Amaru Jimbo M.

2.8 Unión de organizaciones campesinas e indígenas de Cotacachi (UNORCAC)

En la provincia de Imbabura particularmente en Cotacachi, durante el proceso de la Reforma Agraria se organizan comunidades de exhuasipungueros aprovechando el espacio político del momento para expresar el descontento hacia formas tradicionales de explotación de las que eran víctimas. La servidumbre de los indígenas les pagó a los hacendados con el cobro de diezmos y ofrendas, la falta de servicios básicos y la privación de derechos civiles de los indígenas. En 1974 se liberan de los huasipungos, al tiempo que se revitaliza la organización de comunas, cuyo fin era obtener los títulos de propiedad de las tierras y el acceso a la educación y a la infraestructura básica. Los Humazapas han recuperado un tema musical llamado *Sara Tipi* que corresponde a esa época y que habla precisamente de la formación de la UNORCAC en un contexto de opresión hacia las comunidades indígenas. Al respecto Jesús Bonilla cuenta:

Sara Tipi que es en kichwa cosecha del maíz. Es un tema muy duro porque nace cuando la UNORCAC se está formando. Porque durante la formación de la UNORCAC todas las comunidades se reúnen para pelear contra el municipio, contra quienes les oprimían. Ahí nace este tema que se llama zara tipi y yo le descubrí (J. Bonilla 2017)

En 1974 jóvenes kichwas de Cotacachi y Otavalo conformaron la Confederación Campesina de Imbabura¹⁹ (CONAIE 1998, 72) cuyo ámbito de trabajo era a nivel provincial. Años más tarde el grupo de Cotacachi se separa debido a ciertas diferencias con las orientaciones del trabajo del grupo de Otavalo, ya que ellos se enfocaban en el

¹⁹ En 1982, se realizó el Segundo Congreso de la organización, en la ciudad de Otavalo, luego de un proceso de consolidación y unidad de la Confederación. En ese congreso resolvieron cambiar la denominación de la Organización a Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI), la misma que se define políticamente como aliada de las clases explotadas y de las fuerzas políticas de izquierda. La conciencia cada vez más fuerte de la identidad cultural indígena, hizo que se resuelva que los documentos del congreso sean redactados en lengua quichua, y en ese mismo sentido, adoptaron el nombre de IMBABURA RUNACUNAPAC JATUN TANTANACUI (INRUJTA-FICI), para designar a la organización. Sus objetivos se sintetizaron en cuatro puntos fundamentales, que constituyeron la consigna de lucha: UNIDAD, TIERRA, CULTURA y LIBERTAD (CONAIE 1998).

trabajo cultural, mientras el grupo de Cotacachi planteaba la lucha contra las formas de explotación económica y social, y la recuperación de tierras (UNORCAC 2008, 23).

En el año 1977 participan algunas comunidades en la formación de la Federación de Comunas posteriormente continuaron sumándose las comunidades hasta afiliarse a la Confederación Nacional de Organizaciones Campesinas, Indígenas y Negras (FENOCIN), posibilitando de esta manera generar dos propuestas de acción: por un lado, la lucha por la defensa de los valores culturales; y, por otro lado, las acciones reivindicativas con respecto a los problemas de tierras (UNORCAC 2008, 23).

En 1980 la UNORCAC es reconocida como organización de segundo grado por el Ministerio de Agricultura y Ganadería. Al mismo tiempo, se consolida la organización interna y la unidad de las comunidades afiliadas y la organización alcanza el reconocimiento a nivel nacional. La articulación de proyectos impulsados por el Estado como el Programa de Educación Bilingüe Bicultural y otros son aprovechados por la UNORCAC para promover la alfabetización en las comunidades, la capacitación a promotores y dirigentes comunitarios y el fortalecimiento organizativo. Por otro lado, el deterioro de la estructura de poder tradicional en Cotacachi posibilita la participación de la UNORCAC en instancias de poder político (UNORCAC 2008, 24).

A partir de los años noventa la UNORCAC amplía sus acciones para el desarrollo económico productivo, turístico; la protección y manejo de los recursos naturales; el fomento de la producción agroecológica para garantizar la soberanía alimentaria; la salud indígena y revitalización de la medicina ancestral; el fortalecimiento organizativo, identidad cultural; y una fuerte participación femenina en los programas y proyectos.

Podemos decir que, desde su fundación, la UNORCAC se ha constituido en un actor político, que busca espacios de participación y define acciones en beneficio de la población indígena hasta la actualidad. Su importancia como organización radica en articular la lucha por la defensa de los valores culturales indígenas y las acciones reivindicativas con respecto de los problemas de tierras.

La UNORCAC como la organización que representa a las comunidades kichwas de Cotacachi, integra a la población e interviene en su desarrollo individual y colectivo, permitiéndole a esta reconocerse y valorar sus potencialidades y sus necesidades. “Al ser un ente organizado tiene la potestad de exigir el cumplimiento de derechos, exigir la

aplicación de políticas que beneficien a las comunidades, respetando sus diferencias” (G. Alta 2017)

Jesús Bonilla del grupo Humazapas, refiriéndose al apego que sienten por la organización señala que la UNORCAC es la organización madre de las comunidades y manifiesta lo siguiente:

Somos parte porque somos de las comunidades, entonces siempre, aquí, las comunidades la organización madre siempre va a ser la UNORCAC. Nosotros somos parte de la UNORCAC, pero no como un producto de ellos ni un trabajo de la administración, sino, como un producto de las comunidades, porque nosotros no somos solo de Turucu, nosotros somos de San Pedro, de Anrabí, de Morales Chupa, de Calera. Nosotros somos un producto de las comunidades y que usa material de las comunidades, porque las investigaciones se hacen en las diferentes comunidades. Yo por eso digo soy parte de la UNORCAC, pero no porque debo dar cuentas al presidente, sino porque somos de las comunidades y nos debemos a las comunidades, porque de ahí hemos sacado el material que ahora podemos reproducir en música (J. Bonilla 2017).

2.9 Tiana, Fundación para el Arte y la Cultura

Tiana²⁰ es una fundación de carácter no gubernamental y sin fines de lucro creada en el año 2005, que desarrolla y promueve actividades para que personas de todas las edades tengan un espacio alternativo donde puedan participar del arte y la cultura. Su dinámica de financiamiento funciona indistintamente a través del desarrollo de proyectos y propuestas.

Los objetivos fundamentales de Tiana son: crear un espacio amplio y multidisciplinario para la generación de nuevos conocimientos y expresiones artísticas y culturales; promover la capacitación, la interpretación y la difusión artística en distintas ramas; además, apoyar el fortalecimiento y el desarrollo personal y social, así como la investigación-acción participativa en el campo del arte y la cultura (F. p. Tiana 2009, 1).

En ese sentido y, teniendo en cuenta que el cantón Cotacachi es la cuna del arte musical, la fundación Tiana realizó un proyecto llamado *Documentar, recuperar y difundir la música como manifestación del patrimonio cultural intangible en las comunidades indígenas del cantón Cotacachi* (Tiana 2009, 5).

²⁰ Tiana es una palabra kichwa que significa lugar de reunión y acogida, punto de encuentro, es el verbo ser y estar (F. p. Tiana 2009, 1)

El proyecto contó con la participación decidida de las comunidades de Turuco, Santa Bárbara, Topo Grande, La Calera, San Pedro, El Cercado, San Nicolás y Cumbas Conde (Tiana 2009, 5); los cabildos de las comunidades facilitaron las casas comunales o las escuelas para la realización de los talleres. Solamente en las comunidades de Chilcapamba y San Pedro las actividades se desarrollaron en las casas de los “tayta maitrus”²¹. Además, contaron con el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador y la UNORCAC, que, en su afán de compromiso con el desarrollo cultural de las comunidades a las que representa, acogió la propuesta, esperando que funcionara como un impulso para la consecución del eje de Identidad, Justicia, Educación y Gestión del Conocimiento, prioritario dentro del Plan Estratégico de Desarrollo (Tiana 2009, 9).

Este proyecto estuvo alineado con los principios establecidos en la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” emitida por la UNESCO en el año 2007. En este documento se establece que patrimonio cultural inmaterial “son los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (Tiana 2009, 7)

El patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales tradicionales y artes del espectáculo (Tiana 2009, 7).

El proyecto de la fundación Tiana mostraba la situación en la que se encontraban las prácticas culturales relacionadas con la música en algunas comunidades indígenas del cantón Cotacachi, provincia de Imbabura, e inducía a un proceso de revitalización musical y cultural a través de talleres que se llevaron a cabo entre septiembre del 2008 y agosto del 2009 (Tiana 2009, 5).

²¹ En la cultura indígena los músicos son conocidos como Tayta-Maitrus, pero ellos no conocen solamente sobre su instrumento sino sobre todos los aspectos que rodean a la fiesta y a los ritos (Tiana 2009).

Sus responsables (Oscar Betancourt, Carlos Alta, Gladys Alta) aseguran que no se trataba de una “investigación musicológica sobre los orígenes de la música indígena, sino del levantamiento de una línea base sobre la cual se puedan diseñar estrategias eficaces, ejecutar programas y proyectos para promover la revitalización cultural en esta zona del Ecuador”. Explican, además, que no se han tomado en cuenta los conceptos teóricos de la música europea, y que tampoco buscaban explicar las distintas formas musicales encontradas desde una óptica occidental. Contrariamente, realizaron un mapa del escenario cultural visto por sus propios actores.

Dentro de este proyecto, tres fueron los ejes fundamentales que han guiado el proceso de revitalización:

- 1). El levantamiento de una línea base sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi.
- 2). El diseño de una estrategia participativa de revitalización del patrimonio cultural.
- 3). El impulso a la transmisión de conocimientos de viejos a jóvenes y a niños.

Durante el desarrollo del proyecto fue de gran importancia la participación y el apoyo de la gente relacionada con las actividades sociales y culturales. Fueron ellos quienes propusieron un listado bastante amplio de *taytas maitrus*, tocadores, músicos y compositores de la parte urbana, historiadores, antropólogos, entre otros (Tiana 2009, 10).

Debido a la avanzada edad (y en otros casos, la muerte) de muchos de los conocedores de las prácticas culturales en Cotacachi, los talleres tuvieron como punto de partida la elaboración de instrumentos musicales (flautas, pingullos, pífanos), entre otras prácticas artísticas, para la revitalización cultural, dentro de las cuales estaban: los cantores y las cantoras de semana santa, la revitalización de la flauta y el rondín para el Inti Raymi y la danza de los abagós, siendo esta una de las más emblemáticas de Cotacachi.

Algunos de los chicos y chicas de Humazapas formaron parte de este proyecto. De hecho, en mi opinión personal, tienen una influencia directa tanto de la UNORCAC en su proceso organizativo, como de la fundación TIANA en el aspecto pedagógico; y de ambas en su postura para revitalizar las prácticas culturales de las comunidades de Cotacachi

Aquí en mi casa nadie toca. Hubo una vez un proyecto que se llamaba “Tiana” que se trataba de aprender a construir instrumentos. Ahí me metí yo. De ahí salimos solamente dos que aprendimos de todos. Entonces, creo que desde ahí empecé a investigar, a aprender, porque yo hasta los dieciséis no tocaba nada, a mí me gustaba mucho el fútbol... yo me lo pasaba solo jugando. Entonces, a los dieciséis me apegué a las flautas. Lo primero que yo empecé a tocar fueron las flautas con mis hermanos (J. Bonilla 2017).

2.10 Influencias musicales y sociales de Humazapas

Considero que el grupo Humazapas deviene de todos los procesos anteriores y su influencia es, por demás, directa, si vemos la experiencia de trabajos artísticos en el cantón Otavalo, tanto la musical- migratoria, que se nutre de experiencias musicales en el mundo, como los trabajos de revitalización cultural y fortalecimiento identitario en épocas anteriores por parte de plataformas artísticas, usando el arte kichwa como herramienta para la visibilización de sus demandas políticas.

Así también, en el contexto político organizativo local, la UNORCAC, como representante de las comunidades kichwas de Cotacachi, es una influencia para Humazapas pues comparten su postura de lucha por la defensa de los valores culturales. El grupo Humazapas ha trabajado también junto a la organización en la producción de talleres de arte para las comunidades.

Así las cosas, la influencia del proyecto Tiana en el actual trabajo artístico de Humazapas se refleja en los procesos de revitalización musical y cultural. Instrumentos musicales tales como flautas, pingullos, pífanos, son parte de los instrumentos utilizados por Humazapas, sin mencionar la danza de los abagos, los cantores de semana santa, entre otros aspectos de reafirmación identitaria que, desde mi punto de vista, devienen inicialmente de los resultados de ese proyecto.

La influencia del grupo Cutaycachi es otro de los pilares que sostienen la propuesta del grupo Humazapas, permitiéndoles transmitir los valores culturales de las comunidades de generación a generación. Es necesario recalcar que, a través del trabajo de ese grupo, se inicia un trabajo que ha logrado fortalecer la identidad y revalorizar la música y la danza de las comunidades de Cotacachi. De hecho, en aquel tiempo existían pocos flauteros. De acuerdo con Pedro De la Cruz, eran seis los flauteros y, en ocasiones, en las fiestas Inti Raymi se quedaban sin músicos para bailar. Actualmente, podemos

constatar que el trabajo de Cutaycachi ha tenido frutos como el grupo Humazapas, que, durante este tiempo, ha estado dándole continuidad a su propuesta, con un enfoque mucho más amplio, en parte debido a su relación con el espacio académico que los distingue de épocas anteriores. Actualmente existen alrededor de cuarenta flauteros.

