

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Transformaciones en el universo simbólico de la toma de la Plaza en el
Inti Raymi de Otavalo**

Lucha de sentidos en 3 Registros Audiovisuales (1957-2017)

Diego David Cabascango Fuentes

Tutor: Wankar Ariruma Kowii Maldonado

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Diego David Cabascango Fuentes, autor del trabajo intitulado “Transformaciones en el universo simbólico de la toma de la Plaza en el Inti Raymi de Otavalo. Lucha de sentidos en 3 Registros Audiovisuales (1957-2017)”, 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 Magíster en Comunicación mención en Visualidad y Diversidades 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.

30 de abril de 2025

Firma: _____

Resumen

Este trabajo analiza las transformaciones en el universo simbólico de la Toma de la Plaza durante el *Inti Raymi* en Otavalo entre 1957 y 2017, con énfasis en las disputas de sentido y las formas de resistencia cultural frente al extractivismo simbólico. A partir del análisis semiótico de tres registros audiovisuales producidos por la comunidad kichwa otavaleña, se examinan los signos, los símbolos y las prácticas rituales que configuran el *Tinkuy* como un acto de encuentro, confrontación y equilibrio entre opuestos. La investigación articula categorías de Roland Barthes (sentido obtuso, *punctum*) y Gillian Rose (representaciones visuales y corporales), proponiendo una lectura que va más allá del significado literal para adentrarse en lo sagrado, lo afectivo y lo no dicho.

Se plantea que la Toma de la Plaza no es solo una manifestación festiva, sino un espacio vivo de memoria, tensión y negociación simbólica. Frente a procesos de institucionalización, patrimonialización y folklorización, la comunidad reactualiza sus saberes ancestrales, preservando sentidos profundos en disputa constante. Este estudio propone al registro audiovisual no solo como testimonio, sino como herramienta crítica que permite visibilizar resistencias, activar memorias y proyectar futuros simbólicamente habitables desde la cosmovisión andina.

Palabras clave: símbolo, ritual, evidencia, usurpación simbólica, sentido sagrado, resistencia simbólica

Agradecimientos

Agradezco profundamente a mis padres, quienes siempre han creído en mí. A mi padre, por transmitirme su amor por la cultura y las tradiciones, especialmente el Inti Raymi, y a mi madre, por enseñarme el valor de nuestras costumbres y saberes ancestrales. Mi gratitud también para Paola Guevara, cuyo apoyo, consejos y confianza fueron un impulso decisivo para la realización de este trabajo. Extiendo mi agradecimiento a todas las personas que, de una u otra manera, aportaron su conocimiento, su tiempo y sus palabras de aliento. De manera especial a Lizbeth por su paciencia, compañía y conocimiento, que acompañó todas las etapas de este trabajo, así como a quienes, aun sin ser mencionados aquí, han dejado huellas importantes en este proceso, brindándome inspiración, motivación y aprendizajes que han enriquecido tanto mi vida personal como este proyecto académico.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción	13
Capítulo primero: Toma de la Plaza, su dimensión semiótica y la extracción de sus sentidos	15
1. La toma del espacio, manifestación popular	16
2. Lo simbólico: la construcción de lo sagrado entre el sincretismo y la hibridación	19
3. Dando sentidos a la tradición y a la identidad	21
3.1. Niveles de sentido	22
4. <i>Pachakutin</i> : Un encuentro ritual entre el espacio, tiempo y sentido sagrado	28
5. Disputa, modernidad, poder y extracción simbólica	31
6. Registro, evidencia y memoria simbólica	34
7. <i>Churay Churay</i> - La resistencia	36
Capítulo segundo: <i>Unancha</i> - Semiótica de la Toma de la Plaza 1957 - 2017, en Otavalo	39
1. Análisis video uno: Documentado ciudad de Otavalo Año 1957 un aporte de C-C	
Producciones	41
1.1. Análisis Semiológico video uno	42
1.1.1. Representaciones del cuerpo video uno	42
1.1.2. Representaciones de actitud en el video uno	43
1.1.3. Representaciones de actividad en el video uno	44
1.1.4. Accesorios y escenarios en el video uno:	45
1.2. Niveles de sentido video uno	46
1.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video uno	46
1.2.2. Segundo Nivel de sentido: colectivo, social y político video uno	46
1.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video uno	47
1.2.4. Sentido espiritual video uno	49
2. Análisis video dos: Azama 1996 - Video de Germán Muenala. Azama siempre característicos por su energía de baile. Extracto de un video clip en el que podemos ver cómo era el baile de nuestra comunidad en los años 90	49
2.1. Análisis Semiológico video dos	52

2.1.1. Representación del cuerpo video dos	52
2.1.2. Representaciones de actitud video dos	53
2.1.3. Representaciones de actividad video dos	54
2.1.4. Accesorios y escenarios video dos	55
2.2. Niveles de sentido en video dos	57
2.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video dos	57
2.2.2. Sentido colectivo, social y político video dos	58
2.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video dos	58
2.2.4. Cuarto nivel de sentido: Sentido espiritual video dos	60
3. Análisis Video Tres: OtaBlogeando Cpt 6 Inti Raymi Otavalo 2017	61
3.1. Análisis Semiológico Video Tres	64
3.1.1. Representación del cuerpo video tres	64
3.1.2. Representaciones de actitud video tres	65
3.1.3. Representaciones de actividad video tres:	66
3.1.4. Accesorios y escenarios video tres	67
3.2. Niveles de Sentido en video tres	70
3.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video tres	70
3.2.2. Segundo nivel de sentido: Sentido colectivo, social y político video tres	71
3.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video tres	72
3.2.4. Cuarto nivel de sentido: Sentido espiritual video tres	73
4. Análisis de los cambios en los sentidos	77
Conclusiones	81
Obras citadas	85
Anexos	87

Figuras

Figura 1. Documentado Ciudad de Otavalo. Frame 00:00:02. Elaboración: Cristóbal Cobo.....	41
Figura 2. Documentado Ciudad de Otavalo. Frame 00:00:07. Elaboración: Cristóbal Cobo.....	42
Figura 3. Documentado Ciudad de Otavalo. Frame 00:00:31. Elaboración: Cristóbal Cobo.....	43
Figura 4. Documentado Ciudad de Otavalo. Frame 00:01:20. Elaboración: Cristóbal Cobo.....	45
Figura 5. Azama 1996 - Video de Germán Muenala. Azama siempre característicos por su energía de baile. Frame 00:01:48. Elaboración: Germán Muenala.....	52
Figura 6. Primera Toma de la Plaza. Archivo José “Joshi” Espinosa Anguaya. Frame 3:19:46:07.....	62
Figura 7. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:00:04. Elaboración: Joshi Espinosa.....	62
Figura 8. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:05:40. Elaboración: Joshi Espinosa.....	63
Figura 9. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:12:10. Elaboración: Joshi Espinosa.....	66
Figura 10. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:06:27. Elaboración: Joshi Espinosa.....	68
Figura 11. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:08:36. Elaboración: Joshi Espinosa.....	70
Figura 12. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017. Frame 00:11:15. Elaboración: Joshi Espinosa.....	70
Figura 13. Comparación de elementos comunes en los tres videos.....	78
Figura 14. Comparación de diferencias entre los videos.....	79

Introducción

El *Hatun Puncha* es mucho más que una festividad, es un puente sagrado que conecta mi alma con mis raíces, con la tierra que me vio nacer y con la historia ancestral de mi pueblo. Para los kichwas otavalos, esta celebración está llena de símbolos que representan nuestro espíritu, nuestras prácticas culturales y nuestra conexión con lo divino.

Mis abuelos, pertenecientes a las comunidades de Cotama y Quinchuquí, se reúnen para ir a tomar la plaza junto con sus familiares, compadres y amigos. Ahí, las energías de quienes nos precedieron se hacen presentes, entrelazándose en un abrazo ancestral que trasciende el tiempo. Es como que un portal que se abre al mundo espiritual, permitiendo que los seres que ya no están físicamente celebren con nosotros. La energía de los ancestros se manifiesta en cada zapateo, en cada canto, en cada ofrenda, transformando la celebración en un acto de comunión profunda, donde lo tangible y lo sobrenatural se funden en un solo latido. Por eso, al hablar de Otavalo, no puedo evitar invocar a Carlos Coba y a Cisneros, académicos que han documentado estas memorias.

La Toma de la Plaza se celebra durante el *Inti Raymi* en Otavalo, es un rito que simboliza la resistencia y presencia del pueblo kichwa otavaleño, evocando el encuentro ceremonial entre las comunidades de arriba —*Hanan*— y abajo —*Urin*— celebrada tradicionalmente en la waka de San Juan Capilla. Desde 2003 esta práctica se extiende simbólicamente por la ciudad, con músicos y participantes que recorren las calles hasta llegar a la Plaza de Ponchos. Más que una festividad, este acto representa una profunda expresión de memoria colectiva y disputa simbólica frente a la modernidad y la globalización.

El símbolo de la Toma de la Plaza constituye el eje central de esta investigación, entendida como un ritual de encuentro, confrontación y complementariedad. En este acto se manifiesta el *Tinkuy*, entendido como el encuentro simbólico entre fuerzas opuestas que se integran y renuevan, celebrado cada 24 de junio durante el *Hatun Puncha* o Gran Día. La Toma de la Plaza, el *Tinkuy* y el *Hatun Puncha* comparten una profunda conexión, pues todos representan momentos de reencuentro espiritual, territorial y comunitario. Para sostener este acto simbólico en el contexto del *Inti Raymi*, invoco las palabras y pensamientos de Ariruma Kowii e Inkarri Kowii, cuyas visiones ayudan a profundizar en el sentido ritual y ancestral de este encuentro.

Cada escena que se vive en la toma de la plaza es un ritual vivo, donde el cuerpo, la música, la danza y la palabra cantada, actúan como signos cargados de sentidos políticos, sociales, comunitarios y espirituales, configurando una narrativa colectiva de pertenencia, resistencia y conflicto en constante transformación. La plaza también es un espacio público y, a su vez, un territorio simbólico, donde se conjuga *Pacha* y *Ñawpak*, tiempo y espacio sagrado. Al mismo tiempo, este espacio y su universo simbólico se revela como un escenario de disputa, dinámico y cargado de tensiones. Para profundizar en la relación entre espacio público y territorio, invoco el pensamiento de Toa Maldonado Saravino, cuyas reflexiones permiten ampliar la comprensión de este complejo entramado simbólico y político.

El universo simbólico está cargado de historia sincrética e hibridación cultural, que impulsa procesos de resignificación tanto para la tradición como de la identidad. La tradición, entendida como un universo dinámico compuesto por múltiples elementos que adquieren nuevos sentidos en diálogo con la modernidad, mientras que, la identidad es un campo en constante negociación y disputa de significados.

Este acto ritual expresa tensiones entre lo ancestral y lo impuesto, entre la práctica viva y la doctrina, entre lo espiritual y lo material, resignificando la tradición y asegurando su continuidad. Desde la perspectiva de Umberto Eco (1986), la cultura es un fenómeno semiótico, y para Patricio Guerrero (2002), una construcción simbólica del mundo social. Analizar la simbología de la Toma de la Plaza permite desentrañar cómo los símbolos y ritos se reconfiguran en el presente, evidenciando su vínculo con el poder social y político.

Esta investigación se adentra en ese universo simbólico a través de un análisis visual y semiótico de tres registros audiovisuales producidos entre 1957 y 2017, dos de ellos, registrados por kichwas otavaleños. El primer registro de 1957, es uno de los más antiguos donde se pueden evidenciar varios símbolos que se despliegan en esta celebración y sus sentidos. El segundo registro data de 1996, siendo que los noventa para los kichwas otavaleños es una época de auge para los mindalaes, para el movimiento político indígena y su incidencia social, lo que acelera los cambios de las prácticas culturales manifestadas en este acto simbólico. Finalmente, el registro de 2017 nos permite mirar la transformación y la ruta que parece seguir el *Hatun Puncha*.

Los registros audiovisuales juegan un papel crucial, no sólo como herramientas de documentación, sino como agentes activos en la construcción, circulación y disputa de sentidos. El registro audiovisual también como evidencia para el análisis, para activar la

memoria, comprender las tensiones y proponer formas de habitar el mundo desde la otredad andina que se entreteje con el mundo globalizado.

Como parte de la metodología, sigo el libro *Metodologías visuales* de Gillian Rose (2020) y Roland Barthes, y en diálogo con el concepto de lo sagrado de Mircea Eliade, el presente trabajo de investigación adopta una perspectiva semiótica a través del análisis visual para observar las capas de sentido que emergen en esta celebración que exploran tanto los significados evidentes como aquellas dimensiones más sutiles, afectivas y sagradas que escapan a una lectura puramente racional.

Aunque, *La cámara lúcida* de Roland Barthes (2009), se centra en el análisis de un álbum familiar, la profundidad de su mirada permite explorar los distintos niveles de sentido que puede provocar una imagen, desde lo más evidente hasta lo más íntimo y perturbador. Barthes denomina *punctum* a ese detalle que punza, que atraviesa al espectador y lo conecta con algo inexplicable, más allá de lo meramente representado. De manera análoga, Mircea Eliade (1981) alude a este tipo de experiencia espiritual mediante el concepto de *mysterium fascinans*, aquello que conmueve y fascina desde lo sagrado. Estas aproximaciones me permiten desarrollar un análisis más profundo de la imagen, considerando no solo sus componentes visibles, sino también su capacidad de resonar en el plano afectivo y espiritual.

Por otra parte, Roland Barthes (1986), en su libro *Lo obvio y lo obtuso*, analiza fragmentos de la película *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein, en él introduce el concepto de sentido obtuso: un tipo de significado que escapa a las interpretaciones convencionales y despierta una respuesta más afectiva o estética que racional. A través de este concepto, Barthes muestra cómo el cine y por lo tanto, la imagen puede generar sentidos que van más allá de lo evidente, abriendo un espacio interpretativo que desafía las categorías tradicionales del análisis, por lo que, para analizar la imagen de los tres registros audiovisuales, sustento la metodología con los conceptos de *punctum* y *obtuso*, como conceptos cercanos a la experiencia espiritual que se vive desde épocas preincaicas; y que lo he vivido por más de treinta años.

Finalmente, la propuesta metodológica de Gillian Rose (2000) me permite realizar un análisis más profundo y estructurado, a partir del cual identifiqué tres niveles de sentido que facilitan una comprensión más detallada del proceso de transformación del universo simbólico del *Hatun Puncha*. En este marco, el extractivismo simbólico y su consecuente vaciamiento se manifiestan de forma clara e ineludible.

Las prácticas culturales andinas, especialmente las de las comunidades kichwas otavaleñas, han atravesado diversas transformaciones a lo largo del tiempo. La conservación de su legado cultural no solo representa un acto simbólico de gran significado en los ámbitos comunitario, social, político y espiritual, sino que también refleja su compromiso por mantener vivos los principios de la cosmovisión andina. De esta manera, la memoria cultural continúa vigente, impulsada por la resistencia y la determinación de las comunidades, que en su día a día recrean, adaptan y fortalecen sus tradiciones para asegurar su pervivencia en el tiempo.

En el siguiente trabajo se pretende evidenciar, a través del análisis de la imagen, cuáles han sido las transformaciones de los sentidos en el universo simbólico de la toma de la plaza, así como, reconocer cuáles son los niveles de profundidad que va dejando el extractivismo simbólico.

El *Hatun Puncha* es una celebración profundamente simbólica que se basa en principios andinos: *Yanantin* —complementariedad— y *Ayni/Ranti Ranti* —reciprocidad— que equilibran el *Samay* —espíritu, aliento vital—. Más allá de lo festivo, es un ritual de gratitud y conexión espiritual con la naturaleza y los ancestros. En ella se entrelazan pasado y presente, reafirmando la identidad individual y colectiva. Para mí, es una memoria viva que fortalece mi vínculo con mis raíces y con la fuerza heredada de mis abuelos.

Capítulo primero

Toma de la Plaza, su dimensión semiótica y la extracción de sus sentidos

La Toma de la Plaza constituye un acto simbólico de reapropiación del espacio público, que se manifiesta en la práctica conocida como *Hatun Puncha*. En ella tiene lugar un encuentro ritual denominado *Tinkuy*, en quechua y aymara, que implica un cruce de caminos, personas y energías. A su vez, el *Hatun Puncha* se inscribe en un marco sagrado, donde espacio, tiempo y sentido se entrelazan profundamente.

Este ritual andino se celebra en países como Bolivia, Perú y Ecuador. En este último, forma parte de las festividades del *Inti Raymi* en localidades como Cotacachi, Cayambe, Natabuela y, de manera destacada, Otavalo. Aunque suele pensarse que los ancestros kichwas están vinculados únicamente a la época incaica, en realidad, antes del dominio inca ya existían numerosos pueblos originarios. Hace unos mil años, los Karas o Shyris —una cultura relacionada con los pueblos de habla chibcha provenientes de Colombia, el Caribe y Centroamérica— llegaron a las costas del Ecuador, “vinieron y fundaron ciudades en la costa pacífico del Ecuador septentrional” (Buitrón 2001, 48 en Maldonado 2017, 12). Una de las versiones sostiene que los Karas se internaron en la Sierra andina y se asentaron en el valle del amanecer, convirtiéndose en los antecesores directos del pueblo kichwa Otavalo.

En Otavalo, la celebración tiene lugar del 23 al 27 de junio, siendo el 24 el *Gran Día* —*Hatun Puncha*—, y se desarrolla en espacios significativos como la Capilla de San Juan y la Plaza de Ponchos. Como señala Kowii Alta: “Mediante el Tinkuy y el Inti Raymi, la comprensión del espacio y del tiempo, propia de los Andes, se decodifica y vuelve a estar presente. Se vuelve a ordenar el espacio y el tiempo de acuerdo a la racionalidad andina” (Kowii Alta 2017, 31).

En este acto simbólico se entrelazan tradiciones y rituales con la historia, cuyas representaciones transitan por distintos niveles de sentido, lo que nos permite explorar su dimensión semiótica y apreciar su profundidad. Encierra, por tanto, una carga simbólica y ritual en la que los códigos ceremoniales se reconfiguran constantemente y se reactualizan como mecanismos que regulan las relaciones culturales y sociales (Kowii

Alta, 2017). Resulta esencial adentrarse en su simbología y desentrañar las múltiples capas de significado que la componen.

La Toma de la Plaza, como parte del *Hatun Puncha*, genera un efecto sensorial cargado de subjetividad, marcado por un profundo sentido de gratitud. Este sentimiento se expresa a través de símbolos visibles como la danza y la música, cuya presencia no solo embellece el ritual, sino que lo estructura y guía. La música, con sus tonos específicos y códigos simbólicos, activa una memoria colectiva transmitida intergeneracionalmente, mientras que la danza, más allá de lo estético, representa una conexión profunda con los ciclos de la naturaleza, la renovación de la vida y el vínculo entre lo humano y lo divino.

La sonoridad ritual —conformada por flautas, silbidos, cantos y tambores— no solo llena el espacio, sino que lo transforma. Estos sonidos organizados estructuran la experiencia vivida en la plaza, activando los sentidos, movilizand o emociones y reforzando los lazos comunitarios. Así, danza y música se convierten en vehículos para actualizar lo sagrado, ordenar lo social y hacer presente una memoria ancestral que se reactualiza en cada celebración.

En la Capilla de San Juan se danza para propiciar una conexión espiritual con los ancestros y con la tierra. Antes de convertirse en plaza, esos espacios eran *wakas* —lugares ceremoniales— y constituían el epicentro de la vida comunitaria, donde se realizaban rituales y se rendía culto a las fuerzas de la naturaleza. Las danzas ejecutadas en estos lugares reproducían movimientos que evocaban los ciclos cósmicos, como la rotación y la traslación, y culminaban en la llegada a la *kurikancha* —plaza ceremonial. Allí se danzaba hasta recibir los primeros rayos del *Indi Yaya*, el Sol, cuya aparición marcaba el inicio de un nuevo ciclo y organizaba el tiempo y el espacio ritual. Este acto de profundo agradecimiento no solo reactualiza la relación con lo sagrado, sino que también permite articular sentidos y tensiones en torno a las nociones de identidad, tradición, ritualidad, espacio, modernidad y poder.

1. La toma del espacio, manifestación popular

La historia evidencia la persistencia de las comunidades indígenas en mantener vivo el terreno simbólico de la Toma de la Plaza, cultivando su sentido ritual incluso frente a las prohibiciones impuestas por la Iglesia. Desde la resistencia popular, estos pueblos han preservado sus prácticas culturales ancestrales, pese a los varios intentos de querer desdibujar, vaciar o extinguir los sentidos de las simbologías que se desprenden

de estas prácticas, esto le ha llevado a adaptarse a los cambios sociales, económicos y políticos que han atravesado a lo largo del tiempo.

La Toma de la Plaza no solo es una celebración ritual, sino también una expresión de rebeldía frente a la marginación histórica que ha ejercido el poder. Ellos son quienes han borrado y/o vaciado los sentidos que decantan en este acto simbólico. “No existe por tanto una relación directa entre el grado de conciencia de la comunidad cultural acerca de la operatividad de sus simbologías y de sus desarrollos ideológicos y la operatividad misma. Su valor está más bien "oculto" a sus usuarios y ese ocultamiento garantiza, hasta cierto punto, su funcionamiento.” (Moya y Cisneros 1981, 17) Por tanto, la rebeldía es uno de los ingredientes que reconfigura y reafirma la identidad de los pueblos andinos. El espacio simbólico es el escenario perfecto para analizar sus transformaciones, sus representaciones y su resistencia frente a la extracción de sentido que ocurre por reapropiaciones que alteran sus significados y significaciones. En este contexto, la memoria es también testimonio de resistencia ante el vaciamiento del sentido. Esta continuidad cultural se da en un contexto de disputa y lucha de sentidos, incluso dentro de la misma comunidad, pues “las ciudades de pequeña escala y sus centralidades se presentan como escenarios de continua disputa por las valoraciones materiales y simbólicas” (Maldonado Saravino 2004, 8).

La manifestación popular tensiona los límites del espacio de convivencia establecido por las diferencias culturales, religiosas y políticas. Las prácticas que han sido preservadas, así como aquellas que han sido desplazadas, están profundamente marcadas por una historia de imposiciones, estigmatizaciones y relaciones desiguales de poder, donde la persistente concepción racial ha generado procesos de exclusión simbólica y social.

El espacio público puede entenderse como un lugar de congregación comunitaria, social y política, donde confluyen diversas influencias tanto internas como externas. En él se generan interacciones sociales fundamentales y se expresa activamente la ciudadanía. Este espacio está íntimamente ligado a los ideales de democracia, participación y visibilidad, al convertirse en un escenario de diálogo, confrontación y disputa simbólica. Así, permite que diferentes voces se escuchen y se reconozcan, lo cual puede dar lugar a una reconfiguración de las dinámicas de poder en la sociedad.

