

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2021-2023

Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología

Flautas. La memoria de un pueblo
Identidad musical en las flautas de carrizo de la comunidad de Cotama -Otavalo

Isabel Gianina Sanjines Rodríguez

Asesor: Alfredo Santillán
Lectoras: Toa Maldonado y Adriana Aguilar

Quito, Abril 2024

Dedicatoria

A mi madre que partió y me acompaña desde lo divino.

Epígrafe

Del salón en el ángulo oscuro,

de su dueña tal vez olvidada,

silenciosa y cubierta de polvo

veías el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,

como el pájaro duerme en sus ramas,

esperando la mano de nieve

que sabe arrancarlas!

¡Ay! - pensé - ¡Cuántas veces el genio!

Así duerme en el fondo del alma,

y una voz, como Lázaro, espera

que le diga: "¡Levántate y anda!"

— Gustavo Adolfo Bécquer

Índice de contenido

| | |
|---|-----------|
| Resumen | 2 |
| Agradecimientos..... | 3 |
| Introducción | 4 |
| Capítulo 1. ¿Identities en venta?..... | 14 |
| 1. Identidad y cultura en la globalización | 14 |
| 1.2. ¿Músicas auténticas? | 16 |
| 1.3. Problemática | 17 |
| 1.3.1. Objetivo General..... | 20 |
| 1.3.2. Objetivos específicos | 20 |
| 1.4. Metodología..... | 21 |
| 1.4.1. “Así tocarás”. Acercamiento a la música de las flautas de Cotama | 24 |
| 1.4.2. Dificultades en la investigación y soluciones..... | 27 |
| 1.4.3. Recolección, sistematización y codificación de los datos | 28 |
| Capítulo 2. Hilvanando memorias | 30 |
| 2. ¿Cómo se formó Otavalo?..... | 30 |
| 2.1. Mindales. Identidad, comercio y migración en el siglo XX..... | 33 |
| 2.2. Instrumentos musicales en Otavalo | 35 |
| 2.3. Folklore en Imbabura..... | 41 |
| Capítulo 3. Flautas de Hatun Kotama..... | 44 |
| 3. Música y territorio. Comunidad de Cotama | 44 |
| 3.1. Soplando flauta recordamos nuestra historia..... | 46 |
| 3.1.1. Cotama. La hacienda San Vicente | 47 |
| 3.1.2. Cotama como comunidad y el declive de las flautas de carrizo | 51 |
| 3.1.3. Hatun Kotama. Historia del Proyecto | 52 |
| Capítulo 4. Características musicales de la flauta de carrizo y la celebración del Inti Raymi..... | 57 |
| 4. Flautas de carrizo | 57 |
| 4.1. Se toca como se habla. Análisis musical de las flautas de carrizo | 61 |
| 4.1.1. Estructura musical simple..... | 63 |

| | |
|--|-----------|
| 4.1.2. Estructura musical intermedia | 66 |
| 4.1.3. Estructura musical compleja | 69 |
| 4.2. Inti Raymi. Su memoria. Representando a las parcialidades | 73 |
| 4.3. Transformaciones del Inti Raymi | 76 |
| 4.4. Aprendiendo con los pies. Cotama en Inti Raymi | 78 |
| 4.5. Representaciones de identidad musical en el Inti Raymi | 80 |
| Conclusiones | 86 |

Lista de ilustraciones

Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1.1. Madrinazgo de la Escuela Hatun Kotama..... | 25 |
| Figura 1.2. Nuevo uniforme de Hatun Kotama | 26 |
| Figura 2.1. Campanilleros de Imbabura (1948) | 36 |
| Figura 2.2. Payas de Imbabura (1949) | 37 |
| Figura 2.3. Rondador de Imbabura (1949)..... | 37 |
| Figura 2.4. Flauta de carrizo de Imbabura (1962)..... | 38 |
| Figura 2.5. Tamborillo en Corpus Cristi de Imbabura (1966) | 39 |
| Figura 2.6. Arpa de Imbabura (1962)..... | 40 |
| Figura 2.7. Rondín de Imbabura (1966)..... | 41 |
| Figura 3.1. Material de apoyo para aprender Flauta de Carrizo..... | 55 |
| Figura 4.1. Medidas de las flautas de carrizo | 58 |
| Figura 4.2. Medidas de la flauta Qocha | 59 |
| Figura 4.3. Posiciones de las flautas de carrizo..... | 62 |
| Figura 4.4. Estructura musical simple. Flauta macho y hembra | 64 |
| Figura 4.5. Análisis del idioma kichwa..... | 65 |
| Figura 4.6. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa..... | 66 |
| Figura 4.7. Estructura musical intermedia. Flauta macho y hembra | 67 |
| Figura 4.8. Análisis del idioma kichwa..... | 68 |
| Figura 4.9. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa..... | 69 |
| Figura 4.10. Estructura musical compleja. Flauta macho | 70 |
| Figura 4.11. Estructura musical compleja. Flauta hembra..... | 71 |
| Figura 4.12. Análisis del idioma kichwa..... | 72 |
| Figura 4.13. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa..... | 73 |

| | |
|---|----|
| Figura 4.14. Parcialidades de Otavalo..... | 75 |
| Figura 4.15. Dinámica del baile según parcialidades..... | 81 |
| Figura 4.16. Estructura del grupo musical cuando camina | 83 |

Mapas

| | |
|---|----|
| Mapa 3. 1. Mapa de la comunidad de Cotama por sectores..... | 45 |
|---|----|

Tablas

| | |
|---|----|
| Tabla 3. 1. Organigrama del proyecto de la Escuela Hatun Kotama | 53 |
| Tabla 4. 1. Músicas que se interpretan en la flauta de carrizo | 60 |
| Tabla 4. 2. Músicas que se interpretan en el Inti Raymi | 60 |

Declaración de cesión de derecho de publicación

Yo, Isabel Gianina Sanjines Rodríguez autora de la tesis titulada “Flautas. La memoria de un pueblo. Identidad musical en las flautas de carrizo de la comunidad de Cotama –Otavalo, declaro que esta obra es exclusiva de mi autoría, la cual fue elaborada para obtener el título de licenciatura en Antropología en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-ECUADOR).

Sedo a Flacso- Ecuador los derechos reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY- NC- ND 3.0 EC), para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objeto no sea obtener un beneficio económico.

Quito, Ecuador, 23 de agosto del 2023

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Isabel Sanjines', written over a horizontal line.

Firma

Nombre(s) y apellidos Isabel Gianina Sanjines Rodríguez

Resumen

¿Cómo podemos entender una sociedad desde el sonido?, ¿cuáles son las distinciones o identidades que se construyen y en base a qué?, ¿cuáles son las vinculaciones que existen entre el sonido y el sistema de pensamiento *kichwa*-Otavalo? son algunas de las interrogantes que dieron pie a esta investigación, que muestra cómo la música no sólo refleja la historia y memoria de una región, sino que la cimienta constantemente desde su ejecución y oralidad. Para ello, se realizó un trabajo etnográfico y etnomusicológico con los flauteros de la comunidad de Cotama-Otavalo, que pertenecen a la Escuela de Música Indígena “Hatun Kotama”, debido a que esta institución cuenta con la centralización de registros orales de las comunidades de Quinchuquí, Santiaguillo, San Juan Alto y Cotama, que muestran la diversidad instrumental, organológica, compositiva e interpretativa que tiene la flauta de carrizo otavaleña durante las últimas cinco décadas.

Los principales hallazgos son tres: 1) los tonos de las flautas de Cotama están fuertemente relacionadas con el parentesco y el territorio, ya que cada conjunto de familias ampliadas pertenece y representa a uno de los nueve sectores de la comunidad, los cuales tienen sus propias tonalidades y formas de participación en la celebración del Inti Raymi, 2) la música de las flautas tiene vinculación con el lenguaje, es decir el idioma *kichwa*, ya que la entonación de ambas tiene el patrón transversal de acentuar la penúltima sílaba, siendo ésta una forma de materialización sonora que muestra la estructura de pensamiento *kichwa* otavalo en la música.

Por último, las flautas de carrizo evidencian los tres procesos históricos por los cuales pasó la comunidad de Cotama. Por ejemplo, cuando era la hacienda “San Vicente” las flautas tenían una función agraria, debido a que se interpretaban al momento de sembrar, cosechar y acompañar las mingas. También era utilizada para prevenir enfermedades de mal de ojo y mal viento, por considerarse un instrumento protector ante los espíritus de la naturaleza.

Luego de 1975 Cotama deja de ser hacienda y se distribuye territorialmente como comunidad, lo que devino en el declive de las flautas por el impacto del folklore que centralizó la atención de los músicos en instrumentos como el violín, el arpa, la guitarra, mandolina y el rondín, desplazando poco a poco a los flauteros. Ya para las primeras décadas del 2000 inicia el auge de las flautas de carrizo en Imbabura gracias a la recuperación de la memoria con proyectos

como la escuela de Hatun Kotama, que expande el conocimiento musical de este instrumento por medio de pedagogías orales que devienen en el crecimiento de músicos flauteros a nivel nacional e internacional.

Esta vinculación entre música y cultura es lo que se desarrolla en la tesis para explicar cómo se construyen los sentidos de identidad, a partir de fronteras simbólicas que van delimitando constantemente lo que es mío, tuyo, suyo y nuestro según las representaciones sonoras y movimientos históricos que tuvo, en este caso, la comunidad de Cotama.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia boliviana por el apoyo constante que me brindaron. En especial a mi madre que me guía, protege y alumbra desde lo divino; como a mi padre que me brinda fortaleza, amor, guía y sanación.

A mis dos familias ecuatorianas: 1) La familia Yañez Corrales (y hermanas) de la ciudad de Quito por el apoyo material y espiritual que me dieron desde el inicio hasta el final de mi estadía en el Ecuador, 2) la familia Díaz Tráves de la comunidad de San Juan Alto de Otavalo, con quienes conviví durante un año y pude aprender sobre la cotidianidad *runa* con actividades como el pelado de cuy, el cuidado de animales, la siembra y cosecha de maíz, haba y chocho (tarwi); el cocinar *apigo* (sopa de maíz), *kamyagu* (tostado de maíz), cuy y aprender el idioma *kichwa*; pero especialmente agradezco tocar flauta con Antonio Tráves, *taita* de la casa, quien es mi principal maestro.

Agradecida con la Escuela de Música Indígena y Centro Cultural Hatun Kotama por la apertura, enseñanza, apoyo y músicas entregadas. A la familia Maldonado, Mariano, Edison, Sisa, Juan y Segundo por los saberes y guías dadas. A Clerio Cachimuel por brindar la historia oral de la comunidad de Cotama, a Francisco Saransig por compartir la enseñanza del *kichwa* y a los jóvenes instructores por la enseñanza.

Quiero agradecer también a María Inés Armesto por el acceso y apoyo genuino que me brindó con el Archivo Blomberg de la ciudad de Quito, el cual cuenta con fondos documentales que me ayudaron a comprender y conocer la provincia de Imbabura durante el siglo XX.

A Gabriela Saravia Guardia por el amor, compañía y apoyo durante la exploración y estudio de las músicas tradicionales andinas. A mis amigas Andrea Mondaca, Nebaí Ríos y Yerko Estévez por el apoyo en imagen y sonido. A la familia Villarruel Venegas de Otavalo por la amistad y sonrisas brindadas.

Agradecida con la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador (FLACSO) por las oportunidades y crecimientos otorgados. A los docentes Fernando García y Michael Uzendoski por sus conocimientos, humildad, oportunidades y apoyo moral. A mi tutor Alfredo Santillán por la guía y disciplina. Por último, profundamente agradecida con el Ecuador.

Introducción

Poco después de instalarme en la comunidad de San Juan Alto-Otavalo pude percatarme del uso frecuente de la frase “ser más o menos *runa*,¹” que es utilizada de modo comparativo entre los indígenas de diferentes generaciones. ¿Qué nos mantiene o nos quita lo *runa*? fue el motor de la discusión. Entonces tres generaciones participaron en el diálogo, los *taitas* (de 75 a 85 años), sus hijos (de 45 a 55 años) y sus nietos (de 15 a 30 años). Los argumentos rondaron entre cuatro ejes: 1) la vestimenta, 2) la comida, 3) la lengua kichwa, 4) la música y artesanía.

La vestimenta indígena de los hombres otavaleños consiste en pantalón blanco, alpargatas, poncho azul marino y sombrero. A esto se suma el trenzado de sus cabellos. En el caso de las mujeres la vestimenta consiste en anaco (falda), dos fajas (la *mama chumpi* y *wawa chumpi*), alpargatas, camisa bordada (conocida también como camisa *runa*), la fachalina, la cinta del pelo y las joyas (*wallka* y manillas rojas). Los *taitas* utilizan esta vestimenta de manera cotidiana a diferencia de sus hijos quienes suelen usarlas sólo en ocasiones de fiesta o ceremonias importantes, manteniendo únicamente la trenza y el sombrero en su vida diaria. En cambio las mujeres mantienen la totalidad de la vestimenta tradicional pero con diferentes modas o tendencias del color y el estilo de las prendas que están hechas a máquina. En el caso de los nietos y nietas el uso de la ropa tradicional es muy reducido, incluso carecen de prendas por lo que en ceremonias o fiestas importantes deben prestarse de familiares o amigos para evitar comprar. En la vida diaria usan ropa mestiza en su totalidad (como blue jeans, chamarras, camisas, tenis, gorras deportivas, etc.) y los hombres ya no usan sombrero y muchos se cortaron el pelo largo por lo que ya no tienen la tradicional trenza como sus padres. La comida casera indígena de Otavalo está realizada en base al maíz, ya sea molido, tostado, en grano seco o grano recién cosechado. En especial hay una sopa llamada *apigo* que está realizada en base a maíz molido que es cocinado con papa pelada y un poco de cebolla. A esta sopa en días de fiesta se le aumenta pedazos de cuy o pollo para acompañar. Esta sopa suele ser acompañada con *kamllagu* que es maíz tostado después de ser secado tres días al sol. El *kamyagu* se consume con sopas o de manera solitaria cuando se quiere matar el hambre. También se acostumbra comer choclo con haba o melloco acompañado de ají en los almuerzos. El choclo se cocina de dos maneras, hirviendo en olla y en *tullpa* (fuego de braza), por lo general los choclos que son más duros se escogen para cocinarlos en *tullpa* y los más suaves para hervirlos. Este tipo de alimentación se mantiene en los *taitas* y sus hijos, pero los

¹ La palabra *runa* hace referencia al indígena kichwa ecuatoriano. En Otavalo los indígenas se autodenominan como *runas otavalos*.

nietos suelen decir que “no les gusta el *apigo*”, “que no tiene sabor”, “que inflama el estómago” y que prefieren comer papas fritas, pollo frito, canguil (palomitas de maíz), arroz con salchicha o similares. Sin embargo el choclo, cuy y *kamyagu* siguen siendo una preferencia en todas las generaciones.

El manejo de la lengua kichwa es el aspecto que transversaliza a todas las generaciones, ya que todos los integrantes entienden y hablan el kichwa de manera diaria. Los *taitas* hablan constantemente el kichwa y suelen manejar con dificultad el castellano. Los hijos son bilingües debido a que manejan el kichwa y el castellano con facilidad. Los nietos entienden el kichwa y saben hablarlo pero lo evitan, ya que prefieren hablar en castellano; entonces sus padres y abuelos les hablan en kichwa pero ellos contestan en español y en caso de no ser entendidos recién recurren al kichwa. Muchas veces niegan saber su lengua natal ya que cuando les preguntaba ¿Sabes hablar kichwa? me respondían que no, pero ya con el pasar de los días resultó ser lo contrario. En el caso de los bisnietos (cinco a doce años) el rechazo por el kichwa suele ser más marcado ya que se niegan a aprender y sus padres se niegan a enseñar mencionando que sus hijos ya no son tan *runas*.

Por otro lado, la noción *runa* de la música varía según las generaciones, ya que en los *taitas* la música indígena es la flauta de carrizo (*skus flauta*) y el rondín (armónica andinizada/ modificada/ pareada), instrumentos que son tocados en momentos rituales como Inti Raymi, velorios y fiestas de matrimonio. En el caso de sus hijos son los grupos folklóricos que tocan sanjuanitos, mediano, fandangos y similares, los cuales están compuestos por violín, arpa, quenás criollas, guitarra, requinto, bombo y voces. Estos grupos tocan en todo tipo de eventos desde los escenarios hasta los eventos rituales de las comunidades.

Para los nietos son los grupos folklóricos y las bandas de orquesta que están compuestas por instrumentos electrónicos como guitarras, bajos, teclados e instrumentos de bronce como trompetas, saxos, etc. Estas bandas de orquesta tocan en diversas fiestas dentro y fuera de las comunidades pero no tocan en eventos rituales como el Inti Raymi. Por otro lado, la artesanía es la continuidad más notoria ya que todas las generaciones se dedican o tienen conocimiento sobre el textil en sus diferentes ramas como troquelar, coser, seleccionar, lavar, etc., ya que es un conocimiento oral que se sigue transmitiendo de generación en generación, siendo una de las principales actividades económicas de las comunidades y la ciudad de Otavalo.

Estos distintos elementos fueron indicados y discutidos de manera amplia, pero a pesar de las diferencias mencionadas y realizadas entre ellos, algo quedó claro “todos son *runas* pero en diferentes grados”. Entonces ¿Cuál es la necesidad de discutir sobre lo más o menos *runa*? ¿Qué entra en juego? ¿De dónde nace esta preocupación? son preguntas que me surgieron

después de escuchar la conversación. Sin embargo poco después, mientras todos merendábamos, don Antonio Tráves (el *taita* de la familia) comentó que cuando él era joven los mestizos acostumbraban ir a las comunidades para obligar a los indígenas a hacer trabajos forzados como barrer las calles de la ciudad, construir puentes, cargar costales de frutas y otras actividades sin ningún tipo de retribución. Si los indígenas se negaban a realizar estos trabajos eran pegados con látigos y humillados por ciudadanos y policías mestizos. En consecuencia de ello Antonio comentó que prefería ir a caminar a los cerros por varios días para evitar que lo encuentren y le obliguen a realizar estas actividades.

Cuando terminó de comentar este hecho, sus hijos dijeron que ellos ya no son *lungus* o indígenas esclavos, sino que son indígenas libres que no se dejan domar por los mestizos. En todo caso aclararon que son testigos del decaimiento económico y social que tuvieron los mestizos desde los años 2000, ya que desde ese tiempo los indígenas comenzaron a adquirir poder económico, político y social gracias a los ahorros acumulados en dólares y euros que les beneficiaron durante la dolarización, a diferencia de la población mestiza que por lo general tenía sus ahorros en Sucres (moneda antigua del Ecuador), lo que hizo que perdieran gran parte de sus bienes económicos.

Luego de varias intervenciones una de las nietas exclamó “Aunque no vistamos como indígenas somos indígenas”, para aclarar que su identidad no se está perdiendo, sino que se está transformando por el empoderamiento social y económico que tienen desde principios de siglo. Esta conclusión del debate me llevó a entender el movimiento y las rutas que toma la identidad a través de los valores auténticos como el idioma kichwa, el largo del cabello, la vestimenta y los saberes sobre textil y comercio, que están en juego en las distintas generaciones y momentos históricos que atraviesan los indígenas otavaleños, que están discutiendo su identidad desde los factores de autenticidad.

Entonces, ahora sí, cobraba sentido el debate que tenían entre quienes eran más o menos *runas* en la familia. Pero ¿Qué es ser *runa*? la palabra kichwa *runa* significa persona o ser humano indígena, la cual es utilizada por los otavaleños para hacer referencia a los kichwas de este sector. Es una forma de diferenciarse con los mestizos debido a que ellos no son considerados indígenas kichwas o *runas*. Por ello esta palabra construye la diferencia étnica que se materializa también en objetos y actividades. Por ejemplo, camisa *runa*, comida *runa*, matrimonio *runa*, cementerio *runa*, cuy *runa*, música *runa*, medicina *runa*, etc., son palabras utilizadas para diferenciar todo aquello de lo mestizo. Entonces *runa* hace referencia al indígena kichwa del Ecuador.

En relación a todo ello surgió la motivación e interrogantes que dieron pie a esta tesis, la cual tiene el propósito de entender la construcción de los sentidos de identidad a partir de la música, específicamente a través de las flautas de carrizo que se tocan en la comunidad de Cotama, debido a que este lugar centraliza a tres tipos de poblaciones: 1) los indígenas que llegan de diferentes comunidades, más los indígenas que llegan de la ciudad de Otavalo, 2) mestizos que llegan de Quito e Ibarra y 3) extranjeros que llegan de diferentes países. Cotama centraliza a estas poblaciones porque cuenta con un Centro Cultural y Educativo de Música Indígena que se especializa en el aprendizaje y enseñanza de la flauta de carrizo otavaleña. El principal objetivo es transmitir los saberes y conocimientos a hombres y mujeres de diferentes generaciones y territorios, a partir de la música que ellos la denominan como ancestral.

Las discusiones sobre identidad y autenticidad musical fueron trabajadas anteriormente en varias investigaciones, que abordan la problemática desde dos miradas principales: 1) los trabajos con perspectiva antropológica que entienden la identidad y autenticidad desde sus cambios y continuidades, es decir, desde la movilidad y transformación que tienen con el paso del tiempo y 2) desde la mirada musical que tiene una mirada esencialista, la cual entiende la identidad desde lo estático suponiendo que la música no tuvo cambios ni mezclas con contenidos occidentales.

En la primera perspectiva entran investigaciones como de Aguilar Molina (2019) que estudia la construcción de la autenticidad de la música andina ecuatoriana desde las formas de producción, consumo y representación que existe entre el folklore y lo étnico. Muestra que la discusión sobre la autenticidad de la música gira en torno a la estética, ya que este factor es el que genera una frontera étnica que diferencia al indígena otavaleño del mestizo quiteño.

Explica cómo los factores de orgullo y vergüenza nacional cambian según el contexto histórico, ya que las nociones de folklore y etnicidad tienen diferentes cargas simbólicas y políticas al momento de producir y consumir la música andina ecuatoriana.

Bolivia, Perú y Ecuador en la primera década del siglo XX construyeron la música nacional desde el blanqueamiento y estilización de las músicas indígenas, es decir que en modo de sinfonías, óperas, minués, sonatas, etc., se representaba al indígena de manera romántica, por estar relacionado con el equilibrio, la naturaleza, lo puro y esencial que representa el pasado de las naciones. Este movimiento nacionalista basado en la construcción del mestizo como proyecto nacional, estuvo acompañado de bandas militares y de los conservatorios de música que ayudaron a generar la estética de la música nacional según los parámetros de la élite liberal que gobernaba en ese momento (Aguilar Molina 2019; Iriarte Suárez 2020; Mullo Sandoval 2011; Benavente Véliz Santos 2007; Pineau y Mora Ramírez 2011).

Durante la segunda década del siglo XX hubo varios cambios políticos y económicos, que resignificaron la música nacional. Por ejemplo, en Bolivia la Revolución Nacional de 1952 devino en cambios estructurales para el país. En cambio, en Perú comenzó en 1968 y en Ecuador en 1963 con la reforma agraria. Estos procesos estuvieron fuertemente acompañados del folklore, el cual tenía el objetivo de apoyar en la construcción de identidad nacional a partir de la unificación musical de las diversidades sonoras. Es decir que las diversas músicas indígenas dejaron de representar exclusivamente a las regionalidades (pueblos o comunidades) para representar a la nación, departamentos o provincias del país. Para ello se utilizaron instrumentos andinos temperados a la afinación occidental de “la 440” como la quena criolla, la zampoña o flauta de pan, en fusión con instrumentos electrónicos como la guitarra eléctrica, el teclado, bajo e instrumentos de cuerda como violines, mandolinas, requintos, charangos, arpas etc., que dieron esta nueva voz al sonido andino.

Ecuador a partir de los años 70 tuvo el surgimiento de grupos folklóricos como Ñanda Mañachi (préstame el camino) de la comunidad de Peguche, Enrique Males de Ibarra provincia de Imbabura, Julián Tucumbi de “Los Tucumbi” comunidad de Jatun Juigua en la provincia de Cotopaxi y Martín Malán de la provincia de Chimborazo los cuales asumieron la representatividad artística dada antes por los mestizos, es decir desde este “*indio imaginado como sujeto histórico*” portadores de esencialismo (Muratorio 2003; Mullo Sandoval 2011). Esto debido a que las nociones de lo indígena y campesino funcionaron como potencial político para generar estrategias de resistencia contra el avance del capitalismo, por medio de las tradiciones históricas de las distintas comunidades andinas. Por ello resultaba fundamental entender lo indígena- campesino-comunitario desde la representación de un pasado que no cambia, estático y esencial que permitió construir los sentidos de autenticidad nacional, a través de este racismo sutil que ponía a las poblaciones indígenas en un pasado estancado (Aguilar Molina 2019, 24).

Por otro lado el trabajo de (Farinango Cabezas 2012) muestra el circuito de la música andina a través de la materialización de los discursos y prácticas que se generan sobre la identidad cultural. Para ello trabaja con el grupo de rap kichwa otavaleño llamado “Nin”, el cual propone un estilo discursivo de identidad indígena y cultural desde contenidos políticos que muestran los cambios, luchas y continuidades que tienen los jóvenes indígenas de Otavalo. Este grupo construye su identidad musical desde la combinación de instrumentos foráneos con instrumentos regionales, que son acompañados con versos en kichwas y castellano (bilingüismo) que describen las características de la vida indígena moderna.

El autor muestra que el género musical del rap kichwa posee sus propias características dentro del mercado y la industria cultural, debido a que los circuitos que conforman estas redes vinculan las representaciones étnicas regionales con lo global. Esto permite que tanto el género del rap como de la música andina abran sus límites o fronteras para construir sonidos que den nuevas formas de representación sonora (Farinango Cabezas 2012). Este caso es la clara evidencia que la postura de lo andino no se basa en la oposición fatalista entre tradición y modernidad, sino todo lo contrario son complementarios, se combinan constantemente como respuesta de las identidades contemporáneas (Caero Florencio 2000). En este sentido los miembros de una comunidad pueden ser parte de diversas prácticas culturales que muestran diferentes capas de los sentimientos de pertenencia, lo que implica la consolidación de identidades móviles que pone al mundo indígena no dentro de una identidad, sino de múltiples identidades culturales (Farinango Cabezas 2012).

Sin embargo, esta combinación de instrumentos regionales con instrumentos foráneos genera disputas generacionales que giran en torno al discurso de autenticidad. Por ejemplo el trabajo de Romero (2001) analiza cómo la modernidad es interpretada y debatida en el plano de las prácticas y organizaciones musicales del valle de Huaripampa de la sierra peruana. Menciona que en la primera mitad del siglo XX el clarinete y el saxofón entraron a la región y reemplazaron al violín y el arpa que son de herencia colonial. Las orquestas fueron aumentando la cantidad de clarinetes y saxofones cambiando el tono tímbrico de las músicas tradicionales locales. Esto provocó discusiones y controversias con respecto a la noción de autenticidad dentro de las personas de la región, ya que por un lado se afirma que la incorporación de estos dos instrumentos destruye la autenticidad, pero por otro, se afirma que los saxofones y clarinetes logran producir sonidos auténticos.

Ambos grupos expresan dos modelos culturales e ideológicos diferentes que podrían entenderse como typicalismo y tradicionalismo, donde el primero está sostenido por los folkloristas y adultos mayores que se resisten a los cambios sonoros. El segundo es defendido por los auspiciadores de las fiestas, las orquestas y los jóvenes porque generan mayor prestigio por estar relacionado con la modernidad. Estas controversias provocaron que la gobernación proteja y supervise la autenticidad musical, prohibiendo el uso de saxofones en las orquestas durante las festividades locales. Entonces la ausencia de los saxofones llega a ser un distintivo y resistencia que define la autenticidad musical del valle de Huaripampa (Romero 2001, 27).

El autor explica que la noción de autenticidad está vinculada a los cambios sociales y económicos que tuvo la localidad a comienzos del siglo XX, debido a que surgieron varios

procesos como: 1) el ingreso de las empresas mineras norteamericanas, 2) el crecimiento de la población mestiza en la región, 3) el ferrocarril e incremento de otros medios de transporte y 4) la incursión del clarinete y el saxofón. A partir de estas variables el autor llega a la conclusión que la autenticidad es entendida en términos temporales, siendo más una aspiración que un hecho histórico como tal (Romero 2001, 30).

