



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA (FECYT)

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

TEMA:

“REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA SOBRE EL CONSUMO DE
ALCOHOL DURANTE LAS FIESTAS DEL INTI RAYMI EN
OTAVALO”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título en Licenciatura en Artes Plásticas

Línea de investigación: Desarrollo artístico, diseño y publicidad.

AUTOR:

JOSÉ ARMANDO POTOSÍ HINOJOSA

DIRECTOR:

MSC. ANDREA JANETH VACA VACA

Ibarra – Ecuador, febrero 2026

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN

A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

La Universidad Técnica del Norte dentro del proyecto Repositorio Digital Institucional, determinó la necesidad de disponer de textos completos en formato digital con la finalidad de apoyar los procesos de investigación, docencia y extensión de la Universidad.

Por medio del presente documento dejo sentada mi voluntad de participar en este proyecto, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD:	1004782635		
APELLIDOS Y NOMBRES:	Potosí Hinojosa José Armando		
DIRECCIÓN:	Otavalo, San Rafael, comunidad Cuatro Esquinas.		
EMAIL:	japotosih@utn.edu.ec		
TELÉFONO FIJO:	-	TEL. MÓVIL:	0959156757

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	“REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA SOBRE EL CONSUMO DE ALCOHOL DURANTE LAS FIESTAS DEL INTI RAYMI EN OTAVALO”
AUTOR:	José Armando Potosí Hinojosa
FECHA:	2025-12-05
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA:	<input checked="" type="checkbox"/> PREGRADO <input type="checkbox"/> POSGRADO
TITULO POR EL QUE OPTA:	Licenciatura en Artes Plásticas
ASESOR /DIRECTOR:	MSc. Andrea Janeth Vaca Vaca

AUTORIZACIÓN DE USO A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD

Yo, José Armando Potosí Hinojosa, con cédula de identidad Nro. 1004782635, en calidad de autor (es) y titular (es) de los derechos patrimoniales de la obra o trabajo de grado descrito anteriormente, hago entrega del ejemplar respectivo en formato digital y autorizo a la Universidad Técnica del Norte, la publicación de la obra en el Repositorio Digital Institucional y uso del archivo digital en la Biblioteca de la Universidad con fines académicos, para ampliar la disponibilidad del material y como apoyo a la educación, investigación y extensión; en concordancia con la Ley de Educación Superior Artículo 144.

Ibarra, a los 26 días del mes de febrero de 2026.

EL AUTOR:

.....

José Armando Potosí Hinojosa

C.C.: 1004782635

CONSTANCIAS

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

Ibarra, a los 26 días del mes de febrero de 2026.

EL AUTOR:

.....
José Armando Potosí Hinojosa

C.C.: 1004782635

CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR

Ibarra, 26 de febrero del 2026

MSc. Andrea Janeth Vaca Vaca

DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CERTIFICA:

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

.....

MSc. Andrea Janeth Vaca Vaca

C.C.: 1003774906

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL

El Tribunal Examinador del trabajo de titulación “REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA SOBRE EL CONSUMO DE ALCOHOL DURANTE LAS FIESTAS DEL INTI RAYMI EN OTAVALO” elaborado por José Armando Potosí Hinojosa, previo a la obtención del título de Licenciatura en Artes Plásticas, aprueba el presente informe de investigación en nombre de la Universidad Técnica del Norte:

(f):.....

MSc. Gonzalo Vinicio Echeverría Armas

C.C.: 1002523874

(f):.....

MSc. Andrea Janeth Vaca Vaca

C.C.: 1003774906

(f):.....

MSc. Edison David Díaz Martínez

C.C: 1002495198

DEDICATORIA

Dedico con profundo cariño y gratitud este trabajo a mis padres, por ser mis ejemplos de resistencia y experiencia, y el apoyo más firme en cada etapa de mi vida.

A ambos, gracias por enseñarme a trabajar con dedicación. Este logro también es suyo: una muestra de lo que ellos mismos pudieron haber conseguido de haber tenido unos padres como los míos.

AGRADECIMIENTO

A mis padres, quienes no tuvieron los recursos para ellos poder estudiar, me brindan esta gran oportunidad de vida.

A mis hermanas, a su apoyo incondicional, consejos y constante presencia marcaron cada paso que di. Su confianza en mí ha sido una guía y un refugio en los momentos de mayor dificultad.

A mis amigos y compañeros, que el arte y la creatividad nos lleven lejos, gracias por cada palabra de ánimo, por las ideas compartidas y las risas que aliviaron el cansancio.

Este trabajo no solo representa un logro académico, sino también el resultado de todos los gestos, enseñanzas de mis profesores, maestros y toda su experiencia ha aportado a este recorrido, mi más profundo agradecimiento.

RESUMEN

Debido a fenómenos de la modernidad relacionados con el consumo de licor por parte de las comunidades indígenas que conforman la cultura *Otavalo* y su encubrimiento a través del sentido de identidad cultural y fortalecimiento cultural especialmente dentro y durante la festividad ancestral conocida como *Hatun Puncha* o día mayor, las cuales se han visto alteradas modificando la esencia espiritual y simbólica de estas celebraciones, surgen la necesidad de profundizar sobre los orígenes, factores y cambios que conllevan estos comportamientos, enfocándose en el análisis entre la relación de los rituales ancestrales, la identidad cultural y los efectos de la modernidad sobre las prácticas comunitarias.

El estudio parte del reconocimiento de que *Hatun Puncha* o *Inti Raymi* es una de las celebraciones más importantes del calendario agrícola andino, en el que se agradece a la Pachamama por la fertilidad de la tierra y el ciclo de la vida. Sin embargo, la globalización y la influencia del turismo han transformado la función ritual de la chicha o azua mama, “bebida sagrada elaborada a base de maíz”, sustituyéndola por bebidas alcohólicas comerciales que desvirtúan su propósito original. Esta situación ha derivado en excesos, conflictos sociales y pérdida de los valores espirituales que fundamentaban la base de la vida comunitaria, de la hermandad del ayllu.

El objetivo principal de la investigación es analizar el consumo de alcohol durante el *Inti Raymi* mediante una representación artística que interprete la transición entre lo sagrado y lo profano, visibilizando los cambios culturales y simbólicos de la comunidad. Para ello, se exploran conceptos como el *Sumak Kawsay*, *habitus* y la cosmovisión andina, así como elementos pictóricos presentes en la simbología indígena: la chacana, el cóndor, el puma, la serpiente, el maíz y el sol, todos ellos entendidos como puentes entre el mundo material y el espiritual.

A partir de la observación y el análisis cultural, se propone una obra pictórica que actúa como medio de reflexión y resistencia ante la pérdida de identidad, donde el *Hatun Puncha* ha pasado de ser una práctica cultural para convertirse en un hábito social normalizado que genera conflictos internos en la comunidad. Los resultados muestran que esta transformación ha alterado las jerarquías tradicionales, el sentido espiritual, los roles de género y el sentido de reciprocidad del *Ayllu*, donde la sustitución del azua mama o chicha por bebidas alcohólicas no solo afecta la salud y la economía familiar, sino que también desvirtúa los valores de la cosmovisión andina.

En este contexto, la representación artística final surge como una síntesis visual del proceso investigativo, más que como un producto estético, funcionando como medio para visibilizar la problemática social y fomentar una reflexión colectiva sobre la pérdida de valores, la desritualización del *Inti Raymi* y la necesidad de recuperar su sentido espiritual y comunitario.

Palabras clave:

Inti Raymi; Otavalo; cultura andina; consumo de alcohol; transgresión ritual.

ABSTRACT

Due to modern phenomena related to alcohol consumption within the indigenous communities of the Otavalo culture—and its concealment under the guise of cultural identity and strengthening, particularly during the ancestral festival known as *Hatun Puncha* (the "Great Day")—the spiritual and symbolic essence of these celebrations has been significantly altered. This shift creates a need to delve into the origins, factors, and changes associated with these behaviors, focusing on the relationship between ancestral rituals, cultural identity, and the impact of modernity on community practices.

The study begins by recognizing *Hatun Puncha* or *Inti Raymi* as one of the most pivotal celebrations in the Andean agricultural calendar, a time to offer gratitude to Pachamama (Mother Earth) for the fertility of the land and the cycle of life. However, globalization and the influence of tourism have transformed the ritual function of *chicha* or *azua mama* (the "sacred maize-based beverage"), replacing it with commercial alcoholic drinks that distort its original purpose. This situation has led to excesses, social conflicts, and a loss of the spiritual values that formed the foundation of community life and the brotherhood of the *ayllu*.

The primary objective of this research is to analyze alcohol consumption during *Inti Raymi* through an artistic representation that interprets the transition between the sacred and the profane, making visible the cultural and symbolic shifts within the community. To achieve this, the study explores concepts such as *Sumak Kawsay* (Good Living), *habitus*, and the Andean worldview, alongside pictorial elements present in indigenous symbology: the *chakana*, the condor, the puma, the serpent, maize, and the sun—all understood as bridges between the material and spiritual worlds.

Based on cultural observation and analysis, a pictorial work is proposed as a medium for reflection and resistance against the loss of identity. It illustrates how *Hatun Puncha* has transitioned from a sacred cultural practice to a normalized social habit that generates internal conflicts. The findings show that this transformation has altered traditional hierarchies, spiritual meaning, gender roles, and the sense of reciprocity within the *Ayllu*. The substitution of *azua mama* or *chicha* with commercial spirits not only affects physical health and family economy but also devalues the core principles of the Andean worldview.

In this context, the final artistic representation emerges as a visual synthesis of the research process rather than a mere aesthetic product. It functions as a vehicle to bring visibility to these social issues and foster collective reflection on the loss of values, the de-ritualization of *Inti Raymi*, and the urgent need to reclaim its spiritual and communal essence.