El espacio público y el ritual es un espacio de visibilidad que permite expresarse, afirmarse y participar activamente en la construcción del sentido colectivo desde la historia de los excluidos o marginados dentro de una estructura social jerárquica y

colonial. Como señala Guerrero, “en este espacio ese otro subalternizado, negado cotidianamente, impone su presencia en el espacio público que ha sido siempre un espacio del poder; y aunque no transforma ese poder, está junto a él y eso tiene eficacia simbólica desde los espacios de seducción del mismo.” (Guerrero 2004, 56).

De este modo, el espacio público adquiere un carácter dinámico, al convertirse en un territorio donde se confrontan diversas visiones del mundo y se ponen en práctica distintas formas de resistencia. Si bien no transforma el poder de manera directa, coexiste con él: lo bordea, lo tensiona y lo interpela desde su propia carga simbólica. Esta convivencia conflictiva permite visibilizar tanto los límites como las potencialidades del espacio público como un espacio de resignificación, en el que pueden emerger nuevas narrativas, identidades colectivas y demandas sociales que cuestionan el orden establecido. “Con respecto a la plaza como espacio público social está vinculada a una producción pensada, concebida y vivida del espacio (Lefebvre, 2013). La misma que se implica la construcción territorial cargada de valores materiales y simbólicos (Haesbaert, 2011)” (Maldonado Saravino 2004, 49).

En la localidad otavaleña, la Toma de la Plaza o el *Tinkuy*, se lleva a cabo en el barrio San Juan, frente a San Juan Capilla, un antiguo centro ceremonial ancestral, una *waka* —lugar— sagrada que, con el tiempo, fue transformado en plaza colonial, evidenciando un proceso de imposición simbólica y cultural. Como señala Guerrero, “el comportamiento humano debe ser entendido como una acción simbólica”, pues “el lenguaje simbólico le ha permitido al ser humano construirse un sentido sobre su existencia” (Guerrero, 2002, 75). Estas prácticas culturales no solo son una acción simbólica de recuperación del territorio, sino también de resignificación histórica.

Desde 2003, este acto simbólico se trasladó a la Plaza de Ponchos —denominada Centenario en primera instancia— construida en 1929 y luego intervenida bajo el liderazgo de la Unión de Artesanos Indígenas del Mercado Centenario (UNAIMCO). La Plaza de Ponchos es un caso ilustrativo del desplazamiento del acto simbólico de tomarse la plaza, es decir, de ser un espacio de intercambio de significancias sociales, pasó a convertirse en un escenario institucionalizado. Toa Maldonado identifica en este lugar un componente de identidad territorial, basado en “la presencia de sentidos de apego al espacio en torno a significancias del lugar como espacio de 'trabajo', 'oportunidad', 'mantenimiento de vida', 'historia de los artesanos', 'identidad de pueblos indígenas', 'futuro', como para retomar algunos sentidos” (Maldonado Saravino 2004, 74).

Cabe recalcar que en el caso de la Plaza de los Ponchos “se la identifica como un espacio público inventariado por ornato y cultura, conforme a la Normativa Nacional de “Bienes Culturales, Patrimoniales, Inmuebles”, aplicados a través del INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural) del Ecuador” (Maldonado Saravino 2004, 116).

Con el paso del tiempo, esta dinámica derivó en la institucionalización de la festividad, lo cual transformó sus formas de expresión e introdujo la celebración en nuevas lógicas socioculturales y políticas. Este proceso no solo alteró su estructura organizativa, sino que también comenzó a vaciar sus significados originales. Aunque a primera vista podría interpretarse como una evolución cultural, en realidad operó como una estrategia de dominación simbólica, en la que los valores y sentidos ancestrales fueron reconfigurados para adaptarse a un marco normativo impuesto. En este contexto, la Toma de la plaza, que originalmente respondía a dinámicas comunitarias y rituales tradicionales, fue progresivamente absorbida por una lógica de control institucional, resignificando su práctica y generando nuevas tensiones en torno a su autenticidad, apropiación y sentido de pertenencia.

2. Lo simbólico: la construcción de lo sagrado entre el sincretismo y la hibridación

El culto al sol ha sido una práctica ancestral en diversas civilizaciones, donde se le ha representado como símbolo de poder, vida y fertilidad. En el antiguo Egipto, por ejemplo, Ra era considerado el creador de la vida y el faraón de los dioses. Plutarco menciona que "los egipcios han dado al sol el nombre de Dios, porque con sus rayos hace que florezcan los árboles y las plantas que sostienen la vida de los hombres" (Plutarco 2006, 6).

En América, los pueblos indígenas también le atribuyeron al sol un papel central en su cosmovisión, especialmente a través de los solsticios y equinoccios, los cuales marcaban ciclos vitales. Según Guerrero, “la capacidad del ser humano para la creación simbólica lo diferencia del resto de las especies, pues la simbolización es la esencia del pensamiento humano, la que hizo posible no solo la construcción de cultura” (Guerrero 2002, 75). En el mundo andino, el solsticio de junio tenía un significado particular, ya que su concepción del tiempo era cíclica, reflejándose en su simbolismo solar. Guerrero señala que “una de esas expresiones elevadas y diferenciadas de lo humano es el lenguaje, pero fundamentalmente el lenguaje simbólico, lenguaje que puede expresar a través de forma lingüística o emplear símbolos no verbales” (Guerrero 2002, 75).

Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, las tradiciones andinas fueron duramente reprimidas en un proceso de colonialidad marcado por la imposición cultural y la violencia. En este contexto surge el sincretismo cultural, no como un encuentro horizontal de creencias, sino como una estrategia de dominación que transformó profundamente el sentido original de las prácticas rituales.

Haciendo referencia al sincretismo como la conciliación de dos o más sistemas filosóficos o de creencias y opiniones en uno solo, según Plutarco, sin embargo, el sincretismo, también puede leerse como una forma de resistencia simbólica, ya que permitió a las comunidades indígenas preservar elementos fundamentales de su espiritualidad y cosmovisión, adaptándolos estratégicamente al nuevo orden colonial.

Durante la colonia, la Iglesia, como agente central del poder colonial, desempeñó un papel determinante en este proceso, imponiendo creencias religiosas que desvirtuaron el sentido espiritual de los rituales andinos. Así, muchas simbologías indígenas fueron sustituidas por santos católicos, en un intento de borrar o subordinar los sistemas de creencias originarios: “hablar de sincretismo para referirse a la combinación de prácticas religiosas tradicionales. La intensificación de las migraciones y la difusión transcontinental de creencias y rituales en el último siglo acentuó estas hibridaciones y aumentó, a veces, la tolerancia hacia ellas” (Canclini 2001, 21).

Las simbologías que conforman las expresiones culturales, identitarias, rituales y tradicionales no son elementos estáticos, sino representaciones en permanente transformación. La cultura, entendida como un proceso dinámico, se construye a partir del entrelazamiento y la redefinición constante de sus símbolos. Para Gertz (1973) el análisis de la cultura “ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.” (20)

Por otra parte, Canclini (2001) denomina a este fenómeno cultural como hibridación cultural y aclara que no se trata de una fusión armoniosa sin contradicciones, sino de un proceso que permite “comprender los conflictos específicos que surgen en la interculturalidad contemporánea” (Canclini, 2001, 14). Así, cuando dos o más culturas entran en contacto, no se integran de forma homogénea; por el contrario, emergen tensiones, resistencias y nuevas formas de identidad. En este contexto, las celebraciones rituales y sus símbolos participan de un complejo proceso de negociación simbólica, donde lo ancestral y lo impuesto se disputan y resignifican constantemente.

Por otro lado, la ideología ejerce poder al moldear las creencias y naturalizar imposiciones históricas en las prácticas rituales. En este contexto, el sincretismo puede

funcionar como una herencia aceptada, aunque cargada de dominación simbólica. Reino advierte: “Creo que si tomamos al sincretismo como herencia, no hay vuelta atrás. Es como si se les pidiera que separen este mismo festejo, de la injerencia cristiana, ligada justamente al Corpus Christi. Pero en lo que creo que les falta claridad, es en tener conciencia de las imposiciones históricas que tiene tal festividad como ideología de dominio.” (Reino 2019, 52). Esto invita a repensar críticamente la construcción de lo sagrado entre la hibridación y la subordinación.

Desde esta perspectiva, la festividad no puede comprenderse fuera de los procesos de hibridación, sincretismo y disputa por el sentido. Como señala Canclini: “Sostengo que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación. El análisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares” (Canclini 2001, 17). Es precisamente en esta tensión donde emergen nuevas identidades, resignificaciones culturales y estrategias de resistencia simbólica.

3. Dando sentidos a la tradición y a la identidad

Las tradiciones constituyen sistemas de interpretación de la realidad que otorgan sentido a la experiencia transmitida; forman parte del patrimonio social vinculado a la historia de un territorio, el cual actúa como su memoria colectiva y, en consecuencia, como los marcos conceptuales y simbólicos que empleamos para comprender el mundo. Es así como, “todo ser humano forma parte de una sociedad y de una tradición cultural específica” (Guerrero 2002, 53). Por otra parte, para Canclini (2001) la tradición no es un conjunto de elementos fijos, sino un proceso de reinterpretación y resignificación que se produce en el contexto de la modernidad.

Por otro lado, la identidad no es una herencia intacta, sino aquello que define a una persona o grupo a través de una construcción simbólica que se reactualiza. Es una puesta en escena donde se reafirman, negocian o disputan los sentidos de pertenencia. La danza, la música y la vestimenta, que encierran las ritualidades, son parte de una narrativa identitaria que se recrea constantemente frente a las condiciones históricas. “Estudiar procesos culturales, por esto, más que llevarnos a afirmar identidades autosuficientes, sirve para conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones” (Canclini 2001, 20). Sigues utilizando sincretismo e hibridación como sinónimos.

Como señala Patricio Guerrero (2002), la identidad no es fija ni natural, sino una construcción simbólica en constante transformación, influenciada por el otro y las prácticas culturales. “La identidad es itinerante, fluctuante, multidimensional, tiene distintos niveles, rasgos y formas. Por eso no se puede hablar de identidad sino de identidades, puesto que éstas son múltiples, fragmentadas y diferenciadas” (Guerrero 2002, 106). De manera similar, Canclini (2001) destaca que la identidad es un proceso dinámico, moldeado por tensiones culturales, sociales y políticas, que cambia en contextos de interacción cultural, especialmente en sociedades marcadas por la modernidad, la globalización y el mestizaje.

Desde esta perspectiva simbólica de la toma de la plaza y sus distintos símbolos como la danza, la música y la vestimenta, puede entenderse como una expresión ritual que reactualiza sentidos identitarios en tensión: lo ancestral y lo impuesto, lo sagrado y lo profano, lo comunitario y lo institucional. Así, la tradición y la identidad es la percepción de sentidos que te permiten vivir una experiencia para reconocerte en los principios de reciprocidad, complementariedad y agradecimiento - prosperidad.

3.1. Niveles de sentido

Los niveles de sentido nos permiten explorar los universos simbólicos y saber si se encaminan hacia nuevas resignificaciones, permiten identificar no solo lo evidente, sino también los significados, significaciones y significancias colectivas, sociales, políticas y espirituales que configuran las identidades, tradiciones y experiencias rituales.

Esta aproximación contribuye a comprender cómo se construyen, transforman y disputan los sentidos en el tiempo, revelando tensiones entre lo ancestral y lo contemporáneo. “El código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado. La relación se establece entre una unidad pertinente de un sistema semiótico, dependiendo de la codificación previa de una experiencia perceptiva” (Eco 1986, 178). La relación entre signo y significado se vuelve un proceso vivo, que refleja las tensiones entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre las tradiciones arraigadas y las nuevas interpretaciones o resignificaciones que surgen en el tiempo.

Para Gertz, los sentimientos son parte integral de la cultura, y su análisis ayuda a entender cómo las comunidades dan significado a sus experiencias y construyen sus identidades. “Los sentimientos no son simplemente estados internos, sino que están profundamente arraigados en los símbolos y prácticas culturales, y su significado se construye en el contexto de la cultura en que se expresan” (Geertz 1973, 101), por ende,

los sentimientos no son simplemente experiencias internas o subjetivas, sino que están profundamente ligados a los símbolos, rituales y prácticas culturales que dan sentido a la vida social.

Por otra parte, Barthes (1986) señala que los rituales operan en un doble nivel de sentido: lo obvio (visible, narrativo) y lo obtuso (profundo, simbólico). En el primer nivel de sentido se encuentran los significados más inmediatos: lo denotativo, lo descriptible, lo fácilmente identificable. Barthes lo denomina lo obvio, es decir, aquello que se presenta de forma clara y directa en la imagen o en la escena. Además, Barthes menciona que este nivel permite reconocer las acciones, gestos y elementos evidentes, tal como los vemos y comprendemos sin necesidad de una interpretación más profunda. Se trata del sentido funcional o comunicativo, aquel que posibilita que el mensaje sea entendido sin ambigüedades. En este plano, la imagen cumple un rol narrativo, aportando información literal que puede ser objetivamente descrita.

En este caso, el nivel denotativo de la celebración en Otavalo se manifiesta como una ceremonia tradicional realizada en el barrio de San Juan. Este lugar, que en tiempos precoloniales fue una waka —espacio sagrado—, se ha transformado en un espacio público donde actualmente se levanta la iglesia del barrio y donde reposa la figura del santo San Juan: “el día 24 de junio denominado Hatun Puncha (el gran día), el día de misa por el Santo San Juan” (Kowii Maldonado, 2019, 15), se convierte en el momento central de esta celebración. Durante esta jornada, comunidades kichwas se congregan con música, danza y otros elementos que permiten la continuidad de la ritualidad ancestral en un contexto contemporáneo.

No obstante, como advierte Guerrero (2004), estas prácticas no deben entenderse únicamente como expresiones culturales fijas, sino como parte de un terreno en disputa: “En consecuencia, la cultura también es un escenario de lucha de sentidos por el control de los significados, por el acceso a la hegemonía” (Guerrero 2004, 42). Así, si bien la ceremonia tiene un componente evidente —lo “obvio”, en términos de Barthes—, también se inscribe en una dinámica simbólica más compleja, donde las comunidades resignifican sus territorios, símbolos y prácticas en tensión con las estructuras de poder.

El segundo nivel de sentido se refiere a la significación o significaciones, es decir, al conjunto de sentidos sociales, culturales y políticos que se construyen a partir de lo que se muestra. Aquí se activa la connotación: gestos, vestimentas, colores o disposiciones espaciales adquieren valor simbólico y se enlazan con imaginarios compartidos, memorias históricas y estructuras de poder. Este nivel permite ver la construcción cultural

que refleja relaciones sociales, disputas de identidad y procesos de resistencia o adaptación, abriendo la posibilidad de interpretar cómo una comunidad se representa a sí misma y cómo desea ser reconocida.

En la Toma de la Plaza, la música y la danza desempeñan un papel esencial que va más allá de lo estético, ya que estructuran el ritual y fortalecen el tejido comunitario. La música, compuesta por flautas, silbidos, cánticos y zapateos, guía el ritmo del rito y genera una experiencia colectiva cargada de códigos propios. La presencia de estos símbolos crea una atmósfera festiva donde se celebra la memoria y se reafirman los lazos de identidad cultural compartida.

Por su parte, la danza funciona como un lenguaje ancestral que comunica la cosmovisión andina. Los *tushuykuna* —danzantes—, a través de gestos simbólicos encarnan la diversidad cultural de la comunidad. El *tushuy*, o danza ritual, surge como una expresión que nace del vínculo entre sonido y emoción.

El zapateo, lejos de ser un simple paso, establece un diálogo rítmico con las melodías de las flautas, cuya intensidad se ajusta al estado emocional de quien danza, reflejando así la profundidad colectiva de esta práctica. “Para un tushug, un danzante, lo que se expresa en esa ritualidad es una profunda interacción simbólica, puesto que se da una real vivencia simbólica del tiempo y el espacio sagrados, de la ritualidad profunda, y un conocimiento del significado y la significación de ese momento intenso que es la fiesta” (Guerrero 2002, 71). Por lo tanto, la danza contiene sentidos colectivos que refuerzan la tradición y la identidad que no solo se afirma individualmente, sino que se vive y se proyecta colectivamente.

En cambio, Barthes nos muestra cómo la cultura no solo se compone de símbolos y signos evidentes, sino también de elementos cotidianos que, por su uso y aceptación social, adquieren un significado que contribuye a la construcción de la realidad social y cultural.

Existen también elementos que, por ser usuales en el universo de la colectividad, no son directamente simbólicos, sino que se encuentran culturalizados, convencionalizados. [...] dichos elementos, desligados de su simbolismo, pueden constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico. (Barthes 2009, 19)

En este caso, el sentido social de llegar a la plaza no es solo un logro tangible, sino la materialización de un proceso de trabajo en conjunto y el cumplimiento de un compromiso ancestral. Se trata de un espacio público y simbólico donde las tradiciones e

identidades dialogan con influencias tanto internas como externas, lo que evidencia la vitalidad y el dinamismo de la cultura kichwa-otavaleña. “El ritual se convierte en un contenedor de información y en su realización se abre su fundamento o razón de ser. [...] Es decir que la información, que se contiene en los símbolos y que se despliegan de manera celebrativa en el ritual, es socializada; el conocimiento es desplegado” (Kowii Alta 2017, 19).

Por otra parte, la toma del espacio público también adquiere un sentido político al reafirmar la presencia activa de los pueblos kichwa-otavalos y su derecho a habitarlo, no solo desde sus prácticas tradicionales e identitarias, sino también como un acto de rebeldía frente a las imposiciones de los distintos poderes que han persistido en extraer los sentidos de los símbolos de la cosmovisión andina.

Una muestra de la importancia de lo simbólico y su función política es la constatación que tenemos en la historia de que todo proyecto de dominación sólo ha sido posible a partir de la construcción de nuevos universos simbólicos, de nuevas visiones del mundo y nuevos sentidos de la experiencia humana, que se imponen o hegemonizan sobre los dominados, lo que garantiza un monopolio más efectivo del ejercicio de poder en sus diversas formas. (Guerrero, 2002, 78)

El sentido colectivo se expresa en prácticas compartidas que fortalecen la identidad, los vínculos comunitarios y las memorias ancestrales. Estas acciones no sólo son culturales, sino también sociales y económicas, ya que “la familia campesino-indígena [...] mantiene nexos de tipo económico, social, simbólico etc., con los otros miembros de su propia comunidad” (Moya 1981, 38-39). Al mismo tiempo, estas relaciones se reconfiguran frente a los cambios del entorno, adaptándose a nuevas lógicas. “Este tipo de comunidad [...] readecúa sus alianzas simbólicas a la lógica capitalista” (Moya 1981, 39). Así, cada gesto reafirma tanto la pertenencia individual como la fuerza colectiva.

El sentido político de este acto simbólico está relacionado con un enfoque comunitario entre comunidades de arriba y abajo, para ejercer un acto de justicia. Edgar Rodríguez (2014) las denomina también como “Mediciones de Fuerza”, enfatizando su dimensión confrontativa, donde pueden ocurrir derramamientos de sangre entre comunidades opuestas y funcionando como un espacio ritual para ajustar cuentas ante la mirada de toda la comunidad en la plaza pública. También puede entenderse como una manifestación inconsciente del sistema de justicia desde la lógica andina, donde se

desatan enfrentamientos simbólicos, en el que los opuestos —*Hanan* y *Urin*— no se anulan, sino que se fortalecen mutuamente.

El tercer nivel de sentido es uno que escapa a la estructura tradicional del significado. El sentido sagrado no puede entenderse únicamente desde una perspectiva literal, sino desde lo profundo de las dimensiones que trascienden la racionalidad convencional. En este contexto, Barthes (1986) introduce la noción de lo obtuso, un significado que escapa a la interpretación inmediata y se oculta en las capas más profundas del sentido. Asimismo, Barthes (1990) desarrolla el concepto de *punctum*, esa experiencia que irrumpe de manera inesperada y genera una conexión visceral con quien la percibe. Por su parte, Eliade (1981) describe lo sagrado como un *mysterium fascinans*, una presencia que deslumbra como una plenitud perfecta, una conexión que va más allá de los significados y significaciones preestablecidas.

Barthes (1986) menciona que dicho sentido obtuso no se deja traducir fácilmente, que no cumple una función comunicativa directa, pero que impacta, conmueve o desliza una resonancia más allá de lo literal o lo socialmente codificado. “El sentido obtuso es un valor moral, estético, incluso político, pero en el sentido en que una obra puede ser política, es decir, sin emitir ningún mensaje. [...] Es la significancia, como contrapartida de la significación” (Barthes, 1986, 74). Aunque estas reflexiones dan un valor especial al análisis de imágenes, lo que permite observar desde otro plano: el de la experiencia, con el cuerpo, la emoción y lo espiritual.

Por otra parte, para Eliade (1981) las ceremonias y rituales que marcan tradiciones e identidades no son solo representaciones, sino acciones que recrean el orden cósmico y permiten al individuo entrar en contacto con lo sagrado. “La significación del ritual es mucho más compleja, y si se tienen en cuenta todas sus articulaciones, se comprende el por qué la consagración de un territorio equivale a su cosmización. En efecto, la erección de un altar a Agni no es sino la reproducción, a escala microcósmica, de la Creación” (Eliade 1981, 23).

En este caso la dimensión sagrada del acto simbólico de la Toma de la Plaza y sus rituales —el tomarse el espacio público y hacer de éste un espacio sagrado— es un encuentro de comunidades, de músicos, de danzantes, es una confluencia de energías que se activan a través de la ocupación del espacio sagrado. Este encuentro no solo reafirma la conexión de la comunidad con su entorno, sino que también permite una reenergización mutua entre los participantes y el territorio. Como señala Kowii Maldonado, en este proceso intervienen “fuerzas consideradas positivas y negativas que dan lugar al

surgimiento de energías renovadas” (Kowii Maldonado 2019, 28), lo que evidencia la dualidad inherente a la cosmovisión andina.

Para Geertz (1973) los rituales más elaborados y de carácter público desempeñan un rol clave en la construcción de la espiritualidad colectiva, ya que en ellos se integran diversos afectos, motivaciones y emociones con concepciones metafísicas que otorgan sentido trascendente a la experiencia compartida. Esta fusión simbólica no solo organiza la vida afectiva de la comunidad, resignificando su visión del mundo y su comprensión de lo sagrado, dando forma a una conciencia espiritual que es, al mismo tiempo, culturalmente situada.

El *Hatun Puncha* es un despliegue de imágenes y experiencias que permanecen vivas en las memorias y en los registros audiovisuales “el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica” (Barthes 1986, 52). No busca la aniquilación del otro, sino la reafirmación de fuerzas complementarias que, al enfrentarse, encuentran un nuevo estado de equilibrio. Este principio se relaciona con el *Yanantin* —complementariedad—, donde los opuestos no se excluyen, sino que se necesitan para mantener la armonía social y cósmica. Su capacidad para moldear nuestra percepción del mundo es porque influye en nuestras emociones, pensamientos y acciones.