Ahora bien, desde los enfoques esencialistas están los trabajos de (Pontón Yépez 2012; Cachiguango y Pontón 2010; Flores Díaz 2018), quienes realizaron investigaciones en la comunidad de Cotama- Otavalo, para conocer los sistemas musicales que existen en las flautas traversas que se tocan en esta región. Los tres autores tienen la intención de proponer una pedagogía musical nacional descolonizadora, a partir de las formas de enseñanza y aprendizaje tradicional que tiene la comunidad de Cotama, ya que la ejecución musical está ligado a los saberes y filosofías ancestrales que tiene esta región de Imbabura.

Los autores relacionan lo indígena con las huellas del pasado, que en este caso en particular, guardan la pureza del sonido y su estructura por el escaso contacto que tuvo con factores occidentales. Es decir, que la música de las flautas traversas de Cotama mostrarían la identidad pura del indígena otavaleño. Como consecuencia resaltan la importancia de “rescatar”, “desempolvar”, “visibilizar” y valorizar” esta música a partir de la escritura, grabación y publicación de la misma, ya que este proceso contribuiría en la formación de la identidad musical nacional del Ecuador (Pontón Yépez 2012; Cachiguango y Pontón 2010; Flores Díaz 2018).

Para ello realizan un análisis organológico de las flautas, donde muestran sus escalas, alturas y posiciones por medio del pentagrama, pero con la utilización de signos agregados que permiten sumar o aclarar detalles sonoros a través de gráficos extras (Fernandez Calvo 2007). A pesar que las intenciones eran analizar el recurso sonoro desde el pensar nativo de Cotama, a partir de una propuesta de escritura que logre plasmar la tradición oral fuera de los esquemas occidentales. Sin embargo, esto no fue posible por la decisión de utilizar la escritura convencional del pentagrama.

En los textos de Cachiguango y Pontón (2010) y Pontón Yépez (2012) se agregaron en los pentagramas el dibujo de las posiciones de la flauta para visualizar el sonido deseado. Debido a que las notas escritas no son las mismas a las occidentales, se agregaron flechas sobre las notas para indicar si el sonido es un poco más alto o bajo del convencional. De esta forma realizan el análisis y el registro de la música.

Por otro lado, Flores Díaz (2018) realiza un análisis de las frecuencias de cada posición de las flautas, las cuales las pone junto a las figuras rítmicas de cada tema para visualizar la música

global de las flautas. Primero hace una tabla de digitaciones, luego hace una tabla de las frecuencias y termina con la propuesta de escritura. Este autor no utiliza el pentagrama pero sí maneja recursos de éste para escribir la música oral de Cotama.

Los tres autores registraron y escribieron tres tipos de ritmos de flautas: 1) la fiesta, 2) el matrimonio y 3) el velorio. Estos ritmos son sólo algunos de los que existen en la comunidad de Cotama, pero son los más vigentes hoy en día. Para estos autores el propósito de escribir la música de las flautas de Cotama es mantener el contenido “ancestral” y evitar las futuras transformaciones sonoras que pueden surgir por el impacto de la globalización y la industria cultural. La intención de preservar la música tal cual se debe a que la consideran como patrimonio cultural, sosteniendo el impedimento de su transformación y desaparición.

A partir de todo ello los tres trabajos llegan a las siguientes conclusiones: 1) que la música de tradición oral de la sierra ecuatoriana tiene sus propias formas de pensamiento musical, ya que responde a una filosofía de vida característica de las comunidades, puesto que la música es un elemento integral y transversal en la vida cotidiana de sus habitantes, 2) las músicas indígenas tienen un sistema musical propio que construye, ordena, afina y organiza el sonido de manera distinta al occidental y 3) la importancia de generar una academia desde el pensamiento indígena de la sierra ecuatoriana, que permita descolonizar los sistemas de conocimiento musical otorgados por parte de estas instituciones (Cachiguango y Pontón 2010; Pontón Yépez 2012; Flores Díaz 2018).

Según todo ello, se puede ver que las investigaciones musicales y antropológicas que se realizaron están enmarcadas en las dos tendencias mencionadas anteriormente: 1) las de carácter meramente antropológico Aguilar Molina (2019) y Farinango Cabezas (2012) que dejan de lado el análisis musical y 2) las de carácter musicológico que deja de lado el análisis social como Cachiguango y Pontón (2010), Pontón Yépez (2012) y Flores Díaz (2018), las cuales muestran grandes hallazgos sobre los sentidos de autenticidad e identidad sonora en Otavalo desde distintas perspectivas teóricas y metodológica.

Las dos corrientes de investigaciones realizadas trabajan cuestiones de identidad musical, ya sea entendida desde sus transformaciones y múltiples representaciones o desde una mirada esencialista que entiende al indígena desde el purismo. La construcción de las identidades está fuertemente relacionada con las formas de representación, la cimentación de sentido y la constitución de la diferencia (Hall 2013b, 154).

En este sentido la construcción de la diferencia ha sido conceptualizada desde diversas perspectivas: 1) la lingüística que se basa en el modelo de Saussure y el uso del lenguaje como modelo para entender el funcionamiento de la cultura. Aquí el principal argumento es

que la diferencia es importante para que exista el significado, por ejemplo, sabemos qué significa negro porque lo contrastamos con lo blanco, por lo que las oposiciones binarias (día/noche, bueno/ malo, macho/ hembra, etc.) capturan la diversidad del mundo dentro de extremos que ayudan a establecer significados de manera relacional (Hall 2013b, 155)

2) las teorías del lenguaje desde la escuela de Mijaíl Bajtín, que argumenta que el significado es fundamentalmente dialógico ya que se construye y sostiene entre el diálogo de dos o más interlocutores que están en lucha por el significado. Es decir que el significado está en constante negociación por este dar y recibir de las palabras.

3) La explicación antropológica donde se argumenta que la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones, dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la diferencia es la base del orden simbólico que llamamos cultura. El sociólogo francés Durkheim y el antropólogo Lévi- Strauss argumentan que los grupos sociales imponen significado a su mundo ordenando y organizando las cosas en sistemas clasificatorios, para ello las oposiciones binarias son importantes (Hall 2013b, 159).

A partir de ello se construyen fronteras simbólicas que establecen límites entre lo propio y lo ajeno, lo cual se constituye a partir de la clasificación y apropiación de elementos regionales, étnicos, generaciones, de género, etc., que permiten distinguir y construir la noción del “otro” (Valenzuela Arce 2000, 87).

La identidad y la identificación son conceptos relacionados con la articulación o sutura entre los discursos y prácticas que intentan interpelarnos constantemente. Por ello, ambos conceptos son definidos como un proceso que nunca termina porque están siempre en construcción, es decir, que es condicional y se afianza en la contingencia. Entonces el concepto de identidad no es esencialista, sino que es estratégico y posicional porque acepta que las identidades nunca se unifiquen, ya que son construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes que son cruzadas y antagónicas, lo que genera que estén sujetas a un constante cambio y transformación (Hall 2013b, 165).

Todas estas formas de entender los sentidos, significados y formas de representación no son exclusivas, sino que son relacionales debido a que hacen referencia a los diferentes niveles de análisis que se tiene en cuanto a la construcción de identidad (Hall 2013, 172) Estos preceptos y formas de abordar teóricamente el estudio sobre las identidades han influido en la música y los procesos de construcción que se tiene en diferentes grupos sociales y culturales.

Frith (2003) explica que las investigaciones sobre identidades musicales replican el afán por encontrar homologías entre la estructura social, las formas materiales y las formas musicales, lo que deriva en afirmar que la música es un fenómeno social que expresa y refleja a la

sociedad. Es decir que la música muestra los valores, filosofía, economía y cultura de una sociedad. Sin embargo, esta conclusión es cuestionada por el autor por dos razones: 1) por considerarla esencialista y 2) por considerar a la música como un elemento pasivo.

Primeramente, menciona que el hecho que la música sea creada en un lugar no significa que no pueda ser apropiada por otro lugar, ya que el consumo y producción de la misma sobrepasa los límites territoriales, generando que las personas puedan darle forma según sus propias experiencias e interpretaciones sonoras. Seguidamente menciona que la música no es un elemento pasivo que sólo tiene la función de reflejar las “costumbres” de una sociedad, sino que es un elemento activo que construye valores, identidades, costumbres, economías, políticas, etc., que forman y nutren constantemente las estructuras sociales.

A partir de ello, el autor afirma que no se trata de estudiar cómo la música refleja a la gente, sino profundizar cómo se produce, crea y construye desde su base estructuras sociales. Para ello, Frith (1996) menciona dos premisas: 1) que la identidad es móvil, es un proceso y no una cosa, devenir o un ser y 2) que la música como identidad es una cuestión de interpretación, de una historia que describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, siendo la identidad musical una cuestión subjetiva y colectiva.

En este sentido la identidad es una categoría de análisis o conceptualización de un algo que toda persona tiene, busca construir y negocia, ya que responde a construcciones y estructuras sociales, económicas, religiosas, culturales de la practicidad y cotidianidad de cada grupo, etnia, pueblo, individuo: de ahí que la manera en que uno se identifica- y la manera como uno es identificado por otros- puede variar mucho de un contexto a otro.

Con este fin el texto se divide en cinco capítulos, siendo el primero la exposición del marco teórico que muestra las categorías de etnia, autenticidad, identidad, globalización e industria cultural que dan pie a la problemática y metodología. En el segundo capítulo se aborda la historia de Otavalo y Cotama enfocado en los aspectos musicales. En el tercer y cuarto capítulo se encuentra el trabajo de campo, que exponen los tres hallazgos principales por medio del desarrollo de las entrevistas y vivencias realizadas en Otavalo y en la comunidad de Cotama durante un año, en el cual pude comprender los sentidos de identidad musical desde el aprendizaje e interpretación de las flautas de carrizo.

Capítulo 1. ¿Identities en venta?

La transformación de la cultura en mercancía y la constitución de la identidad como empresa

— Jean y Jhon Comaroff.

Este capítulo contiene el desarrollo de los conceptos teóricos que se manejan en la tesis, los cuales giran en torno a los procesos de modernidad, globalización, rentabilidad, identidad y etnia. Se menciona también la discusión que existe en torno al concepto de autenticidad musical por las fronteras ya difuminadas que existe entre lo regional y lo global. Todo ello da pie al desarrollo de la problemática, la cual explica los objetivos e interrogantes que dieron inicio, progreso y estructura al trabajo. Por último se encuentra la metodología que detalla la forma de inserción en la comunidad, las formas de registro, la sistematización de la información, las dificultades y las soluciones que surgieron en el transcurso del trabajo de campo.

1. Identidad y cultura en la globalización

A partir del impacto y crecimiento de la globalización surgieron discusiones teóricas sobre la homogeneización de las culturas e identidades diversas, debido a que se consideraba que se generaría una progresiva desaparición de las diversidades indígenas, por la creciente homogeneización. Sin embargo, estas proyecciones no fueron así, ya que el proceso globalizador opera de manera contraria, ya que funciona como una máquina de inclusión universal de las identidades, las cuales pueden articularse en condiciones favorables para el capital globalizado. Es decir, que las identidades y diversidades culturales pueden mantenerse y florecer en el marco y beneficio de la globalización (Díaz Polanco 2011, 46).

En consecuencia Polanco (2011) propone el concepto de “etnofagia” para hacer referencia al proceso global mediante el cual la cultura de dominación busca ingerir o devorar las múltiples culturas populares, pero sin buscar su destrucción mediante la negación absoluta, sino su disolución gradual mediante la atracción, seducción y transformación de las mismas. La etnofagia es una lógica de integración y absorción que corresponde a una fase específica de las relaciones inter-étnicas y que en su globalidad supone un método cualitativamente diferente para aislar y devorar a las otras identidades étnicas. Se trata de un dispositivo de dominación que saca ventaja de lo localizado para promover lo global a partir de su producción y reproducción. Es decir que las fronteras entre lo local y lo global cada vez son más difusas y transparentes, dando paso a lo *glocal*, a identidades *glocales*, que hacen referencia a esta ruptura o fronteras difuminadas entre lo global y local.

Por ello, en vez del concepto de identidad se propone el concepto de identificación, que hace referencia al beneficio de salir y entrar con facilidad de las identidades locales a las identidades globales. Es una actividad interminable, siempre incompleta, inacabada y abierta, que forma parte de todos nosotros. La identificación es una especie de identidad efímera o líquida que se forma como efecto secundario de las combinaciones globalizadoras e individualizadoras (Bauman en Polanco 2001, 51)

De esta manera la globalización ha encontrado la forma de aprovechar la diversidad sociocultural convirtiéndola en el puntal de su producción y reproducción por medio de la *etnofagia*. Esto también está acompañado de la ideología multiculturalista la cual funciona como un mecanismo encubridor de nuevas formas de colonización, porque más que ser incluyente es excluyente, debido a que el reconocimiento de las diversidades culturales expresan posiciones coloniales que negocian lo particular para reducirlo o encasillarlo en estructuras universales, es decir, que a la inclusión de las diversidades culturales es condicionada, ya que se da a cambio el control de sus recursos materiales y simbólicos para redistribuirlos y mercantilizarlos a nombre del turismo, transformando las identidades étnicas en piezas de museos que deben estar expuestas para el consumidor externo (Rivera Cusicanqui 2010; Jean Comaroff y Comaroff, 2011; Díaz Polanco 2011).

La etnicidad es y siempre ha sido una y varias cosas a la vez, algo único pero al mismo tiempo infinitamente diverso; por lo que va adquiriendo diferentes formas y caras según los propósitos y beneficios que se buscan de ella. Uno de estos beneficios es el de la empresa, donde lo étnico se va transformando en mercancía que además de pertenecer a la economía cotidiana, es un factor de auto-reconocimiento y representación. La construcción de esta etno-empresa implica un proceso doble: 1) la constitución de la identidad como persona jurídica y 2) una subrepticia de la transformación de sus productos y prácticas en mercancías (Comaroff y Comaroff 2011, 123).

Esto significa que la identidad cultural se enajena, se vuelve maleable para satisfacer las necesidades del mercado. Mientras más exóticos sean los estilos de vida o más auténticos sean sus productos mejor para su oferta y demanda, sin embargo, el valor que las construían como auténticas hace que éste mismo factor pierda su autenticidad al ser consumidas de manera masiva. Es decir que cuánto más se transforma la diferencia en mercancía, más rápidamente se degrada lo que la hacía diferente, es así que el valor de la autenticidad es arrastrada a lo superficial generándose “imitaciones auténticas” para continuar en el mercado (Comaroff y Comaroff 2011, 124).

1.2. ¿Músicas auténticas?

A partir de todos estos recursos se construye el sentido de música étnica, autóctona, tradicional o folklórica, las cuales están atravesadas por el relato de autenticidad. Este relato supone el vínculo positivo con el pasado que construye su estética desde tres impulsos: 1) vinculándola a la herencia de tradición oral que es pura e incontaminada, 2) el relacionarlas con las clases populares y campesinas entendiéndolas como un grupo homogéneo que se identifica con los movimientos políticos de izquierda que lucha contra la imposición de las clases dominantes y 3) identificarlas desde su temporalidad la cual no cambia, es atemporal donde las músicas étnicas/ autóctonas/ tradicionales o folklóricas son reducidas a un tiempo sin historia, es decir que se promueven nuevas formas de localismos y apegos al pasado (Ochoa 1999).

Las músicas que cargan con este valor de autenticidad han sido denominadas por la industria cultural como *world music* en 1991 con la intención de comercializarlas mundialmente. El concepto de músicas del mundo hace referencia a todas aquellas que no tienen origen europeo o norteamericano, reduciendo los valores auténticos a estas categorías territoriales (Ochoa 1999, 33). Esta preocupación teórica de dividir las músicas occidentales con las orientales o latinoamericanas surgió desde el siglo XIX, con divisiones disciplinarias como musicología (estudio de músicas europeas), musicología comparada (músicas no europeas) y etnomusicología (músicas que no tienen origen occidental), que funcionaron como categorías teórico-metodológicas que separaron el estudio y análisis musical desde fronteras territoriales (Nettl 2005; Reynoso 2006a; Reynoso 2006b).

Esta división entre las músicas occidentales y las del resto del mundo ha sido utilizada por la industria cultural para generar formas de producción, públicos de consumo y estéticas que forman parte de este género musical. Precisamente la creación estratégica del concepto *world music* respondió a una necesidad comercial para incluir a las músicas de cualquier “minoría” étnica al mercado de consumo global, siendo así el relato de la autenticidad una forma de justificar nuevas formas de exclusión (Ochoa 1999).

Sin embargo, las producciones musicales son polisémicas y polivalentes por lo que el valor de lo étnico no es tan fácil de reducirlo a ciertas músicas o territorios, ya que es más complejo que eso, es decir que no toda la música es étnica, pero sí toda la música puede expresar valor étnico aunque ello no constituya su marca definitoria. Es así que el valor de lo étnico está determinado también por el contexto y el uso que en un momento se le otorga a las estructuras sonoras (Marti 1996, 28).

La etnicidad es un recurso más de organización social y una manera de configurar la experiencia de los actores, siendo la música étnica una materialización a nivel sensible de estas representaciones colectivas. Cada vez que una persona escucha una música con carga semántica de etnicidad, se está planteando una representación colectiva que muestra la existencia de un constructo cultural que se asocia a estas cargas simbólicas. En este sentido las músicas se instrumentalizan de manera consciente (Marti 1996, 17).

Entonces la industria cultural no se refiere a una serie de formas particulares de cultura, sino a la cultura misma y al modo en que se articula socialmente en una determinada fase de la modernidad capitalista. La industria cultural remite ante todo a la subsunción total de la cultura a la forma de la mercancía, es decir que la vida cotidiana está subordinada a las lógicas de rentabilidad (Maiso 2018, 31). Es así que la globalización implica una uniformización a nivel estructural, pero al mismo tiempo, es un generador de la diferenciación simbólica. La globalización exporta no solamente formas concretas musicales, sino también la necesidad de la diferencia que está basada en estructuras ideacionales, siendo la música étnica y/o folklórica la mejor prueba de ello (Marti 1996, 15).

1.3. Problemática

La disciplina de la musicología nació en Europa durante la segunda década del siglo XIX con influencias de la corriente positivista, lo que significa que el estudio de las músicas se realizaba a partir de pruebas documentales como registros escritos o gráficos que daban fiabilidad a las obras musicales. El propósito era entender la música desde el desciframiento de los pentagramas que se daba desde la paleografía y la filología, como del estudio organológico que ayudaba a entender su clasificación, diseño, función, construcción y formas de ejecución de los instrumentos. Esta disciplina surgió con la intención de estudiar las músicas europeas que se caracterizaban por ser de tradición escrita y de compositores e intérpretes reconocidos que provenían sobre todo de la escuela de Viena como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven (Reynoso 2006a; Nettle 2005).

En resumen, el nacimiento de la musicología se caracteriza por: 1) el estudio y análisis de la música en base al modelo del método científico que es característico de las ciencias naturales y físicas, 2) la obra musical es el principal objeto de estudio, 3) el interés de estudiar solamente las músicas de origen europeo. Las principales críticas que se dieron a esta corriente de pensamiento fueron que el análisis musical ignora el contexto social en el cual las obras fueron compuestas, ya que se entiende el sonido como un fenómeno aislado del mundo social.

Por otro lado, se cuestionó la mirada sesgada de estudiar músicas de tradición escrita de origen europeo, que además, sean de altos niveles de reconocimiento y estatus social. Es decir que la musicología surgió como una disciplina clasista, racista y fuertemente eurocéntrica. En medida de ello, en las décadas del siglo XX surgieron la musicología sistemática, la musicología comparada y la musicología histórica para subsanar estas fallas (Martí Pérez 1997).

La musicología comparada nace a finales del siglo XIX y principios del XX gracias a autores como Alexander Jonh Ellis (Inglés), Guido Adler (Austriaco) y Curt Sachs (Alemania), que han desarrollado sistemas de análisis y clasificación musical que consistían en herramientas metodológicas y conceptos teóricos que forjaron las bases de esta disciplina. La musicología comparada nace como una rama de la musicología sistemática, la cual es interdisciplinar y ha estado fuertemente influenciada por las ciencias sociales, lo que ha impulsado el interés por estudiar músicas de origen no Europeo. Es decir que la musicología comenzó a tener un fuerte espíritu antropológico que concentró su atención a expresiones musicales no occidentales por medio de métodos rescatados de la etnografía.

La musicología comparada tenía influencia de las teorías evolucionistas, por lo que el estudio de músicas de origen no europeo, las consideraba: exóticas, primitivas, antiguas o retrasadas, por estar detrás de la escala evolutiva. Entonces para estudiarlas transcribían en partituras las músicas de tradición oral con el fin de comparar los sistemas musicales exóticos, a partir del sistema musical europeo para encontrar similitudes y diferencias que permitan clasificarlas según los cánones y estructuras occidentales. Es decir que el modelo musical europeo era aplicado como estructura global de pensamiento, análisis y estudio de cualquier cultura musical del mundo, ya que el sistema musical europeo se auto-posesionaba por encima de toda la escala evolutiva (Nettl Bruno 2005, 68).

Esta perspectiva perdió fuerza durante y después de la segunda guerra mundial, puesto que los estudios musicológicos se reorientaron a Estados Unidos, generando una nueva corriente de pensamiento que dejó de lado el término “musicología comparada” para reemplazarlo con el de etnomusicología. El cambio conceptual se dio por dos factores: 1) para descentralizar el estudio de las músicas desde metodologías y conceptos europeos y 2) para relacionar los contenidos sonoros con aspectos sociales, es decir, entender la música desde lo social. A partir de ello la etnomusicología americana se divide en dos: 1) Mandle Hood en el campo musicológico y 2) Alan Merriam en el campo antropológico (Nettl 2005; Martí Pérez 1997; Reynoso 2006b).

Mandle Hood menciona que el estudio de la música debe estar relacionado con la experiencia etnográfica, que consiste en viajar a la cultura de la música que se desea conocer, vivir muchos años ahí y aprender a interpretar en su totalidad el instrumento que se desea conocer, para entender desde la práctica las estructuras sonoras. El autor propuso el concepto de Bi-musicalidad para hacer referencia al intercambio de experiencias que se tiene al momento de aprender nuevos lenguajes musicales, es decir de volverse bi o plurilingüe musical. El autor también propone que se debe conocer la construcción de los instrumentos y la herencia cultural que implica este proceso, siendo la tradición oral fundamental para el aprendizaje y acercamiento pleno a la cultura musical deseada (Reynoso 2006, 76).

Por otro lado, Alan Merriam propuso remplazar el concepto de etnomusicología por el de antropología de la música para hacer referencia al estudio de la música en la cultura, o la música como cultura. El autor propone estudiar la música desde lo social a través de tres niveles: 1) la conceptualización de la música, 2) la conducta en relación a la música y 3) el sonido de la música en sí mismo. Este modelo adquiere una forma circular porque hay una retroalimentación constante desde el producto hacia los conceptos sobre música, hechos que cuentan cuando se trata de la estabilidad de un sistema musical (Alan Merriam en Nettl 2005, 41).

Por otro lado, desde la escuela europea el investigador John Blacking menciona que el objetivo de la etnomusicología es estudiar los diferentes sistemas musicales del mundo, a través de los contenidos culturales, procesos cognitivos, físicos y sociales que son subyacentes a la organización de una sociedad. Es decir que explicar un sistema musical es explicar el sistema social de una cultura. Blacking menciona que la música es un producto de la conducta de los grupos humanos, definiéndolo como un “sonido humanamente organizado” (Blacking en Reynoso 2006a), por ello para entender la globalidad del sonido éste no debe ser reducido a un fenómeno meramente social.

Blacking vuelve al análisis organológico y la transcripción de las músicas orales, pero vincula el análisis a las percepciones emic y etic para comprender la transversalidad de una sociedad a partir del contenido sonoro. El autor menciona que no es necesario ser o convertirse en un nativo (como lo planteaba Mandle Hood) para entender la música, debido a que la postura etic comprende el fondo orgánico de la música sin perder legitimidad. Es así que este autor plantea una nueva forma de vincular la música con lo social (Blacking en Reynoso 2006^a. 34). Estos trasfondos teóricos de entender las estructuras sociales a partir de la música y el aprendizaje de la misma, me trajo la inquietud de saber si las flautas de carrizo de la comunidad de Cotama ¿construyen o materializan las estructuras sociales de Otavalo? ¿O sólo

de la comunidad de Cotama? o ¿ninguna de las anteriores?, estas estructuras materializadas en la música ¿son similares a las estructuras de la música serrana en general o no tienen relación? La experiencia previa que tuve como músico vientista en grupos de música tradicional boliviana me hizo aprender de manera relativamente rápida las flautas de carrizo, sin embargo, no terminaba de sonar “bien” para los *taitas* que me enseñaban, ya que me decían que “alguiito no es, alguien está fallando”, a pesar que las digitaciones, posiciones y melodías estaban bien. Entonces ¿qué era?, ¿qué no estaba cuadrando?, la respuesta llegó poco después de iniciar el aprendizaje del kichwa, cuya gramática y enfatización me hizo entender el código sonoro de las flautas, ya que la acentuación en la penúltima sílaba que tiene el kichwa otavaleño, se refleja en la estética interpretativa de las flautas de carrizo.

Como consecuencia del aprendizaje paralelo entre el kichwa y las flautas llegó el día en el cual los *taitas* Mariano Maldonado, Clerio Cachimuel y Antonio Tráves me dijeron “ahora sí, *kunansi*, estás tocando como toda una *runa*, no olvidará, así sabrá tocar en su país”. Esto me aclaró que lo que estaba fallando era la interpretación, el estilo y código sonoro que está fuertemente vinculado al lenguaje. En este sentido la comprensión e interpretación de la música no se reduce a la motricidad de mover los dedos y soplar de manera adecuada para sacar el sonido deseado, sino tocar el instrumento desde el lenguaje que lo construye. Entonces a partir de todo ello, se construyó la pregunta principal de investigación la cual es: ¿Cómo las flautas de carrizo de la escuela Hatun Kotama construyen, vinculan y representan sentidos de identidad musical?

1.3.1. Objetivo General

Estudiar los factores sonoros - musicales que construyen sentidos de identidad musical en la escuela de flautas Hatun Kotama con el fin de entender cómo el sonido construye fronteras o distinciones sonoras en el cantón de Otavalo.

1.3.2. Objetivos específicos

- Describir los procesos históricos- musicales de la provincia de Imbabura durante el siglo XX.
- Identificar las características y factores sociales que tiene la Escuela de Flautas Hatun Kotama.
- Identificar las características sonoro musicales que construyen sentidos de identidad en la Escuela de Flautas Hatun Kotama.

- Vincular los factores sociales y musicales para entender los procesos de identidad que se construyen a partir de la interpretación de las flautas de carrizo.

1.4. Metodología

La investigación es de carácter cualitativo con método etnográfico que utilizó las técnicas de observación participante, entrevistas informales y semi-estructuradas, más la revisión del archivo fotográfico Blomberg ubicado en la ciudad de Quito. También se aprendió a tocar distintos tonos en flautas de carrizo en la Escuela de Música Indígena y Centro Cultural Hatun Kotama, en la cual participo desde mayo del año 2022. En octubre del 2022 pude trasladarme a la comunidad de San Juan Alto ubicada en el cantón de Otavalo, en la cual viví con la familia indígena Díaz Tráves por un periodo de diez meses aproximadamente.

Esta experiencia me hizo conocer la cotidianidad indígena desde varios ángulos, debido a que pude participar de fiestas como matrimonios, bautizos y cumpleaños, aprendí a pelar y asar cuy, asistí a las reuniones de la comunidad por los problemas de agua potable que tiene este sector, ayudé en las *mingas*² que se realizaban para arreglar carretera, cociné platos indígenas como *apigo* y *chuchuka*,³ observé el baño ritual que se realiza a modo de justicia indígena a los ladrones, pero lo más importante es que aprendí a tocar diversos tonos y estilos en flauta de carrizo por las enseñanzas y conversaciones diarias que tenía con Antonio Tráves, flautero de 85 años de edad con el cual conviví.