Keywords: Inti Raymi; Otavalo; Andean culture; alcohol consumption; ritual transgression.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN	2
AUTORIZACIÓN DE USO A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD	3
CONSTANCIAS	4
CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR	5
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL	6
DEDICATORIA	7
AGRADECIMIENTO.....	8
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	15
Objetivo General.....	17
Objetivos Específicos	17
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	18
1.1. El Hatun Pucha y su relevancia cultural en Otavalo	18
1.2. Consumo de alcohol como práctica ritual y social	21
1.3. Representación pictórica en la cultura indígena andina	25
1.4. Elementos simbólicos de la representación pictórica	33
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA	37
2.1. Tipo de investigación	37
2.2. Enfoque de investigación.....	37
2.3. Diseño de investigación.....	37
2.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	38
2.5. Procedimiento.....	39
2.6. Criterios éticos y validez de la investigación	40
CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	41
3.1. Sobre las celebraciones y rituales del Hatun Pucha – Inti Raymi	41
3.2. El rol del consumo de alcohol en la festividad	49
3.3. Dinámicas comunitarias y simbolismos sociales.....	54
3.4. Impacto cultural de las festividades en la identidad Kichwa.....	58
CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA.....	61
LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL CONSUMO DE ALCHOL	61
4.1. Antecedentes históricos de la pintura andina	61
4.2. Simbología dentro de la pictografía Andina.....	66
CAPÍTULO V: CONCEPTUALIZACIÓN DE OBRA - UNA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL CONSUMO DE ALCHOL	72
5.1. Conceptualización y desarrollo de la obra.....	72
5.2. Referentes artísticos.....	72
5.3. Elementos visuales y simbólicos	73
5.4. Escala, técnica y materialidad	73
5.5. Público objetivo e interpretación.....	74
5.6. Análisis de los elementos pictóricos y simbólicos	74

5.7. Relación entre el artista y el contexto cultural	79
5.8. Reacciones del público e interpretación de la obra	80
DISCUSIÓN Y ANÁLISIS	81
Reflexión sobre el impacto cultural del consumo de alcohol	81
El arte como medio de preservación y denuncia cultural	82
Contrastes entre las representaciones visuales y la realidad social	83
CONCLUSIONES	84
RECOMENDACIONES	85
GLOSARIO.....	87
BIBLIOGRAFÍA	89
ANEXOS	92

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 <i>Conceptos de la filosofía andina</i>	26
Tabla 2 <i>Elementos visuales, características de la geometría andina.....</i>	27
Tabla 3 <i>Elementos formales de la pictografía andina.....</i>	34
Tabla 4 <i>Descripción iconográfica e iconológica de los elementos simbólicos de la cosmovisión andina</i>	35
Tabla 5 <i>Celebraciones y rituales del Hatun Puncha-Inti Raymi.....</i>	42
Tabla 6 <i>Animales Sagrados en la cosmovisión andina</i>	67
Tabla 7 <i>Elementos naturales y cósmicos del pensamiento andino.....</i>	68
Tabla 8 <i>Colores y significados en el pensamiento andino</i>	69
Tabla 9 <i>Formas geométricas</i>	69
Tabla 10 <i>Objetos Rituales y Simbólicos</i>	70

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Ceremonia de baño de purificación</i>	18
Figura 2 <i>Pequeño castillo con ofrendas e íconos de la política actual.....</i>	19
Figura 2 <i>Pequeño castillo con ofrendas e íconos de la política actual.....</i>	19
Figura 3 <i>Influencia de la cultura pop en la celebración Hatun Puncha</i>	20
Figura 3 <i>Influencia de la cultura pop en la celebración Hatun Puncha</i>	20
Figura 4 <i>Preparación de alimentos en tullpa</i>	23
Figura 4 <i>Preparación de alimentos en tullpa</i>	23
Figura 5 <i>Sol andino en retablo del barroco cuencano</i>	28
Figura 5 <i>Sol andino en retablo del barroco cuencano</i>	28
Figura 6 <i>Ilustración de pondo con el detalle de un sol</i>	29
Figura 6 <i>Ilustración de pondo con el detalle de un sol</i>	29
Figura 7 <i>Tambor de cuero pequeño de cultura precolombina del Ecuador</i>	29
Figura 7 <i>Tambor de cuero pequeño de cultura precolombina del Ecuador</i>	29
Figura 8 <i>Fragmento de banda en doble tela de la cultura Chavín</i>	30
Figura 8 <i>Fragmento de banda en doble tela de la cultura Chavín</i>	30

Figura 9 <i>Tapiz bordado de cultura de la costa central andina, representación de ave</i>	30
Figura 9 <i>Tapiz bordado de cultura de la costa central andina, representación de ave</i>	30
Figura 10 <i>Paño de la cultura Wari con simbología andina - Chacana</i>	31
Figura 10 <i>Paño de la cultura Wari con simbología andina - Chacana</i>	31
Figura 11 <i>Mural cultural representando el Hatun Puncha - Inti Raymi</i>	32
Figura 11 <i>Mural cultural representando el Hatun Puncha - Inti Raymi</i>	32
Figura 12 <i>Mural cultural sobre el Hatun Puncha - Representación de Aya Huma</i>	32
Figura 12 <i>Mural cultural sobre el Hatun Puncha - Representación de Aya Huma</i>	32
Figura 13 <i>Pintura mural de Alvaro Cordova representando la máscara Aya Huma</i>	32
Figura 13 <i>Pintura mural de Alvaro Cordova representando la máscara Aya Huma</i>	32
Figura 14 <i>Procesos de conteo y repartición del maíz</i>	43
Figura 14 <i>Procesos de conteo y repartición del maíz</i>	43
Figura 15 <i>Preparación de las ofrendas en forma circular - Yachac</i>	44
Figura 15 <i>Preparación de las ofrendas en forma circular - Yachac</i>	44
Figura 16 <i>Preparación para la bendición Inti Watana</i>	44
Figura 16 <i>Preparación para la bendición Inti Watana</i>	44
Figura 17 <i>Celebración Armay Tuta</i>	45
Figura 17 <i>Celebración Armay Tuta</i>	45
Figura 18 <i>San Juanes descansando</i>	46
Figura 18 <i>San Juanes descansando</i>	46
Figura 19 <i>Ceremonia de bendición del Inti Watana</i>	47
Figura 19 <i>Ceremonia de bendición del Inti Watana</i>	47
Figura 20 <i>Indígena cargando una botella de licor en la celebración Inti Watana</i>	50
Figura 20 <i>Indígena cargando una botella de licor en la celebración Inti Watana</i>	50
Figura 21 <i>Persona pequeña alcoholizada</i>	52
Figura 21 <i>Persona pequeña alcoholizada</i>	52
Figura 22 <i>Indígena Kayambi rezagado</i>	52
Figura 22 <i>Indígena Kayambi rezagado</i>	52
Figura 23 <i>Indígenas juntos a las ofrendas</i>	53
Figura 23 <i>Indígenas juntos a las ofrendas</i>	53
Figura 24 <i>Indígena otavaleño rezagado</i>	54
Figura 24 <i>Indígena otavaleño rezagado</i>	54
Figura 25 <i>Contraste entre el mercantilismo y el idealismo cultural</i>	59
Figura 25 <i>Contraste entre el mercantilismo y el idealismo cultural</i>	59
Figura 26 <i>Enseñanza de los valores a los niños durante el Inti Watana</i>	60
Figura 26 <i>Enseñanza de los valores a los niños durante el Inti Watana</i>	60
Figura 27 <i>Símbolo cerámico circular de la cultura Jambeli</i>	62
Figura 27 <i>Símbolo cerámico circular de la cultura Jambeli</i>	62
Figura 28 <i>Borde inferior de anaco bordado de la vestimenta Otavalo</i>	62
Figura 28 <i>Borde inferior de anaco bordado de la vestimenta Otavalo</i>	62
Figura 29 <i>Mural sobre la última cena</i>	63
Figura 29 <i>Mural sobre la última cena</i>	63
Figura 30 <i>Pintura mural en el monasterio de Carmen</i>	64
Figura 30 <i>Pintura mural en el monasterio de Carmen</i>	64

Figura 31 <i>Pintura de Victor Mideros</i>	65
Figura 31 <i>Pintura de Victor Mideros</i>	65
Figura 32 <i>Las floristas de Camilo Egas realizada en 1917</i>	65
Figura 32 <i>Las floristas de Camilo Egas realizada en 1917</i>	65
Figura 33 <i>Cancagua, obra de Pedro León</i>	66
Figura 33 <i>Cancagua, obra de Pedro León</i>	66
Figura 34 <i>Obra final - composición</i>	74
Figura 34 <i>Obra final - composición</i>	74
Figura 35 <i>Paleta de colores</i>	75
Figura 35 <i>Paleta de colores</i>	75
Figura 36 <i>Detalle del fondo de la obra</i>	75
Figura 36 <i>Detalle del fondo de la obra</i>	75
Figura 37 <i>Detalle vasija gigante</i>	76
Figura 37 <i>Detalle vasija gigante</i>	76
Figura 38 <i>Elemento central de la obra, vasija y chacana</i>	77
Figura 38 <i>Elemento central de la obra, vasija y chacana</i>	77
Figura 39 <i>Mano con cuenca - Detalle esquina superior derecha</i>	78
Figura 39 <i>Mano con cuenca - Detalle esquina superior derecha</i>	78
Figura 40 <i>Simbología del Sol - Detalle de la esquina superior izquierda</i>	77
Figura 40 <i>Simbología del Sol - Detalle de la esquina superior izquierda</i>	77
Figura 41 <i>Mano con Maíz - Detalle de esquina inferior izquierda</i>	78
Figura 41 <i>Mano con Maíz - Detalle de esquina inferior izquierda</i>	78
Figura 42 <i>Simbología de luna - Detalle de la esquina inferior derecha</i>	79
Figura 42 <i>Simbología de luna - Detalle de la esquina inferior derecha</i>	79
Figura 43 <i>Exposición Simbiosis 2025</i>	80

INTRODUCCIÓN

En las tradiciones de la comunidad otavaleña, una de las celebraciones más importantes dentro de los *Raymis* (celebraciones) del calendario andino es el *Hatun Puncha/Inti Raymi*, una celebración en honor a las cosechas anuales. En el idioma Kichwa de Otavalo, *Hatun* significa "Mayor" y *puncha* significa "día", por lo que su traducción sería "el día mayor". Esta celebración, de origen preincaico e influenciado por el cristianismo, ha sido preservada por la cultura indígena como una forma de agradecer y honrar a la naturaleza, especialmente durante la estación de las cosechas.

Durante el *Hatun Puncha*, se preparan bebidas tradicionales a base de maíz se realizan actividades acompañadas de música y danzas tradicionales, que simbolizan la conexión espiritual con la tierra y el ciclo de la vida. Esta celebración no solo representa un momento de alegría colectiva, sino también un acto de resistencia cultural frente a los cambios impuestos por la modernidad.

Actualmente, el *Inti Raymi/Hatun Puncha* forma parte de la herencia ancestral de las comunidades indígenas, siendo un rito que honra a las fuerzas divinas y a la naturaleza. Esta celebración se da durante el solsticio de verano: "En la región norte del Ecuador, los solsticios que corresponden a esta investigación tienen lugar el 21 de junio y 21 de diciembre de cada año" (Cachiguango, 2006, p. 11). En Otavalo, tiene lugar del 21 al 27 de junio. A través de prácticas que involucran los conocimientos inherentes de su cultura, los participantes buscaban asegurar la continuidad de la fertilidad y la prosperidad para el próximo ciclo agrícola, agradeciendo a la *Pachamama/Allpamama* (madre tierra) de una manera muy suya para fortalecer los lazos comunitarios.

Originalmente, se realizaba como un tributo a los dioses y posteriormente se practicaría de una manera muy reservada por los indígenas, no sería hasta el boom de las artesanías que la celebración pasaría a ser más conocida, a través de prácticas como el Inti Raymi buscaban conseguir brindar un espacio para los turistas sin olvidar conectar con la *Allpamama /pachamama* (madre Tierra), agradeciéndole por las cosechas y marcando el ciclo de fertilidad de la tierra, metáfora también del retorno al origen.