Existen varios símbolos que se ligan al sentido espiritual, como por ejemplo el símbolo de la “Tawapaqa o Chakana” (Kowii Alta 2017, 25), conocida como la cruz andina, “es la representación simbólica de la complementación del círculo y el cuadrado, a través de la proporcionalidad” (29). Esta geometría sagrada está presente en los altares, castillos y en los movimientos de la danza, por tanto, su escenificación en la festividad representa la unión simbólica entre los opuestos complementarios; los tótems andinos: *akapana* —huracán—, *amaru* —serpiente—, *puma* y *kuntur* —cóndor— dan un sentido sagrado a la danza, la música y las peleas rituales. La *akapana* convoca a los danzantes, el *amaru* enlaza pasado y futuro, el *puma* imprime fuerza en el zapateo, y el *kuntur* eleva el espíritu entre la tierra y el cielo.

La celebración del *Hatun Puncha* en Otavalo constituye una experiencia viva que reactiva saberes ancestrales y conecta con fuerzas complementarias. En ella se reafirman tradiciones e identidades en constante resignificación, especialmente durante cada *Pachacutin*, momento cíclico de transformación profunda. Más que una simple conmemoración, esta festividad se transforma en un puente entre tiempos y realidades,

sosteniendo su esencia espiritual a través del cambio. Como advierte Eliade, el lenguaje ritual intenta sugerir aquello que excede la experiencia humana mediante analogías del mundo natural y espiritual, pues “el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella” (Eliade 1981, 10).

En este contexto, los rituales que se realizan en San Juan Capilla y la Plaza de los Ponchos adquieren una profunda carga simbólica. Prácticas como el *Armay Tuta*, baño de purificación guiado por la *Yaku Mama*, renuevan cuerpo y espíritu antes de la danza. Es durante este acto que los futuros líderes o *Aya Uma Cunas* reciben fuerza espiritual en las cascadas, junto con sus instrumentos, que son colocados bajo el agua para impregnarse de la energía de los espíritus (Coba, 1994). Elementos como el *Inti Yaya* —Padre Sol—, la *Allpamama* —Madre Tierra—, el maíz, la *aswa* —chicha—, la música, la danza y la vestimenta ritual, tejen una red de significancias que sostienen la espiritualidad kichwa, anclada en los principios de reciprocidad, complementariedad y prosperidad. En este tejido simbólico, la Toma de la Plaza no solo es un encuentro, sino una expresión de resistencia y pertenencia, una reactivación del tiempo sagrado que proyecta la memoria colectiva hacia el porvenir, tal como lo expresa Eliade: “es la experiencia del tiempo sagrado la que permitirá al hombre religioso reencontrar periódicamente el Cosmos tal como era *in principio*” (Eliade 1981, 46).

Los niveles de sentido entonces son ese oro, ese contenido, esa sustancia que da sentido profundo a los símbolos. Los distintos tipos de sentido se entretajan para apreciar la complejidad simbólica: La Toma de la Plaza en Otavalo es un acto público, social, colectivo, político y ritual donde convergen memorias, temporalidades, y fuerzas vitales. Sin embargo, es necesario estar alerta frente a la apropiación, usurpación y extractivismo del contenido de los símbolos, que puede fragmentar o despojar de sentido estas expresiones ancestrales que se manifiestan en tradiciones e identidades propias de los kichwas otavalos.

4. *Pachakutin*: Un encuentro ritual entre el espacio, tiempo y sentido sagrado

Un ritual es un conjunto de acciones simbólicas cargadas de significado, que varía según el contexto cultural, religioso o social. Se manifiesta en celebraciones, oraciones, danzas o cantos, y suele involucrar la participación comunitaria. Los rituales fortalecen la cohesión social, expresan creencias compartidas y contribuyen a la construcción de identidad colectiva. Los rituales se desarrollan entre lo cotidiano y lo

espiritual y lo ancestral y festivo, es decir entre lo mundano o profano y lo espiritual o sagrado.

Para Eliade (1981), el ritual es una repetición simbólica de un mito sagrado, es decir, un acto que reactualiza un acontecimiento primordial ocurrido en el tiempo mítico de los orígenes. A través del ritual, los participantes salen del tiempo profano y acceden a un tiempo sagrado, cargado de sentido y fuerza. “Dicho de otro modo, el hombre de las sociedades tradicionales no podía vivir más que en un espacio «abierto» hacia lo alto, en que la ruptura de nivel se aseguraba simbólicamente y en el que la comunicación con el otro mundo, el mundo «trascendente», era posible ritualmente” (Eliade 1981, 11).

En este ir y venir, la danza y la música funcionan como lenguajes que median entre lo profano y lo sagrado. Si bien evocan lo espiritual y lo mítico, también se insertan en espacios sociales donde se expresan identidades, se negocian sentidos y se visibilizan tensiones culturales. Lejos de ser opuestos, lo sagrado y lo profano coexisten en estas prácticas rituales, generando un espacio simbólico complejo donde se resignifican tanto el pasado como las demandas del presente.

En este contexto, los rituales, la danza y la música no solo refuerzan la memoria colectiva, sino que también recrean un orden simbólico que permite mantener vigente la conexión con lo sagrado. Eliade (1981) sostiene que los ritos no son meras representaciones, sino acciones que recrean el orden cósmico, un principio fundamental en la cosmovisión andina.

Lo sagrado, no solo viene de la celebración - adoración al sol o a otros dioses y deidades, sino que da sentido a los rituales simbólicos. Eliade lo reconoce como hierofonía, cuyo significado es “que algo sagrado se nos muestra” (11). En el espacio de lo sagrado, el tiempo no transcurre de manera lineal, sino que se entrelaza, haciendo que pasado y presente coexistan en una misma dimensión.

Analizar la cultura como sistema simbólico nos permite un acercamiento más vital a los universos de sentido que construyen los seres humanos y las sociedades, cuestión que solo se la 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. (Guerrero 2002, 76)

Durante el Hatun Puncha se encarna esta complejidad simbólica, es un punto de encuentro donde los significados visibles conviven con dimensiones ocultas que solo pueden experimentarse en el ámbito de lo sagrado. Así, su estudio requiere una

aproximación que reconozca no solo su estructura ritual, sino también las capas profundas de sentido que emergen en su práctica y vivencia.

Casi todos los aspectos que se consideran naturales, incluidas las emociones, los sentimientos [...] la percepción de la vida y la muerte, [...] el tiempo, el espacio y la realidad misma, están modelados por la cultura, puesto que las diversas sociedades dan diversas respuestas a estas mismas necesidades. (Guerrero 2002, 63)

En el lenguaje kichwa, tanto *pacha* como *ñawpak*, sostienen temporalidades entrelazadas: entre el espacio y el tiempo —*pacha*— y pasado y futuro —*ñawpak*—, cuyos significados y significaciones se entrelazan para decantar en un *Pachacutin* —tiempo cíclico—. Ese espacio y tiempo sagrado se resignifican una y otra vez en un presente cambiante.

Pacha, palabra polisémica cuyos significados van entre mundo, naturaleza, tierra —ecosistema—, tratando de traducir al español, ya que sus significaciones trascienden los sentidos del espacio - tiempo. El espacio sagrado o hierofanía espacial, como lo llama Eliade (1981), es la consagración de un espacio, “el Mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que Cosmos, en la medida en que se revela como mundo sagrado” (45).

Las dimensiones espacio/temporales están también muy claras en el significado de la crucial noción filosófica de *pacha* (cosmos, espacio-tiempo) que resulta ser la bisagra articuladora de una serie de conceptos simétricos y estructuras espaciales cuatripartitas que se convierten en modelos o metáforas para el ordenamiento de la vida social y del espacio público. (Cusicanqui 2020, 207)

En los espacios sagrados, como las *wakas*, muchas de las cuales fueron transformadas en *kanchas* o plazas, se preserva una conexión simbólica con lo ancestral. Como señala Kowii, “la plaza es la *waka* mayor, punto de origen y memoria” (Kowii 2019, 29), pues en ella se entrelazan los rituales que tienen lugar en el *Kay Pacha*, el tiempo-espacio donde se manifiesta la vida. Se dice que en el espacio sagrado debe haber un “punto fijo” (Eliade 1981, 17), en el que, energéticamente, confluye el centro del mundo o la fuente matriz de energía, donde, según Eliade “la experiencia del espacio sagrado hace posible la «fundación del mundo»: allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia” (44).

En la filosofía kichwa, el espacio, el territorio andino es una expresión de la energía de la *allpamama*, la *pachamama*, su población. Por lo tanto, debe conocer qué espacios son los de mayor concentración energética. Dicho lugar es considerado sagrado. Esos lugares fueron denominados *waka* y *kancha*, son la matriz, la fuente, el lugar de origen. (Kowii 2019, 29)

Este espacio se convierte en un mundo paralelo para quienes viven desde un sentido profundo la festividad. “El pueblo desarrollaba una suerte de cosmovisión paralela, «una segunda vida», «un segundo mundo», que está más allá y desborda el mundo dominante, fractura las relaciones jerárquicas, sus privilegios y prohibiciones, aunque sea transitoriamente.” (Guerrero 2004, 23)

Por otra parte, el *Ñawpak*, palabra kichwa que significa antiguo o ancestral, se refiere a un tiempo sagrado. Paradójicamente, aunque puede aludir a lo antiguo o pasado, en ciertos contextos también connota el ir hacia adelante, el que comanda, ser el primero, primigenio o tradicional, en contraposición con lo contemporáneo o moderno.

Desde la racionalidad andina, el pasado no es una entidad estática, sino una dimensión que se actualiza constantemente a través del ritual. En este contexto, la plaza ceremonial adquiere un valor central como espacio de congregación y territorio simbólico, donde las comunidades reafirman sus vínculos con la naturaleza, la historia y la colectividad. A través de estas prácticas, se activa la memoria cultural y se resignifican las tradiciones, otorgándoles nuevos sentidos en el presente.

Eco (1986) señala que estos espacios son fenómenos de comunicación y, por ende, fenómenos semióticos, “son fenómenos constitutivos de toda cultura, junto con el nacimiento del lenguaje articulado, y los hemos individualizado al ser objeto de diversos estudios semio-antropológicos, para demostrar que toda cultura es comunicación y que existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas” (Eco 1986, 24).

Desde esta perspectiva, estos espacios funcionan como dispositivos de resignificaciones y el tiempo sagrado adquiere una dimensión paradójica, manifestando una concepción circular en la que los acontecimientos no son lineales ni irreversibles, sino susceptibles de ser recuperados y reintegrados en un eterno presente mítico, como lo sugiere Eliade (1981). Al respecto, el autor señala que “el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible [...] consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, ‘al comienzo’ [...] implica el salir de la duración temporal ‘ordinaria’ para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma” (Eliade 1981, 47). De esta manera, el ritual no sólo preserva la memoria, sino que también la reactualiza y resignifica, manteniendo viva la experiencia colectiva a través del tiempo.

Cada encuentro con el tiempo sagrado es una oportunidad para reconectarse con lo divino, realinear el ser con los ritmos cósmicos y participar en la realidad atemporal

que subyace la existencia a la realidad. Así, el espacio y el tiempo sagrado se traduce en un *Pachakutin* que marca el fin e inicio del ciclo, el ir hacia adelante de espaldas y mirar hacia atrás a ese espacio del pasado y hacerlo presente, un “Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos” (Eliade 1981, 48).

El espacio se disputa entre la dualidad y contradicciones: el espacio público y el espacio espiritual, así como las distintas formas de representar el tiempo. Los rituales y símbolos religiosos funcionan como estrategias de sentido ante las limitaciones impuestas por la temporalidad y la espacialidad.

Solo el ser humano ha sido capaz de encontrar en la temporalidad del tiempo y la espacialidad del espacio, una posibilidad de hacer una elección, de instaurar libertad, de construirse un sentido y ahí diversas estrategias para hacer soportable el sometimiento a ese orden temporal y espacial. (Gertz, 1990, en Guerrero 2002, 19)

De esta manera, tomarse la plaza se revela como un acto simbólico de dualidad en el que convergen lo visible y lo oculto, lo racional y lo sagrado, lo individual y lo colectivo. La concentración en las plazas de los kichwas otavalos, no son eventos estáticos, sino espacios en constante mediación, donde diversos actores luchan por definir su significado. “La cuestión del sentido no se refiere únicamente al significado de la vida en común sino al tejido sensible del que está hecha la vida social misma” (Martin Barbero 2017, 65).

Por lo tanto, es posible comprender la Toma de la Plaza como el reconocimiento donde sus significaciones no se agotan en su dimensión material, sino que trasciende el enfrentamiento ritual para encarnar el sentido sagrado ligado a la complementariedad andina, donde los opuestos se integran en un equilibrio dinámico.

5. Disputa, modernidad, poder y extracción simbólica

El extractivismo, históricamente ligado a la explotación de recursos naturales, también se extiende al ámbito cultural mediante lo que se ha denominado extractivismo simbólico: la apropiación de conocimientos ancestrales y de sus sentidos, significaciones y significancias. Desde la colonia hasta la modernidad, los símbolos andinos han sido transformados y resignificados por agentes externos e internos, lo que ha puesto en riesgo rituales que se convierten en espectáculos folclóricos desconectados de su matriz espiritual.

Como advierte Guerrero, este proceso genera un sentido “transfigurado, resenmantizado” (Guerrero 2004, 115), en el que las prácticas rituales pierden su anclaje en la cosmovisión andina:

Al resemantizar los significados y las significaciones originarias de los símbolos usurpados, inevitablemente genera un proceso de desplazamiento o traslación de sentido que, al ser instrumentalizado por el poder para sus objetivos estratégicos, conduce al gradual empobrecimiento y vaciamiento del sentido simbólico originario. (Guerrero 2002, 51)

El poder, ligado a un modelo de desarrollo basado en el crecimiento económico, ha generado no solo la degradación de ecosistemas naturales, sino también la de ecosistemas simbólicos:

Las interacciones simbólicas que construye un sentido de la vida se ven alteradas y reducidas a un mero intercambio simbólico que empobrece, distorsiona, enajena y degrada el significado y la significación de los símbolos usurpados, lo que lleva a su empobrecimiento y degradación, a su exotización, su folklorización hasta quedar como meros referentes signícos, lo que hace que pierdan su fuerza constructora de sentido para que puedan ser más fácilmente instrumentalizados y manipulados por el poder. (Guerrero 2004, 46)

La apropiación y usurpación simbólica, vinculadas al sincretismo, la colonialidad y la modernidad, han vaciado de sentido diversas expresiones culturales. Las instituciones, en su rol de reguladoras sociales, han extraído sentidos comunitarios para insertarlos en marcos de subordinación. La política cultural, al patrimonializar ciertas festividades, ha contribuido a su exotización, transformando símbolos vivos en productos de consumo.

Los universos simbólicos [...] son el conjunto de significados contruidos por una cultura, que ordenan y legitiman los roles cotidianos, constituyen el marco de referencia para poder entender y operar la realidad del mundo y hacen posible el ordenamiento de la historia, permiten situar los acontecimientos colectivos en una unidad de coherencia necesaria dentro de una temporalidad, en la que tiene sentido un pasado para entender sus experiencias presentes y sobre la base de su memoria pensar en el futuro. (Guerrero 2002, 77).

Una estrategia de control social por parte de la iglesia, fue el priostazgo, asignando poder y responsabilidad a quienes se encargaban de organizar las festividades religiosas. Este modelo jerárquico no sólo permitía la continuidad de los rituales, sino que también subordinaba sus significaciones a una estructura impuesta desde el poder eclesiástico. Como señala Reino, “en todo caso, un cacique vernáculo o un cacique vitimae, en la colonia, casi siempre termina de prioste” (Reino 2019, 29), lo que evidencia cómo figuras

tradicionales de autoridad fueron integradas al sistema colonial para mediar entre la Iglesia y la comunidad.

Por ello, es necesario conocer aquel universo simbólico y entender la gravedad de la pérdida su densidad y coherencia, también se afecta la capacidad de una comunidad para organizar su historia, nombrar su presente y proyectar un futuro desde su propia memoria. Así, lo que está en juego no es solo la representación, sino también la posibilidad de habitar el mundo desde marcos culturales propios.

Se puede evidenciar, que la Toma de la Plaza es un microcosmos de disputa donde convergen el estado, organizaciones sociales y la iglesia, todos compitiendo por el control del significado y significaciones. Guerrero lo resume claramente: “la fiesta como un dispositivo simbólico construido por una cultura deviene escenario en el que se expresan diversas luchas de sentidos” (Guerrero 2002, 24).

La modernidad no erradicó esta lógica de dominación: la transformó. Quijano (2000) denomina que “la colonialidad del poder instauró una clasificación racial/étnica como piedra angular del patrón de poder” (Quijano 2000, 285), manteniendo la subordinación de los saberes indígenas bajo el discurso del progreso. Así mismo, Mignolo reafirma que “no existe modernidad sin colonialidad [...]; la colonialidad es 'su lado oscuro'” (Mignolo 2009, 1).

Por otra parte, Canclini observa que la hibridación “interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse de los beneficios de la modernidad” (Canclini 2001, 17), mostrando cómo la lógica extractiva se filtra también en los procesos de mestizaje cultural. Las celebraciones indígenas han sido reformuladas bajo exigencias del mercado, y los símbolos se convierten en mercancía.

Un ejemplo claro de este fenómeno es el *Kushnichina Puncha*, un ritual que marcaba el cierre del *Tinkuy* mediante la quema de maleza para facilitar el tránsito de los *Ayas*, espíritus de fuerza. Sin embargo, esta práctica ha sido modificada o, en algunos casos, eliminada, ajustándose a nuevas lógicas socioculturales que privilegian la espectacularización y el consumo sobre su función espiritual y comunitaria.

Por ello, la hibridación debe entenderse no sólo como una fusión de influencias, sino como un espacio de contradicción y conflicto, reflexiones que nos permiten saber “cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse” (Canclini 2001, 29 - 30)

Sin embargo, como advierte Eco, “la vida de los signos es frágil, sometida a la corrosión de las denotaciones y connotaciones” (Eco 1986, 379), lo que deja a estos elementos vulnerables a ser vaciados de contenido.

Los universos simbólicos, como señala Guerrero, “constituyen el marco de referencia para poder entender y operar la realidad del mundo” (Guerrero 2002, 77). En este marco la toma de las plazas no solo preserva una tradición, sino que se convierte en un acto de resistencia ante el vaciamiento de sentido. La hibridación, lejos de ser armónica, debe leerse como un campo de tensión donde se disputa la legitimidad de los relatos culturales (Canclini 2001, 18). Por ello, la defensa del universo simbólico no es una nostalgia del pasado, sino una afirmación del presente y una forma de proyectar un futuro con sentido propio.

6. Registro, evidencia y memoria simbólica

Capturar los gestos, las danzas, los sonidos y los silencios de la Toma de la Plaza es una forma de devolver sentido a las prácticas comunitarias, restaurar su memoria y contrarrestar la erosión de sus significados. El audiovisual no se limita a registrar; interpela, genera nuevas lecturas y activa la memoria colectiva, permitiendo que los símbolos trasciendan la mirada extractivista y se resignifiquen desde sus propias raíces.

Las sociedades han utilizado la expresión visual como medio para comunicar sus valores, creencias y memoria colectiva, dejando huellas simbólicas que construyen la historia. Cada cultura ha desarrollado un lenguaje visual único. Estas manifestaciones son vestigios del pasado que permiten reinterpretar y comprender las representaciones simbólicas que conforman su identidad.

En este escenario, el audiovisual se presenta como un recurso actual que facilita la visibilización de los cambios en las representaciones simbólicas. Como señala Barthes, “el fotograma nos entrega el interior del fragmento” (Barthes 1986, 66), lo que enfatiza que la imagen, en su función de registro simbólico, no solo resguarda y comunica conocimiento, sino que también, al igual que la oralidad y las prácticas transmitidas por los ancestros, conserva y difunde los saberes ancestrales.

Desde esta perspectiva, el centro de gravedad de la imagen se transfiere al interior del fragmento, donde los elementos contenidos en la propia imagen cobran relevancia. Como afirma Barthes, “el centro de gravedad ya no es un elemento ‘entre los planos’ (el choque entre ellos), sino un elemento ‘dentro del plano’, la acentuación en el interior del fragmento” (Barthes 1986, 66).

Por otro lado, Rose (2020) alude que es esencial adoptar un enfoque crítico que considere tanto las condiciones sociales de producción y recepción de las imágenes como las prácticas culturales que las rodean para comprender cómo las imágenes reflejan y configuran significados compartidos dentro de una sociedad. Al examinar las imágenes en relación con sus contextos sociales y culturales, se puede entender mejor cómo contribuyen a la construcción y negociación de identidades y relaciones sociales.

Los registros audiovisuales permiten analizar las disputas simbólicas y transformaciones que han atravesado la celebración simbólica de la toma de la plaza a lo largo del tiempo. Mitchell (2005) habla de que las imágenes no solo representan la realidad, sino que “las imágenes quieren igualdad de derechos con el lenguaje, no ser reducidas a lenguaje, al “signo” o al discurso”, sino que también participan en la construcción de significados, las imágenes nos quieren decir algo que quizás está oculto” (22) y eso oculto es una evidencia.

Un registro no es solo una representación visual, sino que actúa como un puente entre el pasado y el presente, simplificando detalles complejos para ofrecer relatos más accesibles y comprensibles. Como señala Cusicanqui, “la visualización alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos” (Cusicanqui 2020, 22), lo que resalta cómo las imágenes se convierten en portadoras de significados que trascienden su forma visual.

La memoria colectiva, a través de la visualidad, permite una relectura de la historia y sus estructuras de representación. En este caso, la visualidad se vuelve una herramienta crucial para revelar las tensiones entre la memoria y el olvido (Cusicanqui, 2020), permitiendo que las imágenes, como registros de lo oculto, activen la memoria y revelen lo que históricamente ha sido silenciado o invisibilizado.

La visualización es una forma de memoria que revela diversos significados y significaciones ocultas, ya que la memoria trae consigo el recuerdo, el cual se entrelaza con el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento y el oído. De esta manera, se forma un *amuyt'aña*, que significa “ideación, imaginación y pensamiento” (Cusicanqui 2020, 28), o, en kichwa, *Yuyarina*, que se refiere a un recuerdo profundo. Es así que, el *Yuyay* (pensamiento, memoria) representa una memoria simbólica que integra estos sentidos y experiencias.