Antes contados eran seis flauteros de Inty Raymi, salían bailando se chumaban y de repente ya no se tenía música para bailar y ahora tenemos como 40, y no solo aquí sino en otras comunidades por ejemplo en la comunidad de San Pedro no había. Ahora sí hay. Eso es porque los Humazapas a través de su proyecto han logrado llegar a la gente, a las nuevas generaciones. Ahora tenemos varios tocadores e incluso se pelean por tocar. Yo veo que la gente mayor va a acompañar, nosotros vamos a acompañar siempre. Ellos se sienten identificados, motivados, incluso no solo los papas, familiares sino también los vecinos, cuando van a presentarse los acompañan. Todos estamos juntos. Y más que todo creo que la gente mayor de las comunidades se sienten revalorizados más que todo los flauteros, los que tocaban el arpa, violín (P. De la Cruz 2017).

Humazapas, a través de su trabajo, logra revalorizar algunos aspectos culturales y llegar al público general y a las generaciones más jóvenes con una propuesta actualizada y atractiva, sin dejar, por esto, de ser motivo de identificación de generaciones anteriores, como dice Pedro De la Cruz, ellos “se sienten revalorizados”.

A través del tiempo, las prácticas artísticas kichwas han sido parte de los diferentes procesos políticos que demandan reconocimiento y derechos de los pueblos indígenas, tanto a nivel nacional, como internacional. La revitalización cultural, en el caso de los pueblos indígenas, ha sido imprescindible para fortalecer la conciencia identitaria. Permite la propagación y obtención de una conciencia social, política y espiritual de las que se nutren propuestas artísticas actuales como los Humazapas. De esa manera, el lugar de la transformación política es así mismo el lugar de la transformación artística del pueblo kichwa contemporáneo. En ese sentido es necesario para el siguiente capítulo conocer, precisar y profundizar la propuesta del trabajo de Humazapas.

Capítulo tercero

Los Humazapas actores culturales contemporáneos

A continuación, se hará una breve referencia a la comunidad de Turuco por ser el lugar de origen de la mayoría de los jóvenes de Humazapas, para luego exponer el proceso del grupo de danza, que actualmente es parte fundamental de Humazapas. Posteriormente, se evidenciará cómo este grupo, junto a otros jóvenes de la comunidad, ha ayudado por medio de algunas actividades al desarrollo social de la comunidad. De igual manera, se analizarán todos y cada uno de los diferentes componentes, factores, dialogismos, y relaciones artísticas, que hacen del grupo Humazapas los actores culturales, que son hoy.

Por otro lado, veremos cómo estos jóvenes le otorgan un sentido distinto al nombre que asumen como grupo, para enfocarse en el trabajo cultural de las comunidades indígenas, hasta consolidar la propuesta de formar un espacio que permita la continuidad de las prácticas artísticas kichwas.

De esta forma, se dará un enfoque minucioso a la propuesta de Humazapas a través de sus producciones teatrales, musicales y artísticas, en general. En este capítulo indago acerca de quiénes son, de dónde son y cómo iniciaron, cuáles fueron sus objetivos iniciales, qué manifestación artística practican, y cómo se ha modificado su horizonte artístico a través del tiempo. La sustentación de esta propuesta está basada en una serie de entrevistas realizada a una parte importante del grupo Humazapas.

3.1 La comunidad de Turuco

El grupo Humazapas está conformado por jóvenes kichwa otavalo del cantón Cotacachi, provincia de Imbabura, particularmente de la comunidad de Turuco, situada

aproximadamente a 2.410 m.s.n.m. También hay algunos jóvenes de otras comunidades aledañas como Anrabí y San Pedro, entre otras.

Turuco es una comunidad muy pequeña, compuesta por tres parcialidades: Anrabí, Topo Chico y San Miguel. Limita al norte por el sector de La Banda; al sur, por el camino que conduce a El Ejido (escuela Anrabí y Topo Grande); por el este, con el río Pitzambitzi; y al oeste, por el río Yana Yacu. La comunidad abarca alrededor de 60 familias, entre indígenas y mestizas (G. Alta 2007).

3.2 La danza del grupo, Inkapak Ushikuna (hijas de los Incas)

Hace algunos años, varias madres de familia de la comunidad de Turuco, conscientes de formar a sus hijos e hijas en el reconocimiento de su cultura, y aprovechando las habilidades de sus hijas en el baile, apoyaron para que un grupo de niñas se desarrollaran en el mundo de la danza, pues dicha comunidad adolecía de grupos de música o danza en el que se viera representada y atravesaba un proceso de cambio.

De esta manera, con apenas cinco años aproximadamente, Sami De la Cruz,²² Papsi De la Cruz,²³ Toa De la Cruz,²⁴ Tamia Andrango²⁵ y Delia Guandinango empiezan a experimentar en el mundo del arte kichwa. Sus actividades pasaron de ser un espectáculo y alegría de la familia, a ser un medio de transmisión de conocimiento y memoria colectiva para sus madres, padres y abuelos. En este trasegar participaron también niños de la comunidad como son Kuri Maigua,²⁶ Túpac Lima, Miguel Guandinango (Micho), que unidos por la amistad y la familiaridad, lograban coordinar sus tiempos, ritmos para los ensayos y presentaciones. Posteriormente, se juntaron

²² Sami Huaita De la Cruz Alta; 24 años, integrante de Humazapas (danza). Estudiante de Relaciones Internacionales en la Universidad San Francisco de Quito.

²³ Huiqui Papsi De la Cruz Alta; 23 años, integrante de Humazapas (danza). Estudiante de Ingeniería Civil en la Universidad San Francisco de Quito.

²⁴ Toa Margarita De la Cruz Sánchez; 23 años, integrante de Humazapas (vocalista). Estudiante de Administración en la Universidad Central-Quito.

²⁵ Tamia Guadalupe Andrango Cadena; 23 años, integrante de Humazapas (dirige el grupo de danza). Estudiante de Comunicación Social en la Universidad Central-Quito

²⁶ Kuri Inty Maigua De la Cruz; 23 años, integrante de Humazapas (danza). Estudiante de Psicología en la Universidad San Francisco de Quito.

también otras mujeres: Miriam Flores,²⁷ Mayra Quinchiguango, Rocío Guandinango, Josselin Vaca, y Ana Lucia Bonilla. Kury Inty²⁸ (Maigua) cuenta como ingresó al grupo.

Yo me metí más porque ellos bailaban y por molestarles a las chicas. Como estaban en un grupo de danza. La Toa, la Papsi, la Sami, la Tamia, el Micho, el Tupac, el Nanki, mi primo. Salían a bailar desde chiquitos. Entonces yo también me uní a ellos. Íbamos a los concursos entre las comunidades, y sabían ganar el primer lugar. Luego se unieron la Miriam, la Rocío que ya está casada, ¿quién más? La Anita igual está casada, la Josselin, la Mayra también estaba. (Kury Maigua grupo focal, 04-06-2017)

Durante mucho tiempo, el grupo no dispuso de recursos propios. Eran sus madres, principalmente, quienes los apoyaban con la búsqueda de la vestimenta adecuada, para cada temática. Los pasos de baile fueron aprendidos por las mismas integrantes.

Es así, como los integrantes a las edades de entre los doce y catorce años ya se habían presentado en varios programas de la escuela, del colegio, de la organización local y en otros eventos como las elecciones de las reinas, durante las fiestas de la ciudad. Al mismo tiempo, la UNORCAC (2003) organizaba concursos relacionados con manifestaciones artísticas, para revitalizar la cultura y fortalecer la identidad de las comunidades kichwas de Cotacachi. En dichos concursos, los jóvenes obtuvieron los primeros lugares; además de otros reconocimientos importantes. Su nombre empezó a ser reconocido como *Inkapak Ushikuna*, fueron un referente para que otros grupos de las demás comunidades se empezaran a organizar, preparar y presentarse al público.

En ese marco artístico cultural y político se conformó el grupo de danza Inkapak Ushikuna con las niñas de la comunidad de Turuco, conformando el primer grupo consolidado de la comunidad. Algunas integrantes de ese grupo, actualmente jóvenes mujeres kichwas (Tamia,²⁹ Sami Huaita,³⁰ Huiqui Papsi³¹, Miriam), son parte de la danza del grupo Humazapas.

La primera como muestra de un grupo así consolidado ya de danza, fueron las mujeres, revalidaron desde los doce años, impulsados por las mamás que había concursos como los de la UNORCAC, entonces ahí creo que se creó el grupo de la danza que hay, entonces ellas estaban desde los doce años bailando, pero eran un grupo, así como de niñas, formado por las mamás (J. Bonilla 2017).

²⁷ Miriam Consuelo Flores Andrango; 28 años, integrante de Humazapas (danza). Estudiante de Especialización Superior en Gerencia para el Desarrollo. Universidad Andina Simón Bolívar-Quito.

²⁸ Kury Inty: Sol de Oro.

²⁹ Tamia: Lluvia

³⁰ Sami Huaita: Aliento del clavel

³¹ Huiqui Papsi: Lagrima de mariposa

Con el pasar del tiempo, ellas decidieron perfeccionar sus movimientos, asistiendo con constancia a los ensayos. Sin embargo, hubo un tiempo corto en el que dejaron de reunirse, ya que daban prioridad a sus estudios de tercer nivel.

De modo que, el esfuerzo de las madres de la comunidad ha cosechado frutos, pues de manera indirecta lograron, no solo consolidar un grupo de danza, sino que al consolidarse, el grupo comenzó a transmitir una marca de identidad.

3.3 De Wambras Turu a Humazapas

Posteriormente, las mujeres de Inkapak Ushikuna se reintegraron con un objetivo claro: ser más que un grupo de danza. Se hicieron llamar *Wambras Turu* y aportaron, aun sin dinero o apoyos económicos externos, al desarrollo social de la comunidad, especialmente en beneficio de los “mayorcitos” y “mayorcitas” con su proyecto una “Navidad para los tayas y mamas”. Sin recursos económicos, fueron quienes empezaron a hacer esta clase de eventos cada año, brindando un momento de distracción y regalos tales como ropa, víveres o fundas de golosinas. A esta causa se suman los jóvenes Bonilla (músicos). Es así, como a la danza (que nace como una serie de atracciones familiares) se le suma la parte musical: instrumentación, canto, etc.

Algunos de esos nuevos chicos del grupo formaban parte de una banda de rock y generalmente llevaban el cabello despeinado. Por esta razón, a manera de burla se los empezó a conocer como *umasapas*. Flor Bonilla³² cantante del grupo, comenta:

Mi hermano Roberto tenía un grupo. Se presentaron en la universidad, pero no con música andina, sino con música de rock y como mi hermano no se sabe peinar, es un problema... Entonces un vecino, el Pillo, le decía *umasapa* porque no se sabía peinar. Igual se presentaron en la fiesta de Turuco con el Basti, el Yauri Andrango y se presentaron con el nombre de “umasapas”, en un inicio porque ellos siempre andan despeinados (F. Bonilla 2017)

³² Flor María Bonilla Simba; 24 años, integrante de Humazapas (canto). Ingeniera Ambiental por la Universidad Católica

Fue durante una de las celebraciones navideñas en la comunidad que, los chicos de Wambras Turu, hacen una representación musical fusionando géneros musicales como; regué, ska y rock, con música kichwa. Para esta ocasión, los chicos del grupo decidieron llevar el dorso desnudo y utilizar pelucas a las que en lengua kichwa se les llama “sapa”. Esta actividad, por supuesto, fue intencional en vista de que ya se les conocía dentro del círculo de amigos de la comunidad como los *umasapas*, sin embargo, ese era el momento para hacer de ese nombre una suerte de identidad grupal, pero dándole una connotación distinta a la de cabezones o despeinados.

Yo aparte de tocar vientos, me gusta tocar la batería porque en la universidad estudié batería, teníamos un grupo con mis hermanos que tocábamos ponte regué y la gente de aquí como apodo nos puso “umasapas”, como apodo, pero de allí, dentro de la investigación que hemos hecho como que nos hemos empoderado de este nombre (J. Bonilla 2017).

Estos jóvenes kichwas toman finalmente la decisión de ponerle al grupo un nombre que los identifique, que no sea bonito ni elegante, pero si denote su esencia y su cultura. Si bien, en el lenguaje coloquial la palabra *umasapa* tiene cierto sentido peyorativo, ya que el *umasapa* es el cabezón, el que no se peina, estos chicos y chicas decidieron llamarse Humazapas, “al principio era sin h, rayábamos mucho buscando que nos guste el diseño del nombre y luego logramos con la h” (L. Bonilla 2017). Habría que decir entonces que utilizaron la letra “z” y no la “s”, así también le agregaron la letra “H”, todo esto, simplemente por un gusto estético, en palabras de los chicos, “así se ve bien”.

La palabra *umasapa* que inicialmente fue utilizada a manera de burla o insulto es empoderada y resemantizada por el grupo. En kichwa *uma* quiere decir cabeza, guía, dirigente y *sapa* grande, inteligente, cabezón, es decir que Humazapas actualmente en el sentido resemantizado de la palabra quiere decir: chicos de cabeza grande-chicos inteligentes. De acuerdo con Shairy Quimbo:

Umasapa quiere decir aquel ser inteligente, *sapa* es aquel poseedor, por ejemplo, cuando se dice *kullkisapa* no se está maltratando, *kullkisapa* es adinerado. Entonces *umasapa* quisiera entender cómo, es aquel poseedor de inteligencia. Cuando les anunciaron en su presentación, les dijeron que *umasapa* era aquel que no se peina (Quimbo, El grupo Peguche 2017).

Aproximadamente en el año 2015, las experiencias vividas en la comunidad y la gran afinidad y familiaridad les permitió fusionar sus actividades artísticas, música, canto

danza, teatro, cine y plástica con una conceptualización distinta que pueda transmitir la vivencia de las comunidades. Los Humazapas sintieron la necesidad de trabajar específicamente en aspectos artísticos culturales kichwas, “empoderarse” de las manifestaciones artísticas de las comunidades de Imbabura.