No obstante, en la actualidad esta celebración ha adquirido la connotación de fiesta carnavalesca, debido a la globalización de la celebración, que, de la mano de la modernidad, vuelve más complicada la tarea de marcar la una trascendencia de la identidad y los valores, a través de esta celebración.

Los otavaleños siguen una senda orientada al *Sumak Kawsay*, son principios que se transmiten de los mayores a los más jóvenes. De acuerdo con Lema (2014), este conocimiento está basado en valores fundamentales para vivir en orden (*kallari*) y en equilibrio. Estos principios brindan una comprensión más profunda del comportamiento social en la comunidad otavaleña actual. El alcohol no cumple ningún papel y se debería usar el *azua mama* o chicha, bajo el motivo exclusivo de ceremonias, no transgrediendo los límites de su práctica, ya que se debe consumir respetando estos valores (p. 24). De hecho, el licor no consumido durante el *Hatun Puncha* se reserva para el siguiente año y

en ocasiones especiales, siendo más frecuente su consumo entre los individuos más vulnerables a este hábito.

Para los otavaleños, el consumo del *azua mama* simboliza una manifestación de independencia y autogestión, incorporando la coexistencia en comunidad y la vinculación espiritual con la *Pachamama* (Madre Naturaleza). Esta observación nos habla de la chicha desde un sentido más cultural, mientras que, el estado desinhibido provocado por las propiedades naturales de esta bebida, es sustituido por el licor, agua ardiente etc.

Para los observadores foráneos, estas costumbres representan la forma en que los otavaleños viven en sociedad, balanceando su relación con el mundo actual y la naturaleza desde un punto de vista dual. No obstante, la modernidad ha modificado esta costumbre, fomentando un consumo desmedido de alcohol que desvía el objetivo actual de estas prácticas: mantener los valores culturales y espirituales que caracterizan al *Hatun Puncha* además del fortalecimiento de su identidad.

Sin embargo, en las festividades otavaleñas, especialmente durante el *Inti Raymi*, el consumo de alcohol aumenta de manera significativa debido al contexto festivo. En el pensamiento andino otavaleño, todo tiene un complemento, no un opuesto. Por lo tanto, aunque el alcohol puede usarse de manera recreativa, su consumo sin un sentido ritual o social puede llevar al individuo a perder el control, lo que a largo plazo podría generar dependencia y desobediencia a los valores culturales e inclusive actos de violencia. Así, durante el *Hatun Puncha* ("el Día Mayor"), el exceso de licor puede permear los motivos espirituales de la festividad, como la conexión con la naturaleza y el fortalecimiento de la identidad cultural, dado que las celebraciones duran una semana puede desembocar en que los asistentes se embarquen en un ciclo de embriaguez provocando que muchos de los asistentes, cometan actos de violencia, daño a la propiedad pública, terminen a merced de ladrones o extraviados de sus grupos, incluyendo músicos, bailarines y todo asistente a la fiesta que guarden relación o no mantenga un autocontrol sobre esta sustancia.

Según Butler (1992), en el marco del *Hatun Puncha*, el motivo ideológico que lleva a consumir una excesiva cantidad de alcohol se origina en un motivo cultural. Considerado como un medio para reforzar las relaciones sociales. Encierran la manera en que los lazos crean el llamado *Ayllu* dentro de la vida del otavaleño y su *habitus*. Es importante que perduren las tradiciones, pero implican el uso de alcohol durante sus celebraciones, donde al final los miembros más vulnerables a ser alcohólicos terminan con una borrachera generando una dependencia a largo plazo y, en casos extremos, terminan intoxicados.

Es así como la presente investigación pretende indagar sobre el consumo de alcohol durante el *Hatun Puncha*, analizando si esta tendencia es debido a un condicionamiento por factores socioculturales, la falta de una sentencia clara por parte de los indígenas contemporáneos, o la introducción de *habitus* externos que influyen dentro de las orientaciones internas de la cultura, se busca responder a la pregunta ¿cómo afecta el alcohol en la cultura otavaleña? encuestas y observación no participante hacia las interacciones sociales pretende investigar

sobre los patrones de consumo dentro de los asistentes a la fiesta del *Inti Raymi* evidenciando los hábitos de los individuos bajo los efectos del alcohol, reflejando la imagen sobre el nivel de tolerancia que mantiene la sociedad otavaleña entorno al consumo de alcohol durante el *Hatun Puncha*.

Objetivo General

Analizar el consumo de alcohol durante las festividades del *Inti Raymi* en la cultura indígena Otavalo mediante una representación artística

Objetivos Específicos

- Identificar las prácticas y rituales asociados al consumo de alcohol durante el *Inti Raymi* en la cultura Otavalo.
- Explorar los símbolos y significados culturales de la comunidad Otavalo en el contexto del *Inti Raymi*.
- Desarrollar una representación artística que capture las dinámicas, emociones y perspectivas de la comunidad Otavalo en torno al consumo de alcohol durante el *Inti Raymi*.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. El Hatun Pucha y su relevancia cultural en Otavalo

El *Hatun Pucha*, en la cultura otavaleña, es uno de los procesos de fortalecimiento cultural más importantes para los indígenas desde tiempos ancestrales. A pesar de los intentos de erradicarlo durante la Colonia, la República y la contemporaneidad. Como menciona Rodríguez (2012), “a principios del siglo XIX, esta integración se planteó como una asimilación: el indígena debía dejar de serlo y convertirse en ciudadano, campesino o mestizo, a fin de ser incluido en la comunidad nacional” (p. 70). El *Inti Raymi/Hatun Pucha* o Día Mayor ha representado la expresión cultural más fuerte que poseen. A través de la organización comunitaria o *Minka* se preparan para recibir esta celebración.

El ritual de *Hatun Pucha* empieza durante la mañana del 21 de junio con la ceremonia del *Intiwatana* (amarre del sol) mientras en la noche del 21 y 22 de julio, los asistentes parten en grandes grupos concentrados por comunidades, y tras bendecir la ceremonia y compartir comida, se someten al baño de purificación o *Armay Tuta* para recibir al nuevo año andino, estos rituales se llevan a cabo en las vertientes y ríos llamados *Pogyos*, esto con el objetivo de fortalecer su fuerza espiritual y física preparándose para los siguientes días y noches.

Figura 1 Ceremonia de baño de purificación



Nota. Ceremonia del baño de purificación, fotografía de autoría propia.

Durante la noche del 23 de junio las personas realizan la denominada quema de castillos, se organizan los levantamientos de los castillos y su posterior incineración, estos castillos están hechos de caña, papel y pólvora, son realizados, como muchas otras expresiones andinas, como una forma de ofrenda al universo, siendo visto como símbolo de purificación y renovación espiritual dentro de las actividades del *Hatun Pucha*.

Esta definición evidencia que los componentes visuales y sonoros cumplen una función y no son simplemente estéticos, sino que tienen un profundo sentido simbólico. Estos medios se emplean como herramientas de comunicación vinculados a su cosmología, en esta situación como un enlace entre el mundo material y el mundo superior o *Hanan Pacha*, con la finalidad de confirmar la presencia y la persistencia de la espiritualidad colectiva en la comunidad.

Figura 3 Pequeño castillo con ofrendas e íconos de la política actual



Nota. Fotografía de autoría propia.

Las siguientes noches los *Tushuk Runas* o sanjuanés salen de las comunidades, donde cada comunidad se organiza y ejecuta el *Inti Raymi* de manera particular, se agrupan en la denominada toma de plaza, lugar que representa la autoridad externa al Otavaleño, pero sin embargo también forman parte de él. La toma de la plaza se lo realizaba tradicionalmente en la plaza de los ponchos o la plaza de san Juan capilla (*Kuri kancha*) no obstante desde el año 2022 el lugar en el que se lo realizaba cambió a la plaza cívica, anteriormente el mercado 24 de mayo por dos factores, el primero la remodelación de la plaza de los ponchos y la necesidad de tener un espacio más amplio para los asistentes que cada año son más, una vez en el lugar indicado los músicos empiezan a demostrar su habilidad con su instrumento de manera individual o en grupo, y si el ritmo es convincente y jovial entran los *Tushuk Runas* y empezaron a bailar de manera céntrica, esta forma de bailar es una referencia al sol, sin embargo la fiesta ya no contiene el carácter heliocéntrico.

Esta parte de la celebración es un calentamiento para los músicos, es así que se encienden los voladores, señal de que empieza la peregrinación hacia los pueblos “*wasin wasiwan*” (de casa en casa). Voirol (2009) menciona que los grupos en el *Inti Raymi* irrumpen en las viviendas privadas, bailan en la entrada, sala principal o patio. Y son recibidos con licor, chica o “trago” que se entrega a un miembro del grupo para que comparta con los demás participantes (p. 246).

En el *Hatun Puncha* los bailes se realizan zapateando de manera fuerte y en forma circular con varios músicos e instrumentos de cuerda, viento y percusión en el centro. Por otro lado, los asistentes se visten de diversas maneras. Se visten de *Aya Humas*, de mujer, de político, de militar, de curas, de policía, incluso de mestizo o *mishu*, es decir de toda figura de autoridad, ciertos miembros de la comunidad que viajan al extranjero incluyen otros disfraces como mariachis, dinosaurios e inclusive políticos y turistas (*gringus*), influenciados por la cultura pop pueden llevar gafas, pelucas, máscaras de gorila(haciendo alusión a los habitantes de la costa), mientras que los demás asistentes utilizan la vestimenta tradicional principalmente mujeres.

Figura 5 *Influencia de la cultura pop en la celebración Hatun Puncha*



Nota. Fotografía de autoría propia.

Los elementos que conforman el *Hatun Puncha* están cargados de historia e iconicidad que han sabido permanecer hasta la actualidad como el *Aya Huma*, el maíz, la chicha, el danzante entre otros, pero también han sabido aceptar iconos, símbolos y significados que guardan el mismo nivel de espiritualidad a pesar de ser en un principio ajenos a esta cultura.

Según Kowii (2019), la espiritualidad es fundamental para la continuidad de esta celebración. Menciona que el brillo de esta espiritualidad disminuyó a causa de la colonia y la república. Un caso de estudio son los *mindalae*, quienes son los responsables que esta celebración se globalizara, en la década de 1970 comerciaban con los países vecinos. Actualmente, han ampliado su alcance hasta otros continentes, y es esta espiritualidad la que mantiene vivo el pensamiento de retornar a la *llacta*.

Del mismo modo Kowii (2019) añade que “los *mindalae kichwa* suspenden sus compromisos de ferias, negocios, conciertos de música, para concentrarse en lugares públicos debidamente autorizados por las autoridades locales, y celebran esta importante fiesta” (p.4).