La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la

experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización. (Cusicanqui 2020, 23)

Por otra parte, Gillian Rose (2020) plantea la semiología como un enfoque clave para analizar las imágenes dentro de un sistema de significación cultural. Según la autora, el significado de una imagen no es fijo, sino que surge en relación con discursos y estructuras simbólicas preexistentes. Por otra parte, Bal y Bryson mencionan que la cultura humana se ha construido con signos, que "representa algo distinto de sí mismo, y las personas que habitan la cultura se ocupan de hacer que esos signos tengan sentido", (Bal y Bryson 1991, 174 en Rose 2020, 190)

El universo simbólico del Hatun Puncha adquiere nuevas resignificaciones a través del análisis del registro audiovisual, que opera como evidencia para transgredir los nuevos significados que desafían los discursos hegemónicos. El análisis semiológico permite explorar cómo la imagen se subvierte o resignifica a partir de contextos particulares, generando un tercer nivel de sentido que rompe con la lectura establecida. Según Rose (2020), los códigos visuales no son estáticos ni aislados, sino que se producen, circulan y transforman en contextos sociales y políticos específicos. Así, los registros audiovisuales no solo documentan eventos pasados, sino que también transforman y reconfiguran los imaginarios culturales.

7. *Churay Churay* - La resistencia

Como se ha podido ver, la resistencia surge como respuesta de los pueblos marginados frente a las imposiciones culturales del incario, la colonia y la modernidad, adoptando un sentido de rebeldía para preservar sus propias formas de vida. Si bien no se puede hablar de resistencia cultural antes del incario, es desde la memoria histórica que se reconoce un legado ancestral en torno al *Hatun Puncha*, el cual ha atravesado transformaciones y disputas, manteniéndose como símbolo de identidad frente a las sucesivas imposiciones culturales. En la época de la conquista, los kichwas trabajaban para los hacendados todos los días de la semana, aunque en el *Hatun Puncha* era el único día que les dejaban libres. La Toma de la Plaza es un acto simbólico de la resistencia a los poderes impuestos porque “gracias al carácter transgresor de la fiesta que los sectores subalternos encuentran en ella la posibilidad de crear un mundo al revés, en el que las dimensiones del poder son transitoriamente alteradas” (Guerrero 2004, 23).

La resistencia es un símbolo de herencia generacional que ha prevalecido en los pueblos del Abya Ayala, quienes manifestaban rituales, prácticas y expresiones culturales que desafían las imposiciones externas. Por ello, “no es solo la lucha de resistencia la que resulta necesaria para transformar el orden dominante, sino que es la lucha de insurgencia la que se muestra como requerimiento para materialización de la utopía” (Guerrero 2002, 88).

Cada expresión simbólica representa un acto de reivindicación y una afirmación de la existencia de otros modos de ser y habitar el mundo. La disputa por los sentidos no solo busca desafiar las estructuras dominantes, sino también abrir caminos hacia una realidad donde las voces históricamente subalternizadas sean reconocidas y legitimadas. En este proceso, las comunidades no sólo recuperan su memoria histórica, sino que actualizan sus prácticas culturales para sostener su identidad frente a las imposiciones de la modernidad occidental. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui, se trata de una “resistencia a los mensajes y a los códigos de la modernidad alienada, redescubriendo la capacidad de subvertir y actualizar los contenidos y formas de la práctica que constituyen nuestra memoria y presente” (Cusicanqui 2020, 301).

Este gesto de subversión también se hace visible en el uso simbólico de la vestimenta dentro del ritual. Vestir o adoptar ciertos elementos ajenos —como uniformes militares, trajes de personajes coloniales o figuras de autoridad— no implica una simple imitación, sino una estrategia performativa de burla y cuestionamiento. A través de esta apropiación irónica, se desestabilizan los significados originales impuestos por el poder y se resignifican desde una perspectiva comunitaria. Así, el atuendo se convierte en un dispositivo de crítica cultural, donde el que viste también es, simbólicamente, desvestido de su autoridad o legitimidad.

Esta práctica, durante muchos años, ha estado liderada principalmente por hombres, mientras que la participación de las mujeres se limitaba a roles de hospitalidad, como recibir a músicos y danzantes, así como a tareas relacionadas con la cocina y el quehacer cotidiano. Sin embargo, con el paso del tiempo, estas dinámicas han comenzado a transformarse. El rol de las mujeres ha ganado visibilidad dentro del acto simbólico, no solo como apoyo logístico, sino como protagonistas activas dentro del ritual. Esta presencia creciente forma parte de una resistencia más amplia, que no solo desafía las estructuras impuestas desde fuera, sino también aquellas heredadas internamente.

En este proceso de resistencia, mirar y comprender el contexto se convierte en una herramienta poderosa. Como lo afirmaba Foucault, “el primer gesto de resistencia es

levantar la cabeza. Mirar es un modo de entender lo no dicho de la sociedad” (Cusicanqui 2020, 312). La dominación, especialmente la colonial, por haber traspasado las épocas y coexistir con la modernidad, tiende a disfrazarse, lo que hace que el acto de mirar se vuelva un acto de resistencia, un medio para desvelar lo oculto y poner en evidencia las estructuras de poder que siguen vigentes.

Capítulo segundo

Unancha - Semiótica de la Toma de la Plaza 1957 - 2017, en Otavalo

La semiótica, es una disciplina que analiza cómo se articulan los procesos de significación, de esta manera los símbolos analizados en el siguiente capítulo nos llevarán a comprender los rasgos performáticos de la celebración, un campo fértil para analizar, para observar el proceso cultural. Esta celebración adopta un lenguaje expresivo que integra en las artes representaciones simbólicas de valores y conceptos; mediante la influencia del simbolismo —a fines del siglo XIX— y su continuidad en escuelas poéticas y artísticas posteriores, emplea la sugerencia o asociación subliminal de palabras o signos para evocar emociones conscientes, así como para descifrar el significado y las significaciones de una ritualidad que se ha ido sosteniendo desde épocas precoloniales hasta la actualidad.

El símbolo despliega la información que contiene durante el ritual. El símbolo nos habla de prácticas celebrativas concretas. Y es esta relación, en este paso de lo simbólico a la experiencia, entre el símbolo y el ritual, donde debemos buscar la “racionalidad” andina. De esta forma, la celebración ritualista da cuenta de la relación del runa con la realidad. (Kowi 2023, 24 25).

Para el presente análisis se ha tomado tres registros audiovisuales de La Toma de la Plaza para sumergirse en el complejo sistema de signos visuales, auditivos y performativos que refleja la cosmovisión, la organización social y la relación del pueblo con la naturaleza y lo sagrado. A través de sus símbolos, es posible comprender su significado y significaciones para quienes lo viven y la función ideológica que cumplen dentro de los rituales. Como señala Ruth Moya (1981), la semiología permite desentrañar estos significados, ya que “la herramienta más importante en cualquier caja semiológica es el signo: semiología significa ‘el estudio de los signos’” (Rose 2020, 190).

Este capítulo analiza la Toma de la Plaza en Otavalo durante el Inti Raymi, entre 1957 y 2017. Para ello, se emplea la metodología de Gillian Rose (2020), quien destaca que un análisis semiológico debe considerar no solo el contenido visual, sino también las relaciones de poder, ideologías y prácticas sociales que influyen en la producción y recepción de las imágenes. Como señala la autora,

un análisis semiológico implica el despliegue de un grupo de conceptos altamente refinados que producen exposiciones detalladas de las formas concretas en que los significados de una imagen son producidos a través de esa imagen [...] todos los tipos de

semiología están interesados en analizar los procesos de creación de significado que son socialmente representativos. (Rose 2020, 190-195)

El análisis de tres videos de distintas épocas: 1957, 1996 y 2017 desde cuatro categorías de Rose y tres categorías de Barthes permitirán hacer una reflexión más profunda de la transformación de esta simbología. De esta forma, se busca comprender, desde el análisis del registro audiovisual, con categorías que permitirán profundizar el proceso de construcción en los significados, significantes, significancias, lo oculto y lo obtuso del universo simbólico del *Tinkuy*. “la semiología ofrece una caja de herramientas analíticas muy completa para desarticular una imagen y esbozar cómo funciona en relación con un sistema de significados más amplio” (Rose 2020, 189).

Con Gillian Rose analizaremos las siguientes categorías: 1. Representaciones del cuerpo: Edad, Género, Raza (Etnia), Apariencia, 2. Representaciones de actitud: Expresión, a quién contacto visual, pose, 3. Representaciones de actividad: Tocar, movimiento del cuerpo, posiciones de comunicación. 4. Accesorios y escenarios: Accesorios, escenarios. De Barthes analizaremos las categorías de: 1. Significado/Obvio: 2. Sentido colectivo, social y político, 3. Significancia/Obtuso/Punctum y Sentido sagrado/espiritual.

Por otra parte, desde Barthes se explora la relación entre la imagen y sus sentidos, abordando cómo los significados pueden ser contruidos o reconstruidos a través de las prácticas en la Toma de la Plaza, diferenciando entre la significación obvia y el sentido obtuso (Barthes 1986). Por ello, la metodología empleada combina las propuestas teóricas de los autores mencionados con la experiencia de quienes han vivido estas ritualidades desde la infancia, permitiendo alcanzar niveles de análisis más profundos. Esto contribuye a una mejor comprensión del papel de las imágenes en la construcción de la realidad social y cultural, así como en las transformaciones del sentido simbólico sagrado a lo largo del tiempo en las celebraciones de la Toma de la Plaza dentro del *Inti Raymi*.

Analizar esta transformación, permite hacer un pequeño escaneo para intuir el rumbo que está adquiriendo la celebración, si por una parte sigue el camino o cauce del sentir de los ancestros o busca otros caminos que de cierta manera desdibujan su legado.

1. Análisis video uno: Documentado ciudad de Otavalo Año 1957 un aporte de C-C Producciones



Figura 1. Documentado Ciudad de Otavalo
Fuente: C-C Producciones / frame 00:00:02
Elaboración: Cristóbal Cobo

El video uno, es un trabajo de Don Cristóbal Cobo Arias (1911-1995), documentado en la ciudad de Otavalo Año 1957, de dos minutos y cuarenta segundos de duración, en el que Don Cristóbal registra la celebración del Inti Raymi en San Juan Capilla, material que podemos identificar como el primer registro visual de aquel tiempo. Cobo Arias conserva un registro visual de toda la década 1950-1960 en cine a color de los eventos más relevantes del acontecer nacional. En las épocas de los 50's iniciaron las primeras exploraciones de kichwas mindalaes alrededor del mundo. Estos viajes permitieron una estabilidad económica y lograr adquirir lo que visualmente se consumía en aquel entonces.

Cristóbal Cobo realizó este registro en uno de los recorridos en el que acompañaba a Galo Plaza, con quien mantenía una buena amistad, tal como lo relata Diario el Telégrafo, “además, el empresario era amigo del expresidente del Ecuador, Galo Plaza Lasso, y del exalcalde de Quito, José Ricardo Chiriboga” (Calvopiña 2020). Cabe recalcar, que Galo Plaza Lasso tuvo mucha cercanía con las comunidades indígenas.

Además, también existe datos sobre la posible existencia de San Juan Capilla y su nombre originario: “en el corredor interandino: el pueblo viejo que llama Igaparobuela [...] parece ser el mismo que el “pueblo viejo de San Juan de Ymbaquí [...] reducido a Sarance, es decir, el Otavalo colonial actual” (Caillavet, 141) por ende, la presencia de

una capilla nos da la idea que en ese sitio pudo haber existido un centro ceremonial donde conflictuaban comunidades aledañas.

Este primer registro audiovisual muestra el ingreso de un grupo de personas a la plaza de San Juan Capilla. Visten sombreros, algunos con cascos militares, elementos que conforman una misma forma de representación o vestimenta característica de la comunidad. Se observa que algunos integrantes portan instrumentos de viento, mientras otros bailan a su alrededor, marcando el ritmo de la entrada. En un momento del registro se produce el encuentro con otra comunidad, lo que desencadena un enfrentamiento físico. Aun así, mientras algunos pelean, otros continúan bailando, mostrando una superposición entre el ritual y la confrontación. Minutos después, la escena se traslada a las afueras de la plaza, donde un grupo lanza piedras hacia otro, en referencia a la pertenencia a comunidades distintas. Este acto se presenta como una forma simbólica de imponer la fuerza y demostrar la fortaleza de una comunidad sobre la otra. La escena final muestra a personas heridas y en estado de embriaguez, mientras las mujeres cuidan y atienden a sus familiares, evidenciando el costo emocional y físico que acompaña estas prácticas rituales.

Para el análisis de este video, lo dividiremos en dos partes: la metodología de análisis semiológico de Gillian Rose (2000) y los niveles de sentidos basados en lo “Obtuso” y el Punctum de Barthes (1986).



Figura 2. Documentado Ciudad de Otavalo
Fuente: C-C Producciones / frame 00:00:07
Elaboración: Cristóbal Cobo

1.1. Análisis Semiológico video uno

1.1.1. Representaciones del cuerpo video uno

Edad: En todo el video se observa una diversidad etaria en la escena, con una presencia predominante de hombres jóvenes (Figura 1). También se ven niños/as, lo que amplía el rango generacional presente en la toma de la plaza.

Género: La escena está protagonizada principalmente por hombres, destacándose su bravura y el papel activo en la toma de la plaza y los enfrentamientos.

Etnia: Los participantes son indígenas de la Comunidad de Cotama, ubicada cerca de Otavalo. En cuanto a la apariencia, la comunidad otavaleña suele mantener elementos distintivos en su vestimenta y apariencia, por lo que la mayoría de los hombres llevan ponchos, sombreros y el cabello largo trenzado. (Figura 2)



Figura 3. Documentado Ciudad de Otavalo
Fuente: C-C Producciones / frame 00:00:31
Elaboración: Cristóbal Cobo

1.1.2. Representaciones de actitud en el video uno

Expresión Facial y Corporal: La escena refleja una fuerte carga expresiva, con rostros que pueden oscilar entre la euforia del baile, la seriedad del enfrentamiento y la intensidad del conflicto. Los gestos pueden denotar emoción y determinación, especialmente en los momentos de la pelea campal. Aquellos que continúan bailando pueden mostrar expresiones de trance o disfrute, sugiriendo una conexión profunda con la música y el acto ritualizado. (Figura 3)

Contacto Visual: Es probable que el contacto visual varíe según el rol de cada individuo en la escena: Los combatientes pueden intercambiar miradas desafiantes entre sí antes de iniciar la pelea. Los músicos y bailarines pueden dirigir su mirada al suelo, siguiendo el ritmo del zapateo, o al entorno, manteniéndose en su propio trance festivo.

Algunos individuos pueden romper la cuarta pared, mirando directamente a la cámara, lo que otorgaría un efecto de mayor inmersión al espectador.

Pose y Movimiento. Bailarines: Sus posturas reflejan energía y arraigo a la tierra, con cuerpos inclinados hacia adelante, brazos en movimiento y piernas firmes marcando el zapateo.

Combatientes: Sus poses pueden ser agresivas y expansivas, con brazos levantados, cuerpos en tensión y movimientos rápidos, resaltando la fisicalidad de la lucha.

Caídas y reincorporaciones: La acción de caer y levantarse denota resistencia y persistencia, reforzando la intensidad del enfrentamiento.

Músicos: Es posible que adopten posturas relajadas, enfocadas en sus instrumentos, aportando una dimensión sonora que contrasta con la brutalidad del combate.

Síntesis Visual y Simbólica: La combinación de baile, música y lucha genera una imagen potente donde la celebración y el enfrentamiento coexisten. Las actitudes corporales reflejan no sólo una dimensión estética, sino también una expresión de identidad y resistencia cultural.

1.1.3. Representaciones de actividad en el video uno

Tocar —Interacción con Objetos e Instrumentos musicales—: Algunos hombres tocan flautas, lo que sugiere un vínculo entre la música y la acción en la escena. El acto de tocar estos instrumentos podría simbolizar un llamado al encuentro, la celebración o incluso la guerra ritualizada. **Sombreros y cascos:** Los sombreros tradicionales kichwas y los cascos de guardias representan una dualidad visual interesante. Mientras los sombreros conectan con la identidad indígena, los cascos podrían sugerir apropiación, burla o representación de una autoridad ficticia dentro del evento. **Cuerpos en contacto:** Durante la pelea, los hombres se tocan físicamente en empujones, agarres y caídas, lo que intensifica la carga de la confrontación.

Movimiento del Cuerpo —bailarines—: El zapateo es un elemento clave, conectando con la tierra y marcando el ritmo del evento. Este movimiento no es solo estético, sino también simbólico, representando fuerza y arraigo cultural (Figura 2). **Combatientes:** Los cuerpos en movimiento reflejan tensión y dinamismo, con golpes, caídas y reincorporaciones que construyen una coreografía de conflicto, además de sus estados étlicos por la bebida de puntas (Figura 3).

Músicos: A pesar de la agitación, los que tocan los instrumentos pueden mantener movimientos más controlados, concentrados en la producción sonora, funcionando como un eje de estabilidad en la escena (Figura 1).

Posiciones de Comunicación: Dentro del combate los cuerpos se inclinan hacia adelante en actitud de desafío, con posturas de ataque o defensa. El lenguaje corporal es clave para entender quién domina y quién resiste en cada momento de la pelea. Entre bailarines y músicos existe una comunicación implícita basada en la sincronización rítmica. Los músicos proporcionan el sonido que guía el baile, mientras los bailarines responden con movimientos enérgicos. Con la plaza y el público, la toma del espacio público indica una reivindicación simbólica. Si hay espectadores, su interacción visual y corporal con los participantes puede reforzar el carácter ritualizado del evento.

La representación de actividad en esta escena es altamente performativa, combinando elementos de música, baile y lucha en un mismo espacio-tiempo. La interacción entre los cuerpos y los objetos crea un relato visual donde la cultura, el conflicto y la festividad convergen en una expresión de identidad.

1.1.4. Accesorios y escenarios en el video uno:

Accesorios: Los instrumentos musicales —flautas— representan un elemento sonoro fundamental que acompaña la escena. La flauta en la tradición andina tiene una fuerte carga simbólica, evocando lo ritual, lo festivo y la identidad comunitaria.

Escenarios: La plaza es el espacio público que funciona como el epicentro del evento. Se convierte en un escenario de disputa, baile y manifestación cultural. La plaza, en este contexto, actúa como un territorio simbólico donde se expresa la identidad comunitaria y los rituales colectivos.

El suelo: Un elemento fundamental en la escena, especialmente en el zapateo de los bailarines y las caídas de los combatientes. La relación con el suelo puede interpretarse como un gesto de conexión con la tierra o como un símbolo de resistencia.

Esta peculiar manera de manifestación se ha ido replicando a lo largo del tiempo cuya conexión espiritual le da un sentido que trasciende la cultura “Mickel Bal y Norman Bryson (1991: 174) en su defensa de la semiología, "la cultura humana está hecha de signos, cada uno de los cuales representa algo distinto de sí mismo, y las personas que habitan la cultura se ocupan de hacer que esos signos tengan sentido" (Bal y Bryson 1991, 174 en Rose 2020, 190).



Figura 4. Documentado Ciudad de Otavalo
Fuente: C-C Producciones / frame 00:01:20
Elaboración: Cristóbal Cobo

1.2. Niveles de sentido video uno

Los accesorios y el escenario juegan un papel clave en la construcción visual y simbólica del evento. Cada elemento —desde los sombreros hasta la misma plaza— aporta significados y significaciones en distintos niveles de sentido que refuerzan la identidad cultural, la ritualidad y la intensidad del momento capturado en el video.

1.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video uno

La Toma de la Plaza, en ese tiempo representaba la ocupación y control de la plaza de la capilla del barrio San Juan por parte de las comunidades kichwas cercanas a Otavalo. La participación de grupos como Cotama, Azama, San Juan, Cachikulla, Quichinche, Cardón, Monserrate, Punyaro, La Joya y Calpaquí, acompañada de instrumentos de viento y sus danzas en círculo, genera una confrontación física en el momento de su encuentro. (Figura 3)

1.2.2. Segundo Nivel de sentido: colectivo, social y político video uno

La toma de la plaza se manifiesta a través de la lucha física como construcción de comunidad y la ocupación del espacio como afirmación cultural. Este acto ritual no solo documenta un evento, sino que también evidencia dinámicas de poder, pertenencia y resistencia dentro de las comunidades, otorgándole un sentido político. En este contexto, el símbolo adquiere múltiples niveles de significado, como señala Barthes (1986): “El segundo nivel de sentido le pertenecería a ‘(...) una semiótica segunda, o neo semiótica, de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo’” (272).

La Toma de la Plaza de 1957 se configura como un escenario de disputa simbólica, donde el espacio ritual se convierte en un eje de significación y confrontación, por ende, la comunidad que finalmente ocupa y ahuyenta a los demás comunidades, vierte su supremacía y fortaleza en el espacio simbólico. Como indica Guerrero (2002), “en todo acto ritual, el espacio como isotopía o eje de sentido juega un papel importante, y al ser una construcción cultural, las representaciones del espacio ritual son también un escenario de lucha de sentidos, de prácticas y luchas sociales, políticas y simbólicas” (61). Tal como lo podemos observar (Figura 4), en la escena 00:01:20, un grupo pertenecientes a una comunidad lanza piedras a otras personas de otra comunidad por las afuera de la plaza de San Juan Capilla, por el sentido de apropiación y dominio del espacio. Se observa a mujeres que cuidan de sus familiares que se muestran bajo los efectos del alcohol, mientras otros siguen ahuyentando a las demás comunidades.

En este contexto, el símbolo adquiere múltiples niveles de significado, pues, como señala Barthes (1986), el segundo nivel de significado ya no sería analizado por la semiótica tradicional enfocada en los mensajes, sino por disciplinas que estudian los símbolos en un sentido más amplio. En la figura 4 el sentido político y colectivo se evidencia como lo he explicado líneas arriba, es decir, un acto de justicia social y ajuste de cuentas.

Así, el espacio ritual se convierte en un eje de significación y confrontación, ya que, como indica Guerrero (2002), “en todo acto ritual, el espacio como isotopía o eje de sentido juega un papel importante, y al ser una construcción cultural, las representaciones del espacio ritual son también un escenario de lucha de sentidos, de prácticas y luchas sociales, políticas y simbólicas” (61).

1.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video uno

La Toma de la Plaza, como manifestación simbólica y ritual, trasciende los significados obvios y se inscribe en una dimensión más profunda de la experiencia. Desde la perspectiva de Barthes (1986), este tercer nivel de sentido —lo obtuso o punctum— no se capta mediante una interpretación racional, sino a través de la vivencia y la emoción. En este análisis, esta significancia se explora desde la experiencia personal de quienes eran protagonistas en aquel entonces.

Así, en el primer video analizado, la danza, los instrumentos musicales y el vestuario emergen como símbolos recurrentes. Su dimensión obtusa se manifiesta en la conexión emocional que impulsa la territorialidad y la autoidentificación.