3.4 La conformación del grupo

Jesús Bonilla, es el director del grupo Humazapas. Él cuenta que, hasta los 16 años, no tocaba ningún instrumento, a esa edad a él solo le interesaba jugar fútbol “quería ser futbolista”, sin embargo, el hecho de salir a jugar con amigos de la comunidad le hizo pensar en otras actividades que podría realizar para compartir momentos en común.

Inicialmente Jesús aprendió a realizar y a tocar flautas y pallas³³ en el marco del proyecto “Documentar, recuperar y difundir la música como manifestación del patrimonio cultural intangible en las comunidades indígenas del cantón Cotacachi”, realizado por la fundación Tiana. Posteriormente siguió practicando flautas y rondín junto a sus hermanos, sobre todo en fiestas como el San Juan y Semana Santa. Además, participaron de una serie de talleres de elaboración de pallas a cargo de Lenin Alvear³⁴.

Dichos acontecimientos llevaron a Jesús Bonilla empezar a pensar en la música andina y posteriormente en la música kichwa de su propia localidad. Inicialmente entonces surge la idea de hacer una “tropa de instrumentos andinos”:

empezamos con una idea que teníamos de armar una tropa de instrumentos andinos, entonces teníamos la idea, has visto la tropa de allá de Bolivia, de pallas, con tarkas con siqus, entonces teníamos esa idea y fuimos a aprender, empezamos en Cotacachi con jóvenes de aquí, con mis hermanos a aprender, y también empezamos a aprender aquí dentro de las comunidades a tocar los instrumentos de aquí, las flautas, pero solamente por un interés individual no pensando nunca en un grupo sino porque queríamos primero aprender (J. Bonilla 2017).

³³ Palla: Es un instrumento de viento que cuenta con ocho tubos, pentatónico. Normalmente se hace en carrizo o en bambú (J. Bonilla 2017).

³⁴ Lenin Alvear: director del Museo de las Culturas de Cotacachi, estuvo a cargo del grupo Waruntzy en sus inicios.

Tiempo después, Jesús convoca a otros jóvenes (hombres y mujeres) de Turuco y de otras comunidades a aprender a elaborar y a tocar instrumentos de viento. Esta transmisión de conocimientos de la música kichwa se volvió una estrategia necesaria para la revitalización de los instrumentos musicales (flautas, pallas, etc.) y, de manera inherente a la cultura. Para darle continuidad a esas propuestas que, desde mi punto de vista, promueven la revitalización cultural, se conforma la escuela de arte kichwa Waruntzy.³⁵

En uno de los aniversarios de la comunidad, Jesús, después de hacer música con uno de sus amigos, y en vista de la buena relación que existía con las chicas del grupo de danza Inkapak Ushikuna, les pidió fusionar sus actividades artísticas: “yo siempre me llevaba con las mujeres de aquí, les digo hagamos algo para nosotros tocar y que ustedes bailen” (J. Bonilla 2017).

De esta manera, en palabras de Jesús, nació la idea de crear un grupo de escenario, señalando que la música al interior de las comunidades es parte de los eventos cotidianos, pero que al mismo tiempo puede representarse como arte para escenario.

Normalmente nosotros los grupos que creamos eran de calle, para acompañar fiestas, porque normalmente la música tradicional no es para escenario pues es para acompañar fiestas, así como los velorios y esas cosas o los matrimonios que nunca es un escenario, igual en las fiestas ponte de semana santa no es un escenario ni San Juan, nunca hubo un escenario en las comunidades entonces nace la idea de crear un grupo de escenario (J. Bonilla 2017).

Así, nació el grupo de música y danza Humazapas en el año 2014 en la comunidad de Turuco, su trabajo recopila la música de las comunidades de Cotacachi y de la provincia de Imbabura y sus presentaciones se dan en los escenarios cotidianos de la comunidad, como en grandes escenarios, por ejemplo, el de la Casa de la Cultura en Quito. Los Humazapas dicen no ser creadores, consideran estar aprendiendo lo que las generaciones anteriores hacían y lo quieren hacer bien, para poder darles continuidad a estas prácticas y transmitir las a otras generaciones.

³⁵ De acuerdo con Segundo Luis Moreno Waruntzy significa grupo de músicos palleros que tocaban en la fiesta de los yumbos.

Las obras de Humazapas son: Alichu Imacha,³⁶ Roselena, Ángel Calpay,³⁷ Sara Mama,³⁸ Wawa Wañuy.³⁹ Cada obra contiene algunos temas musicales, danza y teatro. Hasta el momento han grabado un disco llamado Sara⁴⁰ (7 unidades), este disco no se ha publicado todavía. Por otro lado, Humazapas se ha hecho acreedor a varios premios en lugares como; Riobamba (tercer lugar). Peguche⁴¹ durante las fiestas del *Pawkar Raymi*⁴² (primer lugar). Concurso de danza Quito Danzario (primer lugar), entre otros reconocimientos importantes a nivel nacional.

3.5 Colaboradores incondicionales

Actualmente los Humazapas son, una agrupación conformada por músicos, cantantes, danzantes, teatreros, un animador, un diseñador y un fotógrafo. Sin mencionar que tienen gente dispuesta a colaborar en sus trabajos sin ningún interés, como Citlali Andrango que hace las veces de “representante” del grupo.

3.5.1 La imagen fotográfica de Humazapas

A Washington Maldonado⁴³ siempre le ha gustado la fotografía, por esa razón ha sido, el presente ausente de la memoria fotográfica de su familia. Actualmente, es considerado fotógrafo oficial del grupo Humazapas; su trabajo es colaborativo. Su relación con el grupo es producto de la amistad con Flor Bonilla (vocalista del grupo). El primer acercamiento con el grupo fue una sesión fotográfica para uno de los conciertos del grupo, en la ciudad de Cotacachi.

³⁶ Alichu Imacha: en sentido de pregunta ¿estará bien o mal?

³⁷ Ángel Calpay: Anuncio de que las almas salen de su mundo

³⁸ Sara Mama: Madre maíz

³⁹ Wawa Wañuy: Muerte de un infante

⁴⁰ Sara: maíz

⁴¹ Comunidad ubicada a cinco minutos de Otavalo, reconocida internacionalmente, sobre todo, por la elaboración de tejidos y su producción musical

⁴² Cada año en la comunidad de Peguche en el mes de febrero se celebra el *Pawkar Raymi* o fiesta del florecimiento, en la cual se agradece a la Pacha Mama (Madre Tierra) con dos principales elementos el agua y las flores

⁴³ Jorge Washington Maldonado Conejo, 29 años, oriundo de la comunidad de Peguche. Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Técnica del Norte (UTN).

En vista de que el trabajo fotográfico (Ver anexo 4) tenía plena aceptación del grupo, fue invitado posteriormente a todas las presentaciones de Humazapas para “capturar los momentos donde se sienta la pasión que ellos tienen” (W. Maldonado 2017). “Washo” dice haber aprendido mucho con el grupo, porque le permitió ampliar en la práctica, su conocimiento académico sobre fotografía y esto le permitió, además, hacer conocer su trabajo para recibir otras propuestas que requieren de su profesionalismo. Además, el trabajo con el grupo le ha dado experiencias gratificantes que, según él, no había imaginado como, por ejemplo, conocer la Casa de la Cultura en Quito y presenciar la premiación al grupo Humazapas, por haber ocupado el primer lugar en el concurso de danza denominado Quito Danzario.

3.5.2 Una representante para el grupo

Citlali Andrango⁴⁴ es hermana de Tamia, una de los danzantes y su aporte como representante del grupo es colaborativo o como ella asegura: “cuando puedo hacerlo”. Citlali afirma que el trabajo de Humazapas es importante en vista de que en la comunidad de Turuco, como en las demás comunidades de Imbabura, “hay muchos músicos que ya han ido muriendo y como que ellos se están llevando los conocimientos. Entonces los jóvenes hacen su trabajo para recuperarlo”.

Desde el punto de vista de Citlali, Humazapas tienen una relación vivencial con la comunidad y de ahí que su aporte genere otras expectativas que trasciendan la revitalización de prácticas culturales, “el tema de revitalizar es como lo no vivido, pero ellos lo hacen vivencial” (Andrango 2017). Finalmente, Citlali enfatiza en que Humazapas da a entender una suerte de reapropiación o empoderamiento de prácticas culturales de las comunidades. Es importante entonces reconocer que existe una voluntad fuerte desde algunas personas que admiran y apoyan el trabajo de Humazapas. Jesús Bonilla refiriéndose a Citlali (Tati) como su representante comenta:

A la Tati no le pagamos. Entonces no hay como insistir que ella nos busque contactos. Igual nosotros no ganamos dinero. Lo que cobramos de las presentaciones siempre gastamos en lo que necesitamos y lo que tenemos es para seguir trabajando en lo que hacemos (J. Bonilla 2017).

⁴⁴ Citlali Andrango, 33 años, comunidad de Turuco. Trabaja en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) en el Área Administrativa

3.5.3 Humazapas, la película

José Espinoza⁴⁵ colabora con Humazapas desde el componente audiovisual. Hasta el momento, ha producido tres videos musicales del grupo: Waruntzy (2014), Señor de la agonía (2016), Adiós mamita (2016), y, apoyó en la dirección del último video denominado Hana Chagra (2017).

La colaboración a Humazapas se da por la relación de amistad que existe entre ellos, pero, sobre todo, porque a “Joshi” le resulta muy interesante el trabajo del grupo: “Me parece interesante la propuesta musical. No es una propuesta andina, moderna, sino es como recuperar lo ancestral” (Espinoza 2017).

De acuerdo con Joshi, el trabajo audiovisual es una negociación constante con el grupo y requiere de un trabajo especial. Difiere de hacer un video musical convencional, debido a que el trabajo del grupo Humazapas es sobre todo “vivencial”. Por lo tanto, es necesario poner en escena algunas manifestaciones culturales que se dan en la vida cotidiana de las comunidades. Joshi comenta que incluso ha tenido que producir estos videos a manera de obras de teatro y caracterizarlos en diferentes actos. Así, por ejemplo, el video llamado Waruntzy consta de tres actos: acto 1, Wawa wañuy; acto 2, Roselena; acto 3, Abagó.

Por otro lado, para Humazapas es importante la comunidad, razón por la que quieren visibilizarla a través de estos videos, haciendo uso de los símbolos y elementos locales, descubiertos en sus investigaciones. De ahí que de acuerdo con Joshi, “La comunidad siempre está presente en el entorno en el que ellos viven. Yo les dije: ¡hagamos en Cotacachi! y no quieren, proponen hacerlo en la capilla, por ejemplo. Es tratar de replicar las vivencias” (Espinoza 2017).

A través de esos videos, Humazapas adquiere notoriedad en el sistema de percepción mediatizado occidental; no solo es el vocero o director grupal, todas y todos los jóvenes del grupo son acreditados en las cámaras de los distintos numerosos

⁴⁵ José Espinoza Anguaya, oriundo de la ciudad de Otavalo, antes de haber estudiado en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación INCINE, entre el 2007-2012 viajó durante nueve años como músico y comerciante de artesanías locales a los Estados Unidos. Así también por diversos motivos ha visitado Japón, Colombia, Perú, Bolivia. En el campo cinematográfico se destaca su cortometraje Ayllu (Familia 2012) y fue invitado a participar en tres festivales internacionales: Israel Tel Aviv International Film Festival 2012, 12a Edición del Festival Internacional de Escuelas de Cine Uruguay 2012 y Festival de Cinema Latino de Sao Paulo 2012 (Y. Muenala 2016)

dispositivos globales y locales. Al parecer, se combina la modalidad social y la individual, dentro de la mediatización global. Se trata, entonces, de una nueva respuesta imaginera, porque actualmente es primordial contrastar y aplicar viejas y nuevas estrategias.

No obstante, Humazapas propone a Joshi hacer una película, la idea es bien recibida por su parte, después de todo, ya contaba con alguna experiencia previa, gracias a la producción de videos anteriores. De hecho, la grabación del Señor de la agonía fue pensada como el *teaser*⁴⁶ para el posterior largometraje. Para Joshi, “todo está ahí”, es una película que se debería producir, si bien las personas que van a participar necesitan de entrenamiento actoral, él considera que los músicos y las chicas de la danza, tienen la movilidad necesaria para el escenario, lo cual puede considerarse como una experiencia previa que facilitaría la actuación.

De acuerdo con Joshi, todos los videos realizados anteriormente son experiencias previas, pero además es posible juntar estos aprendizajes audiovisuales anteriores y fusionarlos con trabajos posteriores para crear un largometraje, “no es un video convencional, sino es un extracto de una escena, cada clip que está allí” (Espinoza 2017).

Los principales personajes del cortometraje serían: un arpero, una chica que quiere bailar y una *mamaku* (abuelita). Finalmente, lo ideal será que los integrantes del grupo propongan el guion, en función de su intención comunicativa. Nos queda entonces esperar la película de Humazapas.

3.6 Waruntzy: un espacio para darle continuidad a las manifestaciones artísticas

La idea de generar una tropa de músicos no tuvo el alcance esperado, debido a que la gente no se identificaba con ese tipo de música. En cambio, se logró materializar la idea de formar una escuela de arte kichwa: Waruntzy. Se generó en el año 2011 como una escuela en la que algunos integrantes de Humazapas dictan talleres. Además, está enfocada en la enseñanza de música, danza, teatro y cine.

Sus creadores tuvieron que iniciar un proceso de investigación que implicaba salir a las comunidades; realizar entrevistas y grabar las interpretaciones musicales de la gente, sobre todo mayor, con el afán de alcanzar una reinterpretación efectiva. En ese sentido,

⁴⁶ De acuerdo con José Espinoza el *teaser* es un resumen visual de lo que podría ser una película

Humazapas es un grupo que considera que sus integrantes no están creando, más bien están aprendiendo, para transmitir esos conocimientos a otras generaciones. Jesús Bonilla dice, “nosotros queremos aprender lo que nuestros tíos, nuestros abuelitos, nuestra familia, en las comunidades sabían tocar. Reaprender, reinterpretar, promocionar para la gente y después crear” (APAK, Humazapas 2017).