Las actuales generaciones de indígenas Otavalo están sufriendo una crisis de identidad debido a la modernidad, la inmigración, el consumismo y el acelerado crecimiento material

e intelectual del mundo contemporáneo, estos mismos factores hacen más complicada el fortalecimiento del *Ayllu* (familia) o el *Sumak Kawsay* (buen vivir), es así que las manifestaciones culturales que mantienen vivos los valores de la misma dependen de su práctica, estas tradiciones se llevan a cabo de manera consciente, a pesar de los cambios sufridos por las influencias externas que terminan en sincretismo con nuevas maneras de celebrar el *Hatun Puncha*.

Resulta claro que, para los *Runas* de Otavalo, su relevancia no es únicamente material, pues el *Inti Raymi* constituye un instante de reciprocidad y conexión espiritual entre el pasado y el presente. Más que un simple símbolo de resistencia y permanencia representa la fuerza y cohesión del pueblo Otavalo. Es una oportunidad en la que las culturas se encuentran y se genera la interacción social, facilitando la creación de nuevas relaciones.

Así mismo, es un espacio propicio para la creatividad; sus músicos y danzantes practican con esmero para demostrar su destreza y disciplina. De igual forma, es un momento en el que los jóvenes se enamoran y, con el tiempo, transmiten este legado a las futuras generaciones.

Sin embargo, la celebración actual del *Inti Raymi* no mantiene un carácter de culto al sol ni continúa con esa intención, pues es evidente el cambio que ha sufrido la fiesta mayor, degradando el agradecimiento a la madre tierra por las cosechas a un segundo plano, pero aun continua y con cada año se fortalece, sin embargo, hay que destacar la dirección a la que se está construyendo esta fiesta con la fuerza que toman de las nuevas generaciones.

1.2. Consumo de alcohol como práctica ritual y social

Así mismo, investigaciones evidencian otros aspectos de la convivencia social otavaleña con respecto al alcohol, como las jerarquías sociales formadas a partir del uso esta sustancia, especialmente en el contexto de las festividades, donde surgen fenómenos como la repartición del licor.

Un ejemplo de esto es la tradición en fiestas andinas de ofrecer trago (licor de caña) o hervidos a todos los participantes. La persona encargada de repartir el licor suele ser el miembro de mayor edad de la comunidad y aunque algunos miembros rechazan esta práctica, otros no pueden negarse. A pesar de que en un principio el *Hatun Puncha* era una celebración estrictamente de los varones actualmente la inclusión de la mujer es más fuerte, de la misma manera la mujer siempre ha estado presente en esta celebración con el papel de cocinera, cuidadora y es la encargada de la preparación de la comida y la chicha.

Según Barlett (1988), en su investigación “La Reciprocidad y la Fiesta de San Juan en Otavalo”, estos comportamientos podrían ser resultado de las formas de vida de los otavaleños, quienes valoran profundamente la naturaleza, pero a menudo minimizan el rol de las mujeres y los niños (p. 74).

En este contexto, rechazar un vaso de licor puede parecer un acto sencillo, pero en profundidad, dicho rechazo implica no solo una negativa a la hospitalidad del anfitrión, sino también un rechazo a las costumbres andinas y en el caso de los hombres una percepción de menor virilidad o masculinidad ante los demás invitados mientras que las mujeres aceptar dicho ofrecimiento es directamente asociado a la inmadurez y libertinaje, reflejando los fuertes roles de género que mantiene esta cultura.

Los investigadores destacan que los roles de género en la cultura otavaleña son bastante marcados debido a la resistencia al cambio, perpetuando la violencia de género y estigmatizando el papel de la mujer dentro de los procesos sociales vinculados al alcoholismo y a la celebración misma dentro *Hatun Puncha*.

En palabras de Butler (1992) "El acto de compartir alcohol ha sido el principal medio para la formación e intercambio de relaciones de valor" (p.34). La autora marca como la cultura andina utiliza el alcohol como un refuerzo para los vínculos sociales.

A su vez, autores como Earle (2007) recopilan datos y antecedentes sobre el alcoholismo en los indígenas y destaca que es la causa de muchos problemas actuales (violencia, degeneración, pérdida de identidad), sobre esta sustancia, menciona que es la causante de la irracionalidad y del estancamiento de la cultura andina, que en un principio fue utilizada por parte de los invasores españoles como herramienta de control social y al salirse de control, convertirse una problemática de salud para indígenas. Destacando la gran diferencia que existe entre los indígenas del pasado con los contemporáneos, quienes buscan en el alcohol olvidar las penas de una gloria pasada e irrecuperable.

Investigaciones previas abordan el uso del alcohol más allá de su función como bebida alcohólica sin tomar en cuenta que el *azua* o chicha es la bebida predilecta de la celebración, destacando que este está cargado de simbolismo y espiritualidad. Estos significados, en el contexto del mundo andino y, por ende, de la cultura otavaleña, adquieren una perspectiva más amplia, donde las tradiciones implican compromisos, pactos, acuerdos y relaciones sociales que se consolidan y fortalecen con la presencia del licor como obsequio.

Figura 7 Preparación de alimentos en *tullpa*



Nota. Fotografía de autoría propia.

Cachiguango (2006) añade que la chicha se ha mantenido como “la bebida oficial” del *Hatun Puncha/ Inti Raymi* el autor menciona que la chicha es el ingrediente principal que se ofrece a cada grupo de bailadores, que hacen el honor de visitar, bailar y celebrar ante cada hogar, honrándolo, porque es obligación atenderlos con este licor, comida y mucha hospitalidad (p. 93).

La preparación de la “*azua*” o mal llamada “chicha” se la realiza semanas antes de las fiestas del *Hatun Puncha* a partir de la selección de los mejores granos, se ocupa el maíz amarillo y sus variedades: el maíz blanco, *chulpi*, morocho amarillo y blanco e inclusive el canguil. Las mujeres utilizan grandes ollas de acero que se colocan sobre una *Tullpa* (fogón) y mediante el proceso de cocimiento del maíz se agregan ingredientes como la panela, azúcar y miel que propician un buen fermento y sabor de la bebida.

El *azua* o chicha del *Yamor* es una variedad específica de chicha, sin embargo, hay que aclarar que esta bebida no es exclusiva del Ecuador ya que existió en diversas culturas andinas del sur y se realizada a través de otros métodos y distintos ingredientes. En la cultura Otavalo, esta bebida para esta celebración se prepara a partir de los granos de siete tipos de maíz.

Según la Casa de la Cultura Ecuatoriana (2020), el maíz es la principal fuente de alimento para el indígena. A partir de este alimento, cultivado por los otavaleños, se elabora la chicha a base de siete granos, que, a diferencia de otros procesos de elaboración, no contiene ningún agregado como hierbas aromáticas. Al finalizar su proceso de destilación, se le conoce como *jora* o *azua de jora*. Las culturas anteriores a los incas ya utilizaban el maíz para la creación de la chicha. Los indígenas masticaban y escupían el maíz, la cual almacenaban para que se fermentara. Posteriormente, la elaboración de la chicha fue

depurándose, pasando por etapas como el molido del maíz con piedra, luego con molino, y finalmente con molino eléctrico, que perfeccionó la extracción para obtener harina de maíz.

Así, crearon su propia bebida, llamada *azua mama* (fruto de la matriz materna), de carácter ritual y asociada a la fertilidad. Esta bebida, de origen precolombino, tiene antecedentes regionales, ya que se elabora a base de maíz dulce fermentado. Se atribuye su descubrimiento a las mujeres indígenas y posee un valor proporcional a la autoridad del líder indígena, pues estaba reservada exclusivamente para la realeza.

Actualmente es símbolo de cultura e identidad, el valor simbólico que tiene la chicha es muy fuerte, manteniéndose hasta nuestros días, pero en ciertos ambientes sociales se ha dejado de utilizar para celebrar cualquier ocasión, optando así por otras bebidas cuyo porcentaje de alcohol es mayor. La chicha y su papel en el *Hatun Puncha* permanecen en los aspectos rituales y medicinales, sin embargo, los otavaleños optan por otras bebidas alcohólicas como la cerveza o el aguardiente.

La aparición de nuevas industrias ha reemplazado en gran medida las bebidas tradicionales, afectando los valores culturales y alterando los rituales vinculados al consumo de alcohol. No obstante, el consumo no puede ser atribuido a un impulso irracional, sino más bien a un entorno cultural y social.

Cachiguango (2006) menciona que “existen familias que para el *Inti Raymi* preparan las mejores azuas como el *Yamor azua* y la *hura azua*. La mayoría elabora el azua común que es preparada con harina de maíz, aromatizada con hierbaluisa y piña” (p. 26).

Este argumento lo presentan autores como Earle (2007) quien sostiene que la visión despectiva hacia los indígenas “asociándolos con la irracionalidad y la debilidad” tiene su origen en la época colonial. Durante ese periodo, el sistema de dominación utilizó el alcohol como una herramienta de control sobre la población originaria, que padecía constantes abusos, injusticias, despojo de sus tierras, falta de oportunidades y extensas jornadas de trabajo sin remuneración.

Sin embargo, los individuos más propensos a la dependencia presentarían problemáticas económicas, sociales y de salud, camufladas bajo el contexto cultural otavaleño continúa fortaleciéndose, como menciona Guzman Alban (2014) sobre el alcoholismo:

El consumo de bebidas alcohólicas, es un hábito maloso práctica que domina a los hombres, pero no deja de incluir a las mujeres y hasta los niños, niñas y adolescentes. El consumo habitual produce en el consumidor crisis degenerativas de las psiquis ejemplificadas por trastornos de la posibilidad (p. 17).

El entorno cultural bajo el contexto del *Inti Raymi* y su relación con el consumo de alcohol está relacionado con, como la cultura, refuerza, transmite y transforma estos conceptos, donde la interiorización de las normas, creencias, gustos y maneras de actuar son influenciados directamente por su entorno en este caso la cultura y su cosmovisión. La manera en la que se percibe y se consume el alcohol, la naturalización de las costumbres y tradiciones, la participación en las celebraciones ancestrales (los *Raymis*), los valores y modos que se practican moldean al individuo, que elige de manera consciente actuando desde lo aprendido.

Desde la perspectiva del concepto de *habitus*, estas acciones se configuran como disposiciones colectivas que influyen en la manera en que los individuos perciben, piensan y actúan dentro de un determinado entorno cultural. Bourdieu (2007) señala que el *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas que produce prácticas ajustadas a estructuras objetivas sin responder a una obediencia consciente a reglas explícitas. En este sentido, las prácticas vinculadas al consumo de alcohol durante la festividad del *Hatun Puncha* no pueden entenderse como decisiones individuales, aisladas o fortuitas, sino como acciones socialmente construidas y determinadas por el contexto histórico, cultural y comunitario en el que los sujetos se desarrollan.

Por tanto, el consumo de alcohol no es meramente una actividad lúdica, sino una costumbre aprendida en el desarrollo de la vida e historia como en el caso de los indígenas Otavalo, pues forma parte de la cultura social y que en las celebraciones andinas como el *Inti Raymi* ha sido asociado erróneamente como parte de la celebración.