Segundo Cabascango, de 78 años, oriundo de la comunidad de Cotama, da fe de conocer la indumentaria que se utiliza en el video y asegura la ubicación del espacio: «Ese es San Juan Capilla, clarito se nota, por donde están lanzándose las piedras, por ahí se caminaba de Cotama para ir a la escuela» (Cabascango 2024, entrevista personal; ver anexo 1), menciona Segundo. Además, confirma el uso del vestuario:

Lo que se hacía era vestirse con el casco que usaban los cadetes, esos que cuidan al presidente, así nos diferenciábamos de las otras comunidades, solo Cotama usaba eso y la flauta, de ahí Monserrate se vestían de payasos, con pantalón bombacho [Figura 4]; los de Azama, como están cerca a Cotacachi, ya usan esos sombreros puntiagudos negros, que pertenecen ya a comunidades de allá, pero viene a ganar [la] plaza acá [en San Juan Capilla]. (Cabascango 2024, entrevista personal; ver anexo 1)

Cabe destacar que en el video aparecen sombreros de otros pueblos, como el de Natabuela (Figura 2), lo que sugiere que el uso de estos accesorios no tenía únicamente la intención de burlarse del poder, sino que podía adquirir distintos significados según el contexto. Por ejemplo, la representación de otra persona a través de la vestimenta podía aludir a la idea de salir cambiado o disfrazado, convirtiéndose en parte del acto simbólico.

Asimismo, el *tushuy*, o danza, es una expresión impulsada por el sonido y la emoción que despierta la festividad. El zapateo, más que un simple movimiento, crea un ritmo que se entrelaza con las melodías de las flautas, cuya intensidad varía en función del sentir del danzante.

A pesar de que el video no presenta sonido, debido a las características de la cámara con la que se filmó, observamos a kichwas que tocan flautas, instrumentos de viento a base de *sukus*, o carrizo. En este caso, Segundo, nos menciona una particularidad dentro del lenguaje musical durante el *Tinkuy* que funciona como código al ingresar a tomarse la plaza. «Hay tonos —melodías— específicos para el *tushuy*, y uno muy específico para tomar San Juan Capilla, ese tono le llamamos *Millay Tunu* —melodía agresiva—, una vez entrando a la plaza, tocamos ese tono, y ahí nos desvaratamos, con los que asomen. Con ese tono se ocupaba y nos hacíamos dueños de la plaza» (Cabascango 2024, entrevista personal; ver anexo 1).

Así, el *Tinkuy* se sostiene en un entramado de elementos que dialogan entre sí: el vestuario como signo de identidad y confrontación, la danza como memoria en movimiento, y la música como hilo conductor del rito. Aunque los tiempos cambian y el entorno festivo puede desdibujar su profundidad simbólica, persiste la esencia del

encuentro, donde los cuerpos, los sonidos y los colores continúan narrando la historia de quienes han danzado antes, de quienes danzan ahora y de quienes seguirán bailando.

En el primer video analizado, la danza y los instrumentos musicales aparecen como símbolos constantes. Su dimensión obtusa se manifiesta en la conexión emocional que impulsa el movimiento, entendido como una ofrenda a la Pachamama. La improvisación musical, clave para no interrumpir la danza, permite remodelar la melodía y dar paso a la variación de la *akapana*. A este fenómeno, Ariruma Kowii (2023) lo llama espíritu de la creatividad. Estos elementos solo adquieren relevancia en tanto símbolos, dentro de una red de significancia perceptible desde la experiencia.

En el mundo simbólico, el *tushuy* —la danza— activa tanto la creatividad como la memoria heredada de los ancestros, enraizada en la praxis comunitaria. Una de sus variaciones más significativas es el *Tikray*, que marca un cambio de dirección durante la danza, señalado por una variación melódica que lo acompaña. Este giro da paso al *chakita churay*, una fase de zapateo más fuerte que dialoga con los músicos. Como se señala: “Cuando se cambia de dirección en el círculo se escuchan gritos como *tikray* —regresar—, o *vultiay* —voltea—. Recordando que el ritual es un retorno del pasado, o un hacer presente el pasado, podemos entender que estas expresiones verbalizan este sentido del ritual” (Kowii Alta 2017, 42).

Sin embargo, muchas de estas significancias del *tushuy* quedan ocultas por el ambiente festivo, lo que genera una práctica vaciada de su carga ritual. Así, se pierde el sentido simbólico y se transforma en una danza desprovista de significado. Pese a ello, aún persiste la conexión espiritual: “Podemos sentir los latidos del corazón conectarse en cada *churay*, en cada *tushuy*, en cada *tikray* y en cada *ashinta*, una conexión mágica y espiritual con la pachamama” (Kowii 2023, 34).

1.2.4. Sentido espiritual video uno

El primer video ocurre a plena luz del día, con el sol como eje espiritual de la ceremonia. Este momento alude al *Pachawatay*, el anudamiento del tiempo y el espacio, fundamental en el ritual (Kowii 2023). Se vincula con el *Intiwatana*, ceremonia en la que se “busca amarrar al sol para que se quede en su sitio central sin que vaya al norte o al sur” (CCO 2020). De manera similar, Espinosa explica que era necesario “sujetar el Sol a las estrellas y así garantizar que, en su salida heliacal en el solsticio de junio, el astro rey salga siempre entre el río de estrellas” (Espinosa, 152).

El carácter circular del tiempo andino se expresa en el *Pachakutin*, el eterno retorno, reflejado en el *tikray* y en la danza colectiva, que evoca los movimientos de la Tierra. Según Kowii, su centro simbólico es el *KuriKancha*, la gran *waka* que "concentra, acoge y pone a prueba la fortaleza, creatividad y entrega de los danzantes" (Kowii 2019, 22).

El *Tinkuy* manifiesta sentidos ocultos a través de la danza, la música y las peleas rituales, codificados en los tótems: *akapana* (huracán), *amaru* (serpiente), *puma* y *kuntur* (cóndor). Como señala Kowii (2023), estos símbolos tejen la memoria ancestral con el universo. La *akapana* convoca a los danzantes, el *amaru* enlaza pasado y futuro, el *puma* imprime fuerza en el zapateo, y el *kuntur* eleva el espíritu entre la tierra y el cielo.

Más que un encuentro, el *Tinkuy* es un tejido simbólico de resistencia y pertenencia. En cada giro y eco musical, la conversación eterna entre los elementos se reactualiza, proyectando la memoria hacia el futuro. Como señala Eliade, "es la experiencia del tiempo sagrado la que permitirá al hombre religioso reencontrar periódicamente el Cosmos tal como era *in principio*" (Eliade 1981, 46).

2. Análisis video dos: Azama 1996 - Video de Germán Muenala. Azama siempre característicos por su energía de baile. Extracto de un video clip en el que podemos ver cómo era el baile de nuestra comunidad en los años 90

El segundo video es un registro del *Hatun Puncha*, celebrado el 24 de junio de 1996 en San Juan Capilla. Este material, disponible en la cuenta de Facebook de *Azama Ayllu Llaktakuna*, tiene una duración de tres minutos con treinta y ocho segundos y es un extracto de una grabación más extensa realizada por Germán Muenala, kichwa mindalae de la comunidad de San Juan.

Este segundo registro audiovisual muestra la plaza de San Juan Capilla transformada en un gran canchón, rodeada por puestos de comercio instalados en sus alrededores. Se observa una gran afluencia de personas que llegan al lugar para presenciar el espectáculo. En una escena posterior, se ve al grupo de la comunidad de Azama irrumpir en el centro de la plaza; se les distingue por sus sombreros característicos, representativos de su sector. Su estilo de baile es más pausado y enérgico, marcando una diferencia notable respecto a otros grupos que se encuentran distribuidos en distintos puntos de la plaza. Este grupo zapatea con mayor fuerza, generando un efecto contagioso que atrae a más personas a unirse, cautivadas por el jolgorio y la energía del momento.

En otra parte del registro, se muestra la llegada de más gente que intenta ingresar a la capilla de San Juan, sumando así una dimensión religiosa al evento colectivo.

Cabe anotar que en estas últimas cuatro décadas se han dado varios fenómenos sociales culturales muy importantes, tanto en la música como en la danza, entre ellos podemos recordar los siguientes: Durante las décadas de 1970 y 1980, las organizaciones juveniles kichwas comenzaron a involucrarse activamente en debates políticos que giraban en torno a las tensiones entre etnia y clase. En ese periodo, las instituciones educativas reunían tanto a jóvenes mestizos como indígenas, lo que generaba escenarios cotidianos de discriminación y racismo. Como respuesta, muchos jóvenes indígenas modificaron su estética para encajar en los entornos urbanos, llegando incluso a cortarse el cabello para distanciarse de los estigmas que pesaban sobre su identidad, “existía una tendencia a dejar de ser indígena. Se empezaron a criar como mestizos, pero internamente vivían la cultura kichwa” (Maldonado 2017, 47).

Sin embargo, a medida que avanzaba el tiempo, en el contexto juvenil de Otavalo comenzaron a surgir grupos y colectivos que no solo resistieron estas presiones, sino que también se propusieron revalorizar su cultura desde una mirada crítica. Estos jóvenes empezaron a cuestionarse sobre su identidad, sus tradiciones y su papel dentro de las dinámicas políticas del país. Así, la música y la danza se convirtieron en espacios de recuperación simbólica y resistencia cultural, al tiempo que canalizaban nuevas formas de expresión política e identitaria.

Desde la década de los años 70's, en la provincia de Imbabura, comenzaron a emerger grupos artísticos, tríos y colectivos que, desde la música, la danza y el teatro, empezaron a sembrar conciencia en las comunidades sobre su riqueza cultural e histórica. Entre ellos se destacan el trío Los Imbayas de Ibarra, el grupo de danza Ñukanchik Llakta —conformado por jóvenes mestizos—, el trío Los Quichuas, el conjunto de danza Rumiñahui, Ñanda Mañachi, el Conjunto Cultural Peguche, el grupo de música, danza y teatro Obraje, Mushuk Huaira Huacamujun, los Chasquis y el Taller Cultural Kawsanakunchi. Muchos de estos grupos no solo se dedicaban al arte, sino que investigaban, recorrían las comunidades y promovían el despertar cultural en la población.

En 1976 en Otavalo, nace la Organización Cultural Kawsanakunchik, que fue un grupo de jóvenes del sector urbano de Imbabura, que se preocupaban de los temas relacionados con los conflictos de identidad. La organización estuvo conformada por personajes como Luis Maldonado, Ariruma Kowi, German Muenala, German Perugachi, Nina Pakari, entre otros. (Maldonado 2017, 48)

En 1974, se fundó la FICI —Federación de Indígenas y Campesinos de Imbabura—, como respuesta organizada de los líderes indígenas ante “500 años de opresión” (Maldonado 2017, 48). Además, los colectivos mencionados fortalecían sus conocimientos indagando en la memoria viva de las comunidades y sus realidades, como El taller Obraje, que fue la continuación de Kawsanakunchik, “montaban obras teatrales donde ponían a manera de denuncia la forma como vivían los indígenas en las haciendas, el maltrato y las injusticias. De igual manera con la música empezaron a indagar en la herencia sonora, tonos, cantos, etc” (Maldonado 2017, 48).

Los colectivos artísticos, junto a la FICI, impulsaron acciones concretas para reivindicar la identidad otavaleña y la ocupación digna del espacio público. Se organizaron conferencias en el Salón Municipal promovidas por el Taller Causanacunchi, y se rechazó la elección de la Sara Ñusta por considerarla irrespetuosa y discriminatoria hacia las comunidades. Como alternativa, la FICI y los grupos culturales organizaron el Coya Raymi, un evento festivo y reivindicativo que incluyó encuentros culturales con invitados de diversas provincias.

A finales de esa década, una acción simbólica marcó la defensa del espacio público: cuando las autoridades municipales intentaron cambiar el nombre del parque central de Otavalo y reemplazar el monumento de Rumiñahui por uno de Simón Bolívar, la comunidad reaccionó con firmeza. Gracias a la movilización, el parque mantuvo su nombre ancestral. En paralelo, se resistieron imposiciones como el Tantanajushpa Rimapashunchic y las Cashna Huatapac, que obligaban a comunidades como San Pablo y San Rafael a participar en actos oficiales bajo amenaza de multa.

Así, a través del arte, la organización comunitaria y la ocupación simbólica del espacio público, los pueblos kichwas de Imbabura fueron construyendo, paso a paso, un camino de resistencia, memoria y renovación cultural.

En los ochenta y principios de los noventa, ocurre un proceso de democratización en el país, en 1980 se promueve el primer programa de alfabetización bilingüe (1980), se crea el Sistema de Educación Intercultural Bilingüe (1988) se formaliza la creación de la CONAIE (1986) y en 1990 se da el levantamiento del movimiento indígena que tuvo una masiva representación a través de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), dando así al profundo cuestionamiento entre los kichwas y sus tradiciones, “confrontaciones, reivindicaciones y propuestas específicamente de los pueblos originarios” (Maldonado Ruiz 2023, 20). Asimismo, Mario Conejo, primer

alcalde indígena —electo en 2000— impulsó políticas de inclusión y seguridad, apoyando a que se agilicen los permisos necesarios de uso de la vía pública, para que las iniciativas de la ciudadanía, como la organización del *Hatun Puncha* que organizaba la UNAIMCO, se realice sin dificultad, esto fortaleció la presencia kichwa en el espacio urbano, que marcaría un precedente adicional en la participación comunitaria.

En esta misma época, los kichwas mindalaes y sus constantes viajes, impulsados por el comercio global, facilitaron la interacción con nuevas culturas, lo que influyó en la reconstrucción de los sentidos dentro del mundo kichwa. Su capacidad de adquisición les permitió apropiarse de símbolos foráneos, integrándolos a la toma de la plaza. Con el tiempo, estos símbolos han ido transformándose debido a la modernidad.

El video de Muenala comienza con una escena de personas reunidas frente a la iglesia, donde se observa un canchón que sirve como vía de tránsito. En este espacio caminan habitantes de la comunidad y circulan vehículos, ya que el canchón funciona como una ruta de acceso hacia la parte alta de San Juan, conocida en la zona como San Juan Alto.



Figura 5.
Azama 1996 -
Video de
Germán

Muenala. Azama siempre característicos por su energía de baile. Extracto de un video clip en el que podemos ver cómo era el baile de nuestra comunidad en los años 90.

Fuente: Facebook de Azama Ayllu Llaktakuna / frame 00:01:48

Elaboración: Germán Muenala

2.1. Análisis Semiológico video dos

2.1.1. Representación del cuerpo video dos

Edad: Se observa una mezcla intergeneracional en la toma de la plaza, con la participación tanto de jóvenes como de personas mayores y niños. La juventud parece

destacar por su energía y vestimenta que alude a la moda de la época, mientras que los adultos mayores también acompañan, pero se les nota en estado etílico.

Género: La participación en esta toma de la plaza es predominantemente masculina. El disfraz con pañoletas y gafas podría indicar una intención de ocultar la identidad o representar un personaje, lo que refuerza la performatividad del evento. La ausencia de mujeres sugiere una división de género en la participación del evento.

Etnia: Los participantes pertenecen a la comunidad de Azama, una comunidad indígena ubicada entre Otavalo y Cotacachi.

Apariencia - Vestimenta: Los hombres de Azama llevan sombreros puntiagudos negros con detalles blancos de espirales, cruces católicas y chakanas. La vestimenta de zamarros (prendas de cuero o piel, generalmente asociadas con la indumentaria de los chagras andinos) también destaca la representación simbólica de pertenencia al hacendado, que en la región andina alude al poder en épocas del huasipunguismo, pese a que la vestimenta en sí representa parte del vestuario del aya huma. Estos elementos refuerzan la identidad cultural que fusiona la simbología kichwa y la simbología religiosa occidental. Algunos llevan pañoletas y gafas. Otros portan gorras y mochilas, que pueden ser una muestra de la moda de la época, agregando un elemento de contemporaneidad al conjunto tradicional.

2.1.2. Representaciones de actitud video dos

Expresión Facial y Corporal: Se percibe determinación en la forma en que ocupan el espacio, transmitiendo un sentido de fuerza y coraje. La escena enfatiza el sonido de los silbidos y zapateos, que predominan sobre la música de las flautas, indicando que el impacto sonoro del evento es más físico y rítmico que melódico. El uso de pañoletas y gafas puede estar asociado a una intención de ocultar o transformar la identidad, lo que impide una lectura directa de las expresiones faciales. La ausencia de una mención explícita de sonrisas o gestos festivos sugiere que el tono de la escena podría ser más solemne o combativo que festivo.

Contacto Visual: Es probable que los participantes dirijan su mirada hacia distintos puntos según su rol dentro de la escena. Hacia la plaza y los vendedores, la presencia de carpas y puestos de comida indica un escenario donde los participantes pueden recibir miradas de los vendedores o del público presente. Algunas personas del público miran hacia la cámara.

Pose y Movimiento Corporal: La forma en que llegan a la plaza con fuerza y coraje sugiere una postura firme, con pasos decididos, tal vez con el cuerpo inclinado hacia adelante en señal de ímpetu. El sonido predominante de los zapateos indica que muchos de los participantes están realizando movimientos rítmicos con los pies, lo que sugiere una actitud de afirmación y apropiación del espacio. Además, la posición de los vendedores y el público, su postura pasiva refleja una normalización del encuentro físico, pelea, entre comunidades.

Síntesis Visual y Simbólica: Las actitudes expresadas en el video dos reflejan una entrada colectiva con determinación y energía. La combinación de expresiones ocultas por pañoletas y gafas, posturas firmes y movimientos corporales rítmicos sugiere un evento con una fuerte carga simbólica. El contacto visual puede jugar un papel clave en la dinámica de poder y en la manera en que los participantes se relacionan con el entorno.

2.1.3. Representaciones de actividad video dos

Sombreros y vestimenta: La comunidad de Azama lleva sombreros puntiagudos con símbolos, zamarros y pañoletas. Posibles objetos en mochilas: Algunos llevan mochilas, lo que sugiere que pueden cargar elementos adicionales que no se muestran en el video, pero podrían aludir a llevar el *kukabi* —provisión de comida que sirve como avío, cucayo o refrigerio, durante cualquier jornada del kichwa—, sobrante de lo recibido en las casas, o se guardan algún saco para el regreso a casa. La vestimenta tradicional y la iconografía en los accesorios refuerzan la identidad indígena, mientras que ciertos elementos (como las mochilas, gafas y gorras) reflejan un cruce entre la moda de la época y la tradición. La corporalidad y los sonidos del zapateo y silbidos dotan a la escena de un carácter enérgico y simbólico. Las melcochas se visualizan a través de las personas que baten corporalmente una tira gruesa de color blanco en un palo clavado en el suelo. Este gesto implica una acción repetitiva y física que requiere coordinación y fuerza, convirtiéndose en una actividad visualmente llamativa dentro del video.

Movimiento del Cuerpo: El zapateo es el sonido predominante, más fuerte que la música de las flautas, lo que indica que los participantes están realizando un baile rítmico que marca su presencia en la plaza. El zapateo andino suele representar una forma de resistencia, arraigo cultural y ocupación del espacio mediante la sonoridad del cuerpo. La entrada es con fuerza y coraje, el grupo de Azama no solo camina, sino que avanza con determinación, lo que implica movimientos corporales amplios, pasos fuertes y posiblemente una postura erguida para demostrar autoridad en la ocupación del espacio.

Interacción con vendedores y público: Aunque no se menciona contacto físico directo, la actividad de los vendedores de comida sugiere una coexistencia de diferentes dinámicas: mientras unos preparan y venden productos, otros transforman la plaza en un escenario de acción y reivindicación cultural.

Posiciones de Comunicación: Entre los miembros de la comunidad de Azama es probable que haya señales de coordinación en sus desplazamientos y en el zapateo, lo que indica una comunicación implícita basada en el movimiento corporal y la proximidad física. Con el espacio, al llegar con determinación, su corporalidad sugiere que están apropiándose de la plaza como un escenario de expresión, lo que puede ser visto como una manifestación de identidad y poder colectivo. Con la audiencia o la cámara, no se menciona si hay un público observando, pero la presencia de vendedores y el contexto de la plaza podrían generar interacciones visuales y espaciales entre los participantes y quienes están en los alrededores.

Las representaciones de actividad en el video dos se centran en la interacción física con los objetos, en el movimiento rítmico del cuerpo, como el zapateo, y en la manera en que los participantes se comunican entre sí y con su entorno. La toma de la plaza se manifiesta como una acción performativa en la que la corporalidad desempeña un papel central en la expresión de identidad y en la ocupación del espacio.

2.1.4. Accesorios y escenarios video dos

Los accesorios en el video dos cumplen un rol tanto funcional como simbólico, ayudando a construir la identidad y el significado de la escena. Los sombreros puntiagudos negros con detalles blancos en forma de espirales, cruces católicas y chakanas, representan una mezcla entre elementos de la cosmovisión andina —chakana— y el cristianismo —cruz católica—. Su forma puntiaguda y sus colores pueden aludir a un carácter distintivo de la comunidad de Azama, diferenciándolos visualmente de otros grupos. Su presencia sugiere una fuerte carga ritual o de pertenencia comunitaria. Zamarros: Prendas de piel o cuero asociadas a la vestimenta tradicional de los chagras andinos y a festividades indígenas. La confección del zamarro es preinca, con el tiempo se fue adaptando su uso con los hacendados y finalmente se adoptó en el *Tinkuy* como una forma de mofa hacia el poder, por lo que estos símbolos son resistencia y orgullo cultural.

La presencia del acial sugiere múltiples interpretaciones, como símbolo de poder y guía, puede estar asociado a figuras de autoridad dentro de la comunidad, como líderes

o ancianos respetados. Además, se lo considera como elemento del hacendado: la relación con el poder colonial y el latifundio podría ser evocada a través de este accesorio. Finalmente, como objeto de burla o alusión satírica, en algunos contextos festivos y rituales, los accesorios pueden utilizarse para criticar estructuras de poder. En este caso, el acial podría estar representando una parodia del hacendado o una subversión de su imagen dentro del evento.

Las pañoletas y gafas son elementos que pueden indicar disfraces o intentos de ocultar la identidad en el contexto de la ocupación de la plaza. Las gafas, en particular, pueden aludir a la moda de los años 90 o a una intención de anonimato dentro del evento. Las gorras y mochilas representan una fusión entre lo tradicional y lo moderno, reflejando la influencia de las tendencias urbanas de la época en la vestimenta indígena. La mochila puede ser un elemento práctico, pero también podría portar objetos simbólicos o personales relevantes para la actividad.

Escenarios: El video se desarrolla en la plaza de San Juan Capilla, un espacio que funciona como un punto de encuentro social, comercial y ritual. La Iglesia de San Juan Capilla, al ser mencionada como un punto de referencia, su presencia indica que la plaza está vinculada a la religión y a la historia colonial de la región. Tiene un trasfondo de tensiones simbólicas entre la espiritualidad católica y las prácticas indígenas que se manifiestan en el evento.

El canchón frente a la iglesia es un espacio de tránsito, donde caminan personas y circulan vehículos, marcando un área de conexión entre la plaza y la parte alta de la comunidad de San Juan. Sirve como escenario del *Tinkuy*, aquí se da el acto simbólico de la apropiación del espacio por parte de la comunidad de Azama.