Conocí a la familia Tráves Díaz el sábado 18 de septiembre del 2022 en un matrimonio que había en la comunidad de San Juan Bajo, al cual asistí como parte invitada del conjunto musical Hatun Kotama que estaba contratado para tocar en la fiesta. Al ser mi primera vez en un evento indígena me tocó vivir la exclusión por parte de los invitados, ya que era la única mestiza extranjera de la fiesta, lo cual notoriamente generó incomodidad. La gente me miraba y señalaban mientras hablaban en kichwa, no me invitaban comida, ni bebida hasta que Edison Maldonado (jefe del grupo musical Hatun Kotama) mencionó que estaba con ellos. Entonces ahí recién me sirvieron comida, me dieron chicha y un poco de cerveza. Mientras observaba intimidada la dinámica de la fiesta intenté conversar con las personas, pero no lograba conseguir diálogo hasta que llegó Marcelo Díaz y su esposa Susana Tráves, quienes se sentaron a mi lado y me saludaron.

Marcelo me preguntó ¿Quién eres? ¿De dónde eres? y ¿Qué haces aquí? mientras me miraba de pies a cabeza. Entonces me presenté diciéndole que soy boliviana y que vengo con el

² Trabajo comunitario que se realiza para solucionar un fin común o individual con colaboración de la comunidad.

³ Sopas que se realizan con diferentes preparados del maíz.

grupo Hatun Kotama. Esta respuesta abrió la conversación porque Marcelo me comentó que conoció a muchos músicos bolivianos en Bélgica en los años 90 y que los admiraba mucho por sus habilidades con el charango. Me contó también que él formaba parte del grupo musical *Jiwa* como violinista con el cual viajaron por varios países de Europa. Ahí aproveché de presentarme a sus ex colegas del grupo *jiwa* con los cuales nos pusimos a hablar de música, mientras compartíamos cerveza. También me explicaban quiénes eran los padrinos, cómo se servía la comida según el tipo de persona (familia, invitados cercanos e invitados lejanos), cuántos días dura la fiesta del matrimonio y cuáles son las tradiciones, entre otras cosas⁴.

Edison Maldonado me dio media caja de cerveza para que sirva a los invitados y así hacerme conocer. Me indicó que debo acercarme y decirles *ufiashu iskandi* (tomaremos los dos) para que me reciban. Entonces comencé a acercarme y a mencionar *ufiashu iskandi* a diferentes personas, las cuales reaccionaban de diferentes maneras, algunas se reían y no me recibían, otras se reían, me recibían y me hablaban en kichwa y otras me recibían y me entablaban conversación. Entre esta interacción me volví a topar con Marcelo Díaz y me preguntó ¿Dónde estás viviendo? a lo que respondí - en Quito. Entonces él me comentó que en su casa tiene cuartos libres porque dos de sus hijos están en el extranjero, por lo que me podría alquilar un cuarto si quería quedarme en Otavalo, siendo una propuesta tentadora. Entonces intercambiamos números telefónicos para hablar con detalle días después.

Pasados dos días le llamé a su celular para mencionarle si la opción de trasladarme a su casa aún estaba en pie, a lo que me respondió que sí, coordinando que el siguiente domingo iría a conocer la casa a hablar sobre las condiciones, precios, etc. Así fue, el siguiente domingo fui y conocí el lugar. Mientras conversábamos apareció Antonio Tráves, *taita* que conocí en el grupo Hatun Kotama. Me vio y me dijo “tú eres la boliviana que va a las flautas de Cotama ¿no?”, a lo que respondí - “sí”-, y usted es uno de los *taitas* guías-, sí-, me respondió.

Entonces inmediatamente trajo sus flautas y me dijo “tocaremos”. Hemos tocado un rato, muy poco, ya que yo todavía no tenía los conocimientos suficientes para seguirlo. Ahí me preguntó que hago en su casa a lo que le expliqué que probablemente me traslade aquí a vivir. Luego pregunté a Marcelo cómo conoce a Antonio, diciéndome que era su suegro, ya que Susana era la hija mayor de Antonio y que todo el terreno es de la familia de su esposa.

⁴ Los matrimonios indígenas tradicionales se realizan en cuatro días. El primero es el día de la boda católica y la fiesta en la casa del novio. El segundo día se realiza el lavado de cara en la casa de la novia y se continúa con la fiesta. El tercer día la fiesta sigue en la casa de los padrinos y el cuarto día es la despedida y agradecimiento al personal de servicio (cocineras y ayudantes).

Este hecho me impactó mucho por las grandes coincidencias o causalidades que estaban sucediendo. Después de meditarlo unos días decidí mi traslado a Otavalo, llegando el 24 de octubre del 2022 a la casa de la familia Díaz Tráves. Poco a poco comencé a conocer a toda la familia de Antonio, a sus diferentes hijas y viviendas, los diferentes sectores del terreno y las chacras de maíz, haba y chocho que tienen. Me mostraron la comunidad y me presentaron a los vecinos, me indicaron la dificultad que tienen con el agua potable y la vertiente de agua limpia donde puedo coger agua si me hiciera falta, me mostraron los animales que tienen y cómo conseguir sus alimentos si quería dar, entre otras cosas que forman parte de su casa y la comunidad.

Es así que comencé a interactuar con la familia en diferentes actividades, ayudaba a cosechar maíz, a alimentar a los animales, a cocinar y limpiar las áreas comunes de la casa. Luego me solicitaron ayuda con la realización de cartas y paso de documentos ya que era la única persona con computadora en la casa. Ayudé también con algunas tareas de colegio de los hijos menores y traducciones de castellano al inglés o viceversa. Me enseñaron un poco de kichwa y me hicieron participar de las celebraciones o actividades familiares. Ayudé a hacer pan, a perseguir a los cuys, a pelarlos y asarlos, me enseñaron cómo se diagnostica enfermedades con cuys y cuáles son los tratamientos a tomar. En octubre y noviembre ayudé a recoger *katzos* (escarabajos) en los páramos de tres a cinco de la mañana para luego cocinarlos, etc. Todas estas actividades hicieron que un día Antonio me dijera *Kawsanata yacharikankichu Imbabura* (Aprendiste a vivir en Imbabura).

Una de las actividades cotidianas era charlar y tocar flauta de carrizo con Antonio, quien me mostraba sus diferentes flautas, los tamaños y materiales que tiene. Me mostraba las diferentes formas de tocar y estilos que existen según las comunidades de dónde provenga la flauta, me indicó que cada comunidad y cada familia tienen una forma distinta de tocar la flauta, que son diferentes estilos y formas de soplar. Todo ello me explicaba mientras lo ejemplificaba tocando. Me contó que él es flautero desde los 16 años y que tocó en diferentes grupos y con distintas comunidades, lo que le hizo conocer la variedad. Mencionó también que la flauta se está perdiendo, que muchas comunidades ya no tocan y que los *taitas* se están muriendo, siendo difícil encontrar gente con quien tocar. Ahí mencionó que Cotama es una de las pocas comunidades que tiene activa la flauta, ya que cada domingo se puede ir a tocar y que la creación de la escuela permite que la flauta no se pierda.

1.4.1. “Así tocarás”. Acercamiento a la música de las flautas de Cotama

El sábado 21 de mayo del 2022 llegué por primera vez a la ciudad de Otavalo, para conocer la feria indígena artesanal que me era recomendada. Paseando por las calles de la ciudad, llegué al parque Bolívar (plaza principal) y al entrar a la iglesia San Luis me percaté que había un matrimonio indígena realizándose. Me quedé observando cada detalle de la ceremonia y cuando terminó salimos todos hacia la puerta principal de la iglesia, donde el grupo “Ayllus de Camuendo” tocaba música para acompañar a los novios. Poco a poco los novios, padrinos e invitados fueron acercándose al centro del parque Bolívar, donde comenzó a tocar el grupo de flauteros Hatun Kotama, que provocó el zapateo circular en los invitados. Esta dinámica e interacción entre los dos grupos musicales sucedió por alrededor de media hora, hasta que los novios, padrinos e invitados comenzaron a subirse a buses y los músicos dejaron de tocar para tomar el mismo destino.

En ese momento aproveché de acercarme al grupo de flauteros para preguntarles, ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué instrumento es este? ¿De dónde son?, ¿Se puede adquirir y aprender el instrumento?, a lo que me dirigieron con el director del grupo Edison Maldonado, quien me respondió –

Somos el grupo Hatun Kotama de la comunidad de Cotama y este instrumento se llama flauta de carrizo o flauta transversa. Nosotros todos los domingos a las tres de la tarde nos reunimos en la casa comunal de la comunidad de Cotama para tocar la flauta, si gusta puede venir para aprender y adquirir el instrumento (Notas de campo, Otavalo, mayo 2022).

Me comentó también que el primer domingo de junio comenzaría el 9° taller de sabiduría y arte musical del Inti Raymi en Los Andes, que estaba a cargo de Centro Cultural de Investigación Ancestral y Desarrollo Integral Comunitario “Hatun Kotama”, el cual estaba liderado por Edison Maldonado y su familia.

Entonces con esa información decidí quedarme en Otavalo hasta el día siguiente (domingo), para conocer la comunidad, asistir al ensayo y comprar la flauta. A las tres de la tarde en punto llegué al lugar y me encontré con cinco flauteros: dos *taitas* Mariano Maldonado (padre de Edison) y Clerio Cachimuel (oriundo de Cotama), más tres jóvenes: Tupak de la comunidad de San Juan Alto, Yarik de Ibarra y Rumi de San Juan Bajo. Poco después llegaron más flauteros, entre ellos Edison y su esposa Sisa a quienes compré la flauta y consulté si podía observar el ensayo para aprender a tocar, respondiéndome que sí y haciendo mi presentación formal al grupo. Desde ese momento comencé a asistir en calidad de alumna a los ensayos del grupo durante un año.

En el mes de julio decidí realizar mi tesis sobre las flautas de carrizo de la comunidad de Cotama, para estudiar identidad sonora y sentidos de autenticidad a partir de esta práctica musical, por lo que en el mes de septiembre el grupo de flauteros me dio la autorización y apoyo para realizar la misma. En el mes de noviembre Edison me consultó si podía ser madrina del grupo para hacer nuevos uniformes, a lo que acepté a modo de devolución por el sustento en la investigación. El apoyo económico para este propósito fue entregado a principios del mes de marzo del 2023, mediante acto público para evitar malos entendidos con los demás integrantes del grupo. Ya para el dos de abril los uniformes estaban listos y fueron entregados por Edison y mi persona a cada integrante.

El mismo día, a modo de agradecimiento, el grupo me dio un plato de comida, un trago pequeño y una botella de Coca Cola, que estuvieron acompañados de palabras de agradecimiento por parte de varios de los integrantes, terminando así este compromiso social de madrinazgo (Figura 1.1).

Figura.1.1. Madrinazgo de la Escuela Hatun Kotama



Fuente: Grupo Hatun Kotama (2023).

El sábado 15 de abril Edison Maldonado nos convocó a los integrantes oficiales del grupo, para realizar una sesión de fotos con el fin de actualizar la imagen del grupo con el nuevo uniforme. Es así que asistimos a un estudio fotográfico durante horas de la tarde para realizar el cometido, siendo el resultado el siguiente (Figura 1.2). Llegado el mes de mayo el grupo se estaba preparando para Inti Raymi con el lanzamiento del 10° taller de sabiduría y arte

musical del Inti Raymi en Los Andes, realizando invitaciones en los medios de comunicación como Radio Ilumán, Facebook, Instagram y afiches.

Figura 1.2 Nuevo uniforme de Hatun Kotama



Fuente: Página oficial Hatun Kotama:

Es así que mi participación activa en el grupo duró un año, en el cual participé en eventos como: 1) dos matrimonios, el primero octubre del 2022 y el segundo en enero del 2023), 2) en la pollada de beneficencia que se realizó en septiembre del 2022, en la casa comunal de Cotama para ayudar a la señora Cecilia Cabezas que sufría de cáncer de pulmón, 3) en la realización de pan que se dio por las fechas del día de los muertos el 6 y 7 de noviembre, 4) el velorio del *taita* flautero de Cotama Segundo Quinchuquí Tabango, que falleció el 27 de febrero del 2023 por accidente automovilístico y tocamos flauta en su funeral y 4) la participación en los cuatro *raymis* que son *Koya Raymi* (21 de septiembre), *Kapak raymi* (21 de diciembre), *Pawkar Raymi* (21 de marzo) e *Inti Raymi* (22 al 30 de junio).

Durante todo este tiempo pude aprender a interpretar las flautas macho y hembra en tonos de Inti Raymi, marcha, matrimonio y velorio. Aprendí la dinámica e itinerarios musicales que existen al momento de tocar, más los códigos sonoros que dan orden a la música, es decir, los sonidos guías que dan inicio o final a los tonos, el cambio de los mismos y la entonación. Todo este aprendizaje se logró con mucha escucha activa, estudio dentro y fuera de horas de ensayo, más análisis musical para entender la forma y estructura de la música, para hacer justicia a las demostraciones y las instrucciones de “así tocarás”, que me realizaban. Todo ello me permitió conocer los contenidos émicos de las flautas y del circuito musical, ya que como músico de la agrupación se pudo relacionar el discurso (lo que ellos dicen), con la práctica (lo que hacen) y así conocer la transversalidad de esta música, desde la práctica directa y continua (Spedding 2013).

1.4.2. Dificultades en la investigación y soluciones

En el transcurso de la investigación se me presentaron dos tipos de dificultades: 1) técnicas y 2) de convivencia o códigos culturales. Las dificultades técnicas se basaron en las formas de registro sonoro o visual que realizaba de la comunidad de Cotama, de las flautas de carrizo y de las fiestas que participaba. Por ejemplo, cuando realizaba entrevistas semi-estructuradas a los integrantes que aceptaban ser grabados, sucedía que el sonido del río llegaba a manchar la conversación, o cuando estábamos en fiesta la colocación de la cámara no era la mejor y el audio no estaba bien ecualizado por lo que el sonido salía saturado. Estas dificultades técnicas sucedieron por el manejo principiante de los equipos (zoom h1n) y por no saber el itinerario de la fiesta, entonces me colocaba en un lugar equivocado o guardaba el equipo para ahorrar batería y comenzaba la música, entre otras circunstancias de este tipo que me hicieron pagar el derecho de piso. Estos errores técnicos fueron solucionados con otras tomas que corrigieron la mala colocación de la cámara y la saturación del audio. En el caso de las entrevistas se anotaron las dudas que se tenía de cada conversación, y en entrevistas informales se terminaron de resolver.

Las dificultades en la convivencia o códigos culturales giraron en torno a tres variables: mi condición extranjera, mi condición mestiza y mi género femenino. El primer factor se debe a que Otavalo está con mucha migración colombiana y venezolana, lo que aumentó la xenofobia en la población que generaliza a cualquier extranjero como venezolano o colombiano, los cuales actualmente cargan con valores peyorativos. Entonces, cuando me relacionaba y me preguntaban ¿de dónde eres? y escuchaban Bolivia, mostraban desconfianza, ¿dónde es eso?, ¿está por Venezuela?, ¿Por qué estás aquí? ¿Y tú familia?, preguntas entendibles que buscaban seguridad en su interacción. Por otro lado, el factor del mestizaje era visto como un sinónimo de “seguro tiene plata” o “¿sabrás comer esto o aquello?” cuando hablaban del cuy, mote, *churos* o *apigo*. Les sorprendía que tenía 30 años de edad y que no estaba casada ni con hijos, vivía en otro país y no migré con mi familia, “nosotros no vivimos así” mencionaban. Por último, el ser mujer trajo miramiento entre las mujeres indígenas del lugar que abrazaban a sus novios o maridos cuando saludaba o pasaba por el sector, hecho bastante incómodo para ambas partes.

Estos factores se solucionaron con el paso de los días, con la toma de confianza que surgió con las conversaciones y actividades comunes que realizábamos entre la comunidad. También el comer todo lo que me invitaban, ayudar en las actividades de campo y tomar bebidas alcohólicas con ellos en las fiestas, generó una relación despreocupada. Pero el factor que

ayudó a romper la tensión definitiva fue ir aprendiendo poco a poco el kichwa, ya que esto provocaba una inclusión integral con el contexto, ya que ahora sí participaba de la conversación.

Esta experiencia de resolver las dificultades técnicas y sociales me ayudó muchísimo a entender el proceso antropológico y la aplicación de las técnicas etnográficas, que al no tener receta, se estimula la creatividad, empatía y confianza en una misma. Todo ello permitió que la narración de esta investigación esté compuesta por relatos cruzados, donde mi experiencia y entendimiento está cruzado con la experiencia y entendimiento de los otavaleños, como si se tratase de una narrativa polifónica (Pujadas Joan 2000; FLACSO Ecuador 2018).

1.4.3. Recolección, sistematización y codificación de los datos

La mayoría de los datos fueron recolectados en los ensayos de los domingos, donde por medio de conversaciones o entrevistas informales se conoció sobre la comunidad de Cotama, su composición social, su historia y sobre todo el vínculo que tiene con las flautas. El mejor método fue no grabar las conversaciones porque esto generaba nerviosismo en los entrevistados y la conversación no fluía por estar atravesada con la cámara. Entonces la mejor manera de hablar sobre las flautas y la identidad fue con entrevistas informales, que permitían la fluidez y apertura por parte de los músicos. Se logró realizar entrevistas informales a los 13 músicos de Hatun Kotama.

Esto al principio resultaba complejo por los detalles que debía recordar de las conversaciones, las cuales muchas veces estaban compuestas por palabras en kichwa o modismos que poco a poco logré entender. Pasado el tiempo el ejercicio de la memoria mejoró considerablemente, lo que me ayudó a recordar y aprender los contenidos sociales y musicales con mayor velocidad.

En el diario de campo se registró con gran detalle el vivir cotidiano en la comunidad de San Juan Alto y los días de ensayo en la comunidad de Cotama. Se anotó también las entrevistas informales que se realizaron en ambas comunidades como en la ciudad de Otavalo. Por ejemplo, se realizó entrevista informal a Luis Cabascango quien es maestro constructor de instrumentos andinos ecuatorianos, bolivianos y colombianos, con quien compartimos conversación sobre las músicas tradicionales de nuestros países. Así también compartí diálogo con músicos de Cotacachi, San Juan Alto y Bajo, Punyaro y Mojanda, que en la experiencia musical nos encontramos en contratos o eventos públicos. Este diario de campo fue codificado por medio de tablas y cuadros que clasificaron la información en las siguientes

categorías: 1) datos del entrevistado, 2) experiencia musical, 3) actividades rituales o festividades, 4) organización y territorio.

Las entrevistas semi-estructuradas fueron realizadas a seis personas del grupo Hatun Kotama 1) Edison Maldonado, director del grupo quien contó la historia del proyecto musical, los primeros pasos y la metodología, 2) Sisa Maldonado quien contó la inclusión de las mujeres en la interpretación de las flautas, 3) Mariano Maldonado que es el primer director del grupo y maestro principal que enseñó los tonos a los precursores del proyecto y quien me explicó la historia de Cotama, la conformación del territorio, me indicó las músicas antiguas que había en la flauta y sus actividades, entre otros contenidos como lo cambios generacionales y de territorio.

4) Clerio Cachimuel quien es otro flautero guía que luchó por la recuperación de los territorios indígenas en Cotama en su juventud. Él me contó sobre la historia de la comunidad, los cambios generacionales que tuvieron, las diferentes músicas *runas* que existen en Otavalo y cómo funciona el mercado, 5) Antonio Tráves quien me explicó sobre las diferentes flautas que existen, los estilos que tienen y los tonos que se tocan según ocasión y 6) Yarik Visarrea joven de Ibarra, pero de descendencia otavaleña que me comentó sobre la identidad indígena que tiene su familia y cómo la música le hizo recuperar su identidad *runa*.

Estas entrevistas semi-estructuradas fueron transcritas en su totalidad y posteriormente codificadas en fichas que dividían la información en categorías como: historia de la comunidad de Cotama, territorio de Cotama, cambios generacionales, usos y funciones de la flauta de carrizo, historia del proyecto “Hatun Kotama” y pedagogía. A partir de esta codificación se pudo saber la densidad de los datos y la clasificación final de los mismos para la escritura de la tesis. Por último, el registro audiovisual realizado se sistematizó en los softwares como 1) Sonic Visualiser que permite visualizar las frecuencias sonoras, 2) Reaper que es un editor de audio que permitió, 3) audio Timeliner que permitió realizar el análisis de la forma y estructura de las flautas de carrizo. Los videos trabajados se encuentran en la página de YouTube, por lo cual se recomienda ingresar a los links para poder visualizar los análisis musicales.

Capítulo 2. Hilvanando memorias

No tengo que ponerme alpargatas, pantalón y camisa blanca, para que tú me reconozcas como indígena, yo sé quién soy

— Gina Maldonado Ruíz

Este capítulo se divide en tres partes. Por un lado, una breve historia de la región, que explica la conformación territorial y poblacional que tuvo el cantón de Otavalo. En este apartado no se busca reflejar a profundidad todos los aspectos históricos y políticos de la región, sino de mostrar los aspectos relevantes para esta investigación, como los procesos migratorios, crecimiento urbano y los factores de identidad y economía que impulsaron los procesos de folklorización en la música Imbabureña.

2. ¿Cómo se formó Otavalo?

Antes de la llegada de los Incas el territorio de Otavalo estaba conformado por dos imperios:

1) *los caras o caranquis/ carangues* que se encontraban en el norte alrededor del lago San Pablo y 2) *los cayambis o cayampis* que se encontraban en el sur en las faldas del volcán Cayambe. En ambas localidades había transacciones con poblaciones amazónicas que llegaban a las regiones con achiote, hierbas, algodón, monos y pájaros para cambiarlos por sal y telas.

En la región de la sierra norte existía la tradición de los vendedores ambulantes que se llamaban *mindaláes*, quienes eran especialistas en el comercio y viajaban con bastante frecuencia para vender oro, plata, sal, hojas de coca y telas tejidas. Toda la región estaba conformada por siete pueblos: 1) *Sarance* (hoy Otavalo), 2) *Imbacocho/ Chicapán* (hoy San Pablo), 3) *Cotacache* (hoy Cotacachi), 4) *Tontaqui* (hoy Atuntaqui), 5) *Urcoquí* (hoy Urcoquí), 6) *Tumbabiro* (hoy Las Salinas) y 7) *Intag* (hoy Intag) (Windmeijer 2016, 82).

Cuando llegaron los Incas a esta región los *Carangues* y *Cayambis* se organizaron para luchar contra ellos, la cual terminó con la derrota de los *Carangues* y *Cayambis*, después de diecisiete años de batalla. Sin embargo, el imperio Inca sólo duró 40 años y lograron influenciar culturalmente en la vestimenta, por ejemplo, los anacos (fajas) que son usadas por las mujeres, las fachalinas (bufandas), las fajas y las *walkas* (collares dorados), son herencia de los Incas. También se insertaron las llamas como animales de trabajo y se impuso el idioma del kichwa, que poco a poco iba reemplazando al idioma *chibcha* que era anterior a esta conquista. La derrota de los *Carangues* y *Cayambis* implicó el desplazamiento forzado a

lo que actualmente es la ciudad de Otavalo, ya que se considera un lugar de tránsito estratégico que une el este, oeste, norte y sur (Windmeijer 2016, 82-83).

El origen del nombre Otavalo tiene tres posibles orígenes: 1) que deriva del idioma *chaima* (Caribe-Antillano), que derivaría de OTO-VA-L-O que significa “lugar de los antepasados”, 2) que deriva del idioma *pansaleo* OTAGUALÓ/ GUALÓ/ TAGUALO que se podría traducir como casa u hogar y 3) que deriva del idioma *chibcha* OTEGUA-LO que significa centro de cobijo de todos, posada para todos u hogar para todos (Windmeijer 2016, 87).

Los españoles llegaron a esta región en 1534 y fueron implantando haciendas que eran llamadas obrajes, para que los indígenas trabajen produciendo telas y textiles en condición de pongueaje (esclavitud). Esto consistía en trabajar en la hacienda en dos modalidades: 1) los *huasipungeros* que consistía en trabajar a cambio de una parcela para cultivar y construir hogar, 2) los *yanaperos* o ayudantes de hacienda que iban una vez al día porque tenían propiedad privada. Por lo general, había discusiones entre ambos grupos por las condiciones distintas que tenían, ya que los *huasipungeros* exigían que los *yanaperos* trabajen tiempo completo en la hacienda o que se igualen los horarios y condiciones, pero los *yanaperos* lograron comprar las tierras a los españoles llegando a ser indios libres (Lema 2005, 36).

El obraje más antiguo de Otavalo es el de Peguche que existió desde 1580 con la producción de paños, jergas y mantas. El funcionamiento de esta hacienda provocaba que los indios se endeuden en productos, ropas y alimentos, lo que generaba que cuando los obrajes se vendían a nuevos dueños el comprador adquiriera las instalaciones junto con la mano de obra, la cual era denominada como bestias. Los indígenas hilaban, tinturaban y cardaban lana de oveja en pailas de hierro, en condiciones de explotación que provocaba la muerte de muchos de ellos. A estas personas se les llamaba *gañanes* que equivale a sometido.

Es decir que el textil fue la forma de explotación que hubo en esta región, ya que a diferencia de Perú y Bolivia, Otavalo no cuenta con minas que den metales preciosos en grandes cantidades. Esta explotación del textil se hizo por medio del sistema de la *mita*, que obligaba a los indígenas a trabajar bajo su propio sistema tecnológico como el telar de cadena y el peón de hilar. Más tarde los españoles introdujeron tecnología moderna como el telar parado y el torno de hilar. (Lema 2005; Windmeijer 2016).

Dentro de este contexto en 1543 Sebastián de Benalcazar funda Otavalo teniendo como patrono a San Luis que es el protector de los jóvenes estudiantes. Posteriormente Simón Bolívar declara ciudad a Otavalo el 31 de octubre de 1829. Para ese entonces Ecuador pertenecía a la Federación de Gran Colombia, sin embargo en 1830 se aparta de ella para hacer una república independiente. Si bien todos estos procesos políticos hicieron que los

obrajes vayan desapareciendo lentamente, los gobiernos conservadores como García Moreno (1860-1875) apoyaban a los hacendados y a las doctrinas de la iglesia, lo que provocaba que la condición de pongueaje continúe. Como consecuencia los indígenas de Otavalo apoyaban a Eloy Alfaro (1895 a 1901) por las promesas de liberación y tenencia de tierras que realizaba, siendo la población indígena fundamental para su victoria (Lema 2005, 45).

Por otro lado, el presidente Galo Plaza (1948-1952) estaba interesando en promover el turismo en la región de Otavalo, por medio de la feria artesanal de los días sábados y la exportación de artesanías ecuatorianas. Para ello se alió con Aníbal Buitrón para obtener apoyo financiero de Naciones Unidas, la cual mandó expertos en la industria textil para que asesorara a los indígenas sobre los métodos y técnicas textiles. En este sentido el 10 de agosto de 1951 se inauguró en Otavalo el Laboratorio Taller Experimental del Centro Textil de Otavalo, bajo la supervisión del estado ecuatoriano y la FAO de las Naciones Unidas (Windmeijer 2016, 101).

De esta manera se comenzó con proyectos de intervención urbana que permitieron la promoción turística de la ciudad de Otavalo. Es así que en la década de los 70 hubo una intervención en la Plaza de Ponchos con el apoyo financiero de Holanda gracias a la estudiante holandesa de arquitectura Tonny Zwollo, quien vivió en Otavalo durante esa década. Ella diseñó un plan que proponía la transformación del mercado con piso de cerámica y faroles en formas de pájaros. Este proyecto se realizó con ayuda de Ministerio de Relaciones Exteriores de Holanda, con colaboración de la Municipalidad de Otavalo y el Instituto de Antropología Otavalango, entre septiembre de 1971 y diciembre de 1972. De esta manera el mercado mejoró porque redujo el polvo y barro que se generaba en las lluvias, pero también porque se unificaron los tamaños y estéticas de los puestos de venta. (Windmeijer 2016, 100, 67).