Durante ese proceso de investigación, “descubrieron” por así decirlo, que en la comunidad de Turuco, alrededor de 1970, existían cinco arperos, de los cuales solamente uno vive actualmente. Asimismo, se enteran de la existencia de un arpa que pertenece a la comunidad y que en la década de los setenta era utilizada por el grupo Cutaycachi: “el arpa pasaba en la iglesia arriba o pasaba en las casas donde se dejaba el santo de la iglesia” (J. Bonilla 2017).

Posteriormente, trabajaron junto a la UNORCAC en talleres de música y elaboración de instrumentos de viento y, de esta manera, se consolida Waruntzy. La escuela funciona a pocos metros del parque principal, a un costado de la Iglesia Matriz de Cotacachi, en las instalaciones del Museo de las Culturas.

En este espacio, niños y jóvenes (hombres y mujeres) inicialmente aprendían a tocar y elaborar instrumentos como pallas, bombos, flautas de Semana Santa y flautas de Inty Raymi. Waruntzy ha sido la base o germen para la creación de distintos colectivos: cine Waruntzy, grupo de teatro Ñapash Purina⁴⁷ y Humazapas-grupo de música y danza, principalmente.

Hay otro espacio en las instalaciones del Jambi Mascari⁴⁸ perteneciente a la UNORCAC, ubicado a pocos pasos del mercado central, en este lugar generalmente se reúnen los jóvenes de Ñapash Purina, grupo de teatro. De acuerdo con Jesús Bonilla Waruntzy no recibe apoyo de ninguna entidad pública o privada y se sostiene de logros económicos alcanzados en las diferentes presentaciones que tienen como grupo Humazapas y del trabajo conjunto con el resto de colectivos de Waruntzy.

Nunca les pagamos a los del grupo, pero si cobramos nosotros. Mantenemos instrumentos mantenemos transporte alimentación todo eso y todo lo que necesitamos, pero hay un rubro que siempre tenemos para los niños, entonces las presentaciones se destinan para comprar material y esas cosas y también en la escuelita con el grupo que

⁴⁷ Ñapash Purina: camina-rápido

⁴⁸ Jambi Mascari: buscando medicina para la curación

tenemos ahora a veces sacamos tocadas y lo que cobramos queda para el grupo. A veces salimos a comprar material con los mismos niños (J. Bonilla 2017).

3.7 Manifestaciones artísticas como lenguajes en el sistema de representación

La representación es un acontecimiento en el cual algo es repetido o reproducido en el presente. En ese sentido, los Humazapas están reinterpretando algunas manifestaciones culturales tradicionales, a través del lenguaje artístico en sus diferentes áreas.

Humazapas está haciendo de las prácticas artísticas contemporáneas (música, danza, teatro, plástica, cine) un lenguaje que le permite reconstruir sentidos para conceptualizar su cultura en el contexto contemporáneo. A través de ellas aportan a la construcción cultural, fortalecen los distintos discursos, la política y la ideología de las comunidades kichwas.

El lenguaje que este grupo tiene comprende las manifestaciones culturales que han sido aprendidas en el contexto comunitario. De hecho, lo que relaciona a los chicos y chicas es el gusto por juntarse para hacer arte, pero sobre todo para divertirse, “Cuando teníamos 16 años más o menos, nuestro interés principal era divertirnos, salir de casa” (Jesús Bonilla, grupo focal. 04-06-2017).

Juntarse para ellos es recogerse en su comunidad para proponer actividades que promuevan el desarrollo de sus comunidades, aprovechando los conocimientos adquiridos en el ámbito académico para fusionarlos con la práctica colectiva de las comunidades en las que se reconocen los valores compartidos como grupo sociocultural. En ese reconocimiento “se inicia una construcción particular de un modo de presentación y representación que busca la integración de los significados, costumbres y prácticas culturales del pasado y el presente” (Y. Muenala 2016, 41).

El sistema de representaciones (memoria colectiva) debe recurrir al sistema de manifestaciones (prácticas artísticas) para poder revitalizarse. De ahí que el grupo Humazapas al fortalecer la memoria colectiva a través de este lenguaje de representación, está trabajando en la continuidad de sus manifestaciones culturales.

3.8 Prácticas Artísticas diferentes: Los Abagos

La danza de los abagos es una de las prácticas artísticas culturales representada y llevada a los escenarios por Humazapas. Esta danza es una de las más importantes en las comunidades de Cotacachi, sobre todo en la comunidad de Chilcapamba. Se dice que esta danza “solía realizarse en épocas del Corpus Christi (solemnidad del cuerpo y la sangre de Cristo) y su octava, conmemoración propia de la religión católica destinada a celebrar la eucaristía, que coincidía con la Fiesta del Sol” (Tiana 2009, 11). De acuerdo con investigaciones realizadas por la fundación Tiana esta danza estuvo formada por

Ángeles (danzantes). Abagos y un músico que tocaba un pingullo y un tamborcillo pequeño. Quienes los vieron recuerdan a los ángeles vestidos con una falda rosada, adornos de estaño, camisa larga, gola, un capacho con plumas y cintillo, guantes, alpargates, alas doradas y un machete; y a los Abagós, en cambio, con ropa envejecida de mestizos, una máscara, una peluca de cabuya o crin de caballo un bastón nudoso y una máscara grotesca (Tiana 2009, 11).

Los abagos llevan máscaras blancas, bastones, atuendos envejecidos de hombre blanco (mestizo), y pelucas greñudas (sapa) (Ver Anexo 5). Todo esto, es la representación irónica de los españoles y de la imposición de una fe religiosa ajena. Las máscaras simbolizan la superposición de una identidad sobre otra. “Los bastones de entrechoque se utilizaban en la danza para ahuyentar a los espíritus del mal y probablemente también como un mecanismo para ridiculizar las armas y caballos utilizados por los españoles” (Tiana 2009, 11).

Toda la danza representa una forma sarcástica de representar todo, es decir, la conquista; la máscara es la imposición de una nueva religión, las mejillas rojas son una forma sarcástica de representar el reinado de hace mucho. Así, la ropa se usa terno del patrón... Igual es una forma para burlarse del patrón que castigaba en las haciendas y todo eso. Entonces, lo que representa la danza es la lucha entre el bien y el mal, porque hay dos lados, los abagós por un lado y están los ángeles por el otro. Es entonces una lucha eterna entre el bien y mal que nunca se acaba (J. Bonilla 2017)

De ahí que la peluca de cabuya que usan los abagos de la comunidad de Chilcapamba es grande y despeinada, y es el referente y la imagen del grupo. Los Humazapas entonces se identifican con el sentido resemantizado de la palabra, pero

también con la indumentaria de los abagos que ellos utilizan para representar en su trabajo artístico y que se han convertido en sus símbolos de identificación.

De esta manera para Humazapas lo importante no son ellos (integrantes) sino las diferentes manifestaciones artísticas que representan, razón por la que usan mascararas blancas con una cruz roja en la parte de la frente que significa la imposición de una nueva religión a raíz de la colonización. Al ponerse estas máscaras, de acuerdo con Jesús Bonilla, dejan de ser ellos en su individualidad para convertirse en un solo rostro social. Esto permitirá que el grupo continúe con otros actores cuando estos ya no estén, considerando que los integrantes actuales son pasajeros y que la idea es que el grupo continúe: “que sean los abagos quienes toquen” dice Jesús refiriéndose al tema.

3.8.1 Recreación gráfica de los abagos

Sebastián Alvear⁴⁹ es quien ha diseñado el logotipo del grupo (reconstrucción de la imagen gráfica de un abago) y la tipografía del nombre del grupo. Él también ha participado en los talleres de construcción de pallas y ha sido parte Wambras Turu. Actualmente, si bien no es parte, ni del componente musical, ni de la danza de Humazapas, es colaborador y diseñador del grupo; se encarga de hacer los videos para el escenario, el montaje de las imágenes y las ilustraciones. Inicialmente, también estaba a cargo de la fotografía.

Sebastián considera que su trabajo tiene mucha relación con la propuesta de Humazapas en tanto a la parte gráfica porque también ha estado investigando acerca de los abagos. De ahí que facilitó la imagen de una máscara de los abagos a Jesús Bonilla para iniciar la construcción del logotipo: “Esa máscara le envié al Jesús y le gustó” (Alvear 2017). Su investigación desde la parte gráfica es uno de los aportes para que Humazapas se “apropie” del nombre, determinándole un significado distinto al de despeinados o cabezones.

Para Sebastián la representación del abago tiene “cierta magia” y comenta: “Una vez un sabio tayta me dijo que este nombre hacía referencia a un ser, algo así como a un semidiós y me resulto bastante interesante saber que si bien en la parte andina conocemos

⁴⁹ Milton Sebastián Alvear Morales; 29 años, integrante de Humazapas (diseño). Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Católica-Ibarra

de otros seres como el chuza longo,⁵⁰ no conocemos acerca de este otro ser” (Alvear 2017). Así pues, según Sebastián, a través de la investigación que realizaron llegaron a saber que este semidiós “tiene el poder de relacionarse con las plantas, curar la tierra con su bastón. El abago no es solamente un danzante, que sale en cierta fecha, sino también tiene el poder de hablar con las plantas y ser un curador de la tierra” (Alvear 2017). Con esos datos fue recreando la imagen del abago, que se convirtió en el logotipo de Humazapas brindándole un significado distinto al de “despeinados”.

Respecto a la tipografía, Sebastián cuenta que la idea nació del tejido de las fajas que utilizan las mujeres kichwas, junto a un compañero que siempre apoya su trabajo: “empezamos a armar la tipografía, a trazar líneas desde las bases de las fajas, nos dimos cuenta de que las líneas eran un poco oblicuas, rectas e inclinadas” (Alvear 2017). Así se comenzó a trazar el nombre.

Es importante mencionar además que Jesús Bonilla ha publicado dos textos: *Ruku Pishku-Yumbito* y *El arco iris*⁵¹, y *Kingu*⁵² en los que han trabajado junto a Sebastián Alvear y Luis Bonilla⁵³ (wawa) en la elaboración de las ilustraciones e imágenes de los mismos.

Por otro lado, Sebastián también confecciona prendas de vestir. Así, surge la idea de crear una “línea Humazapas”, con el objetivo de comercializar estos productos y generar recursos que aportarían a las innumerables necesidades del grupo. Hasta el momento han sacado al mercado camisetas y gorras con diseños exclusivos de Humazapas; todo el proceso de comercialización se realiza vía internet.

3.8.2 Cantores de Semana Santa

Otra de las manifestaciones culturales que Humazapas está retomando es la de los flauteros, taytas cantores y mamas cantoras de Semana Santa. Se dice que esta tradición existía antes de la llegada de los españoles con una connotación religiosa distinta. Los pueblos indígenas en estas fechas rendían culto al sol y a la luna. “Con la llegada de la

⁵⁰ Criatura fantástica en las narraciones de las comunidades de Imbabura

⁵¹ Cuento para niños cofinanciado por CARE, ONG de la Unión Europea (2016)

⁵² Escritura musical basada en tejidos kichwas. Es un manual de construcción y aprendizaje de pallas. cofinanciado por CARE, ONG de la Unión Europea (2016)

⁵³ Luis Emilio Bonilla Simba; (wawa) 28 años, integrante de Humazapas (músico). Estudiante de fotografía y sonido en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación INCINE

iglesia católica esta festividad se transformó dando prioridad a la pasión y muerte de Jesucristo” (Tiana 2009, 8).

Esta práctica se realiza durante la procesión de los días santos (miércoles, jueves y viernes). Los flauteros entonan melodías exclusivas para esta ocasión conocidas como “runa tonos”⁵⁴ caracterizados por el sonido pareado⁵⁵ (macho y hembra) de las flautas de carrizo, que han sido elaboradas manualmente.

Los taytas cantores y mamas cantoras evocan oraciones y cantos responsoriales⁵⁶ en kichwa, cuyo significado es relativo a la “liturgia católica”, pero también con reflexiones profundas en tanto a la relación del runa (ser humano) con la vida, la existencia (kawsay) (Tiana 2009, 8). Estos cantos de acuerdo con Shairy Quimbo antiguamente eran conocidos con el nombre de *yupaychishka*.

Taki sami es lo que antes se llamaba *yupaychishca* por el sector de Cotacachi y ahora ha pasado a ser el Canto Ritual en Semana Santa. Las mamitas con esas voces fantásticas... Es el canto de los hombres y las mujeres. En el Chimborazo se llama *Jaway*. Entonces es hacer ver al mundo que existe espiritualidad en el ser humano. El ser humano de este tiempo, más que todo en los países industrializados, ha perdido la espiritualidad, porque está preocupados por sobrevivir, está preocupado por manejar sistémicamente el capital. Entonces, hemos perdido la relación con la naturaleza. Hemos perdido la relación social humana. Entonces, allí viene *taki sami* como una propuesta andina para expresarse como especie de armonía interior, paz interior, armonía en relación con toda la existencia (Quimbo, El grupo Peguche 2017).

A pesar de que esta práctica, *yupaychishca*, existe todavía, es importante mencionar que taytas cantores y mamas cantoras, así también los flauteros, están envejeciendo “se cansan fácilmente y no soportan el largo trayecto de la procesión” (Tiana 2009). Por lo tanto, se considera que esta práctica está en riesgo de desaparición. En ese sentido tanto la fundación Tiana, como los Humazapas, han estado generando propuestas estratégicas para reforzar estas prácticas artísticas culturales.