Existe una zona de venta de comida, pues la presencia de vendedores y carpas coloridas sugiere una actividad comercial en paralelo al evento principal. Se puede ver que hay mucho comercio como vendedores de helado y otros productos como empanadas, colada morada, melcochas, etc, lo que refuerza el carácter comercial y tradicional del lugar.

Plaza grande y sola: Inicialmente, el espacio parece estar despejado, pero es ocupado con intensidad por la comunidad de Azama. Esta transformación de un espacio vacío en un escenario de acción resalta la importancia de la toma de la plaza como un acto simbólico.

Desde una perspectiva semiótica, las acciones corporales y los objetos presentes en el registro del *Hatun Puncha* no solo forman parte de su puesta en escena, sino que

también operan como signos que construyen y transmiten significados dentro de la memoria y la identidad colectiva. Como explica Rose (2020) el signo constituye la unidad fundamental del lenguaje.

Asimismo, recalca que “el signo consta de dos partes que sólo son distinguibles a nivel analítico; en la práctica, están integradas una en la otra. La primera parte del signo es el significado, un concepto o un objeto [...] La segunda parte del signo es el significante, un sonido o una imagen que se asocia al significado” (Rose 2020, 199). En este contexto, la interacción con objetos como la vestimenta, el movimiento rítmico del cuerpo a través del zapateo y la comunicación entre los participantes configuran un lenguaje visual y corporal que reafirma la identidad y resignifica el espacio. Así, la toma de la plaza se convierte en una acción performativa donde el cuerpo no solo ocupa el espacio, sino que lo transforma en un escenario de resistencia y expresión cultural.

2.2. Niveles de sentido en video dos

2.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video dos

Al parecer la secuencia que propone Germán Muenala es iniciar con los espectadores y comerciantes en San Juan Capilla, luego entran en escena los *tushuykuna* —bailadores— y *takikunas* —músicos— que ya están en la plaza danzando, cantando, silbando y finalmente la gente saliendo de la plaza. Los instrumentos como las flautas, predominan en el registro audiovisual. Los músicos demuestran un dominio del instrumento. Hay relevos cuando alguno muestra debilidad durante la danza.

En la escena de la comunidad de Azama, ubicada entre la ciudad de Otavalo y Cotacachi, lo obvio continúa siendo la ocupación de las comunidades para adueñarse del espacio de la Plaza. El espacio físico sigue siendo amplio para la incursión de grupos. Además, hay personas que acuden a la capilla de San Juan para visitarla.

El *Tinkuy* en el segundo video refleja la lucha y resistencia histórica a través de la vestimenta y la expresión oral. Los zamarros son una representación de la vestimenta de los hacendados, por lo que aluden a la mofa contra la autoridad, mientras que elementos como el sombrero de charro evidencian la introducción de elementos que eran consumidos visualmente en los teatros, donde se proyectaban películas mexicanas, por ende, la hibridación cultural introducida por los mindalaes que viajaron a México. De manera similar, quienes regresaban de otros países incorporaban prendas que simbolizaban su lugar de residencia.

Más allá de su significado cultural, la vestimenta también responde a una búsqueda de reconocimiento. Como señala Kowii Alta (2017, 55), “los danzantes se esfuerzan por ser reconocidos, como el mejor grupo disfrazado”. Además, el falseamiento de voz, con tonos agudos y onomatopéyicos, refuerza la dimensión performativa de la representación. Así, la Toma de la Plaza se configura como un espacio de resistencia y apropiación simbólica, donde la identidad se expresa a través del cuerpo, el lenguaje y la vestimenta.

2.2.2. Sentido colectivo, social y político video dos

Llegar a la plaza no es solo un logro tangible, sino la materialización de un proceso de trabajo en conjunto y el cumplimiento de un compromiso ancestral. Este acto, aunque no depende de un reconocimiento externo, tiene una significación interna colectiva y social: es el cumplimiento de un ciclo.

A través del tiempo, los símbolos externos han sido absorbidos y resignificados, convirtiéndose en parte del vestuario festivo sin perder la esencia del ritual. En este sentido, más que una simple imitación de otras culturas, este accesorio representa la capacidad de adaptación de los pueblos indígenas frente a los cambios socioculturales y económicos. Así, la Toma de la Plaza no solo es una reafirmación de la memoria colectiva, sino también un espacio donde las tradiciones dialogan con las influencias externas, evidenciando la vitalidad y dinamismo de la cultura kichwa-otavaleña.

Los accesorios en el video dos no solo cumplen una función estética, sino que también refuerzan identidades culturales, permitiendo una diferenciación visual entre los participantes. La plaza y sus elementos —iglesia, canchón, puestos de comida— forman un escenario dinámico donde la ocupación del espacio y las interacciones sociales cobran protagonismo.

La Toma de la Plaza es un acto simbólico que se puede entender como un proceso de trabajo. Al igual que en la agricultura, donde es necesario preparar la tierra para la cosecha. Este proceso culmina cuando los participantes llegan a la plaza, lo que representa el logro de metas establecidas. La ceremonia alude al final de una jornada, pero implica también un deber: recorrer casa por casa antes de poder disfrutar de la recompensa de tomar la plaza. Aunque no se necesita una validación externa o un reconocimiento tangible para comprobar que se ha cumplido con esta tarea, el grupo tiene una comprensión interna de que ha finalizado su jornada de trabajo al haber visitado la mayoría de las casas y, finalmente, al haber tomado la plaza.

2.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video dos

El tercer nivel de sentido, lo obtuso o el punctum que plantea Barthes (1986), se vive también cuando los comuneros se toman la plaza, es una manifestación de resistencia simbólica, donde las personas vuelven a habitar simbólicamente sus raíces y su historia, un acto cargado de significados profundos que reflejan la interconexión entre la vida humana, la naturaleza y lo divino.

El video es registrado a la luz del día, debido a su simbolismo del sol, como continuidad de las tradiciones andinas, un faro de identidad y un recordatorio de la fuerza vital que conecta a la comunidad con el cosmos.

Por otro lado, lo circular también está presente en la forma de danzar, es parte del símbolo de la Chakana o Cruz andina, Tawapaqa, resultado de la unión del cuadrado y círculo, este símbolo representa una “tipología par, semisubterráneos y cultos, el cuadrado y el círculo, el paterno y el materno, el masculino y el femenino” (Lajo 2005, en Kowii Alta 2017, 74). Asimismo, complementa Inkarrí Kowi, “estas dos figuras duales y complementarias representan la concepción dual del sujeto andino; representan a dos distintos, que de alguna manera deben existir juntos, en relación necesaria para la existencia de ambos” (2017, 26). Por tanto, ambas afirmaciones convocan a pensar que tanto círculo como cuadrado no tienen sentido individualmente, sino que, en su relación, es que existe un sentido de interpretación, “lo que hay que analizar es la relación” (Kowi 2023, 26); en este caso la relación resistencia - poder.

La Toma de la Plaza y el efecto sensorial que da el sentido de agradecimiento es intensamente subjetivo, como aquel punctum de una fotografía es ese accidente que me pincha, pero también me lastima, me resulta conmovedor (Barthes, 2019), la experiencia de conectarse con el *Indi Yaya*, con los sonidos de la música y el despertar de la tierra, el registro trae al presente dicha experiencia.

Dentro del lenguaje musical existen códigos simbólicos en ciertos tonos que los músicos entonan en momentos específicos. Estos códigos son de conocimiento comunitario, por ejemplo, hay melodías que son entonadas durante el *kallpak*: el caminante, una melodía popular entonada para ingresar a las casas. El *Saruy tunu* —tono más fuerte, más alegre—, y el *Millay Tunu* —tono enérgico—, para señalar un posible *Tinkuy* o pelea al divisar la presencia de otra comunidad, ésta última está representado en el video dos de la la toma de la plaza acompañados del cacho de toro o del churo —instrumento de viento a base de caracol, por medio de su soplo, sirve para anunciar la

llegada del grupo/comunidad a la casa o a la toma de la plaza —, del caraju y del *jalo jojo* —cántico propio de la comunidad de Cotama, que se lo pronuncia durante la danza ritual—, acompañado el zapateo. El relevo viene alentando con el *churay churay* —baile, zapateo— de los *tushuykuna*, vocablos pronunciados durante el baile ritual que incitan a zapatear con mayor fuerza. Esta manifestación musical, con la incursión cristiana, se la bautizó como sanjuán, el cual, con el tiempo, derivaría al género musical sanjuanito.

Las flautas y silbidos, llenos de ritmos, melodías y las voces que acompañan las danzas rituales, son la manifestación tangible de la sonoridad, un conjunto de sonidos organizados que estructuran la experiencia vivida en la plaza. En este sentido, la música es un signo que, aunque claramente tiene una presencia material —flautas, y rondines—, también se convierte en un medio de comunicación cultural que transporta emociones y recuerdos a través de la tradición sonora. Bajo la lógica de la información sobre las melodías de la flauta, que en el video no se logra escuchar muy claramente, por lo general existe un *tunu* —melodía— que se entona al tomarse la plaza de San Juan Capilla, dado que su sonido provoca cierta rudeza en los bailadores, por ende, más conocido como *Millay Tunu*, como habíamos mencionado, al existir ya otra comunidad en aquel espacio, este *tunu* incitaba un espíritu combativo, lo que provocaba el *tinkuy*, al aproximarse una comunidad con otra. Estas significaciones usualmente se comunican entre los aprendices de *takikunas* —músicos—, y se va compartiendo la memoria musical.

Por otra parte, la danza no es solo un acto estético, sino una manifestación que representa la conexión con los ciclos de la vida, la renovación de la naturaleza y la relación entre lo humano y lo divino. El vestuario con los sombreros de cartón puntiagudos de color negro, adornados con signos alusivos a la iglesia, es un claro ejemplo de cómo las comunidades andinas de Azama utilizan el sincretismo como herramienta de resistencia cultural. A través de estos actos simbólicos se preserva y reinterpreta la identidad indígena, fusionando las influencias externas con las propias tradiciones, creando un espacio donde lo sagrado, lo colonial y lo ancestral coexisten en un acto de reafirmación simbólica y cultural.

La toma de la Plaza, en 1996, también guarda el sentido de resistencia simbólica, es un acto de resistencia y en un ejercicio de revitalización de la identidad colectiva, donde los movimientos corporales reflejan la interconexión entre los seres humanos, la naturaleza y los espíritus ancestrales. Desafía las fuerzas de homogeneización cultural, de los retos que trae las transformaciones modernas.

2.2.4. Cuarto nivel de sentido: Sentido espiritual video dos

La Toma de la Plaza está conectado con la reciprocidad presente en los miembros de las familias o de la comunidad, el principio de reciprocidad está en el sentido de augurio y prosperidad a futuro.

La ritualidad, en este sentido, puede ser vista como un signo que comunica valores, creencias y cohesión social. Barthes podría interpretar la participación de la comunidad en estas prácticas como un acto que no solo busca celebrar, sino también reafirmar su pertenencia a una cultura viva y en constante diálogo con su pasado.

La danza y la música son un canal de comunicación con el mundo espiritual, es un medio para invocar y celebrar las fuerzas naturales y ancestrales, los cuerpos que se mueven en el espacio, la sincronización de los movimientos, la repetición de las secuencias y los gestos que imitan el flujo de las fuerzas naturales y cósmicas.

Los movimientos rituales que se dan con la música evocan también las fuerzas de los tótems andinos, como el *akapana* —la energía vital de la tierra—, el amaru —la serpiente, símbolo de la fluidez de la vida— y el puma —la fuerza de la tierra—. Así, la danza también, se convierte en un canal de comunicación con el mundo espiritual, donde se invoca y celebra las fuerzas naturales y ancestrales.

“La propiedad principal de este tercer sentido consiste [...] en borrar los límites entre la expresión y el disfraz, pero también en ofrecer en manera suscita esta oscilación: un énfasis elíptico por así decirlo: disposición compleja muy retorcida (ya que implica una temporalidad de la significación)” (Barthes 1896, 56).

Por lo tanto, la diferencia entre cómo se expresa algo (la expresión) y cómo se disfraza o se oculta (el disfraz) se difumina o desaparece, no hay una línea clara entre lo que se dice y cómo se presenta, sino que ambos se mezclan y oscilan entre diferentes significados, como si estuviera en un equilibrio delicado.

3. Análisis Video Tres: OtaBlogeando Cpt 6 Inti Raymi Otavalo 2017

El video fue realizado en 2017 por el cineasta kichwa otavalo José “Joshi” Espinosa Anguaya, y publicado dentro de su canal de YouTube Ayllu Records. Con una duración de 16:27 minutos, el material corresponde al formato de videoblog. Según Joshi, su propósito inicial era mantener conectados a familiares y mindalaes kichwas migrantes con los acontecimientos en Otavalo: «era como una necesidad de que mis hermanos todavía tengan como este contacto con Otavalo [...] se sacaban copias de los VHS y se les iba dando» (Espinosa 2024, entrevista personal; ver anexo 2).

Este contexto explica el registro de la primera toma de la ciudad (Figura 6), un evento que marcó una intervención inédita del espacio urbano y que, con el tiempo, se transformó en una tradición comunitaria.

El archivo audiovisual comienza con la presentación de Cristian, un joven que asume el rol de narrador y guía, ofreciendo un contexto general sobre los temas que se abordarán durante la toma de la plaza. Entre el minuto 00:00:54 y el 00:01:41, el foco se sitúa en la Plaza de los Ponchos, espacio donde confluyen asistentes y músicos. En esta escena destaca un altar (Figura 7) que sugiere la realización de un ritual previo, integrando lo sagrado en el marco de la celebración. Finalmente, la última escena muestra la entrega de castillos por parte de la UNAIMCO a los diferentes grupos musicales que llegan a tomarse la plaza.

Además, en el minuto 00:14:50, el audio registra las palabras de una persona que recibe un castillo, quien exclama: «¡Que viva el San Juan!», lo cual evidencia una curiosa hibridación de la celebración.



Figura 6. Primera Toma de la Plaza

Fuente: Archivo José “Joshi” Espinosa Anguaya. / frame 3:19:46:07

Elaboración: Joshi Espinosa.

Mi papá decía que no se bailaba en Otavalo, sino [que] siempre se bailaba en las comunidades, y de los únicos sanjuaneros, les decíamos en ese tiempo, que se les veía cruzar la calle eran los que venían de Monserrate y se cruzaban a San Juan Capilla, no veías bailadores dentro de la ciudad, sólo estas personas que vivían en Monserrate que eran indígenas, pero el hecho importante fue en la alcaldía de Mario Conejo junto a dirigentes de la UNAIMCO, que comenzaron a tener como esta necesidad, tenía mucho apoyo desde las comunidades, como mucho apoyo desde la parte kichwa urbana, ya había una presencia muy fuerte de kichwas dentro de Otavalo, entonces claro eso llamaba mucho la atención, era como un acontecimiento y claro yo tenía mi cámara y esta necesidad de grabar, era este momento. (Espinosa 2024, entrevista personal; ver anexo 2)

En este video, se puede visualizar un universo simbólico que se evidencia en el registro de Joshi. En este material se observa la apropiación de elementos, tecnologías y otros símbolos que transforman el acto simbólico.



Figura 7. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017

Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:00:04

Elaboración: Joshi Espinosa.

Además, en el video observamos una entrevista realizada a José Lema, presidente de la UNAIMCO de aquel tiempo, quien menciona la intervención de las instituciones públicas dentro de la toma de la plaza: «Estoy contento por otro lado también de las escuelas educativas, la Dirección de Educación ha permitido que con todos los establecimientos empiecen a tomar estos valores, sean padres que no son kichwas o que sean kichwas, entonces se está logrando, se está fortaleciendo este gran legado cultural» (Lema 2017, 00:41, ver anexo 3)

Dicha organización, llevaba a cabo la realización de este acto con la instalación de tarimas, prácticas del *randy-randy* —Reciprocidad— por medio de la entrega de castillos a grupos musicales pertenecientes a la ciudad y de las comunidades. A su alrededor, el dinamismo del lugar se refuerza con la presencia de un comercio diverso, que va desde la venta de alimentos y artesanías hasta artículos tecnológicos, reflejando la hibridación cultural y la constante transformación de la festividad.



Figura

8. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017
 Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:05:40
 Elaboración: Joshi Espinosa.

De esta manera confrontan diferentes formas de poblamiento que corresponden a identidades locales territoriales e imaginarios periféricos donde, “la resolución de la disputa no siempre lleva a conflictos, la forma en que se interrelacionan los diferentes actores sociales y su contexto socioterritorial parecen tomar rumbos acordados y negociados” (Cruz Rodríguez 2013, 246), pues de esta forma se perfilan espacios sociales en el que existen formas diversas de distinción, de subordinación y de poder que no necesariamente llevan al conflicto permanente. (Figura 8).

3.1. Análisis Semiológico Video Tres

3.1.1. Representación del cuerpo video tres

Edad: El video evidencia una clara división generacional en la participación de la toma de la plaza. Por un lado, jóvenes y adolescentes asumen un rol protagónico, liderando grupos musicales y cuadrillas de danza. Su presencia activa representa una transición generacional, marcada por una actitud de liderazgo y apropiación colectiva del espacio público. Su decisión de no usar disfraces tradicionales puede interpretarse como una forma de conexión con expresiones musicales más contemporáneas o incluso como una postura crítica frente a ciertas normas culturales heredadas.

En contraste, los adultos mayores mantienen una presencia significativa, aunque desde una estética distinta: visten trajes inspirados en personajes televisivos, pelucas y sombreros. Esta mezcla entre lo tradicional y lo globalizado refleja tanto el impacto de la cultura mediática como un posible gesto de humor o nostalgia. Además, su participación

en la organización, especialmente en la entrega simbólica de los castillos, reafirma su papel como guardianes de la memoria y la continuidad cultural dentro de la comunidad.

En conjunto, el video muestra cómo distintas generaciones participan en la festividad desde lugares distintos pero complementarios, revelando un equilibrio entre renovación y preservación de la tradición.

Género: Con respecto a mujeres, una de las características más destacadas es la presencia activa, participan en las danzas, comandan grupos y tocan instrumentos (Figura 9). Este cambio señala una mayor inclusión femenina en actividades musicales y en el liderazgo dentro de los grupos tradicionales. Este cambio refleja una transformación en las dinámicas de género, donde las mujeres se posicionan como agentes clave dentro del espacio cultural y musical, lo que puede estar relacionado con movimientos de visibilidad de la mujer dentro de la cultura indígena y las comunidades andinas.

Hombres: Los hombres continúan presentes, especialmente en las danzas y en la organización del evento.

Etnia: El video continúa mostrando una clara presencia de comunidades indígenas, en este caso, con la mención de las comunidades kayambis. Los trajes que usan los miembros de estas comunidades son un símbolo de su identidad cultural y etnológica, y su música es distintiva, aportando una sonoridad específica que los identifica. Las comunidades kayambis mantienen su identidad sonora y estética, mientras los jóvenes otavaleños adoptan nuevos ritmos y letras, marcando una evolución musical.

Apariencia: La vestimenta refleja un marcado contraste generacional. Los adultos mayores recurren a disfraces como pelucas y sombreros, usados con intención paródica o burlesca. Esta forma de representación enfatiza una dimensión lúdica y festiva. En cambio, los jóvenes —especialmente músicos y bailarines— optan por una estética más contemporánea, prescindiendo de disfraces y adoptando vestimentas asociadas a lo urbano y moderno. Esta transición visual también revela transformaciones más profundas: los jóvenes asumen roles protagónicos en la dirección y ejecución artística, desplazando el uso del traje tradicional. A su vez, la creciente visibilidad femenina, antes ausente, introduce nuevas formas de estar y de presentarse públicamente, ampliando los márgenes de participación a través de la apariencia.

3.1.2. Representaciones de actitud video tres

Expresión Facial y Corporal: La escena refleja una fuerte carga expresiva, que denota un evento festivo, existe euforia del baile, y la destreza de tocar los instrumentos

musicales. La presencia de las mujeres nos muestra una actitud de empoderamiento demostrando un protagonismo tanto en acompañar en el *tushuy*, como en animar al grupo musical.

Contacto visual: El contacto visual en el video varía según los grupos y sus formas de presentarse. Los jóvenes líderes de las cuadrillas miran directamente a la cámara y a los demás participantes. Sus ojos firmes y decididos, especialmente al dirigirse a la plaza o a sus grupos, generan una presencia segura y dominante. Este tipo de mirada resalta su papel central en la escena y marca una actitud de liderazgo.

Pose: La postura de los jóvenes en las cuadrillas y grupos indica movimiento libre y dinamismo. No hay rigidez en sus movimientos, lo que muestra una conexión fluida con la festividad y la adaptación de nuevas posturas a las danzas tradicionales. La pose relajada y el zapateo característico de las danzas son signos de disfrute, de celebración y de libertad dentro de la comunidad. Los jóvenes también se muestran enérgicos y audaces, lo que resalta su rol como líderes de la festividad.

Las mujeres que no usan antifaces probablemente adoptan una pose más controlada, mientras que aquellas que usan antifaz, su postura es más suelta y relajada. [minuto 00:13:24]

Los adultos mayores, al usar disfraces y pelucas, adoptan una postura de carácter lúdico y festivo. Las posturas pueden ser un poco más relajadas, o incluso exageradas, lo que permite la incorporación de humor y una actitud de desafío sutil hacia las expectativas de comportamiento serio de las generaciones más jóvenes. La pose de los mayores puede verse como una manera de subvertir las expectativas y de aportar a la festividad un aire de nostalgia y diversión.



Figura 9. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017
Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:12:10

Elaboración: Joshi Espinosa.

3.1.3. Representaciones de actividad video tres:

Tocar: En este video, la actividad musical juega un papel clave, y las representaciones de tocar instrumentos reflejan tanto la tradición como la adaptación a nuevas formas musicales. Los jóvenes músicos tocan instrumentos como flautas o guitarras, sin la necesidad de disfraces, lo que indica que el disfraz es un valor secundario, sino se preocupan por entonar algún instrumento. La forma en que tocan los instrumentos refleja autenticidad y la expresión del propio estilo dentro de la tradición.

Los jóvenes otavaleños tocan nuevos tonos musicales, fusionando tradiciones y adaptándolas a los cambios generacionales y las influencias externas. La integración de ritmos más lentos y melódicos, asociados al amor, refleja cómo las comunidades kichwas absorben nuevos estilos y transforman sus temas musicales, pasando de ritmos rápidos a otros más melódicos. Además, al tocar instrumentos también hay una interacción con otros músicos, lo que sugiere una comunicación no verbal a través de la música, como una forma de unión dentro del grupo.

Movimiento del cuerpo: El movimiento corporal en el video es fundamental para entender cómo se expresa cada grupo dentro del contexto cultural y festivo de la Plaza de Ponchos. Los jóvenes en las cuadrillas muestran un movimiento corporal dinámico, con movimientos de baile rápidos y fluidos, especialmente en los zapateos. El movimiento es fundamental para expresar la energía y la jovialidad del grupo, y también sirve como un medio de comunicación colectiva dentro de la festividad (Figura 9).