Desde los años 70 hasta los 90 Otavalo adquiere varios cambios por la expansión de la economía, el crecimiento del turismo, la migración de indígenas hacia la ciudad que causó el aumento demográfico, la modernización de la industria textil, el aumento de iglesias cristianas evangélicas y mormonas, el incremento de negocios, empresas, servicios de telecomunicaciones, colegios y centros de investigación. Todo ello responde en parte a la finalización del asfaltado de la carretera Panamericana, que redujo el viaje de Otavalo a Quito de 6 u 8 horas a 2 o 3, siendo más accesible el turismo, comercio y migración. (Windmeijer 2016; Lema 2005, 101). Todo ello generó el crecimiento del mercado artesanal que implicó en la organización política del mismo mediante la “Unión de Artesanos Indígenas del Mercado Centenario Otavalo (UNAIMCO) que fue fundada en 1986. Esta organización

permitió la gestión de distintas mejoras en infraestructura, repartición de territorios, regulación de precios, establecimiento de horarios, etc.

Es así que desde los años 70 hasta los 90 Otavalo adquiere varios cambios debido a la expansión económica, el crecimiento turístico, el aumento demográfico de la ciudad como resultado de migraciones masivas, el incremento de iglesias cristianas evangélicas y mormonas, el aumento de negocios, empresas, servicios de telecomunicaciones, colegios y centros de investigación. A esto se suma la inauguración de la carretera Panamericana, la cual redujo los viajes de Otavalo a Quito de 6 u 8 horas a 2 o 3 horas, siendo más accesible el turismo, comercio y migración (Windmeijer 2016; Lema 2005).

2.1. Mindales. Identidad, comercio y migración en el siglo XX

Si bien los otavalos gozan de múltiples experiencias en migración y comercio desde épocas pre-colombinas, en el siglo XX hubo tres momentos importantes que generaron migraciones masivas. La primera empezó en 1930 con migraciones internas dadas a ciudades ecuatorianas como Quito, Ibarra y Otavalo a las cuales llegaron en condición de comerciantes. La llegada de los indígenas a las ciudades generó discriminación hacia ellos por parte de los mestizos, que con actitudes violentas manifestaban el descontento de estos traslados masivos a la ciudad.

La segunda etapa migratoria empezó en los años 50 con viajes a Colombia, Venezuela y Panamá, lugares en los cuales se instalaron emprendimientos textiles en regiones fronterizas. Esto permitió que poco a poco lleguen a regiones del Caribe como Santo Domingo, Islas San Andrés, Curazao, Aruba y Puerto Rico. También llegaron a países del sur latinoamericano como Perú, Chile y Brasil, ampliando exitosamente sus redes comerciales y familiares. La tercera etapa de migración masiva empezó en los años 70 hacia regiones de Estados Unidos de América y Europa, donde vendían artesanía e interpretaban músicas tradicionales.

Este acercamiento con Europa hizo que muchos investigadores extranjeros estudien a los otavalos desde su origen étnico y vinculación con el comercio y la migración. Entre ellos están Andrea Ruiz Balzola (2015) y Jeroen Windmeijer (2016) que conocieron a los Otavalos en países europeos como Holanda y España, porque estaban vendiendo artesanía o haciendo música andina en esos países. Ambos autores se interesaron en conocer los procesos de etnicidad que se encontraban en esta población que lograba migrar con facilidad a Europa o Estados Unidos. Windmeijer (2016) se preguntaba si la etnicidad era una estrategia económica que permitía la movilidad territorial, a través del comercio artesanal y musical. Por

otro lado, Ruíz Balzola (2015) tuvo el interés de estudiar el funcionamiento de las relaciones de parentesco que se generaban al momento de migrar, logrando trabajar con el caso de la familia Ibarra.

Windmeijer (2016) menciona que a finales del siglo XX los indígenas otavaleños llegaron a ciudades de Holanda, EEUU, Canadá, Nueva Zelanda, Suroeste de Asia y Rusia con artesanía y música. En 1992 se estimó que en Europa se encontraban más de 5000 otavaleños, donde la cuarta parte de ellos se encontraba en Holanda – Ámsterdam, llegando a denominarse esta ciudad como “pequeño Otavalo” u “Otavalo de Europa”.

Estas migraciones provocaron la aculturación de los otavaleños, por lo que desde los años 70 se inició con el proyecto de *indigenización de los indios otavaleños* para promocionar el turismo. El propósito era que tanto ellos como sus productos fueran reconocidos como indios, dando un plus en el aspecto comercial. En este caso el turismo se puede entender como un “factor de cambio o de continuidad” que adquiere valores positivos y negativos. Por un lado, positivo porque el turismo ayuda y motiva a que las tradiciones continúen y no se pierdan, pero por otro, convierte la tradición en una cáscara sin contenido considerándose un neo-colonialismo. (Windmeijer 2016; Comaroff y Comaroff 2011).

Otro de los aspectos del mercado cultural es que desde los años 90 llegaron importaciones de artesanías y textiles peruanos que comenzaron a reemplazar las artesanías locales que se producen en Otavalo. Del mismo modo comenzaron a proliferar grupos musicales locales que interpretaban temas como Cóndor Pasa, Ojos Azules, Flor de Cactus, entre otras canciones peruanas y bolivianas que comenzaron a representar al Ecuador en el extranjero. Esta adaptación de ideas externas para integrarlas a sus propios métodos de trabajo pasó de ser una virtud a ser un aspecto negativo, debido a que la identidad de las artesanías locales está disminuyendo al igual que la música tradicional local, lo cual es efecto de la adaptación que gira en torno a las expectativas y demandas turísticas. En este sentido la etnicidad es considerada como un producto de interacción que varía de intensidad dependiendo las circunstancias ya que tiene la posibilidad de maniobrar (Windmeijer 2016, 39).

Por otro lado, Ruíz Balzola (2015) menciona que los procesos de migración motivados por el comercio, generaron que los otavaleños sean *transmigrantes* porque llegan a desarrollar y mantener relaciones múltiples en la totalidad de los ámbitos estructurales de sus vidas (familiar, económico, político y religioso). La toma de decisiones, la creación y resolución de conflictos domésticos operan en el marco más amplio de relaciones y afectos que superan los límites de la comunidad de origen, por lo que la familia entera se *transnacionaliza*, siendo esto un efecto ligado al proceso de globalización.

A partir de ello se puede ver que la construcción de la identidad otavaleña durante el siglo XIX y XX mantiene una relación directa con los procesos de movilidad social y la construcción de una élite comercial que reinvierte en esa propia identidad. En este sentido, la identidad étnica de los otavalos se combina con las estructuras coyunturales y locales, permitiendo que la identidad entre en un proceso de negociación. En este marco Otavalo llega a ser un centro/núcleo simbólico que permite la articulación de los distintos territorios transconectados, ya que si bien su poder referencial nos permite llevarnos a un pasado imaginado, su práctica representa la actualidad y modernidad que tienen los indígenas de esta región (Ruiz Balzola, Andrea 2015, 46-50).

Maldonado (2004) realizó un estudio etnográfico sobre la construcción y deliberación estructural de la identidad étnica cultural de los jóvenes kichwas otavalos, ya que suelen ser emigrantes y comerciantes de artesanías a nivel transnacional con una larga trayectoria. Este proceso de transnacionalidad generó tensión en la identidad y representación étnica de los otavalos, debido a que la movilidad social ascendente y el intercambio con el mercado global, generaron otras/ muchas formas de representación y autoidentificación indígena. Entonces la autora estudia estas múltiples formas y estrategias de reproducción, recreación y reinención que ha desarrollado este grupo étnico para preservar y trascender en el tiempo su identidad cultural y ética.

Gina Maldonado (2004) muestra que la identidad de los jóvenes otavalos no está marcada por la nostalgia del pasado de sus abuelos, por el imaginario del indígena luchador y reivindicativo, por este “pasado significativo” que muchas veces llega a ser la primera variable de identificación desde la mirada externa. En este sentido, la autora menciona que la manera como uno es identificado por los otros y la manera en que uno se identifica varía mucho de un contexto a otro, por lo que la identidad étnica es una en condiciones de trabajador comerciante en tierras europeas, y es otra en condiciones familiares, amistosas o de estudiante en la tierras oriundas. Entonces, la identidad otavaleña negocia, se mueve, trasciende entre estos contextos, donde las identidades colectivas modernas asumidas no reemplazan a las identidades anteriores, sino que las colocan en nuevos planos.

2.2. Instrumentos musicales en Otavalo

Ataulfo Tobar (1981) menciona que la cultura popular tradicional de la música ecuatoriana está alimentada por tres fuentes: 1) la indígena, 2) la europea y 3) la afrodescendiente. En el grupo indígena encontramos las músicas: danzante, el yumbo, el yaraví, los sanjuanés, saltashpa, los carnavales, entre otros. En cambio en el contexto criollo y mestizo encontramos

el albazo, la tonada, la chilena, el pasacalle y el pasillo. Dentro de las influencias afrodescendientes están el torbellino, la bomba y el anderele.

En el caso de la provincia de Imbabura existen instrumentos como las flautas de carrizo o flautas traversas, que tienen diferentes tamaños y materiales según el sector dónde se fabrique y ejecute. Estas flautas se tocan especialmente en las fiestas de San Juan y San Pedro, interpretando sanjuanes y marchas tradicionales. Este instrumento y festividades es compartido también con el norte de la provincia de Pichincha, sobre todo el sector de Cayambe.

En Imbabura también se tocan los pífanos en la fiesta de San Luis en la población de San Roque para acompañar al Coraza, que es el personaje principal de la fiesta del 10 de agosto. También se toca tambor redoblante, *payas* que es un tipo de *siku* de ocho tubos (flautas de pan) más pequeño que el rondador y pingullo pequeño de tres orificios. Por otro lado, en las fiestas de San Juan y San Pedro los músicos y bailarines cargan los cascabeles y campanas en las espaldas, caderas y piernas (Ataulfo Tobar 1981, 67).

Figura 2.1 Campanilleros de Imbabura (1948)



Fuente: Archivo Blomberg.

Figura 2.2 Payas de Imbabura (1949)



Fuente: Archivo Blomberg.

Figura 2.3. Rondador de Imbabura (1949)



Fuente: Archivo Blomberg.

Figura 2.4. Flauta de carrizo de Imbabura (1962)



Fuente: Archivo Blomberg.

Figura 2.5. Tamborillo en Corpus Cristi de Imbabura (1966)



Fuente: Archivo Blomberg.

Estos instrumentos son considerados tradicionales del sector de Imbabura, los cuales tienen diferentes medidas, diámetros y melodías según las comunidades donde se interpreten. Sin embargo, desde 1950 se asimilaron otros instrumentos como el *rondín*⁵ (armónica andinizada/modificada) que reemplazó casi por completo al rondador y el arpa que se volvió el principal acompañante en las músicas tradicionales. La guitarra fue introducida en la última década de los años 80 y fue reemplazando de a poco al arpa. Alrededor de los 2000 instrumentos como la melódica, reco reco, saxos, quenás criollas y cajones peruanos fueron asimilados y utilizados para representar musicalmente a Imbabura (Vallejo 2013, 23).

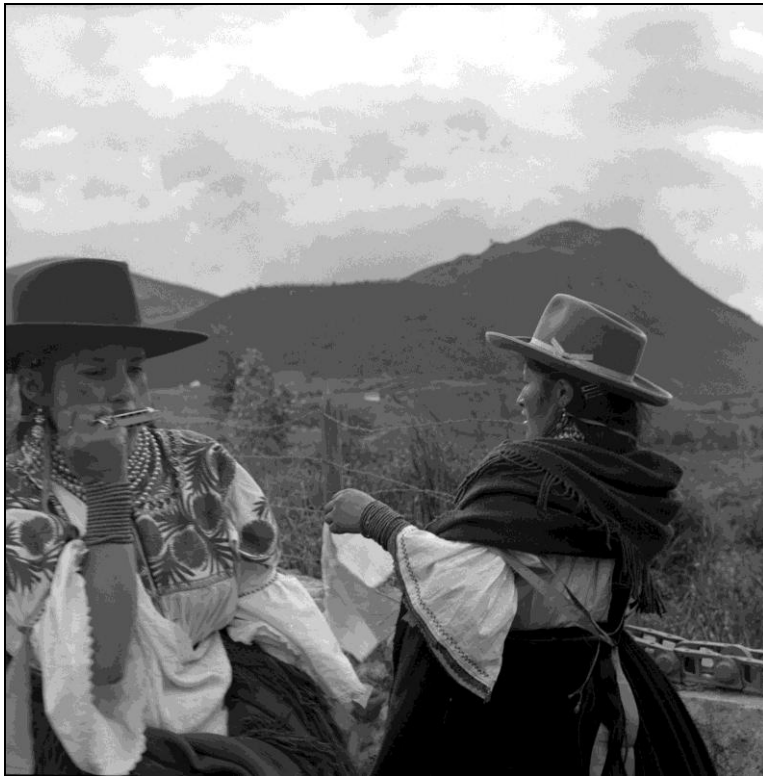
⁵ El rondín es una armónica que es *pareada* (darle sonido doble) por los maestros constructores de Otavalo. Una vez *pareado* el instrumento es considerado rondín.

Figura 2.6. Arpa de Imbabura (1962)



Fuente: Archivo Blomberg.

Figura 2.7. Rondín de Imbabura (1966)



Fuente: Archivo Blomberg.

Estos instrumentos de origen occidental fueron adaptados estéticamente a la lógica del sonido indígena de Otavalo, que se caracteriza por responder al zapateo que se genera en el baile individual y colectivo de las personas. A partir de estas adaptaciones estéticas estos instrumentos formaron parte de las fiestas y ceremonias culturales importantes como matrimonios, bautizos, pedidos de mano, etc., pero sobre todo del Inti Raymi, la fiesta más importante de la provincia que se caracteriza por el encuentro y enfrentamiento musical entre las distintas parcialidades territoriales del cantón.

2.3. Folklore en Imbabura

La música indígena de Imbabura se potencializó como fenómeno artístico y comercial masivo en las últimas décadas del siglo XX, debido a varios factores como ser: el impacto de la Reforma Agraria, la modernización y urbanización de las poblaciones rurales indígenas y la emigración que surgía hacia las ciudades principales. A esto se suman los antecedentes de difusión de la música indígena realizados con eventos como el “Primer Festival de Danzas Indígenas del Ecuador” realizado en 1943 y su segunda versión en 1944. También en 1963 y 1966 se realizaron los Festivales de Danza Indígena, que daban a conocer las expresiones culturales de las provincias del Ecuador (J. Mullo Sandoval 2009)

Esta creciente promoción y modernización de las músicas indígenas generó dos tendencias en su producción musical: 1) el folklore que se vinculó con el New Age y el jazz, combinando los lenguajes tradicionales con los de la escuela moderna, 2) las expresiones tecno-culturales, que mantiene la estructura musical tradicional andina, pero con formatos instrumentales sintetizados y/o efectos electroacústicos. Estas dos corrientes musicales indígenas fueron impactando el mercado musical durante la segunda mitad del siglo XX. (Mullo Sandoval 2009, 123).

En el caso específico del folklore hubo una uniformización de distintos lenguajes locales, que formaron el estilo “andino folklórico”, que se caracterizaba por el uso de instrumentos latinoamericanos globalizados como el charango, la quena, zampoña, etc., los cuales fueron desplazando a los instrumentos indígenas locales como: el rondador, dulzainas, pingullo, chirimía, bandolín, entre otros (Mullo Sandoval 2009). Parte de esta unificación fue la bolivianización que tuvo el folklore ecuatoriano que adoptó el estilo de “peña folklórica” boliviana de los años 60, que se caracterizaba por la zampoña, charango y quena, que estaban acompañados del atuendo indígena como ponchos, alpargatas, sombreros, etc., ya que el objetivo fue revalorizar la música indígena andina, desde esta estética sonora y visual (Volinsky 2001).

El éxito de los otavaleños en la industria cultural folklórica andina fue un éxito, al punto que los Otavalos se convirtieron en un referente del indígena andino latinoamericano. Esto provocó mezclas entre culturas indígenas y mestizas, ya que los otavaleños tocaban músicas bolivianas o peruanas, y los bolivianos y peruanos tocaban su folklore vestidos de otavaleños. Todo ello se generaba con el fin de cubrir la demanda que provenía de los países extranjeros (Meisch 2022)

Este boom comercial de la música otavaleña dada sobre todo en la década de los 90, ha generado la rápida globalización de esta música que desembocó en: 1) la presencia de otavalos en escenario global, 2) la música se convirtió en la escena mundial *beat* o *etnopop* global, que acoge distintos tipos de ritmos étnicos de diferentes nacionalidades latinoamericanas. Todo ello responde a que la música tradicional está siendo afectada por los masivos medios de comunicación, tecnologías de grabación, tráfico global y circuito comercial que es dominado por los mismos otavaleños, ya que dependen de sus propias redes de producción y distribución musical y comercial transnacional (Meisch 2022).

En este sentido el folklore Otavaleño fue y es un referente globalizado de las culturas indígenas imbabureñas, las cuales adoptaron el estilo folklórico de Bolivia para alimentar la

innovación musical, siendo la música un eje articulador entre las actividades económicas, el fortalecimiento de la identidad y sentimientos de comunidad ((Meisch 2022).

Es así que, Otavalo nació siendo una ciudad rural que estaba caracterizada por las haciendas textiles que tenían a los indígenas en condiciones de esclavitud. Sin embargo, esta figura fue modificándose poco después de la Revolución Nacional, que estuvo acompañada del boom comercial que se estaba dando con proyectos turísticos que rentabilizaban las actividades culturales como la gastronomía, la música, danza, idioma y vestimenta. A esto se suma la migración masiva que hubo de las áreas rurales a la ciudad de Otavalo, el acelerado crecimiento urbano, medios de comunicación, carretas, etc., que dio una nueva imagen económica, social, cultural y política de la ciudad otavaleña.

Todos estos procesos tuvieron impacto en la música regional, la cual fue estimulada e influenciada por el folklore boliviano, el cual formó una estética sonora que globalizó a las músicas indígenas latinoamericanas. Este proceso de folklorización hizo que poco a poco instrumentos tradicionales como el rondador, flauta, pingullo, etc., vayan dejándose de tocar y fabricar. Esto provocó que en los años 70 se dieran proyectos de indigenización de los indios otavaleños con el fin de promover un turismo auténtico de la región. De este modo, poco a poco se fueron recordando los instrumentos autóctonos de Imbabura, los cuales comenzaron con su turistificación como es el caso de las flautas de Hatun Kotama.

Capítulo 3. Flautas de Hatun Kotama

En este capítulo se desarrollan dos hallazgos importantes que muestran la vinculación de la música con los procesos históricos. Por un lado, la relación que tienen las flautas de carrizo con el territorio y el parentesco, y por otro lado, la relación con los tres impactos históricos de Cotama: 1) la función agraria en momentos de hacienda, 2) la configuración territorial de comunidad y el boom del folklore y 3) el auge de las flautas de carrizo con el nacimiento de la escuela Hatun Kotama. Todo ello, está articulado también a la historia del Inti Raymi y los procesos de enseñanza- aprendizaje que tuvieron las distintas generaciones.

3. Música y territorio. Comunidad de Cotama

La comunidad de Cotama está ubicada a 1km al norte de la ciudad de Otavalo debajo de la loma de Cotama. Está rodeada por varias lagunas y cerros: al sur con la laguna de Mojanda, al norte la laguna de *Yawarkucha*, al este *Imbakucha* o laguna de San Pablo y al oeste con *Kuykucha*. En cerros al sur con Mojanda, al este con Imbabura, al norte *Yanaurku* y al Oeste con Cotacachi. El nombre de Cotama nace de dos contracciones lingüísticas “*Kucha*” que significa lago, agua estancada y “*Mama*” que equivale a madre, origen y nacimiento, por lo que su traducción equivaldría a madre laguna o laguna madre (Cachiguango y Pontón 2010; Pontón 2012; Flores Díaz 2018).

Aproximadamente la población de Cotama es de 200 familias con alrededor de 1000 personas, donde el 99% es indígena y el 1% mestiza. Algunas familias que conforman la comunidad son Tulcanazo, Cachicuango, Arellano, Cachimuel, Quinchuquí, Maldonado, Tabango, Quilumbango, Moreta, entre otras. Estas familias mantienen relaciones de parentesco con comunidades como La Bolsa y Guanansí, por lo que se sospecha que estas comunidades eran una sola y que posteriormente se dividieron (Cachiguango y Pontón 2010; Pontón 2012).

Hasta 1973 la comunidad de Cotama era la hacienda San Vicente que pertenecía a la familia Vicente, la cual tenía obrajes de textilera con indígenas en condiciones de pongueaje, que a pesar de la reforma agraria de 1964 consiguieron su libertad y la recuperación de sus tierras en 1975. Después de este suceso la comunidad de Cotama se configuró en Cotama bajo y Cotama alto, sectores que fueron divididos por el puente donde pasa el río Jordán o conocido también como *Hatun Yaku* (Entrevista a Clerio Cachimuel, Cotama- Otavalo, 13 de noviembre del 2022).

La comunidad de Cotama está dividida territorialmente en nueve sectores: 1) al norte *Ura huchu*, *Yana Loma*, 2) al centro 4 esquinas, Chawpi Cotama o Centro Cotama y Encuentros,

3) al sur San Vicente y Ciudadela Los Lagos, 4) al oeste *Hawa Kotama* y 5) al este San Eloy. (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Mapa 3. 1. Mapa de la comunidad de Cotama por sectores



Elaboración de la autora

Esta distribución territorial conforma parcialidades que diferencian un lado del otro, es decir, que el sector alto es parcialidad con el sector sur y el este con el oeste. Estas parcialidades están compuestas por diferentes ramas familiares que se distribuyen en el sector. Por ejemplo, la familia Tulzanazo y Cachicuago se encuentran en la región de *Ura Huchu*, la familia Maldonado y Quinchuquí en el sector de *Chawpi Cotama*, en los sectores de 4 esquinas y Encuentros están las familias Tabango, Moreta, Quilumbango y así sucesivamente. Esta distribución espacial dada a través del parentesco genera diferencias entre las parcialidades de la comunidad, que se materializan en la interpretación de variantes familiares musicales que se realizan en flautas de carrizo y rondín.

Ahora bien, esto no significa que cada parcialidad esté compuesta exclusivamente por un grupo de familias, ya que las migraciones, matrimonios y puestos de trabajo distribuyeron a estas ramas familiares en distintos lugares del Ecuador y del mundo; sino que las parcialidades son representadas por las primeras familias que se asentaron en esos territorios luego de ser la hacienda San Vicente (notas de campo, Cotama- Otavalo, 13 de noviembre del

2022). En este sentido, Cotama es una comunidad que se representa musicalmente de diferentes maneras según la parcialidad y red de parentesco a la cual se pertenezca. Esta organización territorial de la comunidad de Cotama deviene también en la representación política, ya que en las reuniones comunales cada sector debe participar en la toma de decisiones. La comunidad considera que es importante mantener la independencia de su organización y representación política, debido a que las intervenciones o proyectos municipales no suelen ser sostenibles o no llegan a cumplirse por completo, lo que genera la desconfianza de la población a estas instancias gubernamentales.

No queremos que hagan propaganda con el nombre de nuestra comunidad. Nosotros vimos cómo otras comunidades pierden independencia y fuerza en su organización por depender de proyectos municipales o similares. En cambio nosotros (Cotama) prospera por el trabajo gestionado de su misma gente. No queremos perder esa fuerza.” (Entrevista a Edison Maldonado, Cotama, 30 de octubre del 2022).

Todo lo mencionado hasta ahora permite entender el contexto histórico, político, cultural y económico en el cual se desenvuelve la población indígena de Otavalo. La importancia y experiencia de migración, artesanía, música y comercio es fundamental para comprender los múltiples sentidos de identidad y representación que tienen los indígenas otavaleños, desde el desplazamiento y circulación de sus factores tradicionales- locales en medios de globalización y transnacionalización.

Esta trayectoria histórica de los otavaleños se materializa en la memoria sonora, musical e instrumental que muestra el fuerte vínculo entre la representación étnica con las necesidades de la industria cultural, que toma a los otavaleños como un referente de identidad indígena ecuatoriana, por la representación artesanal y musical que tiene de manera global. A pesar que Ecuador cuenta con diversas músicas indígenas, Otavalo participó activamente en la industria cultural musical desde los años 80, dando origen y crecimiento a distintos grupos musicales que representaron al Ecuador desde el folklore u ramas afines. Una de estas propuestas musicales es el grupo de música indígena “Hatun Kotama”, que desde la perspectiva “autóctona” propone una mirada musical distinta de Otavalo.

3.1. Soplando flauta recordamos nuestra historia

Las flautas de carrizo materializan los contextos históricos por los cuales pasó la comunidad de Cotama, debido a que sus usos, funciones y tonalidades variaron con el paso del tiempo, siendo tres etapas históricas las fundamentales: 1) La hacienda San Vicente, 2) el nacimiento de la comunidad de Cotama y 3) el auge de las flautas de carrizo. Estos tres procesos históricos están articulados a las celebraciones y rituales dados en los pedidos de manos,

matrimonios, el Inti Raymi, más las formas de aprendizaje y enseñanza que se tuvo en la flauta con el paso de las generaciones.

3.1.1. Cotama. La hacienda San Vicente

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, las flautas de carrizo eran utilizadas para cinco funciones: 1) evitar las enfermedades de la naturaleza, 2) sembrar y cosechar, 3) para la *minga* (trabajo comunitario), 4) para pedido de mano o matrimonio y 5) para la celebración del Inti Raymi.

El primer uso sobre evitar las enfermedades de la naturaleza hace referencia a tocar los tonos específicos para pedir permiso en los lugares sagrados de la comunidad, como vertientes, ríos, lagunas y quebradas, las cuales pueden causar enfermedades como el “mal viento”⁶. Para evitar ello se tocan tonos en flautas que avisan y piden permiso a estos lugares sagrados para caminar tranquilamente por ese sector. “Vi en mis padres el temor que tenían a los lugares sagrados de la comunidad, siempre que caminaban cerca pedían permiso con tonos de flauta o mi mamá sabía rezos kichwas y eso decía” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama-Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Sin embargo esta práctica se fue perdiendo con los cambios territoriales de la comunidad, debido a que muchas vertientes y cascadas fueron contaminadas, lo que provocó el alejamiento de las personas hacia esos sectores, también se secaron vertientes y embovedaron ríos, lo que hizo que los lugares perdieran el valor de lo sagrado. Clerio Cachimuel cuenta que estos cambios surgieron con el crecimiento de la ciudad de Otavalo, ya que se comenzaron a construir condominios o conjuntos de viviendas a las afueras de la comunidad y se instalaron empresas textiles en los alrededores (Notas de campo, Cotama, 13 de noviembre del 2022). Otro uso que tenía la flauta de carrizo en la comunidad de Cotama era participar en la siembra y cosecha de maíz, chocho y arveja, ya que se considera que las melodías de las flautas estimulan el crecimiento de las semillas al momento de sembrarlas, es una forma de darles fuerza con el aliento vital que sale por medio del soplo de la flauta. En el caso de la cosecha se agradece con el mismo soplo la producción de alimentos recibidos en ese año.⁷ Es decir que las melodías interpretadas en las flautas no están dirigidas a los seres humanos, sino a los

⁶ Es una enfermedad que es causada por espíritus malignos que provienen de la naturaleza, ya sea el agua o la tierra. Afecta al estado de ánimo, reduce el apetito y causa dolor en la parte afectada. Generalmente se diagnostica con cuy, ya que frota el animal sobre el cuerpo de la persona afectada hasta que el animal pierda la vida; luego abren su abdomen para saber el mal que afecta a la persona. Si el diagnóstico es “mal viento” se cura con huevo, el cual se frota en todo el cuerpo (preferentemente desnudo) varias veces con el fin de pasar la enfermedad de la persona al huevo, el cual posteriormente es enterrado lejos del lugar donde se realizó la sanación.

⁷ Una melodía para cosechar es la siguiente <https://youtu.be/KYq6cowjodw>

elementos de la naturaleza que pueden beneficiarte o perjudicarte según las intenciones en las cuales se aplique la música, ya que aparte de agradecer con música, también se puede “embruja”, “marear” a un rival para que tenga percances o accidentes.

Esto se debe a que la flauta de carrizo es considerada como un ser vivo, que siente sed, hambre, se puede enfermar o curar, puede estar feliz o triste según la energía o intenciones con las cuales se toque y utilice.

Cuando una flauta se calla, está muda, no quiere sonar, indica que la persona que está agarrando el instrumento no está bien de su corazón, de sus intenciones y eso la flauta lo sabe. Hay gente que también manda maldad a otras personas haciendo música con flauta, porque trabajan con los seres malignos de la naturaleza, pero eso ya no sabe verse ahora. Antes sabía haber (Entrevista a Clerio Cachimuel, Cotama-Otavaló, 13 de noviembre del 2022).