Los Humazapas han retomado esta práctica participando activamente durante la procesión. Algunos de sus integrantes (hombres y mujeres) están reinterpretando a los

⁵⁴ Runa tono: Música Indígena. El tono (sonido) que los humanos retoman de la naturaleza y de las vivencias en el campo (Tiana 2009).

⁵⁵ Las flautas son construidas en carrizo, constan de seis orificios y se interpretan siempre en pares, jamás solas (chulla). Una de las flautas “adelanta” mientras que la otra “sigue”. Macho y hembra es la base de la cosmovisión indígena (Tiana 2009)

⁵⁶ Cantos responsoriales: Durante la Semana Santa los taytas cantores cantan una melodía y esta es contestada por un coro de mamas cantoras (Tiana 2009).

flauteros y otros (hombres y mujeres) hacen las veces de cantores y cantoras, manteniendo viva de esta manera la memoria del pueblo kichwa de Cotacachi. Además, este grupo hace de esta práctica una representación que se manifiesta en los escenarios.

Normalmente, nosotros, los grupos que creamos, eran de calle, para acompañar fiestas. Porque normalmente la música tradicional no es para escenario, pues es para acompañar fiestas así como los velorios o los matrimonios, que nunca están un escenario, igual en las fiestas de Semana Santa no es un escenario, ni para San Juan nunca hubo un escenario. Entonces en las comunidades nace la idea de crear un grupo de escenario. (J. Bonilla 2017).

3.9 Otros espacios importantes para las prácticas artísticas kichwas

Existen otros espacios y momentos al interior de las comunidades en los cuales las manifestaciones artísticas de Humazapas son parte de la práctica cultural cotidiana, así por ejemplo la música y el canto tienen una participación importante en distintas ceremonias y celebraciones como:

- Difuntos: el dos de noviembre de cada año se escucha a los rezadores en el cementerio repetir y cantar oraciones con texto de la liturgia católica, entonadas en kichwa y castellano. Los Humazapas participan de esta celebración no como rezadores, pero si como músicos y cantores; intervienen en esta fecha con música de las distintas comunidades, recopilada anteriormente y específicamente elaborada para esta ocasión. “Sí tocamos en finados, nosotros armamos una obra que se llama Ángel Calpay” (J. Bonilla 2017)
- Velorios: el tayta rezador conduce una serie de cantos responsoriales con textos de la liturgia católica, en kichwa. Esta es considerada una de las prácticas que está en alto riesgo de desaparecer debido a que son muy pocos los taytas cantores que aún quedan vivos. Tanto en los velorios de adultos como en los de niños esta práctica ha incorporado el arpa y el canto, y en algunos casos también la guitarra y el violín. Los Humazapas participan de esta práctica con música y canto, teniendo en cuenta que su trabajo de investigación reúne algunas melodías para la ocasión. En ese sentido, han

interpretado, principalmente, una obra para escenario, la práctica del Wawa Wañuy (muerte de un niño).

- Matrimonios: tonos de sanjuanés, fandangos y otros son reinterpretados por diferentes músicos cuando se celebra un matrimonio o casa nueva. En estas ocasiones el arpero y el golpeador son indispensables. Los Humazapas hacen parte de estas celebraciones con música principalmente de arpa. “En velorios también tocamos, sin arpa no puede ser un matrimonio. El velorio de un niño no puede ser sin un arpa” (Farinango 2017).

En el contexto global de actualidad muchos grupos artísticos están trabajando únicamente con fines comerciales de acuerdo con las exigencias del mercado. Sin embargo, grupos como los Humazapas están trabajando por darle continuidad a las manifestaciones artísticas kichwas, otorgándoles su lugar al interior de sus comunidades en la cotidianidad de sus prácticas culturales, pero también dándoles un lugar en los escenarios, espacios que eran considerados exclusivamente para cierto tipo de arte.

3.10 Humazapas realce cultural e identitario

Las producciones artísticas de los pueblos indígenas fueron subvaloradas y despreciadas a raíz de la colonización. Sin embargo, el arte se ha tejido a través del tiempo en la cotidianidad del pueblo kichwa de Imbabura como herramienta de identificación cultural. En las décadas de los setenta y ochenta emergió como propuesta política insurgente frente a las manipulaciones del grupo cultural dominante. Al respecto Shayri Quimbo comenta,

El ambiente social era de un profundo racismo, en el que prácticamente se vivía en un letargo cultural. Es decir, tan así que, personalmente digo yo, que se llegaba a entender que “lo indígena no valía nada”, y si a lo sumo lo indígena puede representar algo era, gracias a la oportunidad que nos daban los señores mestizos (Quimbo, El grupo Peguche 2017).

De esta manera, el pueblo kichwa de Imbabura ha tenido que pasar por distintas formas de dominación, que han provocado la actual actitud contestataria de las comunidades, al tiempo que estuvieron cooptando distintos códigos culturales incluidos

los dominantes, en un contexto que anteriormente reprimía la visibilización de los pueblos y el reconocimiento de los mismos:

Así era el trabajo cultural. En ese entonces fue una toma de actitud contestataria, una actitud de reacción que nosotros comenzábamos a cantar en kichwa. Como nosotros estábamos medio castellanizados, no sabíamos cómo cantar en kichwa. Entonces nos pusimos a investigar en las comunidades, a ver cómo cantan las mamitas, cómo cantan los tayticos y qué es lo que dicen, etc. Cuando nosotros cantábamos, eso sí era una protesta, una protesta real, en kichwa. Pero no una protesta en el sentido de hablar de revolución sino era de dar un realce cultural. (Quimbo, El grupo Peguche 2017).

El “realce cultural” del que habla Shayri ha sido transmitido a través de distintos procesos, entre ellos la oralidad. Este proceso ha sido uno de los más importantes, ya que ha permitido conocer el ámbito simbólico de las manifestaciones culturales para así, entender y valorar los saberes, contrastándolas con otras formas de ver, sentir y entender el mundo a través de acciones que constantemente resignifican los códigos culturales. Para Shairy Quimbo a diferencia de los años setenta, el contexto actual es de “aceptación cultural”

El contexto actual es de aceptación cultural ya sea en las instituciones o en Quito, así es, de aceptación. ¿Antes? ¡Qué va! Nosotros teníamos que pedir, rogar escenarios para presentarnos. No se trataba de si somos o no capaces, era simplemente que somos indígenas. Los indígenas siempre tenemos ese estigma de: “no creo que sea posible” (Quimbo 2017).

De ahí que la cultura al ser una herencia social aprendida y transmitida de generación en generación ha permitido la continuidad de las manifestaciones artísticas kichwas, producidas actualmente por distintos colectivos en la cotidianidad de las prácticas culturales. Respecto a esto Lenin Farinango⁵⁷ cuenta como Humazapas hizo los arreglos de un tema que su abuelo solía cantar.

Tocamos algunas [canciones] tradicionales, de la vida de la gente; por ejemplo, mi mamá me enseñó una melodía, una canción que se llamaba Pacho Sánchez. Él fue un tío ladrón que robaba vacas, cuchis, chivos. La gente lo metió preso, diciendo que era un ladrón, le llevaba a Quito y a Ibarra, y así le cantan a Pacho Sánchez “*Pacho Sánchez shamujunki (...) Villamanta shamujunki, Quitumanta shamujunki*”. El papá de mi mamá se sabía esa canción y se la cantaba a mi mamá. Ella me la cantó y le compusimos la música con Humazapas (Farinango 2017).

⁵⁷ Lenín Farinango; 23 años, integrante de Humazapas (canto-animación). Estudiante Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación INCINE

Para el caso de Humazapas además de ser parte de la práctica cultural cotidiana, el arte es una cuestión de gusto por realizar actividades centenarias y ancestrales: “nos gustaba, porque a nuestros papás les gustaba lo que hacíamos entonces de ahí iniciamos a tocar lo que nuestros papás nos decían que se tocaba acá”, dice Jesús Bonilla.

Ese gusto por reproducir las prácticas culturales del pasado, para ubicarlas en el contexto contemporáneo, se manifiesta en acciones de generosidad. Ejemplo de ello son todos los chicos/as de Humazapas, ya que, pese a estar cursando estudios superiores o trabajando fuera de la comunidad, han encontrado espacios y tiempo en común para coordinar sus propuestas, sin ningún interés personal. El caso de Lenin Farinango es especialmente interesante, debido a su responsabilidad artística y a no tener apoyo económico de sus padres, para él, “no importa si estar en el grupo tiene o no ventajas económicas que ayuden a solventar sus gastos”, lo que él hace es “más es por el gusto de hacer música, el arte de la música es bonito”. Lenin, para asistir a los ensayos del grupo, camina desde la comunidad de San Pedro hasta Turuco -aproximadamente una hora: “yo me se ir caminando, me hago una hora, o sea, de bajada es una hora y de subida una hora y media más o menos” (Farinango 2017).

De esta manera, dado que son los sujetos sociales quienes construyen la cultura desde la cotidianidad de sus prácticas y producciones simbólicas y que estas se encuentran resignificándose constantemente, estas manifestaciones artísticas distintas permiten la continuidad de la memoria, consideradas como transmisoras de valores significativos de cultura e identidad, ya que a través de ellas se expresa el imaginario de las comunidades kichwas. En el caso de Humazapas, han aprendido lo que sus padres les enseñaron, pero además han fortalecido esos aprendizajes con conocimientos adquiridos a través de las investigaciones que realizan en las diferentes comunidades, y sobre todo con la gente mayor (taytas y mamas). “Siempre hemos estado investigando con los wambras⁵⁸ en distintas comunidades, con los tayticos,⁵⁹ sobre la música tradicional aquí en Cotacachi y hemos aprendido, de eso hemos aprendido más, andando” (Farinango 2017).

Podemos decir que los jóvenes del grupo Humazapas, en su práctica artística van generando una atmósfera de “revitalización cultural” que, si bien no se manifiesta a través de sus propias palabras, se traduce en su trabajo al interior de las comunidades. Como

⁵⁸ Wambras: jóvenes, grupo de amigos

⁵⁹ Tayticos: Refiriéndose con cariño a los hombres mayores de las comunidades

dice Patricio Guerrero: “Quien revitaliza la cultura lo hace desde las dimensiones profundas de su memoria colectiva, acrecentando el acumulado social de su existencia, que le permita afirmar los propios recursos culturales que han sido capaces de construirse como pueblo” (Guerrero 2002, 72).

Siguiendo a Patricio Guerrero, la revitalización se produce desde la vitalidad de actores culturales en el reconocimiento de sus valores y su espacio de construcción. Podemos ver que Humazapas se pronuncia desde su lugar de enunciación como parte de la cultura kichwa de las comunidades de Imbabura. Su trabajo muestra cómo se ha dado continuidad a ciertas prácticas que los identifican culturalmente, pero sobre todo, son muestra de la vitalidad de su cultura, manifestada a través de las representaciones de sus propios actores. De esta manera evita que estas prácticas pierdan su valor histórico y cultural, y se vuelvan un mero acto folclórico.⁶⁰ Por medio de las manifestaciones culturales, los integrantes del grupo Humazapas, se constituye como sujetos sociales, políticos e históricos.

Nosotros hacemos música de las comunidades y otros grupos suelen tocar la misma música, pero en otros lados, cuando la música está bien hecha es buena música, nosotros hacemos música de las comunidades, de los taytas, sobre lo que ellos hacen en su vida cotidiana, la vida en el campo. De acuerdo con ello, los taytas músicos sacan melodías, nosotros tratamos de recuperar eso, para que no se pierda. Nuestro trabajo siempre ha sido para las comunidades, rescatar la música de las comunidades, representar de cierta manera la forma de hablar de las tías como se le dice a la plantita, a un animalito o a un pajarito, eso es muy importante para las tías y los tíos, es transmitir eso y la música nos ha servido bastante (Farinango 2017).

En tanto a la folklorización⁶¹ Jesús Bonilla cuestiona un modelo hegemónico que mal utiliza algunos elementos que representan la cultura kichwa otavalo con fines comerciales únicamente, que terminan exotizándolos y además haciéndoles perder su vitalidad.

Lo que yo digo es, que la gente necesita primero empoderarse de lo que tiene y luego hacer uso de él, para que sea parte del desarrollo de las comunidades; porque existe mucho del material en las comunidades como la vestimenta, alimentación, gastronomía, cultivos, todo eso se explota, pero las comunidades no reciben nada. Por ejemplo,

⁶⁰ El acto folclórico es una mera *usurpación simbólica* que, como todo proceso de usurpación, empobrece y distorsiona el significado y la significación del mismo; su objetivo es agradar al público, más no encontrarse con las fuerzas hierofánicas que hagan posible que continúe el orden del cosmos y la vida (Guerrero 2002, 72).

⁶¹ En los actos folclóricos se hace uso instrumental de las formas estéticas externas de la vestimenta, únicamente con el fin de agradar la vista de los espectadores (Guerrero 2002, 71).

siempre en los spots del gobierno, se promociona la cultura, la vestimenta de los otavalos, pero quienes están en esas fotos son gente mestiza que se viste. (Jesús Bonilla, grupo focal. 04-06-2017)

Por otro lado, también cuestiona la proliferación de espacios artísticos en los que se está dando prioridad a interpretaciones musicales que de alguna manera generalizan el imaginario de la cultura kichwa como una cultura de “farra”⁶². Desde el punto de vista de Jesús Bonilla es necesario a través de la música generar conciencia en la gente, “educar” a la gente se vuelve una responsabilidad para los artistas kichwas que asumen un compromiso cultural. En ese sentido Jesús Bonilla manifiesta

Nosotros siempre tratamos de que nuestras presentaciones sean una historia en la cual la persona se siente, y desde el inicio hasta el final entienda algo. No es para que se pare y se ponga a bailar, sino para que escuche música, escuche cuentos y vea danza. Eso es, claro también hay que un chance de tratar de educarles, yo creo que es una responsabilidad de los grupos de música y de un artista generar un material diferente, porque si nosotros cayéramos en hacer temas, ponte media hora de temas bailables y ahí le metemos el wiskisito, le hacemos y la gente baila, todo bien, pero no estás cumpliendo una responsabilidad, que debes también educar a la gente. (Jesús Bonilla, grupo focal. 04-06-2017).