Los adultos mayores tienen un movimiento corporal igualmente significativo en tanto que contribuye al ambiente festivo y más pausado. Al utilizar disfraces y pelucas, su movimiento corporal se vuelve una mezcla de humor e ironía, quizás con el fin de atraer la atención y divertir a los espectadores. La forma en que se mueven podría reflejar una actitud relajada, casi como una parodia de la seriedad de las generaciones más jóvenes.

Posiciones de comunicación: Las posiciones de comunicación en este video se entienden como las formas en que los participantes interactúan con los demás a través del lenguaje corporal y la dinámica del espacio público. Los jóvenes que dirigen las cuadrillas adoptan posiciones de comunicación que denotan liderazgo y autoridad. Su postura

erguida y su movimiento dinámico comunican su papel activo en la festividad y su capacidad para organizar y movilizar a otros.

Las cuadrillas de jóvenes también se presentan como unidades cohesivas, lo que refuerza la idea de que el evento es una comunicación colectiva, en donde cada participante tiene un papel específico en la creación de un ambiente festivo.

Es interesante observar la posición de los priostes organizadores sobre las tarimas, lo que alude a una visión de poder político y legitimidad social al ser visto como alguien importante (Figura 10).

Las posturas de los adultos mayores, posiblemente más informales o despreocupadas pueden ofrecer una forma de interacción más jocosa y amigable, donde se permite la burla ligera de las normas o tradiciones, creando un espacio de humor y diversión dentro del acto simbólico.

3.1.4. Accesorios y escenarios video tres

Accesorios: En el video, los accesorios desempeñan un papel fundamental en la representación visual y simbólica de los participantes, especialmente cuando se trata de tradiciones, roles sociales y la integración de influencias externas.

Los jóvenes no usan disfraces tradicionales, lo que marca un cambio en las expectativas culturales previas. Sin embargo, algunos accesorios modernos como gorras y mochilas aluden a influencias de la globalización y de la moda contemporánea. Estos accesorios sugieren una mezcla de identidad local y global, donde los jóvenes buscan integrar su sentido de pertenencia a la comunidad con un estilo personal influenciado por las tendencias actuales.

Los instrumentos musicales —flautas, guitarras, etc. — se consideran accesorios esenciales, ya que son símbolos de la identidad cultural y la continuidad de las tradiciones musicales, aunque de una forma más moderna y menos ornamentada. Su uso refleja un vínculo directo con la festividad.

Otros posibles accesorios en las mujeres pueden incluir instrumentos musicales como el violín, que no solo tienen una función práctica, sino que también son un símbolo de prestigio y de habilidad artística dentro del contexto musical del evento. El antifaz actúa como una capa de anonimato, lo que les da el poder de ser vistas sin ser completamente identificadas, jugando con el concepto de visibilidad y poder.

Los adultos mayores, al usar disfraces de personajes de televisión y pelucas, emplean estos accesorios como una forma de irrealidad y caricaturización. Los disfraces

permiten una reinterpretación de la tradición, donde el humor y la diversión son las claves. Estos accesorios no solo tienen la función de sorprender y hacer reír, sino que también actúan como una crítica sutil a la seriedad de las festividades pasadas, a través de la exageración y la ironía. Los sombreros, pelucas, y otros elementos visuales crean una atmósfera festiva y contribuyen a la transformación del espacio, marcando la diferencia entre las generaciones.



Figura 10. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017

Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:06:27

Elaboración: Joshi Espinosa.

Escenario: La Plaza de Ponchos es el espacio central donde se desarrolla toda la actividad, y su escenario urbano es clave para la representación del evento. La plaza se convierte en un lugar de encuentro que acoge tanto a las tradiciones más antiguas como a las influencias más recientes de la globalización. Las ventas de artesanías, tecnología, licor, puntas, y hervidos reflejan cómo el mercado se fusiona con la tradición festiva.

El espacio abierto de la plaza permite que el evento sea inclusivo y que todos los participantes, desde los músicos hasta los asistentes, se sientan parte de la festividad. Los carros que transitan por el canchón también resaltan cómo la vida cotidiana se mezcla con las festividades, sugiriendo que la plaza es un lugar de interacción constante entre la comunidad y la modernidad.

La instalación de una tarima (Figura 10) y la presencia de un presentador evidencian la transformación del evento en un espectáculo cultural influido por la globalización. En la tarima está un presentador y las autoridades del UNAIMCO, que reciben a los participantes, creando un escenario de presentación pública. Este espacio simboliza la formalización del evento y la organización de las festividades, indicando que

el ritual también ha sido adaptado para una audiencia moderna, con la inclusión de tecnologías y micrófonos para amplificar las voces.

La tarima también puede ser vista como un punto de jerarquía dentro del evento, donde las figuras de autoridad o los líderes de las comunidades y grupos musicales se presentan y se destacan.

Además, se puede ver en el minuto 00:06:00 del registro audiovisual, que el espacio se presta para la participación de un conjunto de danza contemporánea (Figura 10), lo que vuelve llamativo el evento que se realiza mientras se espera a más grupos musicales.

El hecho de que la festividad se extienda más allá de la plaza, tomando las calles de la ciudad desde la Neptali Ordóñez hasta el parque y la calle Sucre, refleja cómo el evento invade el espacio urbano, convirtiendo la ciudad en parte del escenario festivo.

Este traslado de la festividad a la ciudad refleja una transformación cultural, donde lo que antes era una celebración más contenida en un espacio rural o aislado ahora se fusiona con el ritmo y las dinámicas de la vida urbana. La movilidad de los grupos dentro del escenario urbano sugiere una interacción dinámica entre las tradiciones y la globalización de la festividad.

El espacio es tomado por los *takikunas* —músicos— y *tushuykunas* —danzantes—, a esto la ciudad también se envuelve con el dinamismo de la ocasión, acogiéndolos en las casas respectivas o prestando su espacio privado recibiendo con lo que se encuentra a su alcance [minuto 00:03:11]. Así cada espacio de acogida y recibimiento se resignifica en su práctica y en su lógica.

En el video tres, los accesorios y los escenarios son elementos cruciales para la representación visual de la transformación de la festividad, donde las influencias de la globalización se combinan con las tradiciones locales.

Los accesorios como gorras, mochilas, antifaces, disfraces y pelucas marcan la adaptación de la tradición a los nuevos tiempos, destacando la interacción de generaciones y el papel de los jóvenes y mujeres en la redefinición de los roles tradicionales dentro de la festividad.

El escenario, desde la Plaza de Ponchos hasta las calles de la ciudad, refleja cómo la festividad se ha urbanizado y se ha convertido en un evento colectivo e inclusivo, que celebra tanto las raíces culturales como las nuevas influencias externas. Este video pone de manifiesto la flexibilidad cultural y la manera en que las prácticas tradicionales se

reinterpretan y renuevan para adaptarse a la realidad contemporánea de las comunidades indígenas y urbanas.



Figura

11. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017

Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:08:36

Elaboración: Joshi Espinosa.

3.2. Niveles de Sentido en video tres

3.2.1. Primer nivel de sentido: Significado/Obvio video tres

En un nivel denotativo, el video presenta la toma de la Plaza de Ponchos en el marco de una festividad organizada, donde Cristian, un joven narrador, introduce a los espectadores en el contexto del evento. La escena se desarrolla en un espacio que congrega asistentes y músicos, con la presencia de un altar que sugiere un ritual previo, resaltando la permanencia de lo sagrado dentro de la celebración.

A simple vista, se percibe una clara diferenciación generacional en la vestimenta: los músicos jóvenes optan por ropa cotidiana, mientras que los mayores visten trajes con referencias a la televisión, pelucas y sombreros, elementos que evidencian influencias de la globalización. La participación femenina es notable, con mujeres liderando grupos y tocando instrumentos como el violín, un hecho que marca una diferencia respecto a videos anteriores.

Además, la festividad no se limita a la plaza, sino que se extiende a las principales calles de la ciudad (Figura 9), mostrando la intersección entre lo urbano y lo rural. La música también ha evolucionado, con los jóvenes otavaleños adoptando los ritmos tradicionales, pero con letras que enfatizan el amor, en contraste con los tonos rápidos y festivos de generaciones anteriores.

Es evidente que ciertas miradas, tanto internas como externas, han ido transformando la toma de la plaza en una expresión folclórica cuyos sentidos se han ido vaciando. A esto, Guerrero lo denomina usurpación simbólica, ya que la vestimenta — uno de los símbolos centrales de esta manifestación— ha perdido muchos de los sentidos que la configuran como un acto rebelde, una mofa hacia la autoridad y el poder (Figura 11). De ahí que, por ejemplo, diversas indumentarias inspiradas en personajes extranjeros formen hoy parte del *Hatun Puncha*.

que como todo proceso de usurpación empobrece y distorsiona el significado y la significación del mismo. El objetivo es agradar al público asistente, no encontrar la fuerza hierofánica que haga posible que continúe el orden del cosmos y la vida. (Guerrero 2004, 50) Citas cortas van en el cuerpo del texto.

Esta alteración del significado y las significaciones de lo que implica la vestimenta como una forma de mofarse del poder, cargado de sentido político perdura en la mayoría de los *takikunas* —músicos— y *tushuykunas* —*bailarines y danzantes*—.

3.2.2. Segundo nivel de sentido: Sentido colectivo, social y político video tres

La toma de la Plaza de Ponchos es un reflejo de la vida comunitaria y de los cambios en las estructuras sociales dentro de la comunidad. Se percibe una transformación en la organización de la festividad, donde los jóvenes desempeñan un rol más activo, liderando grupos de música y danza, lo que sugiere un relevo generacional en la transmisión de las tradiciones. Además, la presencia de mujeres en posiciones de liderazgo y en la interpretación de instrumentos musicales indica una mayor apertura hacia la equidad de género en un espacio que, en el pasado, estaba dominado por los hombres.

La vestimenta también funciona como un signo de transformación social. Mientras los adultos mayores mantienen atuendos que combinan elementos tradicionales con guiños a la globalización, los jóvenes eligen vestirse de forma cotidiana, mostrando una identidad más abierta, flexible y en diálogo con lo urbano y lo contemporáneo. La festividad, entonces, no se limita a la celebración ritual: es un espacio vivo de reafirmación identitaria y cohesión comunitaria, donde se fortalecen vínculos y se ensayan nuevas formas de pertenencia en un mundo en constante cambio (Figura 11). Esto se evidencia, por ejemplo, en el minuto 00:08:36 del registro audiovisual, donde distintos grupos musicales intervienen en la toma de la plaza, mostrando a través de su presencia y apariencia una diversidad de formas de habitar lo colectivo.

Un ejemplo destacado es la inclusión del sombrero de charro en la vestimenta de los participantes, que, lejos de ser un simple accesorio, representa una adaptación simbólica. Su presencia refleja una apropiación cultural influenciada por la globalización y los medios de comunicación, especialmente el cine y la televisión. En Otavalo, la llegada de los teatros a la ciudad permitió el acceso a nuevos imaginarios visuales que impactaron las formas de representación cultural. Así, el sombrero de charro se convierte en un símbolo externo resignificado dentro del contexto ritual del *Tinkuy*.

En el *Tinkuy*, la diferencia cultural se exalta durante el enfrentamiento físico, pero una vez agotada la pelea, las comunidades se dispersan para continuar el baile al día siguiente, lo que les permite reconocer las similitudes que comparten. A través de este ritual, se evidencia cómo las distintas comunidades, aunque diversas en sus tradiciones, se unen en una misma práctica cultural que fortalece su identidad colectiva.

3.2.3. Tercer nivel de sentido: Significancia/Obtuso/Punctum video tres

En el video, el *tushuy* articula la confrontación entre grupos musicales no a través del contacto físico, sino mediante una disputa simbólica por el espacio: música, canto y danza. Esta confrontación adquiere una dimensión particularmente expresiva en el cuerpo, que danza de forma comprometida, dinámica y visible.

Un ejemplo elocuente es el saludo entre cuadrillas durante la noche/madrugada: *ula chiquillo, ula shanjuanitu, buenus dias*, aunque se asocia a una temporalidad diurna, su uso se desvía de las convenciones horarias occidentales, generando un efecto ambiguo que resuena en las modalidades de interacción entre los *shanjuanitos* —nombre que se atribuyen en mofa a quienes participan en el Hatun Puncha—. Es en esta ambigüedad donde se sitúa la atemporalidad y la temporalidad entre lo obtuso: no hay una intención cerrada de significado, sino una expansión de sentidos que no se resuelven del todo. “Una última cosa sobre el punctum: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: [...] la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar; lo que yo añado - y que, desde luego, se encuentra ya en la imagen” (Barthes 2009, 105)

Por otra parte, la vestimenta no sólo está ligada a la crítica del poder, sino a la mofa en general, tal es el caso del disfraz, mismo que posee un vínculo entre vestimenta y discurso que se construye con bromas, picardías y frases situadas, generando un lenguaje simbólico interno, por lo tanto, la vestimenta tiene un sentido colectivo, social y político.

Para quienes no comparten el código, el vestuario puede parecer mero disfraz, vacío de intención; sin embargo, el *sayna* —disfraz— no solo representa un personaje, sino que posibilita una transformación subjetiva: “el sayna, el disfraz, permite forzar a que aflore el yo oculto o los yo ocultos que coexisten en el individuo” (Kowii 2019, 20). Así, lo que parece accesorio se vuelve una vía de liberación personal y colectiva.

La llegada a la plaza representa el cierre de un ciclo de trabajo simbólico, casi ritual. No es solo un final, sino una culminación que no requiere validación externa. En este proceso, la festividad se despliega en la ciudad, desdibujando las fronteras entre lo rural y lo urbano. Del mismo modo, las canciones de amor introducen nuevas capas de sentido que no anulan lo comunitario, sino que lo complejizan. Como lo obtuso en Barthes, estos gestos, frases y presencias no se explican, sino que se sienten: su sentido no se agota en el significante.

3.2.4. Cuarto nivel de sentido: Sentido espiritual video tres

En el video asoma un personaje muy peculiar dentro de la Toma de la Plaza. Su máscara de doble rostro simboliza la dualidad y la complementariedad de los opuestos: hombre-mujer, día-noche, bien-mal, entre otros. Esta máscara no solo representa la relación intrínseca con la naturaleza, sino también el poder del hacendado, con sus flecos gruesos que aluden a la espiritualidad elevada y, según algunos estudiosos, a los doce meses del año. El personaje que la usa, conocido como *Aya Uma* o *Chaki Capitán*, abre camino en la danza, llevando un zamarro que refuerza su conexión con la tierra. La manufactura de la máscara varía en colores, como el azul y amarillo o el negro y blanco, con detalles en rojo que resaltan los elementos faciales y el simbolismo de la figura.

El *Aya Uma*, un personaje clave en las festividades, es descrito como un principio vital energético y un receptor de la energía. Tradicionalmente, el *Aya Uma* representaba la fuerza de la naturaleza y, a través de su máscara, simbolizaba una conexión profunda con el mundo espiritual. Sin embargo, con la llegada de la iglesia, este símbolo fue distorsionado y satanizado, reduciendo su significado original. El ritual del *Aya Uma*, según el relato de Tayta Enrique Cachiguango, incluye una iniciación en la que se confecciona y purifica una máscara bajo el agua, concentrando la energía del lugar para otorgar poder y resistencia al portador. Este ritual mantiene viva la conexión con la naturaleza y sus energías.

En el minuto 00:00:27 del registro audiovisual, aparece un altar donde el maíz es el símbolo central, representando augurio y prosperidad. Más que alimento, su

preparación y uso en la festividad tienen un carácter ritual, reforzando la unión y solidaridad comunitaria. El *uchu haku*, base del *buda api* o colada de maíz, se cocina para recibir a compadres y familiares, reafirmando el vínculo colectivo. Como señala Kowii (2019), compartir estos productos es una forma sagrada de agradecer a la madre tierra a través de la danza y el canto ceremonial.

La chicha, preparada con ocho tipos de maíz y almacenada en un gran *pondo* —vasija grande— de barro, junto con ollas de mote, queso y carne desmenuzada, simboliza la abundancia otorgada por el sol. Sin cosecha no hay *Inti Raymi*, decía la abuela, recordando que la festividad incaica coincidía con la primera cosecha de maíz y podía extenderse hasta dos meses. Alrededor del altar, concebido como la "casa" de los Apu, se entrelazan deidades andinas y cristianas en un mismo espacio ritual, donde se encienden velas y se elevan plegarias. Así, el maíz trasciende lo culinario y está presente en altares, trajes y danzas, unificándolo todo en una celebración de gratitud hacia la tierra y sus seres

Algunas familias mantienen la puesta de los castillos y los altares, como prácticas que se dan a la par de la elaboración de la comida para el *Hatun Puncha*, su elaboración permite la expresión creativa de los participantes y el involucramiento de la familia nuclear, parientes y amigos cercanos. En la parte superior del tumbado de las casas se coloca el castillo, que “es la representación de la *chakana*” (Kowii 2019, 31), construido generalmente en forma cuadrada a base de *sukus*, es decir, cañas de carrizo. Los dueños de la casa, familiares y amigos, habitualmente, atan productos y bebidas, que son apreciados por la familia, al castillo, por lo que adquirir uno de estos productos, implica un compromiso de regresar al siguiente año y entregar el doble de productos, a esto se le da una connotación de *randy-randy* —dando y dando— la reciprocidad entre el *ayllu*, y que la prosperidad de quienes han ayudado a colocarlos perdure todo el año y se mantenga la costumbre.

Como se había mencionado, durante el *Hatun Puncha*, la danza y la música materializan símbolos de los tótems andinos, transformando conceptos rituales en movimiento. Se baila en círculo, se zapatea con fuerza, se entonan los instrumentos con precisión, se canta con fuerza y se respeta el *tikray* —vuelta o movimiento de contravía— Es en estos momentos donde lo circular atraviesa cada práctica, entrelazando vínculos familiares y la alegoría del eterno retorno, que es aquel retorno al pasado y revivir esa memoria simbólica.

La relación con los instrumentos musicales también es parte de este tejido simbólico. Se cree que los instrumentos tienen vida, por lo que requieren cuidado y afecto

para mantenerse en armonía con sus intérpretes. Como señala Kowii Maldonado (2019), es necesario consentirlos, hablarles y mimarlos para que no se opaquen ni desafinen durante la danza, reforzando así la conexión entre sonido, ritual y comunidad.



Figura 12. OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI Otavalo 2017

Fuente: Ayllu Records – Youtube / Frame 00:11:15

Elaboración: Joshi Espinosa.

Cada comunidad expresa su identidad a través de códigos culturales que las diferencian, pero también las unifican. La exaltación de estas diferencias puede llegar al enfrentamiento físico, tras el cual las comunidades se dispersan y retoman la danza al día siguiente en el mismo espacio. Sin embargo, ese enfrentamiento ha superado las formas de combate físico, trasladándolo a un plano simbólico, (Figura 12) donde el combate se da en un plano ligado a la destreza musical, donde quien suena mejor y más fuerte se apropia del espacio.

La imagen permite interpretar lo simbólico a través de los gestos, las acciones y la minuciosidad de los movimientos y expresiones de quienes participan en ella. Cuando se la observa desde los niveles de sentido, la imagen no solo comunica, sino que también interpela afectivamente, conectando con las emociones y el sentir profundo de quien la contempla. Como menciona Barthes sobre el *punctum* de una fotografía “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes 2009, 65). Por ello, el efecto sensorial que emana de la imagen trasciende lo meramente subjetivo y se proyecta hacia una experiencia colectiva.

La participación de los más pequeños en el ritual (Figura 12), al entonar un instrumento, compartir y repetir gestos y movimientos, no solo refuerza el lazo intergeneracional, sino que también contribuye a recrear un cosmos común en el que la tradición se renueva y se fortalece. En este contexto, la Toma de la Plaza se transforma

en un espacio simbólico donde la memoria, el cuerpo y lo espiritual se entrelazan en una experiencia compartida.

Asimismo, el video de 2017 revela un extractivismo simbólico, especialmente en lo que respecta al sentido espiritual. Las prácticas culturales se están resignificando a través de la música, la gastronomía, las bebidas, los disfraces y los instrumentos, entre otros aspectos. Sin embargo, persiste una profunda conexión con ese algo inexplicable que continúa vigente, permitiendo que los kichwas otavaleños sigan participando en la Toma de la Plaza como un acto simbólico de supervivencia y resistencia.

A continuación, se presenta una tabla detallada que resume las variables clave identificadas en los tres videos analizados, junto con un estudio exhaustivo de la evolución de sus significados a lo largo del tiempo. Este análisis busca revelar cómo las representaciones de edad, género, etnia, apariencia, actitud, actividad, accesorios y escenarios han variado, y cómo estos cambios reflejan transformaciones en los niveles de sentido —obvio, colectivo/político, obtuso/punctum y espiritual— asociados a la Toma de la Plaza en la cultura kichwa-otavaleña.

Tabla 1
Tabla de Variables y Cambios en los Sentidos

Variable	Video 1 (1957)	Video 2 (Años 90)	Video 3 (Actualidad)	Cambios en los Sentidos
Edad	Predominio de hombres jóvenes, niños presentes.	Mezcla intergeneracional (jóvenes, adultos, niños).	Jóvenes y adolescentes lideran, adultos mayores presentes.	Mayor protagonismo de jóvenes y adolescentes. Fusión generacional.
Género	Predominio masculino.	Predominio masculino.	Mayor presencia y liderazgo femenino.	Mayor equidad de género, mujeres en roles de liderazgo y música.
Etnia	Comunidad de Cotama (Otavalo).	Comunidad de Azama (Otavalo/Cotacachi).	Comunidades de Zuleta y Otavalo.	Fusión cultural entre comunidades, adaptación de tradiciones.
Apariencia/Vestimenta	Ponchos, sombreros, cabello largo trenzado (tradicional).	Sombreros puntiagudos, zamarros, pañoletas, gafas, gorras, mochilas (fusión tradicional/moderna).	Jóvenes con apariencia contemporánea, adultos mayores con disfraces alusivos a la televisión, pelucas, sombreros (fusión tradicional/global).	Evolución hacia la fusión de lo tradicional con influencias modernas y globales.
Actitud	Euforia, seriedad, intensidad, trance, determinación.	Determinación, fuerza, coraje, solemnidad, combatividad.	Liderazgo, dinamismo, inclusión, adaptación.	Mayor diversidad en la expresión de actitudes, adaptación a nuevos contextos.