Esto plantea la interrogante: ¿cómo afecta el consumo de alcohol a las tradiciones del *Inti Raymi*? Durante los días previos a esta celebración, es común observar un aumento en el consumo excesivo de alcohol, que puede extenderse por hasta cuatro días consecutivos. Esta práctica, aunque asociada al ambiente festivo y contexto cultural, parece desvirtuar el propósito original del *Hatun Puncha*: un momento de fortalecimiento espiritual y celebración de la identidad cultural.

1.3. Representación pictórica en la cultura indígena andina

Las primeras expresiones del arte andino son diversas. Principalmente se manifiestan en cerámicas, objetos mobiliarios de pequeño y mediano tamaño y tapices de tela o totora. Estas piezas no solo reflejan una notable capacidad creativa, sino también una evolución en lo tecnológico y lo textil.

Durante el periodo conocido como precolombino, estas expresiones fueron transformándose. Con el tiempo, pasaron por un proceso de sincretización durante la época colonial, incorporando elementos europeos. Más adelante, también recibieron influencias de las vanguardias artísticas, especialmente en la pintura. Finalmente, en la contemporaneidad, se produce una reinterpretación de la identidad andina, guiada por

nuevas tendencias dentro del arte.

Para entender los símbolos que están presentes dentro de la estética y la composición artística andina es necesario vincularlo a su filosofía, en sus obras existen signos que se repiten y son constantes no solo en sus obras de arte pues están presentes en sus ficciones, ceremonias y costumbres sacras.

Tabla 1 *Conceptos de la filosofía andina*

Concepto	Definición	Enfoque y Alcance
Cosmovisión	Es la visión estructurada que el pensamiento andino posee sobre el mundo y la naturaleza de lo existente.	Define la percepción integral de la realidad, influyendo en la política, economía, ciencia, religión y filosofía.
Cosmogonía	Conjunto de relatos, creencias y mitos que buscan dotar de lógica al origen y percepción del universo.	Se centra en la explicación espiritual y mitológica de la relación entre los dioses, la humanidad y los elementos naturales.
Cosmología	Estudio analítico de la estructura, funcionamiento y organización que rigen el orden del universo.	Abarca desde la interpretación simbólica y cultural hasta el orden básico y científico de la existencia.

Nota. Fotografía de autoría propia.

La representación de la cultura indígena en el arte está profundamente ligada a su entorno y sus creencias espirituales. No se trata solo de un arte decorativo, sino de una forma de mantener viva su conexión con la cultura ancestral. Por eso, los símbolos que aparecen en sus obras son elementos fundamentales de su cultura e identidad.

Para investigadores como Milla Villena (1990) menciona que:

El arte andino no puede entenderse únicamente como una manifestación estética, sino como una estructura de pensamiento organizada a partir de principios racionales, simbólicos y cosmológicos. Las representaciones precolombinas responden a diferentes niveles de comprensión del universo, los cuales se articulan en la cosmovisión, la cosmogonía y la cosmología, integrando el mundo natural observable, las construcciones simbólicas y el razonamiento abstracto vinculado al orden matemático y astronómico. (p. 10)

Tabla 2 Elementos visuales, características de la geometría andina

Concepto	Definición y Características
La composición	Es la manera en que se distribuyen los objetos y elementos dentro de una obra o diseño; estas suelen sugerir una forma equilibrada y geoméricamente calculada.
La proporción	Se refiere a la distribución del espacio con respecto a los elementos que la conforman y la importancia que se les brinda. Dependiendo del elemento que se busque resaltar, estas obedecen más a un sentido espiritual antes que estético, partiendo de figuras como el rectángulo, el cuadrado y el círculo, y obedecen a un orden armónico.
Trazado armónico	Es un principio de organización visual que obedece las relaciones de equilibrio, simetría y proporción; estas regulan el espacio y las proporciones de los objetos en dicho espacio.

Nota. Fotografía de autoría propia.

Los símbolos y temáticas más recurrentes dentro de los soportes en los que plasmaban sus obras son los animales (wiwakuna) considerados sagrados, como el cóndor, el puma y la serpiente (amaru). Los ciclos agrícolas y la cotidianidad de la vida andina eran representados a través de su bordado, tejidos, pintura y expresiones artísticas autóctonas con personas trabajando en el campo y en las labores de cuidado de los animales.

Estas formas ofrecen un discurso, utilizando su estética a través de símbolos que como menciona Sánchez Parga (1995) “la organización del espacio textil en su figurativa propiamente hablando no constituye un mensaje, no se dirige a nadie en particular; sin embargo, comporta una información, de la misma manera que la secuencia del relato mítico” (p.44). Sin embargo, estos recursos resultan y son en distintas expresiones artísticas.

También se destaca la presencia del sol, la luna y las estrellas, frecuentemente ubicadas en el sector norte de la obra, lo que podría interpretarse como una síntesis entre el simbolismo solar andino, la influencia cristiana y el conocimiento astronómico occidental para autores como Estermann (2006) hacen mención del sol como símbolo de autoridad vinculado a la vida del indígena como un eje de sentido, además de ser asociado con la masculinidad que marca los ciclos agrícolas de cada año sobre el cual se organizan los periodos de siembra y cosecha.

Estermann (2006) describe la importancia del sol en la cosmología andina de la siguiente manera:

El sol (*Inti/Willka*) como rey del día (*p'üinchaw/um*) corresponde a lo masculino y es la base del año solar (*wata/mara*). Los famosos *Intiwatana* de los Incas (cusqueños) no sólo servían como observatorios astronómicos, sino también como ‘amarraderos del sol’ en las dos fiestas del sol (junio y diciembre), para que no se

escape en los extremos del año. La orientación de templos, caminos, ciudades y altares toma en cuenta la salida y puesta del sol. (p. 174)

Esta cita evidencia sobre como los elementos naturales como el sol son considerados como reguladores del tiempo y el espacio dentro del mundo andino, reforzando su carácter sagrado. Es así como estos elementos en especial el sol han mantenido un lugar privilegiado dentro de la cosmovisión andina, permaneciendo en las obras y las expresiones de arte como una muestra de resistencia simbólica que busca recordar el pasado ancestral y su importancia dentro de las prácticas culturales.

Figura 9 *Sol andino en retablo del barroco cuencano*



Nota. Representación del dios cristiano y del sol andino en un relato del estilo barroco cuencano.
Fuente. Landívar Lara y Cedillo (2011).

Una vez que Otavalo fue incorporada como comarca dentro del sistema colonial español, los soportes utilizados para la expresión artística se diversificaron notablemente. Los artistas locales plasmaron su arte sobre refinadas piezas textiles, mantos bordados, máscaras, camisas y tapices de gran formato, que decoraban tanto sus hogares como sus prendas de uso diario. Estas piezas no solo tenían un valor estético, sino que también eran portadoras de una rica iconografía, en la que se representaban tanto deidades andinas como santos cristianos, así como animales comunes y sagrados, astros y elementos de su propia arquitectura.

Figura 11 Ilustración de pondo con el detalle de un sol



Nota. Ilustración de una pieza cerámica de la cultura chorrera con el elemento de un sol
Fuente. Almeida (1988) en “El lenguaje simbólico en los Andes Septentrionales”, (p. 33).

Figura 13 Tambor de cuero pequeño de cultura precolombina del Ecuador



Nota. Tambor de cuero pintado con figura humana de culturas andinas.
Fuente. Soto Gutiérrez (2019, p. 98).

En otras regiones, como en comunidades de Chimborazo, se empleaba el cuero como soporte, especialmente en la elaboración de tambores pintados. Por su parte, las culturas del sur andino destacan como una influencia clave en la configuración de la estética andina actual, gracias a su creatividad reflejada en más de 500 obras provenientes de distintas épocas y tradiciones culturales.

Por medio de las tradiciones culturales que constituyen las formas más profundas de manifestación identitaria y pertenencia de los pueblos andinos, se expresan a través de un lenguaje visual y simbólico propio, tales como la danza, la música, la pintura, el tejido y los rituales tradicionales.

Figura 15 *Fragmento de banda en doble tela de la cultura Chavín*



Nota. Fragmento de tela de la cultura Chavín, representando la dualidad andina mediante la figura humana.

Fuente. Echeverría Almeida (1989, p. 37).

La imagen que se presenta a continuación ejemplifica cómo estas culturas integraron las figuras de la naturaleza a través de la línea y figuración geométrica en sus expresiones artísticas, destacando su importancia dentro del imaginario prehispánico y su continuidad en la cultura andina.

Figura 17 *Tapiz bordado de cultura de la costa central andina, representación de ave*



Nota. Tapiz de costa central andina que representa un ave bicéfala que muestra la maestría en la técnica del color y el bordado de los pueblos andinos.

Fuente. Echeverría Almeida (1989, p. 31).

Dichas expresiones son la manera en que estas comunidades heredan el conocimiento de generación en generación buscando no solo resguardar dicho conocimiento milenario, sino que también funcionan como vehículos que encarnan en sí mismos su cosmovisión, su

historia y valores colectivos.

Demostrando como el arte no es solo el fin de la experiencia estética, sino que es el medio para proyectar la memoria cultural, una reafirmación simbólica de su autonomía y permanencia y resistencia, es decir un reflejo del estado de su cultura. Como lo descrito por Geertz (1973) quien expresa que la cultura no es algo privado que se limita en la mente de cada individuo sino un sistema formado por ellos mismos y cargado de significados compartidos, donde cada individuo interpreta estas expresiones, valores y costumbres.

Figura 19 Paño de la cultura Wari con simbología andina - Chacana



Nota. Telar confeccionado por la cultura Wari que refleja simbología andina, la cruz de chacana y la calidad técnica en la elaboración.

Fuente. Museo Chileno de Arte Precolombino (2006, p.58).

En el caso de los otavaleños y la danza del *Inti Raymi*, refleja como las personas externas a esta cultura pueden percibir el acto como salvaje o violento, cuando en profundidad esta celebración forma parte de una estructura social y reivindicación cultural, donde sus bailes y expresiones tienen una función racional que fusiona cada elemento con un significado representativo en la comunidad formando lazos en lo artístico, político y lo intercultural.

La cultura indígena como temática para la expresión artística, desde de un punto de vista exterior, corre el riesgo de caer en la estereotipación u homogeneización, confundiendo las nacionalidades y sus tradiciones. En la actualidad, diversos exponentes del arte buscan representar la cultura indígena a través de una mirada propia. En Otavalo, artistas como Álvaro Córdova, “Tenaz” y la pintora Sayana Tuquerres quienes han intervenido espacios públicos de la ciudad con murales que evocan las tradiciones, costumbres y formas de vida andina, convirtiendo el arte en un ejercicio de resistencia y reafirmación identitaria.