La práctica que se mantiene hasta la actualidad es la de “hacerle tomar” a la flauta para quitarle la sed. Entonces se les proporciona líquido a las flautas en dos ocasiones. La primera cuando es nueva o está recién adquirida se le da chicha o puro⁸ por la parte inferior de la flauta y se hace recorrer el líquido por todo el interior de la flauta, para que esté lista para tocar. La otra ocasión es cuando empiezan las fiestas del Inti Raymi ya que el líquido es una forma de despertar y dar fuerza a la flauta, la cual se considera que estuvo descasando antes del inicio de la fiesta. “¿Le diste traguito a tu flauta? porque dormido suena. Siempre debes quitar sed a la flauta para que puedas tocar en Inti Raymi. Dame, te muestro” (Entrevista a Antonio Tráves, San Juan Alto- Otavaló, 17 de junio del 2023).

Por otro lado el uso de las flautas para acompañar las *mingas*, eran interpretadas al momento de cargar tejas, tierra, herramientas, etc., por ello hay tonos específicos que son para “cargar”⁹ que tenían la función de dar ánimos a los trabajadores o acompañar en los momentos de descanso y merienda “recuerdo que la primera vez que vi tocar flauta fue en *minga* y desde ahí quise aprender a tocar” (Entrevista a Félix Saransig, Cotama- Otavaló, 01 de diciembre del 2022). Otro uso de las flautas es el de proponer y realizar vínculos matrimoniales con las músicas de “mediano” que es para el pedido de mano y el “fandango” para matrimonio. Los pedidos de mano siempre se realizan los sábados por las noches, donde llega la familia del novio a la vivienda de la novia con gallinas, gallos, cuys, canastones de fruta, quintales de arroz, harina, azúcar, cajas de cerveza, refrescos, cajas de huevos, etc., más un grupo musical que anuncia la llegada del novio, familiares y allegados.

⁸ Trago realizado de caña que es conocido también “puntas”.

⁹ Un tono para cargar <https://youtu.be/5tCly8meMUU>

Una vez fuera de la casa de la novia todos esperan la respuesta de la familia de la novia, la cual anuncia su posición abriendo la puerta o manteniéndola cerrada. Si poco después de la espera la vivienda de la familia de la novia abre la puerta, significa que acepta el matrimonio por lo cual salen los padres a invitar a todos a que pasen a la casa. En el caso que la familia de la novia rechace el pedido de mano simplemente no abre la puerta, terminando así con el compromiso.

La música para matrimonio se llama fandango y tiene tres funciones. La primera acompañar a los novios de la iglesia hasta la vivienda del novio con música, para mostrar la nueva unión y familia conformada a la sociedad. Entonces los novios recién casados por la iglesia católica caminan por las calles principales de la ciudad de Otavalo para hacer conocer la unión matrimonial. Luego, una vez llegados a la casa del novio se comienza con el baile realizado con las músicas de las flautas. En el segundo día las flautas participan del ritual del “lavado de cara”, que consiste en lavar las manos, pies y rostros con agua, ortiga y pétalos de rosas a cada uno de los familiares de los novios, padrinos y a los mismos novios; con la intención de limpiar las negatividades acumuladas hasta ese entonces, y poder así, comenzar sanamente esta nueva etapa de vida.

Tanto los medianos como fandangos eran interpretados exclusivamente con flautas de carrizo hasta 1930 aproximadamente, ya que posteriormente se asimilaron estas melodías en guitarras, bandolines, arpas y quenenas, dejándose de tocar en las flautas. Mariano Maldonado recuerda los tonos de fandangos en flauta de carrizo, dejando una demostración de ello en el siguiente video¹⁰.

Por otro lado, los *taitas* mencionan que los primeros acercamientos que tuvieron con las flautas de carrizo fueron lejanos y restringidos, debido a que sus padres y hermanos mayores (que eran los flauteros) se negaban a enseñar y prestar los instrumentos, debido a que consideraban que cada persona debía fabricarse su instrumento y aprenderlo a tocar de manera independiente.

Yo no aprendí a tocar la flauta en escuela, así como ustedes ahora, sino que yo escapando aprendí. Tenía que agarrar a ocultas la flauta de mi padre e irme lejos a pastear a las ovejas para soplar. Lo que recordaba de la música que escuchaba intentaba copiar (Entrevista a Félix Saransig, Cotama- Otavalo, 01 de diciembre del 2022).

Yo escuchando y mirando no más aprendí a tocar la flauta, así mientras estaba en el cerro con las ovejas o chanchos. Luego ya participaba como músico en las *mingas* e Inti Raymi y

¹⁰ Melodía de fandango en flauta <https://youtu.be/CHnlwahG7NE>

comenzaron a aceptarme (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Por último tenemos la celebración del Inti Raymi, donde Mariano Maldonado, Antonio Tráves, Clerio Cachimuel y Félix Saransig cuentan cómo se festejaba el Inti Raymi cuando ellos eran niños (1950 a 1970 aproximadamente). Mencionan que el Inti Raymi comenzaba en las comunidades y poco a poco se iba llegando a la ciudad de Otavalo, específicamente a “San Juan Capilla” para dar comienzo al enfrentamiento entre parcialidades con piedras y garrotes, los del norte con el del sur y los del este con el oeste.

Nosotros como Cotama nos enfrentábamos con la parcialidad de Punyaro, los cuales entraban con flauta *gocha* que es instrumento tradicional de ellos, en cambio nosotros (Cotama) entrábamos con rondín que es el instrumento típico de nosotros. Luego de enfrentarnos en el camino, todas las parcialidades entrábamos a San Juan Capilla para visitar la iglesia y posteriormente comenzar con la pelea oficial y designar una parcialidad ganadora. Cuando una parcialidad gana persigue a la otra hasta su respectiva parcialidad o comunidad. Por ejemplo si Punyaro gana a Cotama, nos persiguen hasta la avenida Selva Alegre o hasta el museo Otavalango para demostrar a los demás que ellos son los ganadores. Luego vuelven a subir hasta San Juan Capilla para festejar bailando, tocando y chumando. En caso que Cotama gane los perseguimos hasta la parcialidad de Punyaro y luego volvemos a San Juan Capilla para festejar. Así funciona esta batalla ancestral (Conversación grupal entre Mariano Maldonado, Antonio Tráves, Clerio Cachimuel y Félix Saransig, Cotama- Otavalo, 06 de noviembre del 2022).

La pelea entre parcialidades se realizaba con piedras y puños, mientras un grupo de músicos estaba tocando. “Antes de lanzarnos piedras nos lanzábamos pan o sólo peleábamos a manos limpias hasta que haya algún fallecido” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de marzo del 2022). La sangre o fallecimiento de algunos participantes era la ofrenda que se realizaba a la *Pachamama* (madre tierra). Cuando moría alguien era buena señal porque indicaba que habría un buen año de siembra y cosecha. Actualmente ya no es tan común que muera alguien por la pelea debido al control policial que existe, pero también suele suceder. En San Juan capilla se tocan diferentes músicas en flauta según la ocasión, por ejemplo, para entrar a capilla se tocan los tonos llamados “pares pares”¹¹ y “capilla pongo”¹², para

¹¹ https://youtube.com/shorts/LwRj5Q_UvJs?feature=share

¹² <https://youtube.com/shorts/-w3K2T2k8x4?feature=share>

comenzar con la pelea se toca “Rumy Hapy”¹³ (alzar piedra), para salir de la capilla se toca Chingaska¹⁴ (perdido), cuando las mujeres preparan el *kukawe* (comida traía por distintas familias y mezclada en un sólo balde, cuyo contenido luego se reparte entre todos), se toca¹⁵ y por último el momento de “pedir sures” (moneda ecuatoriana antes del 2000) para comprar más chicha o similares y comenzar con la batalla se toca el tono denominado “rama”¹⁶. Estos tonos aún se tocan cuando la comunidad de Cotama participa de Inti Raymi en San Juan Capilla.

Hace unos 15 años atrás aproximadamente (2008) Cotama subía a San Juan capilla según sus respectivos sectores, es decir, que el sector de *Ura Huchu* entraba con su propia música a San Juan Capilla, lo mismo con los demás sectores como 4 esquinas, *Chawpi* Cotama, Encuentros, *Hawa* Cotama, San Eloy, San Vicente y Los Lagos. Muchas veces estos sectores se unían o hacían alianza para entrar juntos a San Juan capilla en diferentes días, como *Chawpi* Cotama solía aliarse con *Hawa* Cotama y *Ura Huchu* con 4 esquinas. Sin embargo, la disminución de músicos en cada sector hace que Cotama entre al Inti Raymi con las dos parcialidades más dominantes de la comunidad: *Ura Huchu* y *Chawpi* Cotama. Hay días en que las dos entran juntas y hay días que entran por separado, un día *Chawpi* Cotama y otro día *Ura Huchu*, pero ambas representan a la comunidad de Cotama.

3.1.2. Cotama como comunidad y el declive de las flautas de carrizo

Luego de 1975 Cotama deja de ser hacienda y se distribuye territorialmente como comunidad, momento en el cual el boom del folklore estaba conquistando el corazón de los jóvenes músicos de las distintas comunidades. Es así que instrumentos como el arpa, la guitarra y el violín monopolizaron la interpretación en los músicos de la comunidad, desplazando poco a poco la flauta de carrizo. De algún modo en ese momento entró la vergüenza de tocar la flauta por ser considerada un instrumento atrasado que no da oportunidades laborales, ya que en los matrimonios u otras celebraciones se demandaba a agrupaciones folklóricas y no a los flauteros. A esto se suma la pandemia del cólera de 1998 que afectó a todo Imbabura y que acabó con la vida de varios flauteros, perdiéndose con ellos la memoria de varios tonos y forma de construcción del instrumento.

¹³ <https://youtu.be/laRmpjUOQTQ>

¹⁴ <https://youtube.com/shorts/Ebqy9HI1JOW?feature=share>

¹⁵ <https://youtu.be/L1vxUUJF1MA>

¹⁶ https://youtube.com/shorts/HP6Lil2L_Ho?feature=share

El declive de la flauta de carrizo se materializó en sus usos y funciones, ya que, por ejemplo, los tonos utilizados para evitar las enfermedades de la naturaleza dejaron de practicarse perdiéndose en su totalidad. En cambio, los tonos para la cosecha y minga son recordados por los *taitas*, pero ya no son utilizados, debido a que estas actividades agrarias son acompañadas con la música de la radio o celular. Por otro lado, los tonos tocados por flauta para “mediano” y “fandango” se asimilaron en instrumentos como guitarra, bandolina, violín, arpa y queñas, lo que implica que los tonos tradicionales se mantuvieron pero con otra composición sonoro/instrumental.

Estos dos impactos históricos (el boom del folklore y la pandemia del cólera) devinieron en la desaparición paulatina de los flauteros en diferentes comunidades del Imbabura, puesto que las funciones y tonos de las flautas fueron reemplazadas por otros instrumentos y tonalidades. “Nosotros vimos cómo comunidades enteras perdieron flauteros, ya no queda ni uno, y si hay, son *rukus* (ancianos), o están enfermos y ya no tocan. Tampoco los hijos quieren aprender a tocar porque tienen vergüenza, y así ya no hay flauta” (Entrevista a Clerio Cachimuel, Cotama- Otavalo, 13 de noviembre del 2022).

“La flauta ya está perdiendo pues” dice Mariano Maldonado (Conversación personal, Cotama- Otavalo, 12 de marzo del 2022) mencionando que en Cotama la flauta está perdurando gracias al proyecto de la Escuela Hatun Kotama, que desde el 2008 recopiló y centralizó los tonos que cada *taita* recordaba para aprender y posteriormente enseñar a cualquier persona interesada. Sin embargo, Mariano Maldonado mencionó que fue difícil emprender el proyecto, porque al principio la comunidad se oponía a esta iniciativa por considerarla retrógrada e innecesaria, que en todo caso los jóvenes debían aprender instrumentos musicales que les den plata o con los cuales puedan viajar al extranjero. Es así que los pocos flauteros *taitas* que recordaban los tonos se rehusaban a enseñar los tonos por no confiar en las intenciones del proyecto “pensaban que nos íbamos a ganar plata con esto, que por eso queríamos grabar y aprender, pero no es así pues” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

3.1.3. Hatun Kotama. Historia del Proyecto

Entonces con el fin de recuperar la memoria musical de las flautas de carrizo se generó el proyecto “Escuela de Flauta Autóctona Indígena de la Comunidad de Kotama” en el año 2000 por iniciativa de la misma comunidad, pero se disolvió por discusiones internas. En el año 2008 se retomó el proyecto con ayuda de los investigadores Luis Enrique Cachiguango, Julián Pontón y Jessie Vallejo que con apoyo del museo Smithsonian y el Ministerio de Culturas del

Ecuador se fundó “Hatun Kotama Escuela de Flauta y Centro Cultural” que está liderada por la familia Maldonado.

La familia Maldonado es la que administra y dirige este proyecto o empresa cultural desde diferentes niveles.

Tabla 3. 1. Organigrama del proyecto de la Escuela Hatun Kotama

| Nº | Nombre | Cargo/s |
|----|--------------------|-----------------------------|
| 1 | Edison Maldonado | Director y maestro |
| 2 | Juan Maldonado | Diseño gráfico y maestro |
| 3 | Mariano Maldonado | Maestro |
| 4 | Segundo Maldonado | Constructor de instrumentos |
| 5 | Sisa Maldonado | Maestra |
| 6 | Giovanni Maldonado | Maestro |

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo.

Esta Escuela de Música Indígena tiene el propósito de enseñar los tonos de flauta que fueron recuperados de la memoria oral de los *taitas* de la comunidad y de otras comunidades. Si bien cada parcialidad o sector territorial de Cotama tenían sus propios tonos, éstos se unificaron y centralizaron en la escuela. Por ejemplo el maestro Alfonso Cabascango que es de *Ura Hucho* enseñó los tonos de ese sector a la escuela, igual Segundo Quinchuquí que era de *Hawa* Cotama enseñó los tonos de su sector, del mismo modo Clerio Cachimuel que es de San Vicente. De esta manera se recogieron las diferentes memorias y se centralizaron en la escuela. Antonio Tráves de la comunidad de San Juan Alto también aportó en dos tonos a la escuela, junto con Félix Saransig que enseñó los tonos de la comunidad de Santiaguillo y Quinchuquí (Notas de campo, Cotama- Otavalo, 02 de octubre del 2023).


Este hecho de recopilar, centralizar y aprender los diversos tonos de flauta provenientes de distintas comunidades del cantón de Otavalo, muestra que la Escuela de Hatun Kotama está construyendo un patrimonio de la memoria oral musical de las flautas de carrizo otavaleñas desde el presente, ya que día a día se registran memorias, narrativas y tonos que se aprenden y luego se enseñan a cualquier persona que esté interesada.

La escuela está dirigida a público en general que quiera aprender la flauta de carrizo, por lo que está compuesta por niños, jóvenes y adultos que vienen de comunidades de Imbabura,

ciudades del Ecuador y países extranjeros. Todos ellos aprenden el instrumento de manera oral con un determinado instructor/a que muestra las músicas por medio de su ejecución. Esta pedagogía es apoyada por un material escrito que muestra los tonos iniciales por medio de gráficos que exponen las posiciones a tocar (Ver figura 3.2).

La escuela inicia enseñando los tonos considerados fáciles por manejar máximo cinco posiciones, para poco a poco subir de complejidad melódica, rítmica e interpretativa. Los primeros tonos tienen una función pedagógica debido a que no suelen tocarse en Inti Raymi o compromisos como matrimonios, ya que los tonos de fiesta son otros y se aprenden por lo general después del curso inicial. Este orden de aprendizaje es una forma de segregar a la población a través de las categorías de miembro oficial del grupo y estudiantes del curso. Cada fin de mes de mayo la escuela abre el curso de flautas para enseñar los tonos de Inti Raymi, el cual tiene la duración de un mes y medio. Entonces gente de diferentes lugares llega a Cotama para aprender y luego se culmina el curso con una evaluación final días antes del Inti Raymi. Después del curso algunas personas deciden continuar asistiendo a los ensayos, y poco a poco, según su aprendizaje y avance, van formando parte del grupo oficial de Kotama que asisten a contratos y diversos compromisos que tiene la agrupación.


Figura 3.1. Material de apoyo para aprender Flauta de Carrizo.



**C. Cultural
HATUN
KOTAMA**

**CENTRO CULTURAL DE INVESTIGACIÓN ANCESTRAL & DESARROLLO
INTEGRAL COMUNITARIO "HATUN KOTAMA"**

Acuerdo Ministerial otorgado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio
del Ecuador N°. DM-2012-0110 del 28 de mayo 2012
Kotama - Otavalo - Ecuador



○ Abierto ● Cerrado

FACCHA PATA


| Flauta 1 | | | | |
|----------|---|---|---|---|
| 3 veces | | | | |
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |


| Flauta 2 | | | | |
|----------|---|---|---|---|
| 3 veces | | | | |
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

HAWATA PHAWAY

| Flauta 1 | | | | |
|----------|---|---|---|---|
| 6 veces | | | | |
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

| Flauta 2 | | | | |
|----------|---|---|---|---|
| 6 veces | | | | |
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |





Comuna Kotama - Principal y El Rocío
hatunkotama@gmail.com

0993849775 / 0999014182
Hatun Kotama

Los Runas estamos aquí,
hemos vuelto... **KAYPIMIKANCHIR!!!**

Fuente: Escuela de flauta Hatun Kotama.

El impacto que tiene la Escuela Hatun Kotama en la población provocó el crecimiento de músicos flauteros y la participación de los mismos en la celebración del Inti Raymi. Esto provocó un auge de las flautas de carrizo debido a que el modelo de la Escuela Hatun Kotama se replicó en otros espacios de Imbabura y Pichincha, como la Escuela Ñanda Manachi, Escuela de música San Pablo, Centro Cultural Hatun Kutakachi y la Universidad Central de la ciudad de Quito, por mencionar algunas.

Este auge de las flautas de carrizo en las celebraciones de Inti Raymi se puede visualizar con la participación de músicos indígenas y mestizos, tanto hombres y mujeres que participan de

la toma de plaza con las flautas de carrizo y con los tonos recopilados por la Escuela Hatun Kotama.

Desde mi punto de vista, este auge también está acompañado del proceso de movilidad social ascendente que tuvieron las poblaciones indígenas otavaleñas en las primeras décadas del 2000, gracias al beneficio que recibieron de la dolarización. También están las políticas de indigenización de los indígenas (Windmeijer Jeroen 2016; Comaroff, Jean y Comaroff Jhon L. 2011), que sirvió como estrategia publicitaria para el turismo, ya que la etnicidad fue la fuente principal de comercio y rentabilización, siendo- en este caso- las flautas de carrizo un impacto de estos proyectos político- económico.

Capítulo 4. Características musicales de la flauta de carrizo y la celebración del Inti Raymi

En este capítulo se explicarán las características instrumentales que tiene la flauta de carrizo de Cotama, destacando los materiales, las medidas, las músicas que existen, la forma de organización interna que devienen al momento de participar en la celebración del Inti Raymi y la importancia del concepto de “parcialidad” para desarrollar todo lo mencionado anteriormente. También se expondrá uno de los hallazgos más importantes de la investigación, que consiste en la relación que tiene la música de la flauta con el idioma kichwa, por medio del análisis musical que se realizó a través de perfiles melódicos en ambas estructuras, las cuales muestran la relación onomatopéyica entre la música y el lenguaje. Por último, se tiene la descripción histórico-musical de la celebración del Inti Raymi y la forma de participación que tiene la comunidad de Cotama, como su organización interna y las características identitarias que se expresan en la forma del zapateo, el cual es un factor de identidad que distingue por medio del baile a las distintas comunidades de Imbabura.

4. Flautas de carrizo

La flauta de carrizo también es conocida como gaita ecuatoriana y *sukus muku* en kichwa. La flauta tiene tres tamaños 1) *ñañu* o flauta pequeña de 46cm, 2) *pariku* o mediana de 52 cm y 3) *raku* o flauta grande o gruesa de 56 cm. (ver figura 4.1) Todas estas medidas de flautas están construidas en caña de carrizo, cuyo material viene del valle del Chota. Cada tamaño de flauta tiene sus propios tonos y músicas por eso se tocan de manera separada, no se mezclan o juntan. Cada tamaño está compuesto por dos flautas “macho y hembra” que también se las denomina como “la que adelanta y la que sigue”, “flauta uno y flauta dos” o “arriba y abajo”, ya que la música siempre se interpreta en par. Estas medidas son características de las flautas de Cotama, ya que los tamaños y diámetros cambian según las comunidades dónde se interprete el instrumento, existiendo una gran diversidad de flautas de carrizo a lo largo de los cantones de Otavalo, Cotacachi y Cayambe.

La construcción para ambas flautas es la misma y consiste en seis orificios de digitación y uno de soplo. Es decir, que tanto la flauta macho y hembra son el mismo instrumento, variando en función musical y no en organología. Los seis orificios de la flauta macho representan los seis meses del tiempo masculino (abril- septiembre) y los seis orificios de la flauta hembra representan los seis meses del tiempo femenino (octubre- marzo). El orificio de soplo en la flauta macho simboliza al sol y en la flauta hembra la luna. Del mismo modo el *sukus* o nudo

de la caña que divide la flauta en dos representa lo masculino en la parte superior y lo femenino en la parte inferior (Cachiguango Luis Enrique y Julián Pontón 2010).

También existe la flauta *qocha* o flauta *tunda* (Ver figura 4.2) que está construida de la madera *tunda* que viene de la Amazonía (sobre todo del sector de Sucumbíos). Esta flauta es de diámetro delgado y se interpreta de manera solitaria, no tiene par, y se toca en momentos de Inti Raymi o entrega de gallo. Mariano Maldonado menciona que la flauta *qocha* viene de la comunidad de *Lacarcunga* que está ubicada al lado de Mojanda, por lo que este instrumento no es oriundo de Cotama. “Mi primo compró esta flauta *qocha* a un señor de Lacarcunga y con él aprendió a tocar. Luego de su muerte yo me quedé con el instrumento y aprendí a tocar recordando los tonos que tocaba mi primo” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Figura 4.1. Medidas de las flautas de carrizo



Fotos de la autora. Flautas de carrizo. Lado izquierdo flauta *raku* (grande), al medio flauta de *pariku* (mediana), a la derecha flauta *ñañu* (pequeña).

Figura 4.2. Medidas de la flauta Qocha



En la figura 4.2. Flauta *tunda* o *qocha*.

La música de flautas también está acompañada del *kachu* (cuerno de vaca) y el *churu* (concha de mar), que hacen el llamado inicial para comenzar a tocar. La música de las flautas está acompañada por cuatro elementos: 1) el zapateo, 2) los silbidos, 3) el diálogo hablado en par, 4) el *kachu* (masculino) y el *churu* (femenino). Todos estos elementos forman la música de las flautas porque cada uno cumple funciones específicas.

El zapateo es la sincronización rítmica de todos los que bailan y tocan, es la forma de demostrar el estado de ánimo del grupo, ya que si el zapateo es débil o flojo se considera que el grupo está con debilidad y desunión, en cambio si el zapateo es fuerte y marcado se considera que el grupo está unido y fortalecido. Por otro lado los silbidos tienen la función de dar fuerza y ánimo al grupo, mientras el diálogo hablado va recitando el lugar de dónde viene el grupo y los saberes que tienen. Por último el *kachu* y *churu* representan la energía masculina y femenina de la naturaleza que acompaña al grupo musical marcando los inicios y finales de los tonos musicales.

En las flautas de carrizo actualmente se interpretan los siguientes tonos:

Tabla 4. 1. Músicas que se interpretan en la flauta de carrizo

| N° | Músicas | Propósito o evento |
|----|------------------|---------------------------------------|
| 1 | Mediano | Pedido de mano |
| 2 | Fandango | Matrimonio |
| 3 | Sarancepata | Marcha (dirigirse de un lugar a otro) |
| 4 | Limandiro | Funerales y velorios |
| 5 | Zapeteado/ raymi | Inti Raymi |
| 6 | Alabanza | Religioso (católico) |

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo

La celebración del Inti Raymi es el evento más grande e importante que tiene la provincia de Imbabura y cada una de sus comunidades la celebra en diferentes fechas. En el caso de Cotama se celebra del 22 al 29 de junio, fechas en las cuales se interpretan cinco tonos en flauta de carrizo.

Tabla 4. 2. Músicas que se interpretan en el Inti Raymi

| N° | Músicas | Propósito o evento |
|----|------------------------|--|
| 1 | Raymi o zapateo | Para dirigirse de casa en casa |
| 2 | Rama <i>taki</i> | Canción para la práctica solidaria, ya que invita a aportar comida, bebida o similares a los músicos y bailarines de la agrupación |
| 3 | <i>Kullumpillo</i> | Se toca cuando se llega a las viviendas de la comunidad. Es música para la <i>waka</i> o divinidad del hogar. |
| 4 | Kotama loma | Sirve para avisar a la comunidad de La Bolsa que Cotama está llegando y que se preparen para el encuentro |
| 5 | <i>Sinkuy o tinkuy</i> | Se toca cuando se ingresa a la plaza de San Juan, son tonos de guerra como “pares, “Así |

| | | |
|--|--|---|
| | | Kotama”, “Capilla Ñan”, “Tutulu”, “Rumi Hapi”, “Kachi Yaku”, “Hawa Kotama” y “Morocho Pata”, con estos tonos se enfrentan a otras parcialidades |
|--|--|---|

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo

Todas estas músicas están registradas en los dos discos que produjo el grupo Hatun Kotama. El primer disco llamado “Yaku Mama”, que significa “madre agua o agua madre” que fue estrenado en el año 2010 como producto del proyecto realizado con Enrique Cachicuango, Julián Pontón y el Ministerio de Culturas del Ecuador. El segundo disco se estrenó en el 2013 con el nombre de “Así Kotama”, el cual tuvo la colaboración del museo Smithsonian, gracias al vínculo que hizo entre la investigadora Jessi Vallejo, el museo y la escuela Hatun Kotama. Estas producciones discográficas lograron posesionar de manera exitosa al grupo Hatun Kotama dentro del mercado e industria musical, que con el sello de “tradicional” y música autóctona, representan a Otavalo desde el valor de la etnicidad, siendo esto parte del auge de las flautas de carrizo de Imbabura.

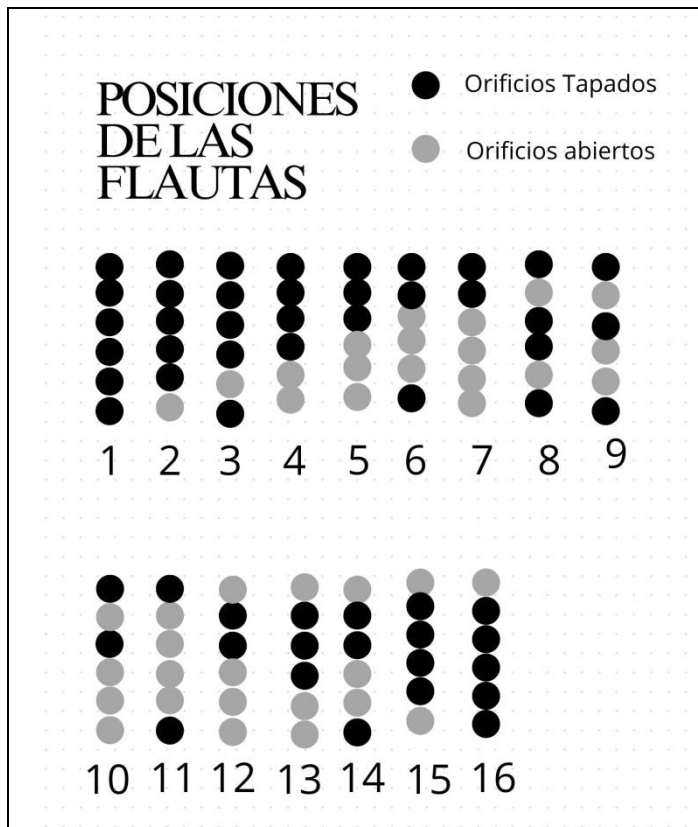
4.1. Se toca como se habla. Análisis musical de las flautas de carrizo

Uno de los hallazgos más importantes de la tesis es la relación que tiene la música con el idioma *kichwa*, ya que la forma de entonación es la misma, siendo la acentuación en la penúltima sílaba el patrón común entre ambas estructuras.