En los últimos años, son muchos los grupos kichwas otavalo que tienen tendencia a hacer músicaailable porque es lo que espera la gente, el público, y es, finalmente, lo que logra vender el espectáculo y obtener los beneficios económicos esperados: “yo creo que debe haber variedad de música y de calidad, creo que los grupos nos hemos dejado guiar por lo que es fuerte [música consumista] y eso debilita. Y el problema es que los que hacen eventos solo dan apertura a ellos” (Jesús Bonilla, grupo focal. 04-06-2017).

En este sentido, la propuesta de Humazapas avizora un horizonte distinto en el que se dé realce a las manifestaciones artísticas que han sido parte de la historia de las comunidades y que, en la actualidad, están siendo reinterpretadas por algunos grupos. La reinterpretación del grupo ha sido bien recibida por el público, tanto los jóvenes como los mayores. Luis Bonilla (wawa) dice, “es una responsabilidad porque la gente espera de nosotros, descubrieron cosas nuevas y hasta los mayorcitos saben decir que nuestra música les llega, que llegan a sentir o que recuerdan, y eso es parte de mi vida y por eso tengo que hacerlo mejor cada vez más”. (Luis Bonilla, grupo focal. 04-06-2017).

⁶² Diversión o fiesta muy animada, en especial si es desenfrenada o licenciosa.

Estos grupos y concretamente Humazapas no mantienen una posición cerrada de la cultura. Ellos consideran que son tanto parte de la relación que existe entre las distintas comunidades, como también son parte de otros espacios y modos de vivir. Por ejemplo, muchos de ellos estudian en la ciudad de Quito: “nosotros somos otros, ni siquiera pasamos aquí, estamos estudiando, es distinto” comenta Jesús Bonilla, refiriéndose a la interrelación cultural que existe.

Por otro lado, si la identidad da la posibilidad a cada ser humano de reconocerse a sí mismo en su individualidad, pero también en su pertenencia colectiva, nos permite decir “yo soy” esto o “nosotros somos”. Los Humazapas asumen la identidad de su comunidad al igual que de las comunidades kichwas de Imbabura. No están considerando que por retomar o reinterpretar la música de las comunidades, son más indígenas o están planteando volver a ser indígenas. Recordemos que la identidad es multidimensional; por lo tanto, los chicos y chicas de Humazapas se definen como kichwas y su trabajo recupera algunas prácticas tradicionales, pero eso no es una limitación, no se les puede ubicar como parte de una cultura que se mantiene en el pasado, contrariamente son parte de una cultura dinámica que está en constante relación con otros grupos culturales. Además, inevitablemente se relaciona con el proceso de globalización. La cultura kichwa se construye, deconstruye y reconstruye siempre. Kury Maigua comenta:

Yo creo que de alguna forma vivimos en comunidad, somos panas⁶³, desde wawitos⁶⁴. Nos conocemos y creo que seguimos juntándonos, a pesar de que no pasamos acá. A través de la música logramos reunirnos, reír, jugar. A pesar de que estamos aparte nos unimos, somos parte de esta comunidad, de esta cultura. Personalmente, creo que al referirse al rescate, creo, que tiene que ver con formar una identidad, no precisamente buscar una identidad, por lo que tú bien sabes, por el contexto histórico. Entonces, algunas personas creemos que rescatando la identidad volvemos a ser más indígenas [no nos dejamos opacar por la globalización]. Pero es verdad que a veces nos centramos mucho en el pasado sin saber que el presente también está. (Kury Maigua, grupo focal 04-06-2017)

De manera similar, desde décadas anteriores, la revalorización cultural y el fortalecimiento de la identidad colectiva se constituye, hasta la actualidad, en uno de los ejes para las comunidades del pueblo kichwa otavalo. A pesar de que estas propuestas se desarrollan en contextos distintos, a pesar de todo este tiempo, continúa siendo prioritario

⁶³ amigos

⁶⁴ Wawitos: niños

valorar su autonomía y su identidad colectiva. Como es prioritario también el dialogo intercultural.

Lo que se denominó, en los años setenta, tanto en América del Sur como en América del Norte, el “despertar indígena” no puede considerarse la resurrección pura y simple de una identidad, que se habría eclipsado y que habría permanecido invariable (algunos autores hablan, equivocadamente, de un “estado de hibernación” para describir este fenómeno). En realidad, se trata de una reinención estratégica de una identidad colectiva en un contexto completamente nuevo, el del ascenso de los movimientos de reivindicación de las minorías étnicas en los Estados- naciones contemporáneos (Cuché 2002, 106-113).

3.11 *Kutin Pacha* una propuesta post-revitalización

Esa reinención estratégica de una identidad colectiva en un contexto completamente nuevo, sugerida por Denys Cuche, bien se puede interpretar como un proceso de post-revitalización que implica un retorno vivo de la cultura y con proyecciones al futuro. Re-vitalizar como lo entiendo en su sentido etimológico, implica volver a darle vida a algo en este caso, a la cultura.

Las comunidades kichwas de Imbabura como el resto de pueblos y nacionalidades a lo largo del Abya-Yala son culturas que no han muerto, culturas vivas en la que sus manifestaciones se han transmitido de generación en generación y, como lo demuestra el colectivo Humazapas, son parte de la cotidianidad de las comunidades y están siendo reinterpretadas con elementos contemporáneos para darles continuidad. “En los Andes otra lógica ha vencido a la muerte, vive, resiste y se reproduce como practica y conocimiento” (Lajo 2006, 62).

En las culturas de los andes la vida está en un proceso continuo de transformación. Se piensa la vida circular: la vida es un espiral temporal de historias vividas y sentidas, un “flujo eterno, que va y viene” (Lajo 2006, 52). O como dice Katsa Kachiwango “el futuro está escrito en la historia, por eso es el *pacha kutin* o *kutin pacha* donde ese glorioso pasado retorna, no es lo mismo es con otras cosas, es un circulo que nunca se cierra” (K. Kachiwango 2017). El *kutin* se refiere a de nuevo, otra vez, volver, retornar, regresar y *pacha* tiene una traducción amplia es tiempo, espacio, naturaleza, mundo, cosmos universo, existencia. De ahí que Kachiwango clasifica a los procesos históricos de resistencia y reivindicación en cuatro momentos interrelacionados que son.

1. El primer momento es la reivindicación, es decir, que el mismo pueblo empiece a revalorar, a reivindicar lo que estaba perdiéndose.
2. Después viene la recuperación, cuando uno reivindica, empiezan a faltar datos, uno empieza a preguntarse ¿y de dónde? Es decir esta etapa corresponde a investigar, recuperar y documentar.
3. Luego viene la revitalización, ya con la reivindicación, y la recuperación, lo que sigue es revitalizar, es decir se empieza a fortalecer lo que hay.
4. Y por fin el cuarto momento, una suerte de retorno, es decir, luego de haber resistido y todo lo que se ha revitalizado, recuperado, reivindicado se entrega al mundo, para la sociedad es como un regreso de la cultura. A este retorno-regreso, yo he pensado en por qué no llamarle con su nombre en kichwa y yo le he puesto como el Pachakutin.

El *Pachakutin* de Kachiwango podría entenderse como un concepto político que propugna el retorno de los tiempos, pero si hablamos del *kutin pacha* el concepto adquiere un sentido más local, por lo tanto es más comprensible para las comunidades kichwas de Imbabura. Otra posibilidad de nombrar a ese retorno podría ser *ñukanchik pacha*, otorgándole un sentido de identidad, que habla desde un “nosotros”, “ñukanckik pacha tiene una connotación muy profunda del ser mismo, del ser en el tiempo y no como ser individual un ser como comunidad en el tiempo que podría ser como un tiempo y espacio indefinidos” (H. Muenala 2017).

Ahora bien, a este proceso post-revitalización que en el trabajo artístico de las comunidades kichwas se manifiesta como un acto de empoderamiento que trasciende los tres momentos de los que habla Kachiwango (reivindicar, recuperar, revitalizar) para llegar al momento de un retorno pero distinto y teniendo en cuenta que “el ejercicio de nombrar, es un derecho de cada cultura, es un ejercicio de soberanía de dignidad e identidad” (A. Kowii 2014, 12) se ha preferido nombrarlo como *kutin pacha* compartiendo el pensamiento de Katsa Kachiwango, por responder justamente a una espacialidad y connotación política, sobre todo local, pero que bien podría exteriorizarse.

3.12 Arte kichwa de actualidad

El interés por investigar las prácticas artísticas que está reinterpretando el grupo Humazapas surge a través de la relación cultural y social que tenemos, considerando que a pesar de vivir en diferentes comunidades, pertenecemos a la misma llacta⁶⁵. Las comunidades indígenas de Cotacachi y Otavalo han estado luchando por sus reivindicaciones de manera independiente, más allá de las fronteras geográficas e ideológicas y políticas que nos impusieron precisamente para dividirnos. Todos somos parte del mismo pueblo, el pueblo otavalo de la nacionalidad kichwa que se reconoce en la diversidad de sus manifestaciones culturales.

En ese sentido, considero que compartimos con Humazapas una relación especial como actores culturales y como herederos y a prácticas artísticas en el contexto actual, en el que no pretendemos de ninguna manera posicionar un discurso cerrado acerca del arte kichwa. Sabemos que a través del tiempo estas prácticas están resignificándose constantemente, nutriéndose de otros tipos de arte y formas de ver el mundo, y estamos de acuerdo en que gracias a ellas es posible mantener la memoria (que nos junta culturalmente) y que al mismo tiempo, son las herramientas que nos permiten manifestarnos ante el mundo.

Históricamente, las manifestaciones artísticas han sido parte inherente en la vida de los pueblos indígenas. Así, son parte de las prácticas culturales de las comunidades kichwas de Imbabura, por lo tanto, están presentes en actos cotidianos (matrimonios, funerales, nacimientos, etc.) en los que no se reconoce a estas prácticas como arte, porque surgen desde lógicas distintas al arte europeo. Al respecto Toa De la Cruz menciona:

Yo digo que es algo más cotidiano, del diario vivir, porque las mamitas⁶⁶ para sembrar siempre cantan, y ellas no se consideran artistas. Entonces por lo general esto lo llevan incorporado de manera natural. Es parte de nuestra forma de vivir, la música, los cantos son algo que forma parte de nuestra forma de vida. (Toa De la Cruz, grupo focal 04-06-2017).

⁶⁵ Llacta; sentido de lugar (tierra-lo local) por ejemplo, cuando se encuentra con lo extraño, lo europeo (lo global), adquiere otra forma que se extiende en la organización social y cultural de lo local y global. La llacta “no está vinculada por definición a un territorio concreto [por el contrario] se extiende dentro o más allá de los [límites locales]” (Maldonado 2004).

⁶⁶ Mamitas: Refiriéndose con cariño a las mujeres mayores de las comunidades.

En ese sentido, Ticio Escobar nos recuerda que las prácticas artísticas de los pueblos indígenas, más allá de ser utilitarias, son parte de una experiencia total de vida, y que en ellas es esencial la finalidad. En ese orden de ideas, Escobar está planteando el arte como una experiencia de vida, inherente en la práctica cultural de las comunidades y que además tiene la posibilidad de reconstruirse según el contexto. Ahora bien, es una experiencia de existencia que puede surgir de manera natural, “Me alejé de la danza y ahora me dedico a cantar, todo fue espontáneo, no dejé la danza porque quiera, sino porque se dieron las cosas, mi voz para el canto surge de manera natural” (T. De la Cruz 2017). Sin embargo, también es una idea que se puede cuestionar, ya que ser indígena (kichwa) no es garantía de saber hacer. Para Jesús Bonilla es lo que hemos aprendido.

Siempre necesitamos dar un nombre a las cosas, yo considero que en las comunidades no existe el arte, acá bailar, cantar no es artístico, es algo normal. Si te vas a San Pedro, todos cantan, pueden cantar *La Virgen Mama*, pueden tocar flauta. No es como: ¡Él es el artista! ¡Y qué bestia! Entonces vivimos en este contexto y no podemos decir que esto es innato de nosotros y no es, porque nunca lo fue. Y ahora ya hemos consolidado un grupo, yo le digo como qué es el arte kichwa. Pero no es innato porque seamos kichwas, es porque lo que hemos aprendido. (Jesús Bonilla, grupo focal 04-06-2017)

Cuando Jesús Bonilla está diciendo que no es algo “innato”, se está refiriendo a que el trabajo que están haciendo los Humazapas está representando las prácticas culturales, que históricamente han sido parte de las comunidades de Imbabura y que lo empiezan a asumir o a “empoderarse” de ellas. Sin embargo, Jesús considera que esas prácticas representadas o reinterpretadas por ellos, actualmente, se realizan en otro contexto, debido a que ellos viven una realidad distinta, en la que por motivos de estudio y de trabajo han tenido que emigrar de su comunidad y vivir una serie de experiencias, que intervienen en su posicionamiento artístico. Por lo tanto, el significado de estas prácticas se ha deconstruido y reconstruido. Por otro lado, la categoría de arte se puede cuestionar al interior de las comunidades. Sin embargo, es necesario utilizar el término como estrategia para llegar a otros grupos culturales que a raíz de la colonización pretendieron subvalorar las prácticas artísticas, en este caso, kichwas. De esta manera Humazapas rompe con la ideología colonial del arte europeo como único tipo de arte, sin negar ningún tipo de influencias. De ahí que el sentido de estas prácticas kichwas esté en

constante transformación, refiriéndose a cómo cambia el significado a través de las generaciones Jesús dice.