Actividad	Música de flautas, zapateo, lucha física, ritualización.	Zapateo predominante, silbidos, interacción con objetos (melcochas, vestimenta).	Música diversa (violín, ritmos melódicos), danza, organización de eventos.	Evolución en las formas de expresión y actividad, mayor diversidad musical.
Accesorios	Sombreros tradicionales, cascotes.	Sombreros puntiagudos, zamarros, aciales, pañoletas, gafas, gorras, mochilas.	Disfraces alusivos a la televisión, pelucas, sombreros.	Mayor diversidad y simbolismo en los accesorios, reflejo de influencias culturales.
Escenarios	Plaza de San Juan Capilla.	Plaza de San Juan Capilla, puestos de comida.	Plaza de Ponchos.	Los escenarios evolucionan y se adaptan a los cambios culturales y sociales.
Niveles de Sentido				
Primer Nivel (Obvio)	Ocupación de la plaza, lucha física, música y danza.	Ocupación de la plaza, vestimenta simbólica, interacción social.	Liderazgo juvenil, fusión musical, cambio en roles de género.	Evolución en la representación de la toma de la plaza y sus significados.
Segundo Nivel (Colectivo/Político)	Lucha como construcción de comunidad, afirmación cultural, resistencia.	Resistencia histórica, mofa a la autoridad, adaptación cultural.	Inclusión femenina, adaptación musical, diálogo entre tradiciones.	Mayor énfasis en la inclusión, la adaptación y el diálogo cultural.
Tercer Nivel (Obtuso/Punctum)	Ofrenda a la Pachamama, conexión espiritual, improvisación.	Resistencia simbólica, conexión con raíces e historia, fuerzas de tótems andinos.	Conexión con la naturaleza, memoria transmitida, praxis comunitaria.	Mayor énfasis en la conexión espiritual y la memoria cultural.
Cuarto Nivel (Espiritual)	Anudamiento con el sol (Inti Watana), energía del Inti Yaya.	Reciprocidad, augurio y prosperidad.	Reciprocidad, valores, creencias y cohesión social.	Mayor énfasis en la reciprocidad y la cohesión social.

Fuente: Análisis comparativo
Elaboración propia

4. Análisis de los cambios en los sentidos

Evolución de la identidad y la resistencia: El video uno muestra una forma de resistencia más directa y física, centrada en la lucha física y la ocupación del espacio. El video dos introduce una resistencia más simbólica con la música, cuyo enfrentamiento es a través del arte musical de guiar la danza, el zapateo. El video tres muestra como la resistencia se transforma en una adaptación cultural donde las nuevas tendencias se adoptan sin perder la esencia de la ritualidad.

Mayor inclusión y diversidad: Se observa una mayor inclusión de mujeres en roles de liderazgo y participación activa en la música y la danza. Hay una fusión de estilos musicales y vestimentas, reflejando la influencia de la globalización y la adaptación cultural.

Cambio en los valores y significados: Los valores de reciprocidad y cohesión social se enfatizan más en los videos recientes. Hay una mayor conciencia de la conexión espiritual con la naturaleza y la importancia de la memoria cultural.

Adaptación a la Modernidad: Los videos muestran cómo las comunidades indígenas han adaptado sus tradiciones a la modernidad, incorporando nuevas influencias sin perder su esencia cultural. La tecnología también juega un papel importante en la documentación y preservación de estas tradiciones. Los videos muestran una evolución en la forma en que se expresa la identidad y la resistencia cultural, con una mayor inclusión, diversidad y adaptación a los cambios sociales y culturales. Los sentidos de la toma de la plaza se han expandido y enriquecido, reflejando la complejidad y dinamismo de la cultura kichwa-otavaleña.

En los tres videos, se observa un acto simbólico de apropiación del espacio público, especialmente en la plaza, donde las comunidades reafirman su identidad y visibilidad en el territorio. Esta toma de la plaza se convierte en una festividad que también representa la continuidad histórica de prácticas ancestrales. A través de la música, la danza y los atuendos tradicionales, cada comunidad expresa su identidad colectiva, destacando la pertenencia como un hilo conductor en todos los casos, aunque con variaciones en las formas de expresión.

La música y la danza, especialmente con instrumentos tradicionales como flautas y violines y la práctica del zapateo, son los elementos centrales que estructuran la celebración en todos los videos. Además, se evidencia la interacción entre diferentes generaciones, con la participación de jóvenes, adultos y ancianos, aunque su integración varía. Sin embargo, esta celebración enfrenta la fragilidad ante la modernidad, ya que la presión por adaptarse a estándares globales pone en riesgo el vaciamiento de sentido de las tradiciones.

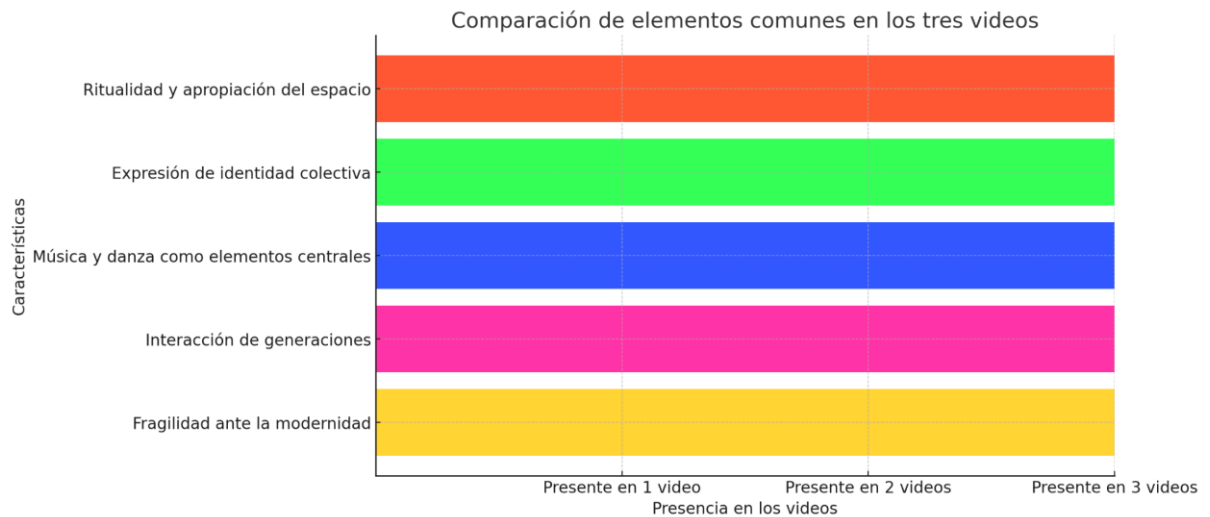


Figura 13. Comparación de elementos comunes en los tres videos

Elaboración propia a partir de la comparación de elementos comunes en los tres videos

Los videos uno y dos reflejan una festividad con fuerte carga ritual, vestimenta tradicional y prácticas ancestrales, mientras que en el video tres la globalización es más evidente, con un formato contemporáneo, músicos sin atuendos tradicionales y ritmos más diversos. La participación femenina es limitada en los primeros dos videos, pero en el tercero las mujeres lideran grupos e interpretan música.

El uso de la plaza varía: en el video uno, la toma es intensa y confrontativa; en el video dos, funciona como punto de encuentro y comercio; en el video tres, adquiere un carácter más urbano y festivo con tarimas y presentaciones. La música y la vestimenta también evolucionan, pasando de lo tradicional a expresiones más modernas. Además, mientras en el primer video la festividad es localizada, en el tercero se extiende por varias calles, integrando un público más diverso.

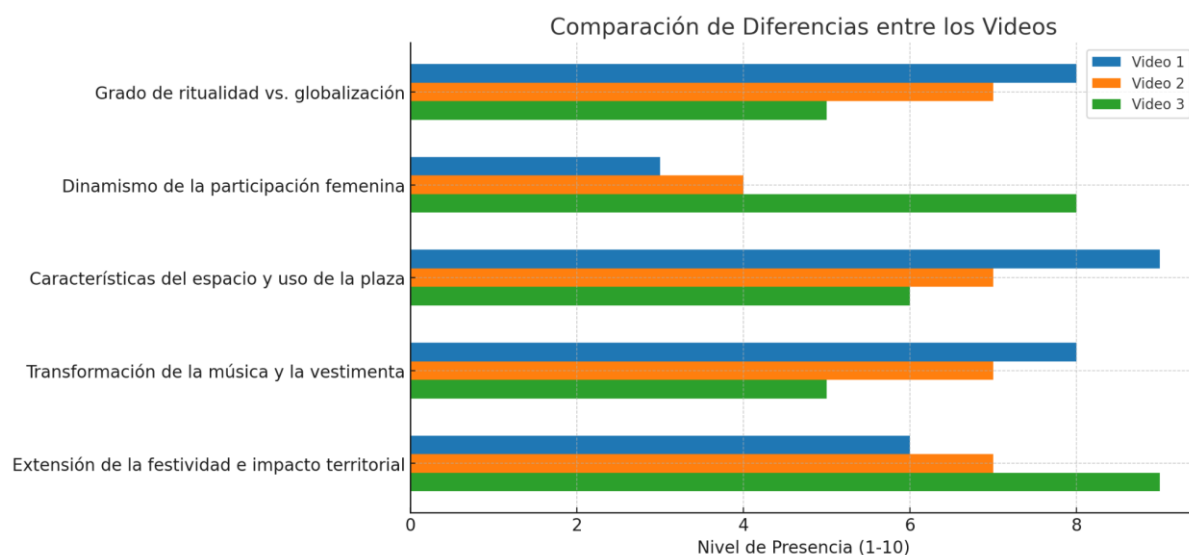


Figura 14. Comparación de diferencias entre los videos
Elaboración propia a partir de la comparación de diferencias entre los tres videos

A partir de esta información, se puede proponer un análisis donde los ejes conceptuales de modernidad/globalización vs. tradición/ritualidad y individualización vs. colectividad ayudan a ubicar los videos según su orientación simbólica y social. Por ejemplo, el Video 1 evidencia una fuerte presencia de elementos rituales y comunitarios —como el uso de la plaza y la expresión musical tradicional— lo que permite ubicarlo en lo colectivo y ritual, es decir, más cercano a las prácticas ancestrales. En contraste, el Video 2 se caracteriza por una menor puntuación general, lo cual sugiere una representación más difusa, posiblemente influida por lógicas transicionales o de mayor hibridación cultural.

El Video 3, en cambio, se destaca por la alta presencia del dinamismo femenino y la extensión territorial de la festividad, aspectos que indican una expansión del ritual hacia nuevas configuraciones sociales y espaciales. Esto permite interpretarlo como una manifestación más abierta a procesos de modernización o transformación social, pero que mantiene una fuerte impronta colectiva. Se evidencia así, que el Hatun Puncha no responde a un modelo estático, sino que oscila entre tensiones de reconfiguración simbólica, donde el peso de la tradición dialoga con los procesos contemporáneos de visibilidad, agencia social y expansión territorial. Esta lectura no solo permite ordenar los videos comparativamente, sino también situarlos dentro de un mapa de sentidos en disputa.

Conclusiones

El objetivo central de esta investigación es observar las transformaciones de los sentidos en el universo simbólico de la toma de la plaza en Otavalo. En el análisis de los tres videos, podemos evidenciar la importancia del registro audiovisual. Gracias a los registros audiovisuales de la Toma de la Plaza, podemos observar tanto su transformación como la sustracción de sus sentidos simbólicos. En este contexto, símbolos como la música, la danza y la vestimenta, que se encuentran profundamente enraizados en la cosmovisión andina y su espiritualidad, han sido puestos en peligro por la usurpación y extracción simbólica, que ejerce el poder en busca de nuevas resignificaciones, convenientes, de las prácticas culturales de los kichwas otavalos.

El registro audiovisual constituye una herramienta fundamental para profundizar en el análisis de diversas prácticas culturales de los pueblos kichwas otavalos, las cuales han logrado resistir —aunque no completamente— a casi 600 años de procesos de vaciamiento simbólico. Estas imágenes no solo documentan, sino que también reflejan y configuran significados y significaciones compartidas dentro de una colectividad, permitiendo lecturas más complejas sobre sus contextos sociales, culturales y políticos. En ese sentido, su aporte va más allá del registro visual, pues contribuye a la construcción y reconstrucción de una identidad que, con el tiempo, ha ido perdiendo varios de sus sentidos originales, especialmente aquellos vinculados con lo sagrado.

La preservación de las tradiciones culturales no depende únicamente de la conservación de los saberes ancestrales, sino de la participación activa de las comunidades, quienes, lejos de ser simples guardianes de la tradición, juegan un rol dinámico en su reinención y transmisión. A través de sus prácticas, estas comunidades transforman el legado cultural en un repositorio en constante evolución, asegurando que la memoria colectiva continúe viva y se adapte a las circunstancias de cada generación. Este proceso de renovación constante subraya la importancia de entender las tradiciones como elementos vivos y no como reliquias estáticas que se deben preservar sin cambios.

En los tres videos, la toma de la plaza se presenta como un acto simbólico de reafirmación identitaria y comunitaria. A medida que los videos avanzan, se observa una transformación en la festividad: en los primeros videos, predomina la ritualidad y los elementos tradicionales; mientras que, en el tercero, la festividad se abre a nuevas formas de expresión, incorporando una mayor diversidad de participantes y expandiéndose a

espacios urbanos más amplios. La presencia de nuevas generaciones y la inclusión de mujeres en roles de liderazgo reflejan también una transformación en la estructura social de la comunidad, evidenciando un proceso de equidad de género y una integración renovada de las nuevas generaciones en la preservación de la tradición.

La memoria colectiva, lejos de ser estática, se transforma con cada generación. Los elementos visuales, como la vestimenta, los instrumentos musicales y las danzas, poseen significados profundos que se actualizan o reinterpretan. Por ejemplo, el uso de ciertos atuendos puede simbolizar una crítica o una burla hacia figuras de poder tradicionales, como los hacendados. Sin embargo, la globalización y el cambio generacional han llevado a una pérdida progresiva de algunos de estos significados. En el video tres, la presencia de músicos jóvenes que ya no usan vestimenta tradicional refleja cómo ciertos símbolos van perdiendo sentidos, mientras que otros se resignifican, mostrando cómo la identidad indígena se adapta a nuevas realidades.

A pesar de estas transformaciones, la festividad mantiene su carácter ritual, en el que la música y la danza siguen siendo los medios principales a través de los cuales la comunidad reafirma su identidad y fortalece sus lazos sociales. La coexistencia de elementos ancestrales y modernas influencias culturales, como los atuendos inspirados en la cultura global o la presencia de ritmos musicales más contemporáneos, refleja la tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo. Este diálogo entre lo viejo y lo nuevo da lugar a una identidad híbrida que combina lo antiguo con lo moderno, lo que permite que la festividad se adapte a los cambios sociales y culturales.

El sentido comunitario y social de la vestimenta se reconfigura al incorporarse al juego simbólico del disfraz, sin desvincularse del contexto contestatario que lo sostiene. En este espacio-tiempo ritual, asumir el rol del personaje representado por el atuendo no es una simple imitación ni un acto superficial, sino una forma de participación activa en la celebración colectiva. La persona se integra a la comunidad no solo a través de la danza y la música, sino también mediante la performance del cuerpo y el uso de la vestimenta como medio expresivo, es decir los personajes se encuentran dentro del *Hatun Puncha* y no viceversa. Bailar, celebrar, zapatear, es entrar en sintonía con el ritmo común, es encarnar una narrativa simbólica que se actualiza cada vez que la Toma de la Plaza sucede. En este proceso, la vestimenta deja de ser un simple adorno externo para convertirse en una extensión del cuerpo festivo, un canal de comunión y pertenencia, aunque su sentido original —en especial su dimensión sagrada y política— pueda estar tensionado por las transformaciones contemporáneas que atraviesan estas prácticas.

La globalización, si bien contribuye a la expansión y diversificación de las festividades, también pone en riesgo el sentido simbólico de las tradiciones. A medida que la festividad adquiere formas más modernas, como la incorporación de tarimas y presentaciones, se genera una tensión entre los aspectos tradicionales y las influencias contemporáneas. En este contexto, la festividad se convierte en un espacio de encuentro y diálogo entre estas fuerzas, lo que permite una reinterpretación continua de la identidad cultural. Sin embargo, esta transformación también subraya la necesidad urgente de documentar y preservar las expresiones culturales no sólo como un archivo de la memoria viva sino como un espacio de análisis de la imagen ligada a la experiencia. Los registros audiovisuales se presentan como herramientas clave para capturar no solo el momento de la celebración, sino también los cambios y desafíos que enfrenta la memoria colectiva.

Las prácticas culturales andinas, y en particular las de las comunidades kichwas otavaleñas, han experimentado diversas transformaciones. Sin embargo, estas últimas han encontrado en la resistencia una poderosa respuesta contestataria frente al poder establecido y en la negociación una forma de coexistir y existir en este espacio - tiempo.

La falta de políticas públicas que apoyen y promuevan la preservación de su legado cultural ha hecho que su sostenimiento en el tiempo se convierta en un acto simbólico profundamente significativo en los ámbitos comunitario, social, político y espiritual, con el objetivo de salvaguardar los principios de la cosmovisión andina. Es así como la memoria cultural persiste, impulsada por la resistencia y el firme compromiso de las comunidades que, en su cotidianidad, recrean y adaptan sus tradiciones, garantizando su pervivencia.

En el contexto contemporáneo, marcado por una lógica extractivista, los símbolos adquieren un valor intangible e incuantificable. Las prácticas culturales no solo se transforman constantemente, sino que enfrentan el riesgo de ser reconfiguradas hasta el punto de perderse de los sentidos profundos de sus universos simbólicos. Tal como se evidencia en el caso del *Hatun Puncha*, que se integran nuevas prácticas producto del sincretismo, de la hibridación, de la negociación, entre otras.

Uno de los sentidos más extraídos es el sentido espiritual, el que se liga con el cosmogónico, símbolos que revelan la vigencia de principios fundamentales como el *Ayni* —la reciprocidad— se manifiestan en el acto de compartir los alimentos; mientras que la unión y el encuentro, ya sea a través de la música o del contacto físico, encarnan el *Yanantin* —la complementariedad—. Ambos principios expresan formas esenciales de

enseñanza ancestral y reflejan el valor de vivir en armonía con la naturaleza, con los otros y con uno mismo, es decir, con nuestro *Samay*, —espíritu—.

El *Hatun Puncha* posee un profundo valor ancestral, ya que muchas de sus ritualidades tienen raíces preincaicas. Al mismo tiempo, esta celebración ha sido una forma de resistencia y adaptación frente a la imposición de costumbres y tradiciones católicas. El gran desafío para quienes habitamos este tiempo y espacio es preservar y transmitir una celebración que vaya más allá de la fiesta superficial, y que recupere su sentido espiritual. Los abuelos y abuelas aún reconocen ese valor: durante la pandemia, muchos celebraron en sus propios hogares, sin dejar de realizar los rituales esenciales. Sin embargo, en este contexto marcado por el modernismo y la pospandemia, el camino que ha tomado el *Hatun Puncha* es incierto y, en algunos aspectos, peligroso. Por ello, es urgente preguntarnos qué sentidos estamos transmitiendo a través de nuestras costumbres y celebraciones.

Hoy se celebra, se danza y se comparte, pero muchas veces con una comprensión fragmentada, por lo que hay que estar atento a la desarticulación de la memoria colectiva, el rito, las tradiciones o las prácticas culturales no pueden convertirse en un producto cultural. Frente a esto, es necesario reconectar con los puentes trascendentales que enlazan espacio, tiempo y memoria, pues, solo así podremos reactivar una experiencia ritual que no se limite al festejo, sino que se viva desde el entendimiento, la conciencia y la intención: como un verdadero retorno espiritual, cargado de sentido, comunidad y renovación.

Obras citadas

- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, SAICF.
- . 2009. *La Camara Lucida*. Grupo Planeta (GBS).
- Cisneros, compilado por Hernán Jaramillo. 2006. «Por las calles de Otavalo: de arriba abajo». <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/132903-opac>.
- Coba, Carlos. 1994. «Persistencias etnoculturales en la fiesta de San Juan en Otavalo». *Instituto Otavaleño de Antropología*, Sarance, .
- Cobo, Bernabé. 1892. *Historia del Nuevo Mundo | Bernabé Cobo*. Sevilla. <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3577>.
- Eliade, Mircea. 1981. *Lo Sagrado y Lo Profano*. 4ta. Edición. Guadarrama: Punto Omega.
- Gillian, Rose. 2020. *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo Díaz. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC.
- Guerrero Arias, Patricio. 2002. «La cultura : estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia». *Centro Cultural Abya Yala del Ecuador*. https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/10.
- Guerrero, Patricio. 2004. *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito.
- Kowi, Ariruma. 2023. *Inti Raymi, la fiesta sagrada de los Andes*. Primera. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Kowii Alta, Inkarrí. 2017. «El Tinkuy kichwa: violencia ritual y mecanismo cultural». <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5883>.
- Kowii Maldonado, Wankar Ariruma. 2019. «Inti Raymi: la fiesta sagrada de los kichwa runa». <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6674>.
- Maldonado Saravino, Toa Priscila. 2016. «Producción de territorios: entre la multifuncionalidad y multiterritorialidad en la plaza de Ponchos de Otavalo.» masterThesis, Quito : FLACSO Sede Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9031>.

- Maldonado, Amaru. 2017. «Estudio sobre los cambios en la lírica y la composición musical, producidos en la música kichwa de Otavalo, como efecto del proceso Mindalae.» Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mignolo, Walter. 2010. «Aiesthesis Decolonial». *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*, 16.
- Mitchell, W.JT. 2005. *¿Qué Quieren Las Imágenes?* Chicago.
<https://es.scribd.com/document/499000610/W-J-T-Mitchell-Que-Quieren-Las-Imagenes-Sans-Soleil-2017>.
- Moya, Ruth, y Plutarco Cisneros Andrade. 1981. «Simbolismo y ritual en el Ecuador Andino». <http://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/38025>.
- Naula Herembas, Patricia. “La Plaza de los Ponchos”. *El Tiempo - Cuenca*, 10 de Septiembre de 2019, p 13
- Plutarco. 2006. *Isis y Osiris*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
<http://www.marcialpons.es/libros/isis-y-osiris/9788497772563/>.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social.», *Journal of World-Systems Research*, XI (Parte 1): 342-86.
- Reino, Pedro. 2019. *Controversia sobre las fiestas oficiales centroandinas y las de Hambato Colonial*.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2020. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón ediciones.
- Rodríguez, Edgar. 2014. «HATUN PUNCHA: “Año Nuevo Kichwa en el Otavalango”». *FLACSO Andes*. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/hatun-puncha-ano-nuevo-kichwa-en-el-otavalango>.
- Umberto, Eco. 1986. *La Estructura Ausente*. 3era. Barcelona: Lumen.
- Vega, Juan José, y Luis Guzmán. 2005. «El Inti Raymi Inkaico, la verdadera historia de la gran fiesta del Sol». *Museo de Arqueología y Antropología*, 37-71.

Anexos

Anexo 1: Entrevista a Segundo Cabascango. 05 de septiembre de 2024.

Anexo 2: Entrevista José “Joshi” Espinosa. 31 de octubre de 2024

Anexo 3: Entrevista a José Lema en el video 3: OtaBlogeando Cpt 6 INTI RAYMI
Otavalo 2017.