Figura 21 Mural cultural representando el Hatun Puncha - Inti Raymi



Nota. Pintura mural sobre un flautista y el maíz ubicado en la parroquia San Juan en Otavalo.
Fuente. Fotografía de autoría propia.

Figura 23 Mural cultural sobre el Hatun Puncha - Representación de Aya Huma



Nota. Pintura mural representado el Aya Huma y elementos simbólicos de la cosmovisión andina ubicado en la parroquia de San Juan en Otavalo.
Fuente. Fotografía de autoría propia.

Figura 25 Pintura mural de Alvaro Cordova representando la máscara Aya Huma



Nota. Pintura mural de Alvaro Córdova representado la máscara Aya Huma.
Fuente. Fotografía de autoría propia.

1.4. Elementos simbólicos de la representación pictórica

El simbolismo según la Real Academia Española (RAE, 2024) es un “elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición”. Esto implica que estos símbolos no son literales, sino que comunican ideas de maneras complejas mediante representaciones auditivas, visuales o materiales y transmiten en un sentido más profundo.

En el mundo del arte un símbolo es un recurso expresivo que consiste en la representación de, emociones valores creencias, mitos e ideas abstractas, además el simbolismo fue también un movimiento artístico que tiene su origen en la literatura surgido a finales del siglo XIX que se usó como recurso en oposición al realismo y las nuevas tecnologías, buscando expresar lo místico y lo emocional a través de símbolos cargados de significado subjetivo.

En la cosmovisión andina los recursos simbólicos que se utilizan marcan una parte esencial de su cultura, pues está presente en todas las expresiones andinas siendo más que un recurso estético, sino parte esencial de su cosmovisión donde cada elemento, forma, color y composición tienen una relación con la naturaleza, lo divino o el universo y con la vida comunitaria, estos símbolos andinos suelen tener un valor sagrado y dual. Según Estermann (2006), “el principio fundamental de la racionalidad andina no radica en la sustancialidad, como ocurre en la tradición occidental, sino en la relacionalidad” (p.117).

La representación simbólica en el arte andino y sus elementos representados de manera pictórica no pueden comprenderse plenamente sin una base semiótica que permita diferenciar entre los distintos tipos de significación. En este sentido, Charles Peirce, clasifica los signos en niveles de significación, entre el icono, índice y símbolo.

Un icono guarda semejanza con el objeto representado como un cóndor dibujado de manera realista para los indígenas no solo importancia estética pues está cargada de significado. A su vez el índice tiene una relación casual o física con el objeto: por ejemplo, el humo como indicio de fuego. Mientras que un símbolo, no mantiene una relación directa con el objeto, sino que depende de convenciones culturales; por ejemplo, una vaca en la cultura andina no representa un símbolo importante para su cosmovisión mientras que en la cultura hindú las vacas son considerados animales sagrados.

Para Roland Barthes (1999) añade que, desde un punto de vista cultural, añade que los símbolos son comunicadores de mitos sociales, o sea, significados estructurados y es la sociedad la que los naturaliza. Esta intrincada red de significados culturales y sociales modifica la percepción de un elemento, como cuando el sol en una pintura no se percibe simplemente como un astro, sino que se ve como un origen de vida poderosa, en función del contexto cultural. Desde una perspectiva más semiótica, Umberto Eco (1976, como se citó en Edwards, 2018), sostiene que los signos y símbolos no poseen un significado fijo, sino que son subjetivos e interpretables, dependen del contexto y la cultura los decodifica. En este sentido, un mismo símbolo puede adquirir diversas interpretaciones según el periodo histórico, el lugar o la comunidad que lo perciba.

En la cultura andina y en el *Hatun Puncha* existen ciertos símbolos como el sol, la *chacana* o los animales sagrados que tienen la función de iconos culturales y símbolos sociales, estos elementos formales que la comunidad identifica a través de la espiritualidad y memoria colectiva comunican una visión del mundo con los valores que implican la cosmovisión andina.

Los componentes visuales que forman los elementos formales de la pintura andina son aquellos que permiten estructurar una composición y están íntimamente vinculados a la cosmovisión indígena, los rituales comunitarios y la memoria ancestral. Entre ellos se encuentran la línea, forma, color, textura, espacio, proporción, ritmo y composición, entre otros que ya analizados en capítulos anteriores.

Tabla 3 Elementos formales de la pictografía andina

Elemento Formal	Función estética	Valor simbólico andino
Línea	Define contornos y movimiento	Energía, ciclos, tránsito cósmico
Forma	Configura estructuras visuales	Geometría sagrada, dualidad, cosmovisión
Color	Aporta expresividad y contraste	Elementos naturales, direcciones rituales
Composición	Orden visual de los elementos	Jerarquía cósmica y simbólica
Proporción	Relación entre tamaños	Importancia espiritual o mítica
Ritmo	Fluidez y dinamismo visual	Ciclos vitales y armonía cósmica
Simetría	Equilibrio visual	Dualidad y complementariedad

Nota. Elementos formales para leer la pictografía andina.

Fuente. Autoría propia.

Los símbolos más presentes dentro de la pintura andina en el contexto de la cultura otavaleña, supera la estética decorativa enmarcándose en un lenguaje visual que posee significados espirituales, sociales y culturales para los *Kichwa Otavalo*. Cada elemento gráfico actúa como un símbolo por sí mismo, como una forma visual que transmite una idea o concepto complejo dentro de la cosmovisión andina. Estos símbolos, de estar presentes en la cerámica, los textiles o los petroglifos prehispánicos, sino que también han evolucionado manteniéndose como parte de la estética andina actual, gracias a la resignificación de las prácticas tradicionales y contemporáneas como el muralismo, la pintura comunitaria o las representaciones ligadas a las festividades como el *Hatun Puncha*.

Tabla 4 Descripción iconográfica e iconológica de los elementos simbólicos de la cosmovisión andina

Elemento	Descripción y Simbolismo
La línea	Simboliza una de las formas de expresión más elementales. En el arte andino, estas podrían ser curvas, espirales en zigzag o incluso rectas; cada una cuenta con una interpretación distinta con relación al valor simbólico.
La forma	Son frecuentes en la pintura andina y se componen de triángulos, círculos, cuadriláteros y cruces, que no son únicamente ornamentales, sino que representan el cosmos andino. Un caso ilustrativo es la <i>chacana</i> , que es esencial y simboliza los tres niveles del mundo.
La tonalidad	El color desde una perspectiva simbólica: en la ritualidad se escogen específicamente los colores. El rojo puede simbolizar la sangre, la eternidad o la energía; el negro, la muerte o el inframundo; el blanco, la pureza o lo espiritual. Todos poseen una intensa carga emocional y mantienen una conexión con las divinidades guardianas (Arrieta, 2001).
Composición	La disposición de los componentes en la imagen sigue un orden simbólico. Los elementos sagrados generalmente se sitúan en el medio o en la parte alta, mientras que los asociados con la tierra o el mundo subterráneo se sitúan en la parte baja, de acuerdo a la disposición tripartita del cosmos andino.
Proporción	A diferencia de la proporción clásica occidental enfocada en la perspectiva y el realismo, en la pictografía andina las proporciones responden a la importancia espiritual. Por ejemplo, un animal sagrado cobrará mayor relevancia al ser representado en una escala superior a la figura humana por su fuerza simbólica.
Ritmo y repetición	Los patrones reiterativos, frecuentes en textiles y murales, obedecen a principios de armonía y ritualidad. La repetición de imágenes es un método para invocar la secuencia cósmica o para simbolizar la continuidad del tiempo y el ciclo agrícola.
Simetría y dualidad	Manifiestan el balance entre contrarios complementarios: hombre y mujer, sol y luna, cielo y suelo. Esta simetría fortalece el principio de la lógica y la correspondencia, esencial en la cosmovisión de los Andes.

Nota. Elementos formales en la pictografía andina.

Fuente. Autoría propia.

Los símbolos más presentes dentro de la pintura andina en el contexto de la cultura otavaleña, supera la estética decorativa enmarcándose en un lenguaje visual que posee significados espirituales, sociales y culturales para los *Kichwa Otavalo*. Cada elemento gráfico actúa como un símbolo por sí mismo, como una forma visual que transmite una idea o concepto complejo dentro de la cosmovisión andina. Estos símbolos, de estar presentes en la cerámica,

los textiles o los petroglifos prehispánicos, sino que también han evolucionado manteniéndose como parte de la estética andina actual, gracias a la resignificación de las prácticas tradicionales y contemporáneas como el muralismo, la pintura comunitaria o las representaciones ligadas a las festividades como el *Hatun Puncha*, en este sentido existen algunos símbolos como:

La *chacana* es una cruz escalonada generalmente simétrica, símbolo que representa equilibrio entre los mundos andinos, así como la conexión con lo espiritual, puede observarse en murales, textiles y figuras decorativas, inclusive en la arquitectura, en el *Hatun Puncha* sugiere la armonización entre fuerzas cósmicas y humanas que se invocan durante la celebración solar del *Inti Raymi*.

El cóndor es un ave de gran tamaño, con las alas extendidas o en vuelo, es símbolo representante del mundo de arriba o el *Hanan Pacha* (Mundo de arriba), sabiduría y conexión con lo sagrado. Está presente en murales, carteles festivos siempre con un enfoque de protección espiritual o visión ancestral., en el *Hatun Puncha* simboliza el ascenso del espíritu y la renovación solar en el solsticio de junio.

El puma es un felino representado en movimiento, alerta o acechando, significa fuerza, vigilancia, equilibrio en el *Kay pacha* (este mundo), además de liderazgo o lucha. Este animal en Otavalo se lo relaciona con la fuerza de la comunidad y la defensa de la identidad. En el *Hatun Puncha* puede representar la resistencia cultural frente a la colonización y la energía comunitaria en las danzas y rituales.

La serpiente (*Amaru*) es representada como una figura serpenteante, ondulada, a veces bicéfala, significa conocimiento profundo, sabiduría ancestral, conexión con el *uku pacha* (mundo interior), a pesar de que en Otavalo su presencia es nula, aparece estilizada en bordados o diseños rituales, durante el *Hatun Puncha* alude a la transformación interna que se activa en el tiempo del cambio de ciclo y el retorno a la matriz materna.

El sol (*Inti*) es representado como una figura circular con rayos además de un rostro antropomorfo o elementos de irradiación como líneas zigzagueantes, en Otavalo es el protagonista durante la festividad del *Inti Raymi* como símbolo de renovación cósmica y comunal, apareciendo en pinturas, cerámicos y murales como figura central, vinculado al maíz y a las flores como símbolos de abundancia.

El maíz es ilustrado como mazorcas gigantes y con granos muy estilizados, alimentación sagrada, en Otavalo es parte de su dieta símbolo de fertilidad y sustento comunitario, aparece en pinturas murales relacionadas con la agricultura tradicional, durante el *Hatun Puncha* aparece como ofrenda en las celebraciones y su representación pictórica refuerza la conexión entre cultura y territorio.