Por eso se debe diferenciar porque nosotros no vivimos así. Nosotros tenemos la idea y sabemos quiénes hacen eso y sabemos que la música y los cantos tienen un significado para ellos. Pero no es lo mismo para nosotros, porque nosotros somos otros, ni siquiera pasamos aquí, estamos estudiando, es distinto. (Jesús Bonilla-grupo focal. 04-06-2017)

De ahí que Humazapas no pretende rescatar prácticas artísticas antiguas para reinterpretarlas exactamente igual tal como lo hicieron generaciones anteriores. Se dice que “no es el mismo tiempo en el que vivieron nuestros papás o nuestros abuelitos, nuestro contexto social cambia, pero la esencia se mantiene” (Toa De la Cruz, grupo focal 04-06-2017). En cambio, proponen empoderarse de esas prácticas, y reinterpretarlas como las prácticas artísticas kichwas del presente. “Todos quieren tocar la música antigua y no se quieren preocupar por la música actual, cómo está la música de hoy, en qué estás trabajando, ¿en lo que pasó? o en el presente?”. No proponer el arte del pueblo kichwa en la actualidad sería entonces para Jesús “como no vivir en el presente”.

Por otro lado, hay una suerte de tendencia a comparar la propuesta de Humazapas con grupos como el Peguche o el Ñanda Mañachi, con el fin cuestionar la calidad interpretativa del grupo Humazapas, argumentado que aquellos grupos pertenecientes a la década de los setentas hacían un mejor trabajo. Jesús cuenta, “yo sí he escuchado que la gente dice “los de Ñanda Mañachi tocan mejor, no es así, eso está mal tocado”. Tal comparación “estática” propone a mi juicio, una suerte de perpetuidad que limita el carácter multidimensional del arte kichwa. Jesús manifiesta ese posicionamiento como un problema que limita la experimentación artística:

Ese es el problema, en el arte no puedes desmerecer, porque estás experimentando con un montón de cosas y siempre va a haber algo diferente. Entonces cuando escuches algo como “no es así”, lo estás limitando. Yo creo que, si estuviera mal tocado, desafinado sería una razón de desaprobación, no puedes tocar la música, ni como tocaste ayer, siempre va a ser distinto y eso es la música de hoy, no es la música antigua, nunca vamos a tocar como los de Ñanda Mañachi, nunca vamos a tocar como nuestros abuelitos. Lo estamos haciendo como hoy. (Jesús Bonilla-grupo focal. 04-06-2017).

Otra de las reflexiones sobre el trabajo que Humazapas realiza como grupo está en posicionar su música entre todas las generaciones, que la música “antigua” deje de ser

antigua para ubicarse en el contexto global contemporáneo manifestándose como música de actualidad interpretada por jóvenes kichwas, “música de moda”. En tal sentido Humazapas dice ser “el grupo más joven que toca música de viejos”

Lo que aprendí es que lo que necesitas es ganas, convencer a la gente y demostrarte a ti, a tus amigos y a los del grupo que hacer algo es posible, porque creo que somos el grupo más joven que toca música de viejos, por ejemplo; hay niños que creen que tocar flauta es tocar música de viejos y al vernos a nosotros o ver a un joven tocando, ellos no piensan que es música de viejos y aprenden que no se debe menospreciar y piensan que la música es parte de todos. Los jóvenes son un referente. (Jesús Bonilla-grupo focal. 04-06-2017)

Las manifestaciones artísticas de hoy no son iguales a las anteriores, no tienen que serlo, pues se desarrollan en espacios y tiempos distintos. Lo que sí es importante es aprender de las generaciones anteriores para darle continuidad a la memoria: reaprender, reinterpretar y transmitirla a las siguientes generaciones. Es ese el horizonte de Humazapas, hacer que la música de los mayores se devuelva en el tiempo, pero con significaciones distintas a través de un trabajo, al estilo de Humazapas: de calidad, es decir, “bien hecho”.

Conclusiones

Mi investigación sobre la producción artística de los Humazapas retoma elementos teóricos (representación, cultura, identidad, arte), que fundamentaron conceptualmente su interpretación, y demuestra cómo a través de estas producciones se están reafirmando valores culturales e identitarios. Por lo tanto, mi trabajo se nutre de dichos elementos teóricos, pero también enriquece el debate al presentar evidencias sobre la reconstrucción de un lenguaje artístico diferente o nuevo de autorepresentación, que vinculan a la cultura y a la identidad, conectándolos en una suerte de cohesión determinante. De esta manera, las manifestaciones artísticas (música, danza, teatro, plástica y cine) representadas por Humazapas nos revelan que su producción es el resultado de actividades cotidianas, socialmente necesarias y del trabajo a través del cual los pueblos producen y reproducen su cultura.

De ahí que, básicamente representar es volver a presentar, en ese sentido la producción artística de Humazapas reinterpreta en el escenario de lo contemporáneo la memoria colectiva de las comunidades kichwas de Imbabura. Con el fin de tener un enfoque más amplio, usé el concepto de Stuart Hall sobre representación, porque lo plantea como la producción de sentido a través de diferentes tipos de lenguajes, y esto permite entender que las manifestaciones culturales entendidas como discurso social están cargadas de significados y significaciones.

En el caso de los Humazapas las prácticas artísticas producidas y reproducidas en el contexto contemporáneo son los dispositivos para la transmisión de valores culturales significativos desde el agenciamiento de actores culturales locales. Ellos/as están autorepresentando las manifestaciones culturales del pasado incorporando tendencias globales del presente, para darle continuidad a la memoria colectiva.

Humazapas es un grupo de jóvenes que aprende de los mayores para transmitir lo aprendido a las siguientes generaciones. Es decir, forman parte vivencial de una construcción humana que trasciende en el tiempo y en el espacio, En ese sentido se ha utilizado en esta investigación el aporte teórico de Patricio Guerrero sobre la complejidad conceptual de la cultura, enfocando la investigación, sobre todo, en la cultura como

construcción social y planteando que la misma está presente en todas las sociedades humanas. Por ende, son los sujetos quienes construyen las culturas y estas están sujetas a cambios constantes. Esto permite entender cómo las producciones artísticas de Humazapas muestran la vitalidad de su cultura en un contexto que implica actualizaciones constantes. De ahí que su posicionamiento discursivo se ubica en el presente, en lo que hacen ahora, respetando las manifestaciones culturales del pasado, pero actualizando constantemente sus modos de representación y sus sentidos.

De acuerdo con Guerrero la revitalización es el eje para el reconocimiento de los valores culturales desde la actividad de sus actores, todo esto, en un espacio propio de construcción. Sin embargo, para Humazapas empoderarse de las manifestaciones culturales implica un acto de alteridad que, de alguna manera, trasciende a la revitalización, porque ubica a los sujetos plenamente en la práctica vivencial y cotidiana de las comunidades. Ellos cuestionan la idea de un espacio propio de construcción y proponen desconocer fronteras imaginarias que limitan la reconstrucción de los valores comunitarios en la interrelación cultural. Dicho proceso que trasciende la revitalización en un acto de empoderamiento se identifica en este trabajo como un retorno al pasado pero con connotaciones distintas en el contexto contemporáneo, es el *kutin pacha*. El *kutin* se refiere como: de nuevo, otra vez, volver, retornar, regresar y *pacha* tiene una traducción amplia, es tiempo, espacio, naturaleza, mundo, cosmos, universo, existencia.; implica un retorno vivo de la cultura al contexto contemporáneo con proyecciones al futuro.

Por otra parte, para Humazapas la identidad está cargada y en diálogo con otras identidades. Cultura e identidad finalmente están sujetas a procesos continuos de construcción, deconstrucción y reconstrucción. En virtud de dicho proceso, he recogido algunas ideas sobre el concepto de identidad priorizando el aspecto de las múltiples dimensiones de la identidad, que plantea que cada sujeto o individuo posee varias identidades al mismo tiempo.

Esto ha permitido entender cómo los integrantes de Humazapas toman como punto de partida la larga experiencia de influencia y contacto de la cultura kichwa con otras culturas. Humazapas hacen uso de distintas identificaciones de manera estratégica en su proceso artístico y cultural, para asumir la identidad de su comunidad a la par de las comunidades kichwas de Imbabura. Del mismo modo, al colocarse las máscaras de los abagos, están representando la superposición de una identidad sobre otra, pero sobre todo

al ponerse estas máscaras dejan de ser ellos en su individualidad para convertirse en un solo rostro social, que propone, al igual que generaciones anteriores, valorar la identidad cultural y social. De esa manera, lo que Humazapas consideran relevante son las manifestaciones culturales que en la práctica cotidiana representan y dan continuidad, considerando que la vida de los sujetos es efímera.

De ahí que el arte indígena, como dice Ticio Escobar, está caracterizado por reproducir su sentido comunitario. A partir de lo anterior, es posible entender que para el grupo Humazapas uno de los aspectos fundamentales para consolidar su propuesta artística son las comunidades, siendo estas la base para la transmisión de la memoria colectiva y permiten la continuidad de manifestaciones culturales a través de un filtro valorativo que las comunidades construyen, deconstruyen y reconstruyen.

En el caso de las producciones artísticas de las comunidades kichwas es esencial la finalidad, ya que más allá de ser utilitarias son parte de una experiencia total de vida. La música, el canto, la danza, el teatro, los tejidos, la pintura, entre otras manifestaciones, son elementos culturales importantes, generalmente parte de actividades cotidianas colectivas que cuestionan la genialidad del “artista” en su individualidad.

Más aún, los actores culturales son sujetos que viven en las comunidades y a través de ellos se mantienen vivas estas manifestaciones o prácticas que no desconocen los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de occidente, como no desconocen el contexto actual globalizado del que son parte, y se enfocan en una construcción cultural distinta, que no es estática ni inmutable y que se reconoce en la interrelación con otras culturas.

Humazapas cuestiona la utilización de la imagen de los kichwas como objeto turístico, al mismo tiempo ponen en debate estudios folklóricos que convertían las creaciones artísticas de los pueblos indígenas en “curiosidades antiguas, en piezas exóticas de museo”, y están trabajando en la reafirmación de prácticas tradicionales, liberándolas de la folklorización a las que han sido sometidas. De ahí que, proponen empoderarse de las manifestaciones culturales, generando la conciencia y cohesión social que está provocando la producción y reproducción de prácticas artísticas, evitando así el agenciamiento externo propio de la época indigenista.

Considero entonces, que el grupo Humazapas deviene del acumulado de diferentes experiencias en el ámbito artístico, cultural y político sin restarle importancia a ninguno

de los procesos que han servido para fortalecer el desarrollo cultural en las comunidades. La propuesta de Humazapas se nutre tanto de la experiencia musical migratoria de los Otavalos en el mundo, como de los trabajos de revitalización cultural y fortalecimiento identitario en épocas anteriores por parte de plataformas artísticas que utilizaron el arte kichwa como herramienta para la visibilización de sus demandas políticas; pero sobre todo, toman como base de su propuesta las prácticas culturales tradicionales de sus comunidades y el aspecto vivencial del que son parte. Esto, lo hacen con el afán de continuar su vitalidad en el contexto contemporáneo y no solamente en la cotidianidad de sus comunidades, sino para ubicarlo como “arte” de escenarios, rompiendo así la construcción ideológica colonial (de origen europeo) en relación con el concepto de arte.

En el contexto político, organizativo y local, la UNORCAC, al ser representante de las comunidades kichwas de Cotacachi, es una influencia fuerte para Humazapas, debido a que comparten un posicionamiento en la lucha por la defensa de los valores culturales. De la misma manera, se ha determinado la influencia del proyecto Tiana y el grupo Cutaycachi en el trabajo de revitalización musical.

La producción artística de Humazapas evidentemente se da en un contexto distinto al de grupos renombrados en décadas anteriores, sin embargo, enfatizaré en que su trabajo artístico de actualidad deviene y se nutre justamente de dos procesos que han determinado el sentido de las prácticas culturales. No están separados y bien podrían caracterizar el arte indígena de los Humazapas:

- a. el proceso político de la sociedad en general, y de los movimientos/colectivos indígenas en particular, y
- b. el hacer arte cotidiano, en la vida diaria, retomando y reformulando prácticas tradicionales.

Durante muchos años, las prácticas artísticas han sido parte de diferentes procesos políticos, que demandan reconocimiento y derechos desde los pueblos indígenas, tanto a nivel nacional como internacional. La transmisión cultural, en el caso de las comunidades kichwas de Imbabura, ha sido imprescindible para fortalecer la conciencia identitaria, ya que ha permitido la propagación y obtención de una conciencia social, política y espiritual de las que se nutren propuestas artísticas en la actualidad, como la del grupo Humazapas.

Finalmente diré que para Humazapas, como para muchos actores culturales contemporáneos kichwas, es imprescindible aprender de las generaciones anteriores. Sin

embargo, hay conciencia de que, al ubicarse en el contexto contemporáneo, las prácticas artísticas, la identidad, la cultura y la representación, son susceptibles de innovación. Sus significaciones y sentidos están reactualizándose constantemente para proyectarse hacia el futuro, estructurando un sentido colectivo de su ser y estar en el mundo y la vida.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Música y Descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- Almeida, Ileana. «El movimiento indígena en la ideología de los sectores dominantes hispanoecuatorianos.» En *Indios; Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*, 293-318. Quito: Abya-Yala, 1992.
- Alta, Alexandra. *La profesionalización de docentes interculturales bilingües y su incidencia en el ámbito educativo, estudio del caso en las parroquias San Francisco, Sagrario, Imantag, y Quiroga del cantón Cotacachi, provincia de Imbabura*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2015.
- Alta, Gladys. *Roles de género y transmisión de conocimientos locales en la producción y cultivo del maíz: El caso de la comunidad de Turuco, cantón Cotacachi*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana (UPS), 2007.
- APAK. 07 de noviembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=WZCkxwN5B3k&t=547s> (último acceso: 04 de enero de 2018).
- APAK. *Humazapas*. Prod. Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas. Otavalo, 25 de 06 de 2017.
- Arcos, Carlos. «Espacio Innovacion mas Desarrollo.» *Revista digital de la Universidad Autonoma de Chiapas*. junio de 2015. http://www.espacioimasd.unach.mx/articulos/num8/Del_indigenismo_al_indianismo.php (último acceso: 01 de enero de 2018).
- Arias, Custodio. *Ascenso y crisis del movimiento indígena ecuatoriano: 1990-2006*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2006.
- Ávila, Diana. *Relatos de viajeros colombianos. Imaginarios, representación y territorio, 1850-1860*. Quito: Abya-Yala / Universidad Politécnica Salesiana (UPS), 2015.
- Ayala, Enrique. *Leonidas Proaño; La opción política de un profeta*. Quito: La Tierra, 1998.
- Buitron, Anibal, y John Collier. *El valle del amanecer*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología (IOA), 1971.