Las palabras del *kichwa* son acentuadas en la penúltima sílaba, por lo que son palabras graves o llanas. Esta lógica sonora se expresa también en las flautas de Cotama, las cuales a modo de onomatopeya imitan la entonación del idioma *kichwa*. La forma de demostrar esto fue por medio del análisis de los perfiles melódicos tanto de las flautas de carrizo como del idioma *kichwa*, en el cual se destacan las similitudes en la acentuación en ambos casos.

Para ello se trabajó de la siguiente manera. Primero se realizó una numeración de todas las posiciones que tiene la flauta de carrizo (Ver figura 4.3), para construir con ello la línea melódica, la cual está acompañada de una línea del tiempo que está marcada por el ritmo del zapateo.

Figura 4.3. Posiciones de las flautas de carrizo



Elaboración de la autora

Con todo ello se realizó el perfil melódico de tres tonos de flautas, que muestran los diferentes tipos de estructura musical que tiene este instrumento, las cuales son: 1) estructura simple que se caracteriza por tener una sola esquina o parte¹⁷ que se repite varias veces tanto en flauta macho y hembra, 2) la estructura intermedia que está compuesta por dos esquinas o partes en flauta macho y una esquina en flauta hembra, y 3) la estructura compleja que está compuesta por tres o más esquinas o partes en flauta macho y dos o más esquinas en flauta hembra. El análisis de estas tres estructuras musicales devino en el patrón común de acentuación en la penúltima parte o sílaba del tono, por lo que el comportamiento es similar entre las melodías de la flauta de carrizo y el idioma kichwa.

En el caso del idioma kichwa, se extrajo un fragmento de la presentación del curso de flautas de Inti Raymi. 2023, para someterlo a análisis por medio de perfiles sonoros que lograron destacar las acentuaciones silábicas. Para que destaquen las similitudes, se realizó la separación silábica del kichwa para compararlas con las frases o sílabas musicales de las flautas de carrizo. Lo descrito en las páginas siguientes está acompañado de videos que

¹⁷ Esquina es la palabra que usan los flauteros de Cotama para denominar a las partes de un tono. Es decir, que esquina sería igual a parte.

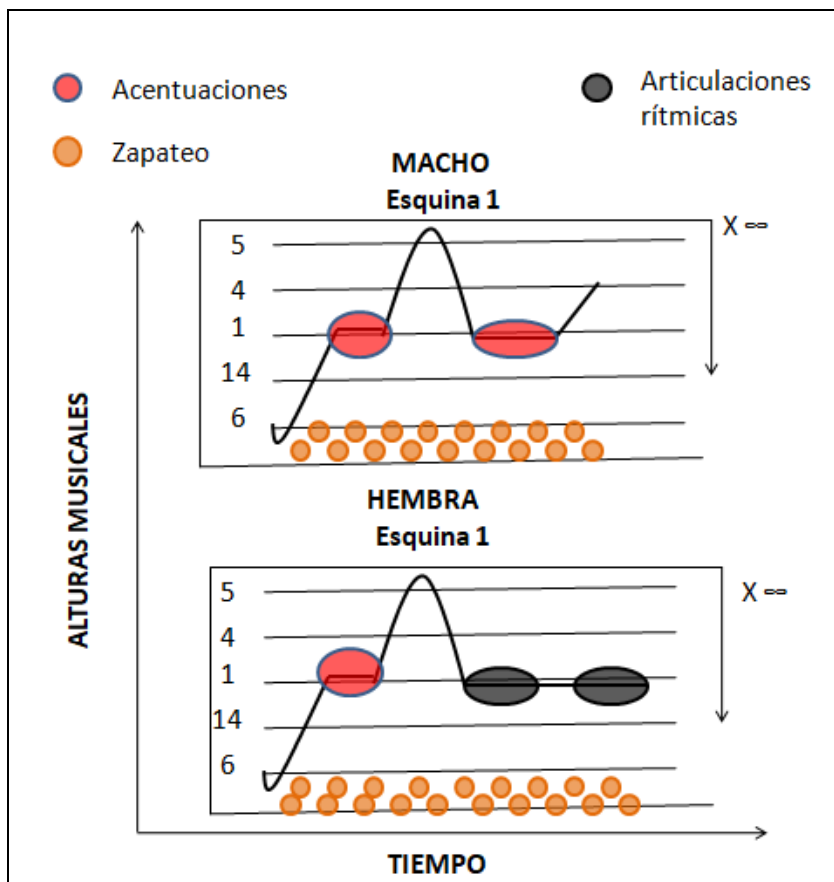
ejemplifican el análisis realizado. Por favor entrar a los links de YouTube que se encuentran en los pies de página para comprender lo mencionado.

A continuación se explica el análisis realizado en cada una de las estructuras por medio de gráficos que muestran el perfil melódico de las flautas, luego del idioma kichwa para posteriormente mostrar la comparación de ambas.

4.1.1. Estructura musical simple

La estructura simple se caracteriza por tener en total dos esquinas, una en flauta macho y otra en flauta hembra, que se repiten varias veces. El tono “pares pares”, es el que se usa para entrar a la plaza de San Juan Capilla, representando a Cotama. Este tono es el que fue analizado.

Figura 4.4. Estructura musical simple. Flauta macho y hembra



Elaborado por la autora

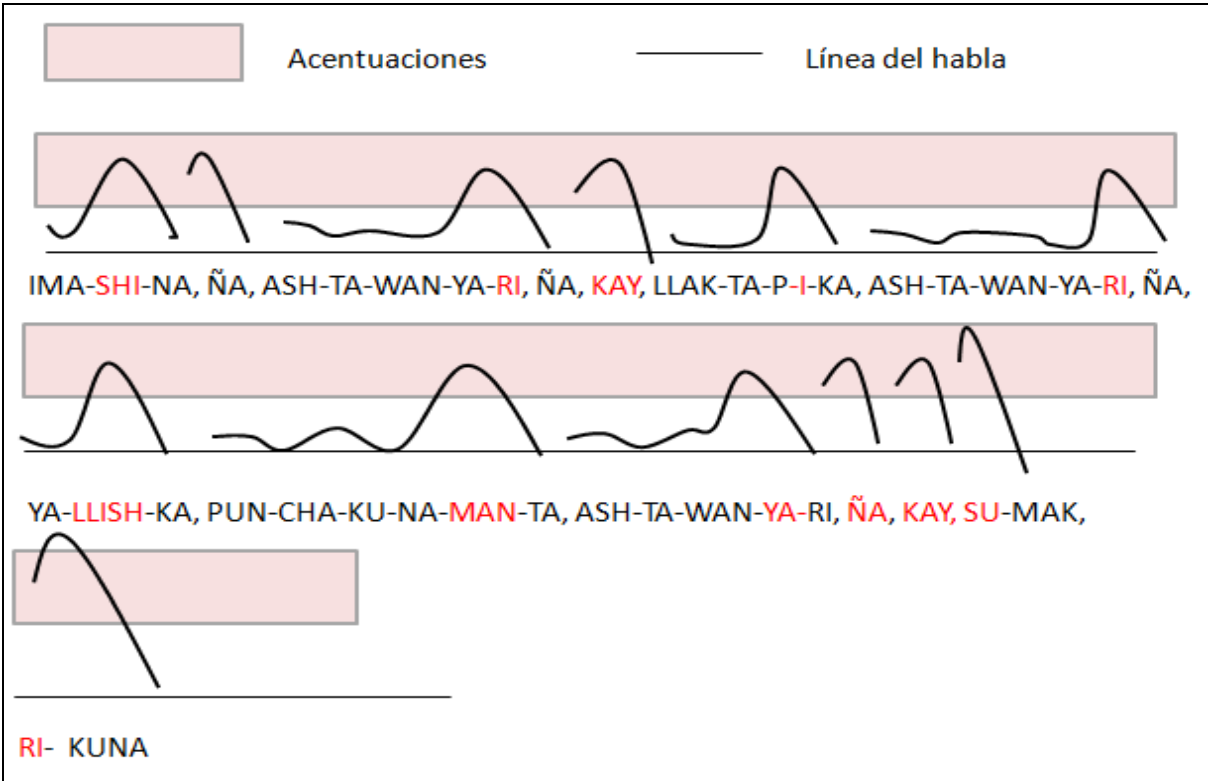
Como se puede ver en la imagen, la esquina macho y hembra son casi idénticas en melodía y ritmo. La variación está en la terminación de la flauta hembra, la cual acentúa rítmicamente dos veces antes de terminar con el tono. Para ver la dinámica entre ambas ver el video¹⁸.

En el caso del idioma kichwa, se puede evidenciar que la entonación está en la penúltima sílaba y que hay movimientos melódicos similares en ambas estructuras (Ver figura 4.5) y el video¹⁹ para entender la dinámica del habla.

¹⁸ <https://youtu.be/KeShDxB2qBQ>

¹⁹ <https://youtu.be/36SuFGZK-R8>

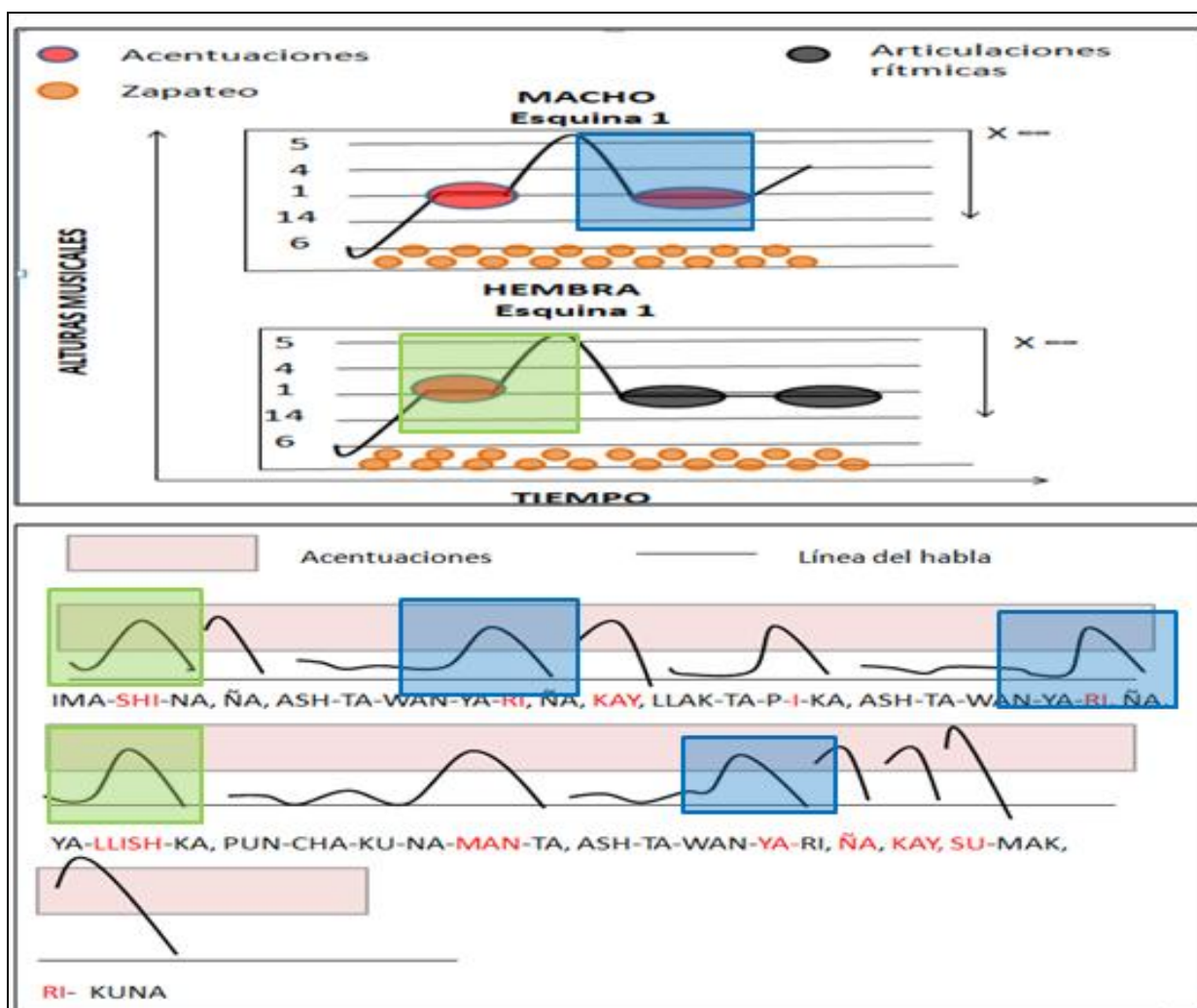
Figura 4.5. Análisis del idioma kichwa



Elaborado por la autora

Como se puede ver en las imágenes y videos el comportamiento silábico entre la música de las flautas y la estructura del kichwa es similar por formar palabras graves o llanas, como se puede ver en la figura 4.6.

Figura 4.6. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa



Elaborado por la autora

En esta imagen se puede ver los diferentes tipos de frases y palabras que tiene el tono “pares pares”, en los cuales los cuadrados azules del perfil melódico de las flautas, están en relación a los cuadrados azules del perfil del kichwa. Lo mismo sucede con el cuadrado verde, lo que muestra el comportamiento silábico en ambas estructuras.

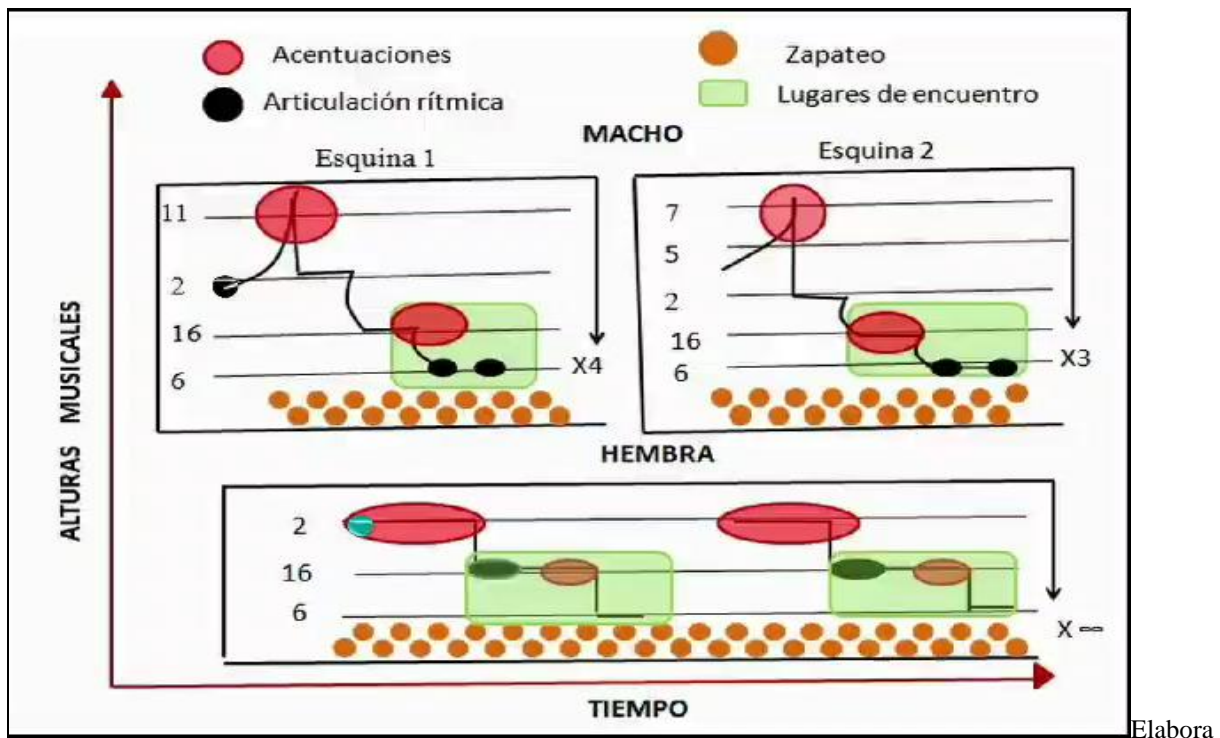
4.1.2. Estructura musical intermedia

La estructura intermedia se caracteriza por tener en total tres esquinas, dos en flauta macho y una en flauta hembra. Las dos esquinas en flauta macho son similares ya que solamente tiene una variación en la melodía, al principio del tono, mientras la estructura rítmica es igual. En el caso de la flauta hembra se presenta una simplificación melódica y rítmica de la flauta macho (Ver figura 4.7 y el siguiente video²⁰)

²⁰ <https://youtu.be/6ilNbcl1zw>

El tono *rumy hapy* es el que se utiliza al momento de comenzar la pelea, de hacerse presente y representar a la comunidad de Cotama durante el ritual del *tinku* o pelea. Este tono representativo es el que se analiza a continuación.

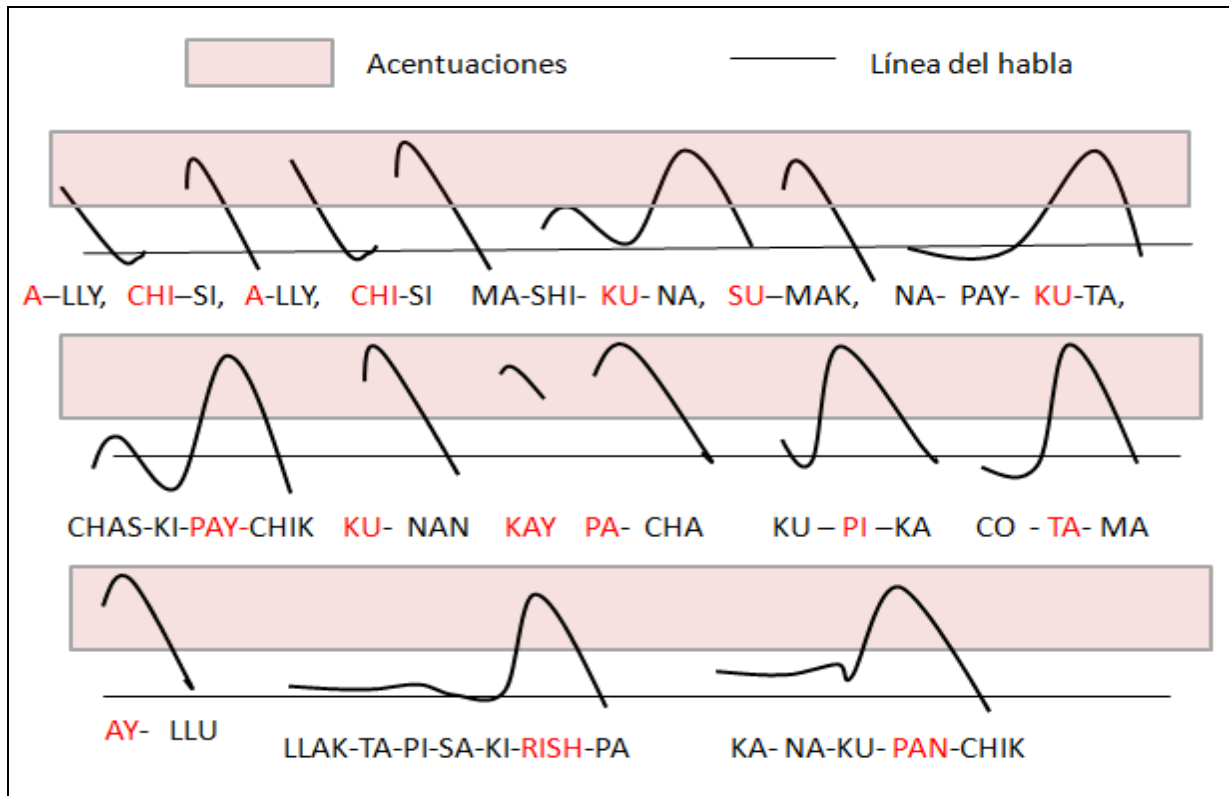
Figura 4.7. Estructura musical intermedia. Flauta macho y hembra



do por la autora

Como se puede ver en la imagen la finalización de las esquinas es el punto de encuentro melódico entre flautas macho y hembra. En flauta macho, la esquina uno se repite cuatro veces, mientras la esquina dos se repiten tres veces. La flauta hembra tiene una esquina que se repite varias veces. Esa es la dinámica de esta estructura. Del mismo modo, el idioma kichwa presenta las mismas similitudes en la entonación silábica, como se puede ver en la siguiente figura 4.8.

Figura 4.8. Análisis del idioma kichwa

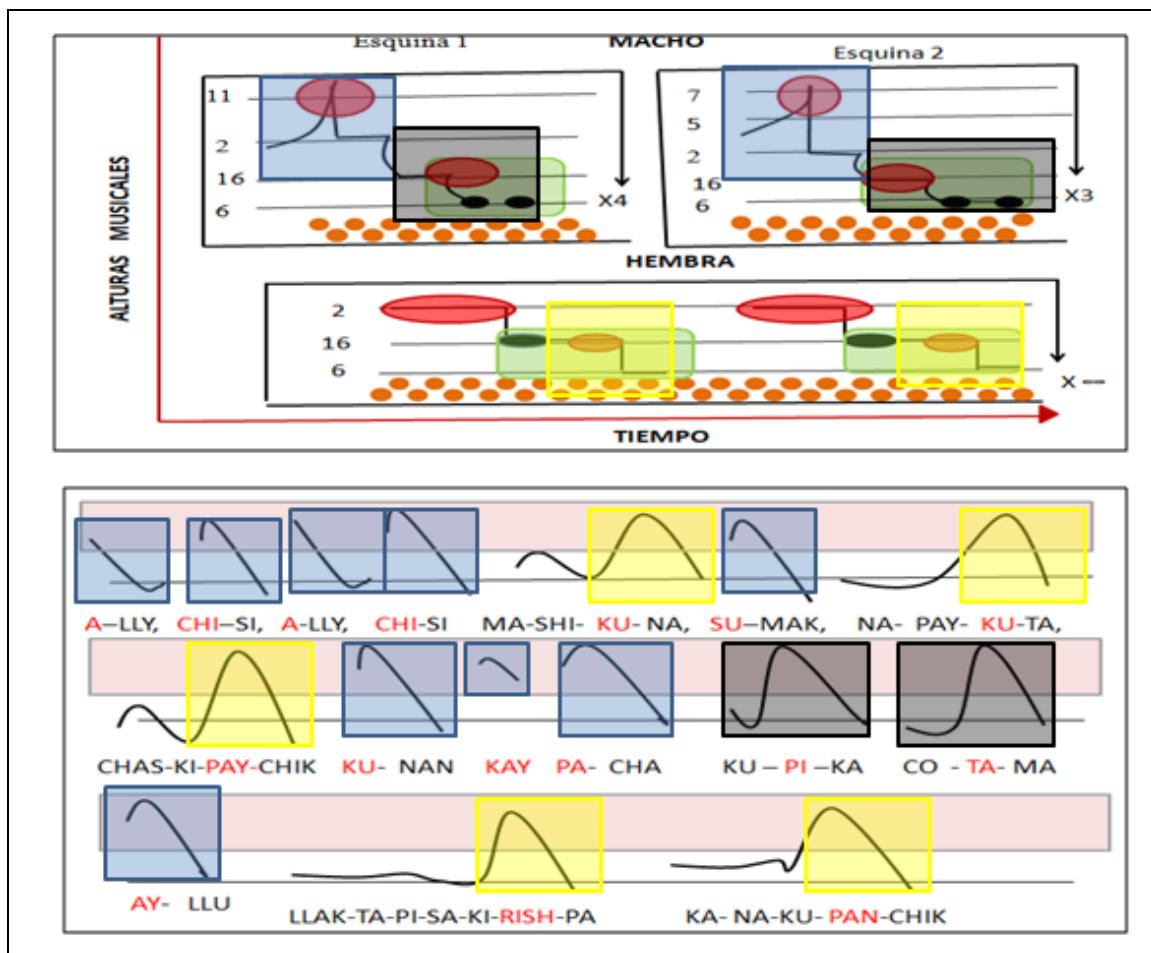


Elaborado por la autora

A partir de ambas imágenes se pueden ver las similitudes silábicas entre la música de las flautas y el idioma kichwa. El patrón acentuado en la penúltima sílaba continúa, como se puede ver en la figura 4.9 y en el siguiente video²¹.

²¹ https://youtu.be/JYS0mH_Rhpo

Figura 4.9. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa



Elaborado por la autora

En esta imagen se puede comparar las similitudes silábicas en ambas estructuras, siendo los cuadrados azules una forma silábica, el cuadrado amarillo otra forma silábica y así sucesivamente.

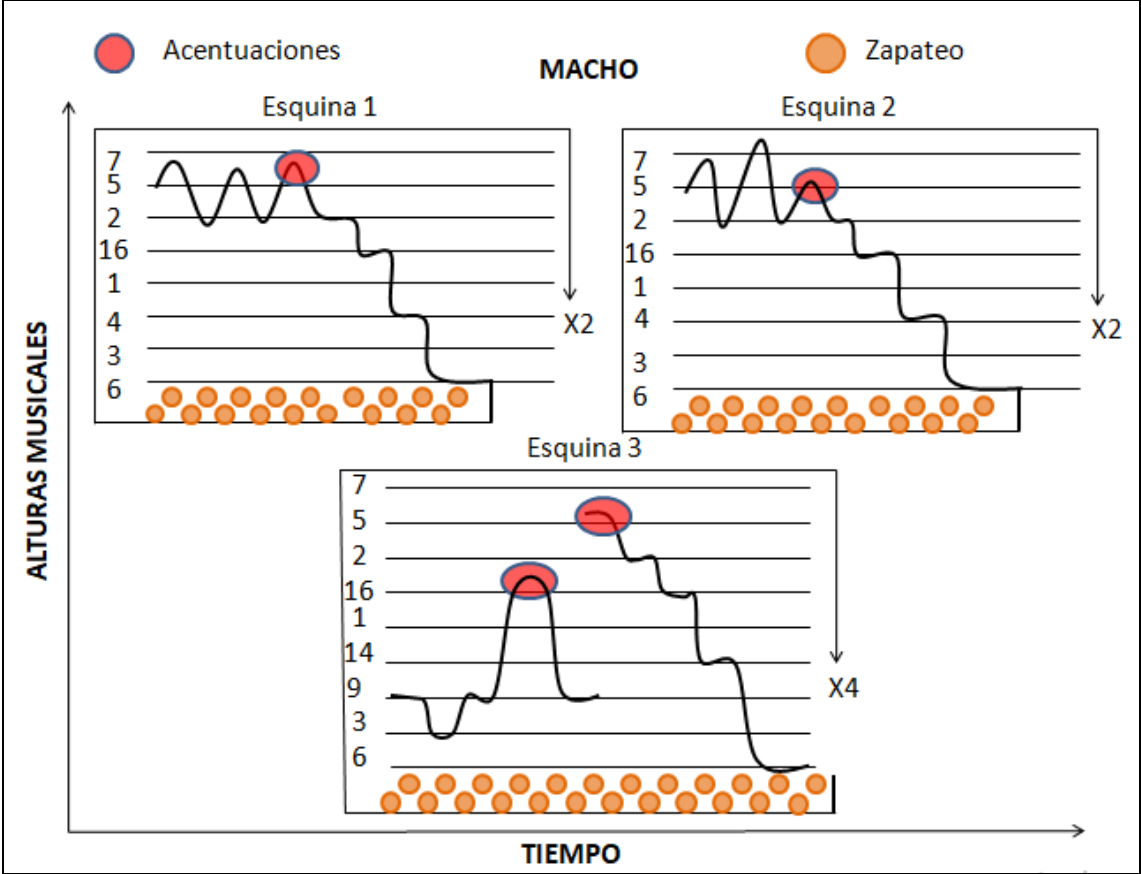
4.1.3. Estructura musical compleja

La estructura musical compleja se caracteriza por tener tres o más esquinas en flauta macho y dos o más esquinas en flauta hembra. Las esquinas son más largas que las anteriores estructuras y la composición melódica utiliza mayor cantidad de alturas musicales. También la repetición que realiza cada esquina es número par, ya que tanto la primera y segunda esquina de flauta macho se repiten dos veces cada una. En cambio la tercera esquina se repite cuatro veces. De igual manera las esquinas de flauta hembra se repiten cuatro veces como podemos ver en la figura 4.10 y el siguiente video.²²

²² <https://youtu.be/h9vsnoAT96Q>

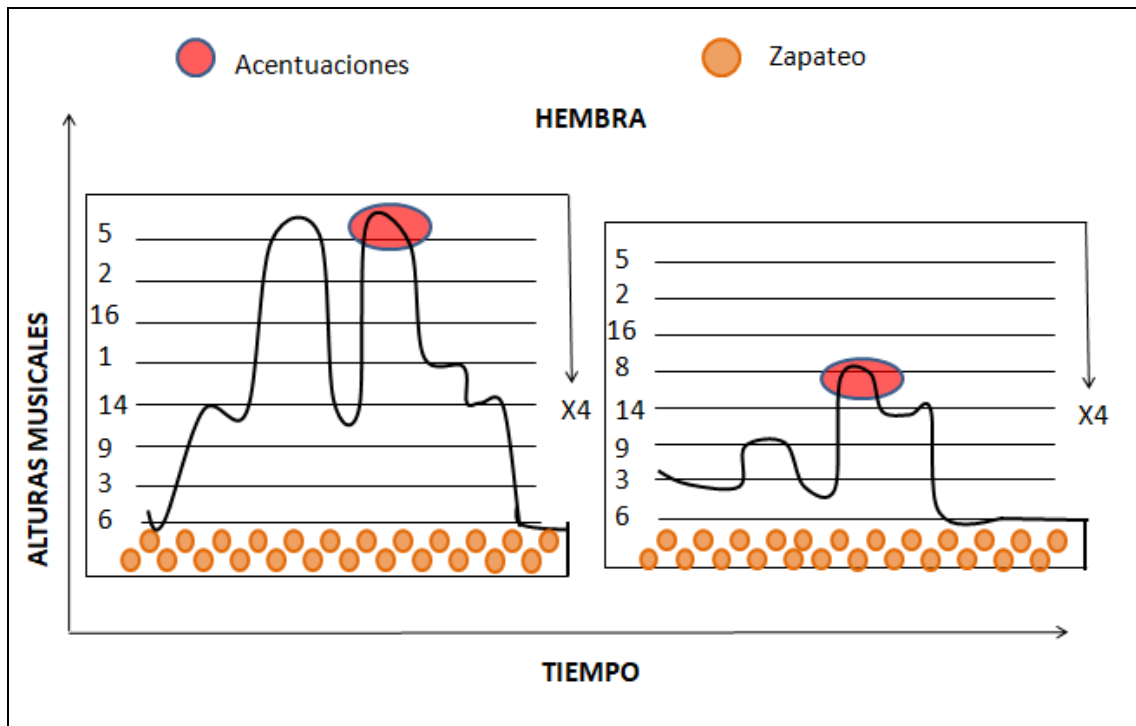
El tono que presenta esta estructura es el llamado “Hatun Kotama” o (gran Cotama), que representa a la comunidad durante la celebración del Inti Raymi, por lo que analizamos su estructura y perfil melódico a continuación.