Todos estos símbolos no solo comunican un mensaje espiritual, sino que funciona como condensador de memoria colectiva, espiritualidad y resistencia cultural. En el arte contemporáneo de Otavalo, así como en los murales de la ciudad y el arte comunitario y la producción de artistas locales es notable el uso de estos elementos simbólicos, como muestra

de que siguen vivos, reapareciendo como respuesta a procesos de descolonización y reafirmación de identidad.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1. Tipo de investigación

La presente investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo, interpretativo y de investigación- creación, en la modalidad de Representación Artística. Se asumió que el consumo de alcohol durante el *Hatun Puncha/Inti Raymi* en Otavalo constituye un fenómeno cultural complejo, cargado de significados simbólicos, espirituales y sociales, que no puede reducirse a variables cuantificables, sino que requiere ser comprendido desde el contexto, la experiencia vivida y las prácticas culturales de los actores sociales.

Desde una perspectiva fenomenológica/ hermenéutica, se buscó interpretar las experiencias, gestos, símbolos y prácticas observables durante la festividad, más que medir variables numéricas. En este sentido, la mirada del investigador/ artista no fue neutra ni externa, sino situada en situ, ya que forma parte de la cultura que analizo y utilizo el lenguaje visual (pintura) como vía complementaria de producción de conocimiento, junto con el análisis escrito y teórico.

Esta postura se sustenta en lo planteado por Arias (2012), quien define el diseño de investigación como “la estrategia general que adopta el investigador para responder al problema planteado” (p. 27); lo cual implica una toma de decisiones metodológicas coherente con la naturaleza del fenómeno de estudio y con los objetivos de la investigación.

2.2. Enfoque de investigación

El diseño correspondió a un estudio de caso cualitativo único centrado en la festividad del *Inti Raymi* en la ciudad de Otavalo. Este estudio de caso se estructuró bajo la lógica de la investigación de campo, en la cual el proceso investigativo no se limitó a la descripción del contexto cultural, sino que culminó en la elaboración de una obra pictórica como síntesis visual crítica de los hallazgos.

De acuerdo con Arias (2012), los estudios de campo se caracterizan por la recolección de datos directamente de la realidad donde ocurren los hechos, sin manipular las variables, lo que permite comprender los hechos, sin manipular las variables, lo que permite comprender los fenómenos sociales en su contexto natural (p. 31). Asimismo, dentro de los diseños de campo se incluye el estudio de caso, el cual posibilita el análisis profundo de una unidad social específica (p. 32).

2.3. Diseño de investigación

El diseño correspondió a un estudio de caso cualitativo único, centrado en la festividad del *Hatun Puncha/Inti Raymi* en la ciudad de Otavalo. Este estudio de caso se estructuró como

investigación–creación: el proceso investigativo no terminó en la descripción del contexto, sino que culminó en una obra pictórica que funcionó como síntesis visual crítica de los hallazgos.

El diseño correspondió a un estudio de caso cualitativo único, centrado en la celebración del *Hatun Puncha/Inti Raymi* en la ciudad de Otavalo. Este estudio de caso se estructuró bajo la lógica de la investigación/ creación, en la cual el proceso investigativo no se limitó a la descripción del contexto cultural, sino que culminó en la elaboración de una durante el trabajo de campo (Arias, 2012).

2.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para responder al objetivo de analizar el consumo de alcohol durante las festividades del *Inti Raymi* en la cultura Otavalo mediante una representación artística, se utilizaron las siguientes técnicas e instrumentos:

- **Observación no participante:** Fue la técnica central para registrar las dinámicas rituales, sociales y de consumo de alcohol durante el *Hatun Puncha*.

Se realizó en diferentes momentos de la festividad (ceremonias de *Inti Watana*, *Armay Tuta*, toma de plaza, *pamba* mesa, recorridos nocturnos, *Warmi Puncha*), sin intervenir en las actividades.

La elección de esta técnica se fundamentó en la diferencia entre la observación cotidiana y la observación científica, la cual se caracteriza por ser deliberada, consciente y sistemática, ya que organiza, registra e interpreta los datos con el propósito de comprender su significado y alcance social (Balcázar et al., p. 33). Asimismo, la observación se distingue del experimento por su política de no interferencia, evitando la manipulación artificial de la realidad social (Balcázar et al., 2013.).

No obstante, esta técnica presenta limitaciones, pues algunos fenómenos no son directamente observables o se manifiestan en niveles latentes, lo que exige una postura reflexiva y crítica del investigador frente a la realidad observada, reconociendo que no todos los fenómenos sociales son directamente visibles y que algunos se manifiestan en niveles latentes o simbólicos (Arias, 2012).

Según Arias (2012), la observación científica se distingue de la observación cotidiana por su carácter deliberado, consciente y sistemático, ya que busca registrar e interpretar la realidad con un propósito investigativo definido (p. 33).

Instrumento: se empleó una guía de observación con categorías preliminares (tipos de bebidas presentes, espacios de consumo, roles de género, reacciones corporales, símbolos

rituales, presencia de turistas, manifestaciones de violencia o conflicto, etc.) y un cuaderno de campo para notas descriptivas e interpretativas.

- **Encuestas a asistentes en la festividad:** Se aplicaron encuestas breves a participantes jóvenes y adultos, con preguntas cerradas y abiertas sobre: tipo de bebida que consumían, frecuencia, motivos del consumo (diversión, costumbre, presión social, “conexión espiritual”, etc.), percepción del papel del alcohol en *el Inti Raymi* y opinión sobre el reemplazo de la chicha por bebidas comerciales.

Instrumento: se utilizó un cuestionario estructurado diseñado en función de la pregunta de investigación, validado previamente por juicio de expertos (docentes y/o tutores) para asegurar claridad y pertinencia.

- **Registro fotográfico de campo:** Se usó como apoyo visual para documentar escenas, símbolos, gestos y momentos clave de la celebración: distribución de bebidas, bailes, uso de vestimenta, presencia de la chicha, uso de pundos, castillos, fogatas, etc.

Instrumento: se emplearon una cámara fotográfica y fichas de registro (fecha, lugar, descripción de la imagen, situación observada).

- **Bitácora o diario reflexivo del investigador-artista:** Fue el documento personal en el que se recopilaban impresiones, sensaciones, decisiones formales (color, composición, símbolos) y relaciones entre lo vivido en campo y la construcción de la obra pictórica.

Instrumento: se utilizó un cuaderno de bitácora donde se anotaron, de forma cronológica, reflexiones sobre el proceso creativo y su vínculo con los hallazgos.

2.5. Procedimiento

El análisis de la información se desarrolló en dos niveles articulados: un análisis cultural/cualitativo del fenómeno y un análisis visual/simbólico que alimentó la creación de la obra.

- **Análisis cualitativo de campo:** Se transcribieron y organizaron las notas de observación, las respuestas de encuestas y las descripciones de las fotografías.

Se realizó una codificación temática inicial (por ejemplo: “consumo ritual”, “consumo excesivo”, “reciprocidad y reparto”, “roles de género”, “turismo y espectáculo”, “violencia/peleas”, “chicha versus alcohol comercial”).

Se agruparon los códigos en categorías más amplias vinculadas al marco teórico: *habitus*, *sumak kawsay*, cosmovisión andina, transgresión ritual, estigma del “indio borracho”, des ritualización del *Inti Raymi*.

Se efectuó una triangulación entre observación, encuestas y fuentes bibliográficas para fortalecer la consistencia de las interpretaciones.

- **Análisis visual y simbólico:** Se revisó el registro fotográfico y los referentes iconográficos (murales andinos, obras de artistas como Camilo Egas, Diógenes Paredes, etc.) para identificar patrones formales y simbólicos recurrentes (sol, maíz, chacana, Aya Huma, montañas, pundos, espiral, colores cálidos y fríos).

Se emplearon herramientas de análisis iconográfico e iconológico (tipo Panofsky) y semiótico (Peirce, Barthes) para interpretar el sentido de estos elementos en el contexto del Hatun Puncha.

Se tradujeron las categorías de análisis a decisiones plásticas concretas: elección de la paleta cromática, organización de la chacana en la composición, escala del pondo, ubicación del sol y la luna, representación de cuerpos ebrios, etc.

- **Articulación análisis–obra:** Se estableció la relación explícita entre cada decisión pictórica y uno o varios hallazgos de campo (por ejemplo: la vasija desbordada como síntesis del exceso; la plaza cívica como símbolo del poder civil; el *Aya Huma* desplazado como metáfora de la pérdida de sentido ritual).

Se redactó un análisis final de la obra *Upyashun* donde se explicaron los elementos pictóricos y simbólicos a la luz de la problemática investigada.

2.6. Criterios éticos y validez de la investigación

La investigación respetó los principios éticos básicos aplicados al trabajo con comunidades y contextos culturales:

Respeto a la comunidad y a la cultura *Kichwa Otavalo*: se evitó exotizar, caricaturizar o reforzar estereotipos como el “indio borracho”; el análisis se centró en comprender las causas históricas y sociales del consumo de alcohol, no en juzgar moralmente a los participantes.

Consentimiento informado: antes de aplicar encuestas o registrar imágenes donde se pudiera identificar a las personas, se explicó el propósito académico/artístico del estudio y se solicitó su autorización verbal o escrita, según el caso.

Anonimato y confidencialidad: los nombres de los participantes no se mencionaron en el trabajo; las encuestas se manejaron de forma confidencial y las fotografías que mostraron situaciones vulnerables se usaron de forma responsable, evitando la exposición humillante o sensacionalista.

No daño y cuidado de la dignidad: se evitó registrar o difundir imágenes de personas en estados extremos de embriaguez que afectaran su honra; la obra pictórica buscó denunciar una problemática estructural, no ridiculizar a individuos concretos.

Devolución simbólica: siempre que fue posible, se compartieron los resultados (obra y reflexiones) con miembros de la comunidad, como forma de reconocimiento y retribución simbólica.

Validez y rigor de la investigación

Para fortalecer la validez y el rigor del estudio se consideraron los siguientes criterios:

Triangulación de fuentes y técnicas: se combinaron revisión bibliográfica, observación no participante, encuestas y registro fotográfico, contrastando la información para evitar interpretaciones basadas en una sola fuente.

Coherencia entre objetivos, marco teórico y metodología: las categorías de análisis (cosmovisión andina, *habitus*, *sumak kawsay*, simbolismo pictórico) se derivaron de los objetivos y se aplicaron de manera consistente en la interpretación de los datos y en la creación de la obra.

Reflexividad del investigador-artista: mediante la bitácora se reconoció la propia posición del autor dentro de la cultura otavaleña, sus emociones, sesgos y decisiones creativas, asumiendo una postura crítica frente a su mirada.

Claridad en la cadena de evidencias: se explicitó cómo se pasó de la observación y las encuestas a las categorías de análisis, y de estas a las elecciones formales de la obra, de modo que el lector pudiera seguir el proceso de manera transparente.