- Castillo, Jorge. *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2015.
- CONAIE. *Las Nacionalidades Indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo*. Quito, 1998.
- Cruz, Gustavo. «Francesca Gargallo: La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas.» *La potencialidad crítica del indianismo. Hipótesis sobre dos epistemologías: indigenista e indianista*. 2013. <https://francescagargallo.wordpress.com/2013/11/02/la-potencialidad-critica-del-indianismo-hipotesis-sobre-dos-epistemologias-indigenista-e-indianista-de-gustavo-cruz/> (último acceso: 3 de 01 de 2018).
- Cuché, Denys. «"Cultura e Identidad". En la noción de Cultura en las Ciencias Sociales. Capítulo VI.» En *La noción de Cultura en las Ciencias Sociales. Capítulo VI*, 106-113. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Eagleton, Terry. «La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales.» Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 2000.
- Endara, Lourdes, y Patricio Guerrero. «Notas sobre cultura, identidad, tradición y modernidad.» En *Publicación de la Asociación Escuela de Antropología Aplicada-UPS*, 1-20. Quito: Universidad Politécnica Salesiana (UPS), 1996.
- Escobar, Ticio. «Arte indígena.» En *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por Jose Jimenez. Madrid: MEIAC, 2011.
- Flores, German. *Migración e identidad: La experiencia de vida de los kichwas-Otavaleños en Europa*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2000.
- Granda, Sebastián, y Víctor Vacacela. «Plurinacionalidad y ciudadanía intercultural en el Ecuador.» 12. Quito-Ecuador, s.f.
- Guerrero, Patricio. *LA CULTURA. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Traducido por Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications, 1997.
- Jácome, Jorge. *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2015.

- Jurado, Fernando. «Otavalo en el siglo XVI: Apuntes para el estudio de una periodización regional.» *Sarance* (Instituto Otavaleño de Antropología (IOA) y la Universidad de Otavalo) 25 (2006): 51-61.
- Kowii, A. *Visión cultural del mundo andino: el caso del pueblo kichwa*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2014.
- Kowii, Ariruma. (IN) *Visibilización del kichwa: Políticas lingüísticas en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2013.
- Kowii, Inkarrí. *"Construcción de la identidad en jóvenes Kichwa-Otavalo a través de la producción musical: Los Nin*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), 2015.
- Kowii, Nary Manai. *El concepto Sumakruray; Una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo Kichwa-Otavalo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2016.
- Kowii, Nary. *Mujeres de colores, colores de mujeres: las mujeres y su contribución al Sumakruray (arte kichwa). Propuestas estéticas a partir del bordado y la pintura*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2013.
- Lajo, Javier. *Qhapaq Ñan. La ruta Inka de sabiduría*. Quito: Abya-Yala, 2006.
- Leifsen, Esben. «Concepciones mestizas del indígena urbano en Otavalo.» *Sarance* (Instituto Otavaleño de Antropología; Universidad de Otavalo; Instituto de Antropología Social Universidad de Oslo, noruega), n° 25 (2006): 108-133.
- Macas, Luis. «El levantamiento indígena visto por sus protagonistas.» En *Indios; Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*, 17-36. Quito: Abya-Yala, 1992.
- Majluf, Natalia. «"El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa.» En *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional De Historia del Arte*, editado por Renato Gonzalez Mello y Juana Gutierrez Hales Gustavo Curiel, 611-628. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Maldonado, Gina. *De la imagen etnoarqueológica de "lo indígena" al imaginario del kichwa otavalo "universal"*. Quito: Abya-Yala, 2004.
- Maldonado, Toa. «Redes de Comercio Artesanal de los Kichwa Otavalos.» *Arterias de América*, s.f.: 68-74.

- Moreno, Carlos. *Interculturalidad, políticas culturales y participación ciudadana*. 1998.
- Muenala, Yauri. *La autorepresentación en la practica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural*. Quito, Pichincha: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 2016.
- Nanda, Serena. «El concepto de cultura.» En *Antropología cultural. Adaptaciones socioculturales*. 1987.
- Ordóñez, Angélica. "*Las verdaderas historias no siempre son contadas*": *La emigración transnacional en Peguche, Ecuador, y la Fiesta del Pawkar Raymi*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2008.
- Ortiz, Gonzalo. «El problema indígena y el gobierno.» En *Indios; Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*, 99-178. Quito: Abya-Yala, 1992.
- Poole, Deborah. «"Los nuevos indios".» En *Visión, Raza y Modernidad: Una economía visual del mundo andino de imagenes*, 207-242. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- Quinatoa, Estelina. «Máscaras, origen y vivencia en el Ecuador.» *Banco Central del Ecuador*, 2007: 49-58.
- Rodriguez, German. *Tawa Nintin Suyu. Ocaso y Renacer de la Cultura*. Quito, 1998.
- Salgado, Samyr. *La construcción de la interculturalidad en la ciudad de Otavalo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), 2005.
- Sanchez, José. «Antropología de la cultura: La interculturalidad.» En *El oficio del antropologo*, 365-414. 2005.
- Sánchez-Parga, José. *Qué significa ser indígena para el indígena. Mas alla de la comunidad y la lengua*. Quito: Abya-Yala, 2013.
- Sobczyk, Rita, y María Soriano. «La dimensión étnica de la identidad: la diáspora comercial de Otavalo.» *Latinoamérica 60*, 2015: 207-237.
- Tiana. *El elefante de Cotacachi; Una mirada sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura*. Quito: Artes Gráficas Silva, 2009.
- . *Purutu maytuk; Documentación y revitalización de la música como manifestación del patrimonio cultural intangible en las comunidades indígenas del cantón Cotacachi*. Quito: Artes Gráficas Silva, 2009.

Tiana, Fundación para el Arte y la Cultura. 2009. www.fundaciontiana.org (último acceso: 25 de 05 de 2017).

UNORCAC, Unión de Organizaciones Campesinas e Índigenas de Cotacachi. *Propuesta política y plan estrategico UNORCAC 2008-2018*. Cotacachi, 2008.

Zapata, Claudia, y Elena Oliva. «SCiELO.» *ALPHA N 42*. julio de 2016. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012016000100012 (último acceso: 03 de 01 de 2018).

Referencias

Alta, Gladis, entrevista de Tupac Jimbo. *importancia de la UNORCAC* (26 de junio de 2017).

Alvear, Sebastian, entrevista de Tupac Jimbo. *Humazapas* (11 de junio de 2017).

Andrango, Citlali, entrevista de Tupac Jimbo. *representante* (05 de agosto de 2017).

Bonilla, Flor, entrevista de Tupac Jimbo. *Humazapas* (04 de junio de 2017).

Bonilla, Luis, entrevista de Tupac Jimbo. *Humazapas* (04 de junio de 2017).

Bonilla, Jesús, entrevista de Tupac Jimbo. *Prácticas artísticas* (2017 de 02 de 2017).

De la Cruz, Pedro, entrevista de Tupac Jimbo. *grupo Cutaycachi* (04 de junio de 2017).

De la Cruz, Toa, entrevista de Tupac Jimbo. *cantoras* (04 de junio de 2017).

Espinoza, José, entrevista de Tupac Jimbo. *película* (05 de agosto de 2017).

Eskola, Omar, entrevista de Tupac Jimbo. *arte urbano* (24 de febrero de 2017).

Farinango, Lenín, entrevista de Tupac Jimbo. *Humazapas* (11 de junio de 2017).

Kachiwango , Enrique Katsa, entrevista de Tupac Jimbo. *Díálogo* (10 de Junio de 2014).

Kachiwango, Katsa, entrevista de Tupac Jimbo. *Vida Maskay* (28 de diciembre de 2017).

Maldonado, Washington, entrevista de Tupac Jimbo. *fotografía* (10 de agosto de 2017).

Muenala, Humberto, entrevista de Tupac Jimbo. *Ñucanchik Pacha* (23 de 12 de 2017).

Quimbo, Shairy, entrevista de Tupac Jimbo. *El grupo Peguche* (02 de Abril de 2017).

Anexo 2. Lista de entrevistados

Fecha de entrevista: 20-02-2017

Nombre	Edad	Comunidad	Actividad	Grupo
Juan Jesús Bonilla Simba	23	Turuco	Director	Humazapas

Fecha: 02-04-2017

Nombre	Edad	Comunidad	Actividad	Grupo
Shairy Quimbo	62	Peguche	Músico	Peguche

Fecha: 04-06-2017

Nombre	Edad	Comunidad	Actividad	Grupo
José Pedro De la Cruz	54	Turuco	Agricultor	Cutaycachi

Lista de entrevistados cantoras-Humazapas (grupo focal)

Fecha: 04-06-2017

Nombre	Edad	Comunidad	Actividad	Grupo
Toa Margarita De la Cruz Sánchez	23	Turuco	Cantante	Estudiante de Administración quinto semestre Universidad Central-Quito

Flor María Bonilla Simba	24	Turuco	Cantante	Ingeniera Ambiental Universidad Católica
Kuri Inty Maigua De la Cruz	23	Turuco	Danzante	Estudiante de Psicología novenno semestre Universidad San Francisco de Quito- Quito
Juan Jesús Bonilla Simba	23	Turuco	Director	Licenciado en Producción Musical Universidad San Francisco de Quito-Quito
Luis Emilio Bonilla Simba	28	Turuco	Músico	Estudiante de Cine en INCINE-Quito

Fecha: 11-06-2017

Nombres	Edad	Comunidad	Función-grupo	Actividad
Lenín Farinango	23	San Pedro	Voz- animación	Estudiante de Cine en INCINE-Quito
Milton Sebastián Alvear Morales	29	Cotacachi	Diseñador	Licenciado en Diseño Gráfico Universidad Católica-Ibarra

Lista de entrevistados Danza (grupo focal)

Fecha: 11-06-2017

Nombres	Edad	Comunidad	Función- grupo	Actividad
Tamia Guadalupe Andrango Cadena	23	Turuco	Director de danza	Estudiante de Comunicación Social

				Universidad Central- Quito
Huiqui Papsi De la Cruz Alta	23	Turucu	Danzante	Estudiante de Ingeniería Civil Universidad San Francisco de Quito-Quito
Miriam Consuelo Flores Andrango	28	Turucu	Danzante	Estudiante Especialización Superior en Gerencia para el Desarrollo Universidad Andina Simón Bolívar- Quito
Sami Huaita De la Cruz Alta	24	Turucu	Danzante	Estudiante de Relaciones Internacionales en la Universidad San Francisco de Quito

Fecha: 05-08-2017

Nombres	Edad	Comunidad	Función-grupo	Actividad
Citlali Andrango	33	Turucu	Representante	Trabaja en UASB en el área Administrativa
José Espinoza Anguaya	36	Otavaló	Colaborador- cineasta	Tecnólogo en cine INCINE Quito

Fecha: 10-08-2017

Nombres	Edad	Comunidad	Función-grupo	Actividad
Jorge Washington Maldonado Conejo	29	Peguche	Camarógrafo	Licenciado en Artes Plásticas por la UTN

Entrevistas vida Maskay y Ñucanchik Pacha

Nombres	Edad	Fecha	Tema	Actividad
Luis Enrique Cachiguango	52	28/12/2017	Vida <i>Maskay</i>	Agricultor, Caminante
Humberto Muenala	65	23/12/2017	<i>Ñucanchik Pacha</i>	Actor cultural

Anexo 3. Grupo Cutaycachi



Cutaycachi

Formado en 1977, con músicos de las distintas comunidades kichwas del cantón Cotacachi.

Arpa: Segundo Bonilla, comunidad de TURUCU.

Violín 1: Tayta de la comunidad del MORLÁN.

Violín 2: Ángel LLamuca, comunidad EL CERCADO.

Guitarra 1: Alberto Quiranza

Guitarra 2: Alfonso de la Cruz,

Guitarra 3: Gerardo de la Cruz, Comunidad de TURUCU.

Triángulo: Antonio Panamá, comunidad de AZAYA.

Requinto: Carlos Bonilla, Comunidad de TURUCU.

Quena: Pedro de la Cruz, Comunidad de TURUCU.

Bombo: Alberto Andrango, Comunidad de TURUCU.

Director: Alfonso Maigua, Comunidad La CALERA.

Anexo 4. Material fotográfico del grupo Humazapas. Créditos: Wahington Maldonado



La mascara del Abago y las cantoras



Grupo Humazapas- casa de la Cultura- Quito



Representación del Wawa Wañuy



Abagos-Humazapas



Arpero-Humazapa



Representación ñawi mayllay



Humazapas-danza



Humazapas-música y danza



Humazapas-música y danza



Humazapas-pallas



Pallas: Papsi, Tamia y Miriam



Danza de los Yumbos



Danza de los Yumbos



Danza de los Yumbos



Inkapak ushikuna-Humazapas



Humazapas

Anexo 5. Trabajos de diseño gráfico.



Diseño gráfico del Abago



Portada del disco Sara