Figura 4.10. Estructura musical compleja. Flauta macho



Elaborado por la autora

Figura 4.11. Estructura musical compleja. Flauta hembra

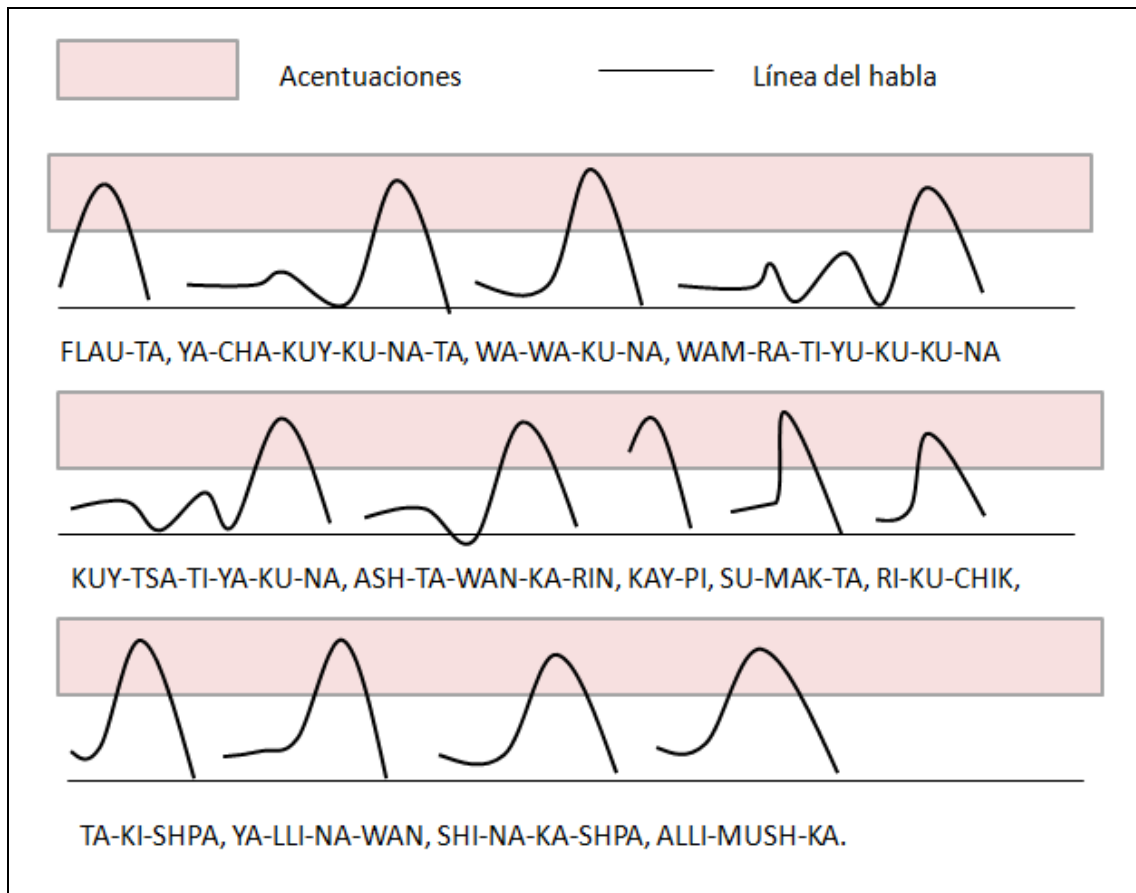


Elaborado por la autora

Como se puede ver en las imágenes todo el tono Hatun Kotama está compuesto por cinco esquinas o partes: tres en flauta macho y dos en hembra. Los perfiles melódicos de ambas flautas funcionan como una especie de espejo, ya que evidencian un comportamiento melódico y rítmico similar, pero con dinámicas invertidas. Es decir que mientras la flauta macho tiene un comportamiento melódico ágil, la hembra sostiene esto con un comportamiento melódico lento y mantenido que acompañan al macho con alturas musicales bajas o de tonos más graves. Los lugares de encuentro melódico entre ambas flautas en este tono están en dos lugares: 1) en la segunda acentuación de la altura número cinco y 2) el reposo o descanso en la última posición seis.

En el caso del idioma kichwa se puede apreciar el mismo comportamiento en la acentuación, como se ve en la siguiente figura.

Figura 4.12. Análisis del idioma kichwa



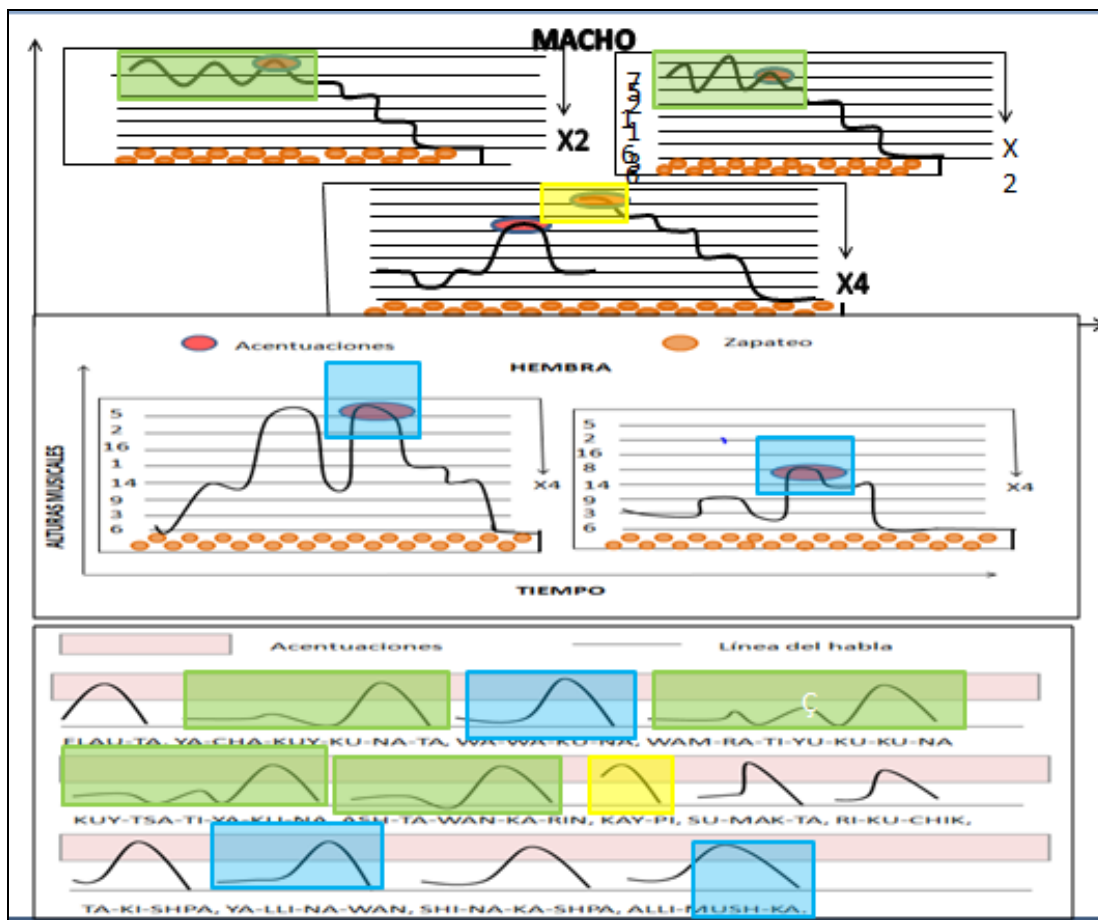
Elaborado por la autora

Tal como los anteriores casos el idioma kichwa sigue presentando la acentuación en la penúltima sílaba como se puede apreciar en la figura 4.12 y el video²³.

De esta manera, la comparación entre la estructura compleja de la flauta y el idioma kichwa refleja que hay tres tipos de silabeo compartido: 1) el simple que acentúa la primera sílaba en palabras cortas (cuadro de color amarillo), 2) las palabras un poco más largas que tienen el acento en la penúltima sílaba (cuadro celeste) y 3) las palabras largas que con tres impulsos termina acentuando el penúltimo (cuadrado verde), como se puede ver en la figura 4.13.

²³ <https://youtu.be/0Gn1O3gOXKk>

Figura 4.13. Comparación entre música de flautas e idioma kichwa



Elaborado por la autora

De esta manera se puede ver los tres tipos de estructura musical que presenta la flauta de carrizo, las cuales están fuertemente vinculadas con el idioma kichwa en cuanto a su composición silábica y su acentuación.

4.2. Inti Raymi. Su memoria. Representando a las parcialidades

La celebración del Inti Raymi funciona a partir del encuentro que se tiene entre las diferentes parcialidades de Otavalo, las cuales se concentran en la plaza de San Juan Capilla. Cuando las parcialidades se encuentran en la plaza se enfrentan entre sí con golpes y piedras, mientras se zapatea con intensidad y se tocan instrumentos como el rondín, la flauta de carrizo, la melódica, violín, etc. El objetivo de este encuentro es “tomar” la plaza, apropiarse de ella y despojar a las demás parcialidades para ser el ganador del año correspondiente. El triunfo en la toma de la plaza da prestigio y reconocimiento a la parcialidad ganadora, la cual es considerada más fuerte y dominante que las demás.

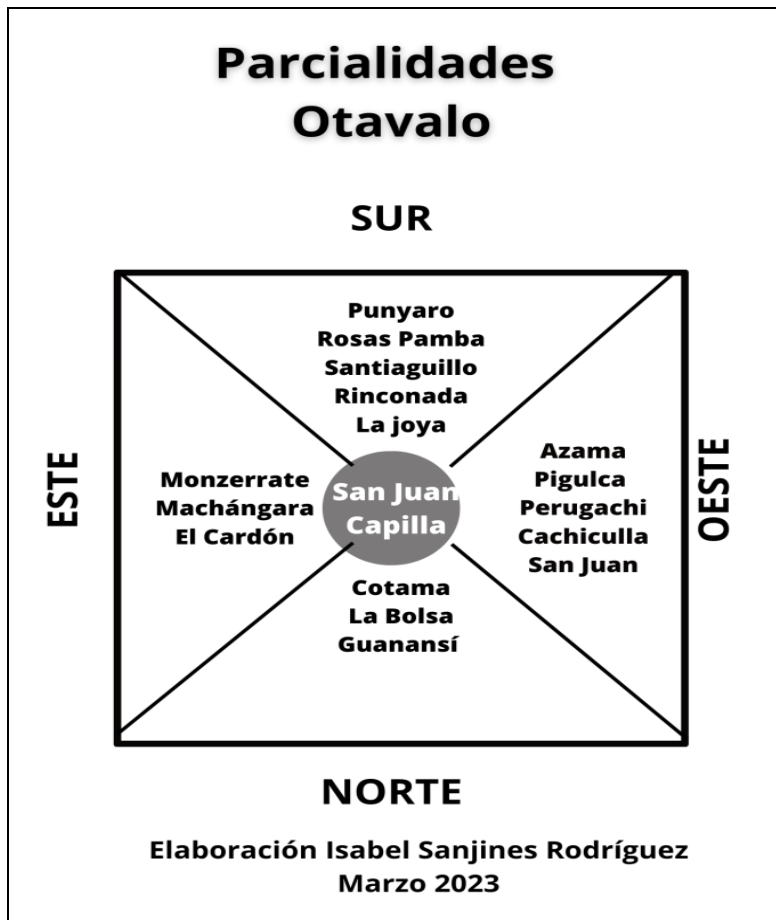
Las parcialidades territoriales de Otavalo que se consideran ancestralmente rivales son: 1) al este con comunidades de Monserrate, Machángara y El Cardón, siendo Monserrate la que

lidera; 2) al oeste con comunidades como Azama, Pigulca, Perugachi, Cachicullá, San Juan Alto y Bajo, las cuales están lideradas por Azama; 3) al norte con comunidades como Cotama, La Bolsa y Guanansi, las cuales son lideradas por Cotama y 4) el sur con comunidades como Punyaro, Rosas Pamba, Santiaguillo, Rinconada y La Joya, las cuales están dirigidas por Punyaro. Al centro se encuentra San Juan Capilla que es el centro espiritual de estas peleas ceremoniales que se dan en Otavalo (Ver figura 4.14).

Mariano Maldonado y Antonio Tráves argumentan que San Juan Capilla siempre fue el punto central que divide territorialmente las cuatro parcialidades, por medio de los dos ríos que pasan cerca de este sector (hoy ambos embovedados). A los alrededores de este espacio se encuentran varios *pukyus* o vertientes como Yanayacu, Lagartijas y Samay, los cuales son visitados para el baño ritual del Inti Raymi. También en la capilla de San Juan se encuentra el patrono católico del Inti Raymi “San Juan Bautista”, que es visitado por todos los músicos y bailarines antes de empezar con el zapateo y los enfrentamientos “¿Conoce San Juan Capilla? ahí es el centro ceremonial para Inti Raymi. Sabemos llegar ahí todas las comunidades y parcialidades para zapatear, pero antes debemos visitar al santo, a San Juan para agradecer” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Aquí en San Juan Capilla antes era río no más, no había así cemento como ahora. Así con el camino del agua nos dividimos territorios, los de arriba, abajo, derecho, izquierdo. Harta gente sabía llegar, llenito, llenito para bailar y alzar piedra. Todos con sus zamarros, flautas, axiales y chicotes entraban. Grave peleaban, piedras volando de un lado a otro. A mí me llegó piedra varias veces y mi esposa tenía que cogerme para curar. También muchos hacen *armay tuta* (baño ritual) en los *pukyus* cercanos como Yanayacu, Lagartijas y Samay. Así no más celebramos aquí (Entrevista a Antonio Tráves, San Juan Alto- Otavalo, 94 de marzo del 2023).

Figura 4.14. Parcialidades de Otavalo.



Elaborado por la autora con información del trabajo de campo.

El ritual de la “toma de la plaza” consiste en que cada comunidad se dirija hacia la plaza principal del pueblo o ciudad (en el caso de Otavalo San Juan Capilla)²⁴ con sus respectivos músicos y bailarines para dar comienzo al “alzar piedra”, que es el término utilizado para hacer referencia al inicio del enfrentamiento entre parcialidades o grupos. El propósito principal del ritual es ofrendar al Aya Uma, espíritu que da fuerzas a la tierra, siembra y cosecha, por medio del sacrificio o sangre humana. Por ello, los grupos de músicos y bailarines se pelean con piedra, puños y látigo hasta conseguir la sangre o muerte del contrincante. Hay dos tipos de contrincantes: 1) por parcialidades ancestralmente enemigas y 2) por problemas pendientes que se tiene con alguna familia o persona de la misma o distinta parcialidad, donde con la pelea se aprovecha de saldar las cuentas pendientes.

Si alguien no te cae bien, te hizo renegar o se pelearon, ahí mismo, en Inti Raymi sacas la rabia, te enfrentas y das solución al problema. Así también sabe ser. No es malo para

²⁴ Desde los años 70 la plaza principal de Otavalo se convirtió en el parque San Luis, donde se encuentra la cabeza de Rumiñahui. Sin embargo, antes de este evento la plaza principal de Otavalo era San Juan Capilla. A pesar de los cambios, la toma de la plaza se sigue realizando en San Juan Capilla.

nosotros, es como una forma de limpiar los espíritus negativos que tenemos. El Inti Raymi es también fiesta de limpieza espiritual, por eso hacemos baño ritual con ortiga, zapateamos y peleamos, porque eso nos ayuda a limpiar y agradecer por los alimentos que cosechamos (Entrevista a Clario Cachimuel, Cotama- Otavalo, 27 de marzo de 2023).

Los preparativos para la celebración de Inti Raymi empiezan desde el mes de mayo (un mes antes), en el cual los músicos comienzan a reunirse para practicar los tonos de Inti Raymi en rondines, flautas, violines, guitarras, quenas, etc. Los hombres alistan sus zamarros para tocar y bailar, se preparan los mejores trajes tradicionales y las mujeres seleccionan el maíz cosechado de cinco maneras: 1) maíz para mote, 2) maíz para colada o apigo, 3) maíz para kamyagu o tostado y 5) maíz para chicha o maíz podrido. Las comidas y bebidas preparadas por las mujeres son distribuidas a los familiares, danzantes y músicos a lo largo del mes de mayo, junio y julio, siendo el maíz el eje y propósito por el cual se celebra y agradece en el Inti Raymi, la celebración del sol y del maíz.

4.3. Transformaciones del Inti Raymi

Desde los años 2000 las religiones cristianas evangélicas y mormonas crecieron rápidamente en las comunidades indígenas de Otavalo, lo que provocó que muchas familias aceptaran estos cultos en sus hogares, dejando así de participar en eventos, ceremonias, fiestas y rituales de las comunidades por no cumplir con los preceptos religiosos adoptados. Esto provocó que muchos músicos flauteros dejaran de tocar y participar en los grupos que se conforman para Inti Raymi, matrimonios, velorios o similares, lo que provocó la disminución de integrantes en el grupo Hatun Kotama.

Muchos integrantes de Hatun Kotama dejaron de venir porque se pusieron religiones que no les permiten continuar con la música tradicional de nosotros. Muchas veces los hijos se hacen religiosos y prohíben a sus padres ir a fiestas, tomar cerveza y tocar flautas. Así es ahora” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

El impacto de las religiones evangélicas y mormonas llegó a todas las comunidades del cantón de Otavalo, lo que provocó la disminución en actividades, ceremonias, fiestas o rituales de carácter indígena, por venerar a la *Pachamama*, al sol, agua y fuego, junto con imágenes católicas como San Juan, San Luis, Virgen de Monserrate, entre otras, que no forman parte del sistema de creencias evangélico o mormón.

Esta disminución en las actividades católicas e indígenas afectó a la celebración del Inti Raymi, debido a que el encuentro tradicional entre parcialidades para la toma de la plaza está incompleto, ya que las parcialidades sur, este y oeste perdieron mucha participación de

familias, músicos y danzantes, lo que devino en la escasa participación de estas parcialidades. Como consecuencia la parcialidad norte (Azama y Cotama) se quedó sin su parcialidad sur (Punyaró, Santiaguillo, etc), entonces las comunidades de Cotama y Azama que son de la misma parcialidad tienen que enfrentarse entre sí por la ausencia de un rival ancestral.

“Pelemos con Azama porque no tenemos rival” (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama-Otavaló, 12 de febrero del 2023).

Otros cambios que tuvo la celebración del Inti Raymi desde las primeras décadas del 2000 fue la folklorización de la celebración, que se materializó de dos maneras: 1) la música y 2) la fetichización de la ancestralidad. En la primera década del siglo XX la música del Inti Raymi en Otavaló se realizaba sobre todo con flautas de carrizo y rondín por su fácil transportabilidad y resistencia al momento de generarse los enfrentamientos entre parcialidades. Clerio Cachimuel cuenta que las esposas de los flauteros eran las encargadas de llevar comida y flautas extras para cuando se rompa una, se tengan otras de reemplazo. “Las flautas se saben romper cuando nos llega un golpe o porque ya estamos chumaditos y rompemos, entonces nuestras esposas vienen corriendo a levantarnos y nos pasan otra flauta para seguir zapateando” (Notas de campo, Cotama- Otavaló, 19 de Enero 2023).

Esta dinámica se fue modificando durante las últimas décadas del siglo XX, pero sobre todo tuvo mayor impacto en los 2000, con el aumento de instrumentos folklóricos en la celebración del Inti Raymi, donde las canciones o melodías populares en los medios masivos de comunicación eran interpretadas en la toma de la plaza. Esto también se debe a que poco a poco la pelea ancestral fue disminuyendo por la ausencia de parcialidades, lo que derivó en la conformación de grupos musicales compuestos por personas de diversas parcialidades que ya no presentan la intención de enfrentarse.

El hecho que los enfrentamientos disminuyeran da más confianza a los músicos a llevar distintos instrumentos como guitarras, bandolines, saxos, quenás, arpas, melódicas, bombos, cajones peruanos, reco reco, etc., por tener el temor de romperlos en los enfrentamientos

¡Chuta! ahora llevan hartas guitarras, eso antes no era posible porque la guitarra se rompe fácil ¿no?, si le llegaba una piedra o golpe con el piso no hay remedio, toca comprar otra y es carito. Entonces no vale. En cambio, si se rompe flauta puedes reemplazar con otra porque nosotros mismos fabricamos (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavaló, 12 de febrero del 2023).

De este modo, el Inti Raymi de Otavaló se fue convirtiendo en una fiesta folklórica en la cual se reúnen grupos musicales provenientes de Cayambe, Peguche, Ilumán, San Pablo del lago, entre otros que representan a sus territorios desde el folklore. También participan escuelas de música como Ñanda Manachi, instituciones municipales o financieras que buscan

promocionarse por medio de la danza y la música. Esta folklorización del Inti Raymi otavaleño es producto también del creciente y constante turismo que tiene la ciudad, la cual tiene experiencia en vincular la música, artesanía e identidad cultural bajo la lógica de rentabilidad.

El creciente turismo en Otavalo genera la fetichización de las tradiciones consideradas ancestrales como el Inti Raymi, donde se lo vincula con la sanación, la naturaleza, interculturalidad y esencia indígena. Producto de ello se realizan eventos y festivales que ofrecen días de sanación con yachaks amazónicos o de Santo Domingo de los tsáchilas que realizan ceremonias de ayahuasca en la cascada de Peguche. A esto se suman actividades como “comida consciente” (vegano-vegetariano), música ancestral, meditación, yoga, caminatas y eventos similares que están dirigidos sobre todo a público externo, ya sea nacional o internacional. Este lado institucional, político y comercial es una de las caras del Inti Raymi, la más promocionada en los medios de comunicación.

Sin embargo, también existe un Inti Raymi auto- gestionado por las comunidades que presenta un carácter diferente al comercial, tanto en la gestión, organización y formas de representación, ya que mientras el Inti Raymi comercial construye y representa la imagen del indígena otavaleño como una sola, las comunidades buscan diferenciarse entre sí por medio de representaciones específicas de sus territorios, hechos que veremos a continuación.

4.4. Aprendiendo con los pies. Cotama en Inti Raymi

La celebración del Inti Raymi está compuesta por una serie de rituales y actividades que se van realizando en el transcurso de los meses de junio y agosto, los cuales son: 1) la visita de los músicos casa por casa, 2) la *karana*, 3) la rama de gallos, 4) el *armay tuta* y 5) la toma de plaza. Cada fin de semana del mes de junio grupos de músicos y bailarines ingresan zapateando a los patios de las casas para invitar a bailar a la familia, quienes ofrecen a los músicos y bailarines una merienda o bebida que por lo general son derivados del maíz, como mote, chicha, choclo o apigo. La visita de los músicos motiva a que las familias realicen mejoras en sus viviendas para recibir de la mejor manera a los músicos. Entonces pintan, cementan, botan escombros, avanzan en los pendientes de construcción entre otras mejoras que forman parte de los preparativos que se realizan antes del 24 de junio, día oficial del Inti Raymi.

La *karana*, castillo o regalo es una estructura hecha de cañas que sujetan gran cantidad de frutas y panes, pero en algunos casos también se colocan licores, dinero y ajís depende de la comunidad y sacerdotes de ese año. La intención de esta actividad es mostrar la prosperidad del

año, de las cosechas que fueron recibidas, mientras más grande la *karana* más próspero fue el año. La *karana* es una forma simbólica de realizar el cambio de prioste para el año venidero; para ello el nuevo prioste recibe las frutas, panes, licores y demás de la familia del prioste actual a modo de aceptación del mismo.

También el día que se realiza la “rama de gallo” es una forma de expresar este cambio anual de priostes, ya que al igual que la *karana*, el prioste actual entrega una cantidad (siempre número par) de gallos y gallinas al nuevo prioste. Los gallos y gallinas están colgados de las patas a una vara gruesa que es sujeta por bailarines que zapateando llegan a la casa del nuevo prioste. Si se entregan 6 gallos el próximo año se debe entregar el doble, es decir 12 gallos y así sucesivamente, ya que esto refleja la abundancia de la comunidad.

El *armay tuta* o baño ritual se realiza antes del 24 de junio, por lo general el 22 o 23 de junio. El objetivo de este baño ritual es quitar la mala energía, el mal espíritu que se acumula en el año y causa flojera o cansancio; entonces, para zapatear con fuerza durante los próximos siete días o más se baña en vertiente noches antes del Inti Raymi. Para ello, cerca de la madrugada las personas que van a participar del Inti Raymi como músicos o danzantes se dirigen a un *pukyu* (vertiente) con familiares y se realizan el baño ritual que consiste en mojarse con el agua fría todo el cuerpo para posteriormente recibir golpes suaves con ortiga en todo su cuerpo, luego, junto con rezos se expulsan las malas energías y se sopla puntas o puro (trago de caña) para terminar con el ritual.

Tanto en la comunidad de Cotama como en la comunidad de San Juan Alto vi que las personas que dirigían el baño ritual eran familiares de los músicos o danzantes. Por lo general eran mujeres, sean madres, esposas o abuelas que ortigaban y soplaban con trago a sus esposos o hijos quienes suelen ser los que más participan de esta celebración. De igual modo, las actividades mencionadas anteriormente (rama de gallos, la *karana* y visita de casas) son auto-gestionadas por cada comunidad que con *mingas* alistan las condiciones limpiando los *pukyus*, arreglando los caminos, preparando comida comunitaria, etc.

Por último, se da comienzo al Inti Raymi el 24 de junio con la toma de la plaza en San Juan Capilla, lugar donde llegan los diferentes grupos de música a partir del mediodía. Éste es el día principal del Inti Raymi por lo que todos los grupos musicales llegan a la plaza con sus mejores trajes y músicas, ya que es el primer encuentro. Antes de llegar a San Juan Capilla cada comunidad empieza el Inti Raymi en su respectivo territorio visitando las casas hasta medio día, para que después del almuerzo comunitario se dirijan a San Juan Capilla.

Cada comunidad y parroquia celebra las distintas actividades en fechas diferentes, por lo que la rama de gallo puede realizarse antes del 24 de junio en cierta comunidad, cuando en otra se realiza a finales de junio o principios de agosto. Lo mismo con la entrega de la *karana* o el baño ritual que son realizados entre los meses de junio y agosto. La comunidad que anuncia el último Inti Raymi se llama Imbabura la cual inicia su celebración el 27 de agosto culminando a principios del mes siguiente. Uno de los motivos por el cual la fiesta del Inti Raymi dura un mes se debe a la cercanía que existe entre las fiestas católicas de Corpus Cristi (30 de mayo), San Juan (24 de junio), San Pedro y San Pablo (29 de junio), lo que provoca esta secuencia de actividades ceremoniales.

En el caso específico de la comunidad de Cotama las fechas son las siguientes: el 20 y 21 de junio se realiza el baño ritual en *Yumba Pukyu* y *Kachi Pukyu*²⁵, a los cuales se llega zapateando con música de flautas. El 22 se hace el recorrido de los músicos casa por casa cuya actividad empieza a final de la tarde, alrededor de las 17:00 horas y dura hasta las 08:00 de la mañana del día siguiente aproximadamente. Es decir que toda la noche y madrugada se recorren las diferentes casas de la comunidad. El 23 se descansa y se limpia ropa. El 24 los músicos y bailarines empiezan zapateando en la comunidad y después del mediodía se dirigen a San Juan Capilla a representar a la comunidad. El 25 26 y 27 sucede la misma dinámica, comienzan tocando en Cotama para luego subir a San Juan Capilla. De este modo termina el Inti Raymi en Cotama.

4.5. Representaciones de identidad musical en el Inti Raymi

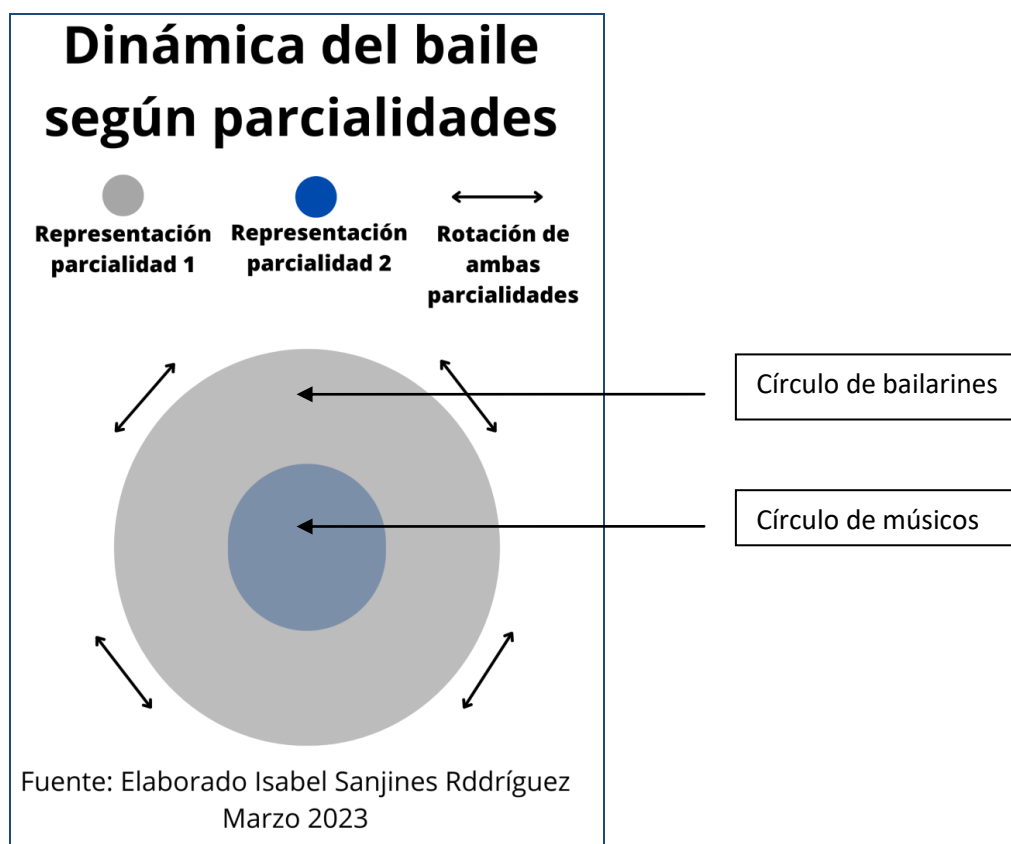
La forma circular de bailar en el Inti Raymi es una característica que se comparte en toda la región de Imbabura. Tanto músicos como bailarines forman círculos que rotan cambiando de sentido cada cierto tiempo. Por lo general los músicos conforman el primer círculo cuando comienzan a tocar los instrumentos. A este círculo se le unen varias personas que van formando otros círculos que rotan alrededor el primer círculo (Ver figura 4.15). Esta forma de bailar en varios círculos que cambian de sentido tiene una fuerte relación con los sentidos de parcialidad que explicamos anteriormente, ya que el primer círculo conformado por los músicos representa a una parcialidad y los demás círculos a las demás parcialidades.

¿Nos vio bailar así en redondo? eso es nuestra manera ancestral de bailar, todos así mostramos nuestra identidad, así bailan las parcialidades, los complementos entre el arriba, el abajo, la mujer, el hombre, el frío, el calor se muestran en la forma de bailar. Todo tiene un

²⁵ Revisar mapa de las parcialidades de la comunidad de Cotama

propósito, un sentido. (Entrevista a Clerio Cachimuel, Cotama- Otavalo, 13 de noviembre del 2022).

Figura 4.15. Dinámica del baile según parcialidades



Elaborado por la autora con información del trabajo de campo

Sin embargo, dentro de esta forma general de bailar existen maneras de representación identitaria que se expresan por medio del zapateo, es decir, que las formas de distinción entre comunidades se reflejan en la forma de zapatear “Todos zapateamos, pero no todos zapateamos igual” (Notas de campo, Cotama- Otavalo, junio 2023).

El zapateo funciona como un distintivo de identidad de cada comunidad o parroquia. Por ejemplo las comunidades de Azama y La Bolsa se caracterizan por zapatear agachados hacia adelante, los de Cotacachi acostumbran zapatear lento y bien saltado. En comunidades como Cuicocha y la Calera acentúan un pie hacia adelante avanzando de esa manera²⁶, los de Imantag se caracterizan por el doble zapateo²⁷, los de Cayambe tienen mayor movimiento hacia los lados (derecha- izquierda) y así sucesivamente.

²⁶ <https://youtu.be/s2GMFMSLbn4>

²⁷ <https://fb.watch/mzXYdN1Cdk/?mibextid=2JQ9oc>

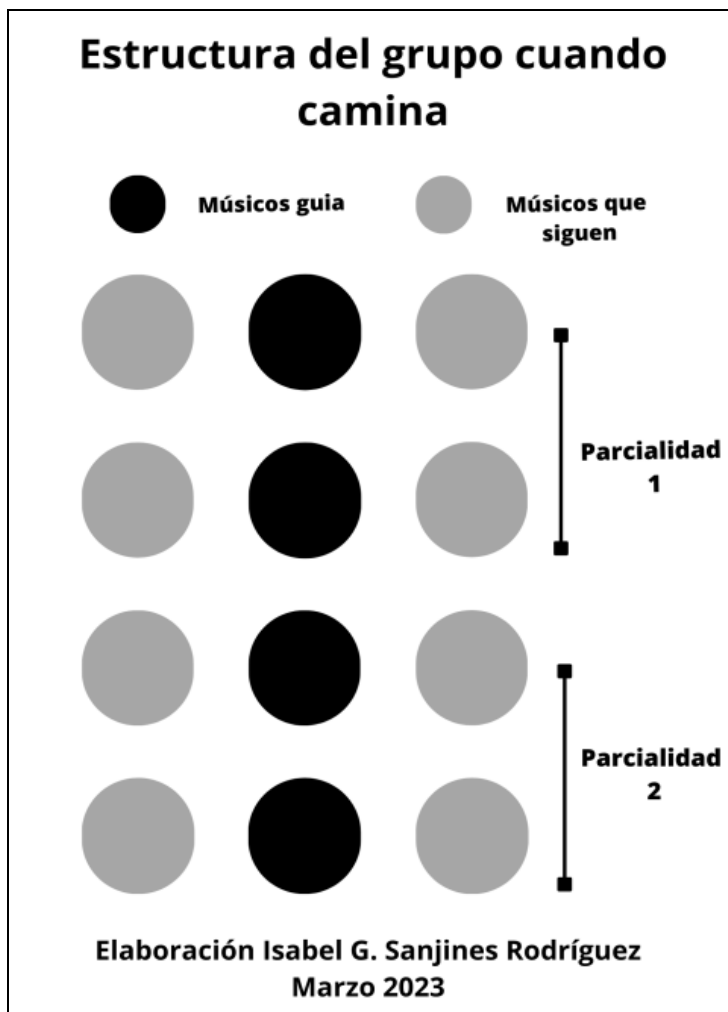
La comunidad de Cotama se caracteriza por zapatear rápido y trotado²⁸, casi como si estuvieran corriendo, lo que hace que los tonos en flauta cumplan con estas características de identidad. “Nuestros tonos son un poquito más rápidos que en otras comunidades, eso nos caracteriza” (Entrevista a Edison Maldonado, Cotama- Otavalo, 30 de octubre del 2022). Tomar en cuenta estas distinciones rítmicas que tiene cada comunidad es importante para interpretar la flauta de carrizo, ya que forma parte de la comprensión que se tiene del instrumento y la forma de representación que tiene cada territorio. “Todos pueden tocar flauta y zapatear, pero no todos entienden lo que tocan y bailan” dice Clerio Cachimuel (Notas de campo, Cotama- Otavalo, 08 febrero del 2023) haciendo referencia a las distinciones sutiles y significativas que tiene cada territorio.

Otra forma de distinción que se genera en los grupos de música es la organización u orden que tienen al momento de entrar a San Juan Capilla. Por ejemplo, Cotama entra en bloque, compuesto por filas horizontales de tres o cuatro músicos (dependiendo la cantidad), donde cada fila cuenta con un músico guía ubicado al medio. Los guías se distribuyen entre flauta macho y hembra según las filas, es decir, que la primera fila tendrá un guía flauta macho, en la siguiente uno flauta hembra, luego macho y así sucesivamente, lo que permite que el bloque de músicos sea el diálogo constante entre estas parcialidades.

Cotama denomina a esta forma de organización como “parcialidades”, ya que un grupo de filas se denomina parcialidad uno, y la otra fila como parcialidad dos, las cuales tocan de manera intercalada. Es decir que los guías de la primera parcialidad anuncian los tonos que serán tocados, mientras la otra parcialidad está zapateando en silencio. Luego el guía de la segunda parcialidad hace el llamado para tocar y la primera parcialidad se silencia dando paso al otro grupo (Ver figura 4.16). Esta dinámica se realiza cuando el grupo está camino a San Juan Capilla, una vez llegados, forman el zapateo circular que se explicó en la figura 4.15.

²⁸ <https://youtu.be/QZWJDm9iSmc>

Figura 4.16. Estructura del grupo musical cuando camina



Elaborado por la autora

Del mismo modo otras comunidades realizan su llegada grupal de diferentes maneras, por ejemplo, en Cotacachi entran en bloque pero los guías se distribuyen al principio y al medio para ordenar a los danzantes, para ello se mueven de un lado a otro dentro de las filas a modo de dirección. Por otro lado los de Cayambe acostumbran poner a los músicos guías en filas enteras, una fila de músicos guías, otra fila de danzantes y músicos, etc. Otros grupos entran en bloque de dos, otros tienen a los líderes en los costados y así sucesivamente.

A partir de todo ello se puede ver que San Juan Capilla es un espacio de encuentro, reconocimiento y distinción de los diferentes sectores de la provincia, que por medio de la música y danza se materializan los sentidos de identidad que se representan de múltiples maneras en la fiesta del Inti Raymi. Dentro de este universo sonoro, la comunidad de Cotama es conocida y reconocida por su trayectoria como flauteros, es el distintivo que los caracteriza como comunidad desde hace varias décadas atrás, siendo las flautas la narrativa y memoria activa de este territorio.

El hecho que Cotama tenga prestigio y trayectoria como flauteros es un orgullo para ellos, ya que consideran que son una de las pocas comunidades que conservan lo auténtico de las músicas del Inti Raymi. La escuela de Hatun Kotama expresa el rechazo a la folklorización del Inti Raymi en Otavalo, que implica la interpretación de cumbias o coplas de Cayambe en todo tipo de instrumentos, lo que provoca el asilar la flauta de carrizo y los tonos que se ejecutan en ella. La escuela se rehúsa a enseñar flauta a los grupos folklóricos de Peguche, porque afirman que son ellos los que tergiversan el sentido y lógica musical del Inti Raymi. Por ello, como modo de proteger el conocimiento de las flautas se reservan este derecho de admisión.

El Inti Raymi de ahora no es nada, ha cambiado mucho, se ha vuelto bien folklórico, ya pocos tocan flauta porque prefieren tocar las músicas modernas de ahora como cumbias ¿no?, está bien que toquen también lo que les gusta pero no se vale olvidar nuestros tonos e instrumentos propios de aquí, de nuestra identidad de más antes. Muchos grupos de Cayambe vienen, de aquí cerca de San Pablo del Lago y llenan de coplas San Juan Capilla, lindo es, pero no es típico de aquí. Ahora Otavalo parece Cayambe en Inti Raymi, no vale eso (Entrevista a Mariano Maldonado, Cotama- Otavalo, 12 de febrero del 2023).

Este derecho de admisión en la enseñanza de la flauta y el rechazo a las transformaciones del Inti Raymi muestra la posición conservadora y de algún modo radical que tiene la agrupación ante estos cambios. Esta resistencia a la folklorización del Inti Raymi es activa por parte de la escuela, debido a que con el proyecto lograron aumentar la población de flauteros dentro y fuera de la comunidad. Esto motivó a que muchas instituciones de música implementaran la enseñanza de la flauta, siendo el repertorio de aprendizaje los tonos de Hatun Kotama Cotama.

No debemos olvidar que los tonos de la escuela son la recopilación de tonos San Juan Alto, Mojanda, Santiaguillo y los diferentes sectores de la comunidad de Cotama, lo que hace de este espacio una especie de archivo sonoro de flautas de carrizo que construye su memoria no desde el papel, sino desde la oralidad activa y viva que trasciende de manera glocal por medio del aprendizaje y enseñanza de este instrumento.

En este capítulo se explicó y describió sobre las características musicales de la flauta de carrizo de Cotama, el material, medidas, funciones, tonos y ritmos a tocar, más la forma y estructura de su música. También se explicó sobre la relación onomatopeya que tiene la música de las flautas con el idioma kichwa, por medio de la entonación en la penúltima sílaba. Del mismo modo se explicó las características de la celebración del Inti Raymi, las

transformaciones que tuvo y sobre todo la folklorización por la cual ha pasado las últimas décadas.

Por otro lado, se destacó el sentido de parcialidad que se maneja en la música, danza y organización interna en momentos de Inti Raymi, lo que demuestra que si bien la pelea ancestral del Inti Raymi ya no prevalece en Otavalo, sigue prevaleciendo el sentido de parcialidad reflejado en liderazgos, orden grupal, danza y sentido territorial. Por último, se explicó que cada comunidad tiene formas particulares de zapatear, siendo esto un factor de distinción étnica que tienen los músicos y danzantes de la celebración.

Conclusiones

En el transcurso del texto se fueron exponiendo varios puntos que desarrollaron la historia musical de la provincia de Imbabura, el crecimiento económico y urbano que tuvo la ciudad de Otavalo desde la segunda mitad del siglo XX, los cambios y continuidades que tuvieron las celebraciones, sobre todo, la de Inti Raymi y las diversas formas de representación musical que tuvo con el paso de las últimas décadas. A partir de todo lo expuesto se puede mencionar que los sentidos de identidad que se construyen en las flautas de carrizo de la comunidad de Cotama giran en torno a los siguientes puntos:

1) las flautas de carrizo están fuertemente vinculadas a las relaciones de parentesco que existen en la comunidad de Cotama, debido a que cada conjunto familiar se encuentra ubicado en sectores específicos, los cuales son representados musicalmente de manera distinta, ya que cada familia es creadora de tonalidades particulares en flauta de carrizo, rondín, arpa o similares que representan a su sector. En este sentido el territorio, el parentesco y la música de las flautas de carrizo están relacionadas en cuanto la construcción de identidad musical en la comunidad de Cotama.

2) la entonación de las flautas de carrizo tiene la misma entonación del idioma kichwa, ya que el patrón común entre ambas es la acentuación en la penúltima sílaba, hecho que muestra la similitud onomatopéyica de la estructura de pensamiento entre la música y el idioma. Este vínculo entre ambas estructuras es lo que genera sentido, significado y formas de representación identitaria en la música otavaleña, ya que la construcción gramatical del idioma nativo se materializa en la composición musical de las flautas.

3) Las flautas de carrizo son la fuente documental que muestra los cambios y transformaciones que tuvo la comunidad de Cotama durante el siglo XX y principios del XXI. Por un lado, cuando Cotama era la hacienda San Vicente las flautas tenían un uso agrario y ritual, ya que se tocaba para motivar la siembra, cosecha y actividades de minga (trabajo comunitario), como para prevenir o sanar enfermedades espirituales como el mal de ojo, o mal espíritu. En cambio cuando Cotama se distribuyó territorialmente como comunidad debido a su liberación en 1975, tuvo el impacto directo del “folklore andino”, caracterizado por la influencia de la “peña boliviana” donde el charango, zampoña y la quena criolla eran los instrumentos emblemáticos. De esta manera se fue desplazando a los instrumentos indígenas como la flauta de carrizo, iniciando así su declive.

Sin embargo para las primeras décadas del 2000 surge una revitalización de las flautas de carrizo, gracias a los impactos que generaron los proyectos de indigenización y turistificación de los productos y ceremonias indígenas otavaleñas. Justamente esta rentabilización de lo indígena es lo que permitió el auge de las flautas de carrizo actualmente, la cual se usa como medio identitario indígena de Imbabura y del Ecuador.

4) Los impactos de la turistificación de la cultura otavaleña generaron cambios importantes en la cotidianidad economía, cultural y política de Otavalo, debido a que la rentabilización folklórica se materializó de dos maneras: 1) la música y 2) la fetichización de la ancestralidad. El escenario principal donde se ve el impacto de estos dos procesos es la celebración del Inti Raymi, ya que al comercializar su carácter ritual provocó la devaluación del mismo, ya que el Inti Raymi se convirtió en un tiempo de ventas, propaganda política y propaganda turística, que es auspiciada por instituciones como la Alcaldía, partidos políticos, centros culturales, instituciones financieras, educativas, etc., que se benefician a nombre de esta celebración. Como consecuencia, todas las actividades que se realizan durante el acontecimiento son masivas y están dirigidas sobre todo al turista.

5) sin embargo también hay un Inti Raymi auto-gestionado por las comunidades del cantón, el cual se realiza en las canchas parques o plazas centrales, en las cuales se organizan para realizar mingas para limpiar camino, cocinar, hacer chicha, poner amplificación, entre otras actividades. Si bien el *armaytuta* o baño ritual se hace en varias vertientes o cascadas de agua de manera pública, es común que cada unidad doméstica se organice para ir y realizarlo bajo la guía de una persona que maneje la ortiga, siendo generalmente las mujeres quienes se encargan de ello. Este Inti Raymi auto-gestionado por las comunidades es diferente al comercial, ya que suele ser más íntimo y reservado, a diferencia del otro que es público y masivo.

6) la escuela de flautas Hatun Kotama rechaza el folklore bolivianizado que impactó durante las últimas décadas del siglo XX, ya que consideran que no es auténtico de Otavalo, por las influencias bolivianas y peruanas que tuvo. Como respuesta a esto Cotama afirma que los saberes que se tienen de las flautas de carrizo son ancestrales por ser pre- incaicos, siendo la fuerza de la memoria oral lo que la hace perdurar este conocimiento en los años. Por esa razón, el contenido de autenticidad es desarrollado desde la antigüedad del instrumento y su memoria, lo que construye otro tipo de discurso, comercialización y público consumidor. El discurso de lo auténtico e identidad indígena es lo que se está promocionando desde la imagen de la flauta de carrizo, que gracias a este auge puede considerarse la propuesta de un nuevo folklore.

7) La Escuela de Hatun Kotama funciona como un archivo sonoro oral de las flautas de carrizo del cantón de Otavalo, debido a que su trabajo registró y centralizó la memoria de varios flauteros que recordaban tonalidades de sus respectivas comunidades, teniendo así tonos de Cotama, San Juan Alto, Santiaguillo y Quinchuquí.

8) Por último, la estructura sonora otavaleña de las flautas de carrizo como: 1) el zapateo, 2) la lógica macho- hembra, 3) el tocar según parcialidades, 5) tocar y bailar en ronda y 6) vincular la música con el ritual de los *tinkuy* o “alzar piedra”, son características que también tienen las músicas kichwas/ quechuas de Perú (Chumbivilca) y Bolivia (Potosí), lo cual da genera interrogantes sobre las relaciones inter-étnicas que pueden tener estos territorios a partir de la música y danza, hecho que podría dar motivo a otra investigación que escarbe más profundamente estos vínculos inter-étnicos.

Referencias

- Aguilar Molina, Adriana Soledad. 2019. «Éxito, orgullo y vergüenza. Los usos de la cultura auténtica en la disputa por la música folclórica andina.» Tesis de maestría, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Ataulfo Tobar. 1981. *Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador*. Ecuador: Instituto andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Benavente Véliz Santos Cesarios. 2007. «La cultura popular: la música como identidad colectiva». *Revista Diario Andino*, n.º 29: 29-46.
- Cachiguango Luis Enrique y Julián Pontón. 2010. *Yaku mama. La música ritual del Hatun Puncha-Inti Raymi en Kotama, Otavalo. Ecuador*. Ministerio de Culturas. Ecuador.
- Caero Florencio, Julio. 2000. «“Tradición” y “modernidad” en la música “andina”», n.º 12: 1-16.
- Comaroff, Jean y Comaroff Jhon L. 2011. *Etnicidad S.A*. Buenos Aires: Katz.
- Díaz Polanco, Héctor. 2011. *Diez tesis sobre identidad, diversidad y globalización*. Editado por FLACSO (Organization), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Mexico), Chenaut Victoria, Magdalena Gómez, Héctor Ortiz, y Sierra María Teresa. Primera edición. Publicaciones de la Casa Chata. Quito, Ecuador : México, D.F: FLACSO Ecuador ; CIESAS.
- Farinango Cabezas, Luis Ernesto. 2012. «Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina. Caso de estudio la agrupación musical los Nin de la ciudad de Otavalo.» Tesis de maestría, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Fernandez Calvo, Diana. 2007. «La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas». *Revista del instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n.º 21: 175.
- FLACSO Ecuador, dir. 2018. *Conferencia: Lo que aprendimos: consideraciones sobre la entrevista de historia oral*. <https://www.youtube.com/watch?v=tHkGki3DR1Y>.
- Flores Díaz Daniel. 2018. «Sonoridades ancestrales en la comunidad de Kotama del Cantón Otavalo. Descripción y análisis técnico musical.» Tesis de maestría, Ecuador: Universidad Internacional de La Rioja.
- Frith, Simon. 2003. «Música e identidad». En *Cuestiones de identidad cultural, 2003*, ISBN 950-518-654-1, págs. 181-213, 181-213. Amorrortu Editores. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2786285>.
- Hall, Stuart. 2013b. «El espectáculo del “Otro»». En *Sin garantías*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Wals, y Víctor Vich, 431-58. Quito: Corporación Editora Nacional.
- . 2013a. «El trabajo de la representación». En *Sin garantías.*, editado por Eduardo Restrepo h, y, Catherine Wals, y Víctor Vich, 459-96. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Iriarte Suárez, Marco. 2020. «Sociología de la música: la “chicha”, un producto cultural de la hibridez social en el Perú». *Tradición*, n.º 20: 111-15.
- Jean Comaroff y Jhon L. Comaroff. s. f. «Etnicidad S.A.» En .
- Lema German Patricio. 2005. *Los Otavalos. Cultura y tradiciones milenarias*. Ecuador: Abya Yala.
- Maiso Jordi. 2018. «Industria cultural: génesis y actualidad de un concepto crítico». *Escritura e Imagen*, n.º 14: 133-49.
- Maldonado, Ruíz, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros : de la imagen etnoarqueológica de «lo indígena» al imaginario del Kichwa Otavalo "universal*. Quito: Sede Ecuador : Abya-Yala.

- Marti Josep. 1996. «Música y etnicidad; una introducción a la problemática.» *Revista transcultural de música* 2.
- Martí Pérez, Josep. 1997. «¿Necesitamos aún el término “Etnomusicología”?» *Sociedad Española de Musicología*, Revista de Musicología, 2: 887-94.
- Meisch, Lynn. 2022. En *Andean Entrepreneurs. Otavalo Merchants & Musicians in the global arena.*, 155-99. EEUU.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Ecuador: Cartografía de la memoria.
- Mullo Sandoval, Juan Mullo. 2011. «Etnomusicología ecuatoriana. Su aporte al conocimiento de la diversidad y la construcción de la identidad de los pueblos indígenas, negros y montubios del Ecuador.» *EDO*, n.º 8: 110-18.
- Muratorio, Blanca. 2003. «Discursos y silencios sobre el indio en la conciencianacional». En *Antología: ciudadanía e identidad*, editado por Simón Pachano, 361-75. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Nettl Bruno. 2005. «La música y ese complejo todo. La música en la cultura». *The study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*.
- Ochoa, Ana María. 1999. «El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música». En *Cultura y Globalización*, 249-65. Colombia: Universidad de Colombia.
- Pineau, Fanny y Mora Ramírez. 2011. «La (re) construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural». *Ensayos pedagógicos* VI (1): 67-81.
- Pontón Yépez Julián. 2012. «Los sistemas de pensamiento musical nativos: Culturas andina, afroecuatorianas y oriental del Ecuador.» Ecuador: Universidad Estatal de Cuenca y Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Pujadas Joan. 2000. «El método biográfico y los géneros de la memoria». *Revista de Antropología Social*, n.º 9: 127-58.
- Reynoso Carlos. 2006a. *Antropología de la música. De género tribales a la globalización*. Vol. I. 2 vols. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Reynoso, Carlos. 2006b. *Antropología de la música. De género tribales a la globalización*. Vol. II. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romero, Raúl. 2001. «Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú». Editado por Gisela Cañaepa Foch. *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 37-60.
- Ruiz Balzola, Andrea. 2015. *Tejedores de mapas. Una familia kichwa otavaleña en la migración transoceánica*. Quito Ecuador: Abya Yala.
- Spedding, Alison. 2013. «Metodologías cualitativas: Ingreso al trabajo de campo y recolección de datos.» En *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*, editado por Mario Yapu, 119-94. Bolivia: PIEB.
- Valenzuela Arce, José Manuel. 2000. «Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos». *Revista Mexicana de Sociología* 2 (62): 125-14.
- Vallejo, Jessie M. 2013. *¡Así Kotama! The flutes of Otavalo, Ecuador*. Smith, Sonian.
- Volinsky, Nan. 2001. «Poniéndose de pie. Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador». En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en Los Andes*, 127-52. Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fondo Editorial.

Windmeijer Jeroen. 2016. *El valle amanecido. Un estudio de los indígenas ejemplares de Otavalo, Ecuador*. Quito: Abya Yala.