Pertinencia cultural: la interpretación y la obra se contrastaron con discursos de autores indígenas y andinos, así como con la recepción del público, buscando que la representación artística fuera respetuosa y significativa para la comunidad a la que aludió.

CAPÍTULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. Sobre las celebraciones y rituales del Hatun Puncha – Inti Raymi

Dentro de la cosmovisión andina las fiestas no son fiestas como tal pues el sentido espiritual de esta costumbre es celebrar tanto las cosechas, la fertilidad de la tierra, la unidad de la cultura y la vida misma. El *Hatun Puncha* proviene del vocablo *kichwa Otavalo* y etimológicamente, sería *Hatun*: grande, mayor, majestuoso, máximo, y *puncha*: día, tiempo u época, denominándose el día grande, el tiempo máximo o el día mayor, además de ser llamado también *Inti Raymi* proveniente del vocablo quechua cusqueño, y actualmente es una celebración en honor a las cosechas. El *Hatun Puncha* da inicio desde la segunda semana de junio y marca el final de un ciclo, esta fue una celebración en forma de culto al

astro sol como dios universal, los pueblos ancestrales lo veneraban por medio de ritos y ofrendas todo tipo entorno a la reciprocidad y al pensamiento de comunidad, este principio se ha venido practicando y ha atravesado múltiples cambios a lo largo de la historia sobreviviendo gracias al compartir y adoptar costumbres ajenas a la cultura.

El *Inti Ñan* o camino del sol era la manera en que los pueblos originarios tenían para orientarse. Marcando un rumbo Este, Oeste observando de manera racional el alba y el ocaso determinaron las direcciones, donde las edificaciones son limitadas destinadas a la contemplación de los astros, comparadas con otras culturas, pues las colosales montañas de los andes ya eran considerados con la función de orientarse. En el texto *Calendario Ecuatorial Andino* (2017), se menciona que no existe esa necesidad de edificaciones astronómicas, pues las montañas y volcanes como el Cayambe, el Cotacachi o el shangay eran símbolo de protección, los guías de la naturaleza que por sí solas ya cumplían esta tarea.

La *Pachamama* se ha encargado de proveer de una monumentalidad astronómica natural. Las propias montañas y nevados situados en las cordilleras andinas sirven de referentes extraordinarios para ubicar las “salidas” y “puestas”, los movimientos y trayectorias, las distancias y direcciones de los astros, empezando por el *Inti Yaya* (el Sol). (*calendario Ecuatorial Andino*,2017, p. 27)

Tabla 5 Celebraciones y rituales del *Hatun Puncha-Inti Raymi*

<i>Pawkar Raymi:</i>	21 de marzo. Fiesta del Florecimiento
<i>Inti Raymi:</i>	21 de junio. Fiesta del Sol
<i>Kulla Raymi:</i>	21 de septiembre fiesta de la luna
<i>Kapak Raymi:</i>	21 de diciembre. Fiesta del Inca

Nota. Autoría propia.

Dando origen a la cruz chacana o cruz de cuatro puntas, se marcaría los solsticios y equinoccios, abriendo paso al nacimiento de los *Raymis* (celebraciones andinas) y se ubican específicamente en cada suceso astronómico. Debido al sincretismo y la introducción de otros eventos sociales, con el fin de la supervivencia de esta ocasión, la fecha actual en la que se festeja el *Inti Raymi* es el 24 de junio (*Hatun Puncha*) siendo que el día del solsticio es el 21 de junio respectiva mente, donde cada comunidad se organiza de diferente manera y en diferentes fechas.

Llegado el mes de junio considerado el tiempo de la cosecha. Semanas antes en los pueblos rurales, tras recoger el maíz, se observa a las mujeres en los campos, limpiando la *chakra*¹⁸ para entregársela a las vacas, En ocasiones en las casas y barrios ensayan con entusiasmo sus danzas y músicas, preparando los ritmos que acompañaran esta celebración. El maíz es

secado sobre un tapiz de totora bajo el sol de verano, luego cuidadosamente junto a otros granos es seleccionado, al igual que los animales para los días festivos que están por llegar, y por las noches se escuchan grupos de jóvenes *Runas*, tocando música, zapateando fuertemente y bebiendo, esperando las fiestas de *Hatun Puncha*.

Figura 27 *Procesos de conteo y repartición del maíz*



Nota. Proceso de recolección del maíz (Pallana). Fotografía Autoría propia.

Para los indígenas el valor cultural que presenta esta celebración es una de las máximas muestras de su existencia o como la denominan “resistencia”, dirigida hacia los cambios generados por la modernidad, En un principio esta celebración tenía una ferviente adoración al sol, pero actualmente la celebración tiene otra función, que no es otra que la de preservar la cultura sin embargo, la inclusión de elementos externos y el sentido de pertenencia hacia estas festividades es lo que ha conseguido mantener en vigencia esta ocasión.

El comienzo de la celebración ancestral se lleva a cabo de la mano de distintas organizaciones; en Otavalo, en el año 2022, sería realizado por el cabildo *Kichwa Otavalo*. En los siguientes años, se daría una división en cuanto a la organización y, en el año 2025, la UNAIMCO (Unión de Artesanos Indígenas del Mercado Centenario de Otavalo) realizarían cada uno de los eventos de apertura y cierre por separado para la ciudadanía en general.

El 21 de junio da inicio la celebración con la ceremonia del *Intiwatana* (amarre del sol), la cual es realizada de manera simultánea por dos entidades en distintos lugares: la UNAIMCO lleva a cabo el ritual en la Plaza Cívica de Otavalo, mientras que el Cabildo Kichwa Otavalo lo realiza en la Plaza de San Juan Capilla, también conocida como *Kuri kancha*. Ambos espacios reciben la asistencia de participantes; sin embargo, en la Plaza de San Juan Capilla se destaca una mayor presencia de músicos con vestimenta tradicional y de danzantes, San Juanes o *Tushuk Runas*. En contraste, en la Plaza Cívica, donde es más notoria la presencia de danzantes contratados para el delite del público y personas extranjeras que buscan

integrarse a esta manifestación ritual.

Figura 29 Preparación de las ofrendas en forma circular - Yachac



Nota. El Yachac se prepara para la ceremonia mientras entona un churo y detrás el azua mama o chicha junto a demás elementos naturales, fotografía tomada en la plaza de San Juan Capilla.

Fotografía de autoría propia.

El *Intiwatana* es una ceremonia de preparación y bienvenida en el que simbólicamente se amarra al sol y la luna, donde hombres y mujeres se colocan en lados opuestos, simbolizando la dualidad y complementariedad de estos, en este proceso se realiza una mesa ceremonial compuesta por hiervas dulces, granos, flores, frutas, además panes (*Runa Tanta*), además de

El *azua mama* o comúnmente llamada chicha, posteriormente se recibe el fuego sagrado compuesto de hiervas aromáticas principalmente sahumero y palo santo, para dar paso a los siguientes días del *Hatun Puncha*.

Figura 31 Preparación para la bendición Inti Watana



Nota. El Yachac al tocar el instrumento inicia la ceremonia de bendición de los presentes, chacana y ofrendas. Fotografía de autoría propia.

Uno de los rituales más importantes para comenzar el ritual del *Hatun Puncha*, consiste en un baño ritual o *Armay Tuta*(baño nocturno) en los lugares considerados con mayor conexión con lo divino, como las vertientes, quebradas, ríos y lagos, con motivo de adquirir fortaleza espiritual y ser requisito para participar de manera directa en la celebración, entre otras condiciones, tal como expresa,(Kowi (2019) Ayuno: tres días antes, las personas se someten a ayunos, evitando comer carne, tener relaciones sexuales y prepararse espiritualmente, concentrando su pensamiento en el baño de la noche del 22 de junio. (pág. 25) Desde un principio algunas personas preferían el uso de chamanes para bendecir y hacer una limpieza espiritual entre otros requisitos muy extravagantes.

Figura 33 *Celebración Armay Tuta*



*Nota. Ceremonia realizada en el barrio El Portal en Otavalo.
Fotografía de autoría propia.*

El día y principalmente la noche del 23 de junio se realiza celebración conocida como el amarre de catillos que consiste en la creación de triángulos hechos con carrizo adornados con gran variedad de frutas, mientras que por la noche se realiza la quema de catillos que son elaborados con pólvora por artesanos locales.

Las celebraciones de las comunidades son rotativas y se reparten la recepción y ejecución del ritual entre cada una de ellas, es así que durante el día empiezan a llegar las comunidades vecinas que visitan el lugar, personas en filas llenan las calles y bajan zapateando por el camino al museo *otavalango*, y se acoplan a los músicos ya presentes, integrándose de manera armónica, agradeciendo a la naturaleza con inciensos, flores y largas cañas con aguardiente, palos con animales amarrados; y colgando, gallinas, gallos y cuyes, e hileras de personas, comunidad tras comunidad entran a esta plaza (*Kuri cancha*) y comienzan a bailar zapateando, giran en la tradicional danza al ritmo de la música de viento y percusión andina.

En la mañana del 24 de junio, un runa con la bandera del *wimphala* recorre una comunidad de Otavalo, para luego tocar un churo siendo el llamado para las comunidades aledañas en el *pallay pacha* (recogimiento), cerca del mediodía alrededor de una *pamba* mesa son reunidos los asistentes a la toma de la plaza de San Juan capilla (*Kuri Kancha*) próximos al inicio del ritual, autores como (Kowi, 2019) brindan una explicación del por qué estos son sitios estratégicos.

Kowi (2019) añade que, en todos los casos:

Las comunidades bajaban desde sus puntos de origen hacia la ciudad, concentrados en un número de 30, 40, 50, 100 danzantes. Avanzan por las calles de la ciudad en dirección al *Kurikancha*, a la plaza, al parque y cada una, simbolizando los distintos puntos cardinales, realiza su ingreso, haciendo notar su fortaleza y su habilidad musical. (p. 30)

Llegan de todas las comunidades del norte y el sur, otras etnias y nacionalidades, vienen en grandes grupos con zamarros café y blancos tocando quenás, guitarras, y rondines propios y extraños se reúnen en el gran día, entran por comunidades y una a una realiza la toma de plaza, en grandes grupos de decenas de indígenas avanzan por la carretera hacia ciudad y se reúnen finalmente en la *Kuri kancha* (plaza central de la ciudad), de la misma manera en otras comunidades indígenas cuentan con su lugar para realizar este acto sin la necesidad de desplazarse demasiado.

Figura 35 *San Juanes descansando*



Nota. Danzantes de San Juanito (músico, volador y cabecilla).

Fuente. Sentimiento Haylli (2025).

Durante la *pamba* mesa al medio día, familias enteras y cada uno con su *wanlla* o *kukawi*, proceden a compartir la comida además de que la comunidad anfitriona también otorga una parte para la masiva recepción de personas, tarrinas de mote y vasos de chicha son repartidos por las mujeres y en menor cantidad los hombres. Se puede observar personas, músicos, bailarines y docenas de *Aya Humas* descansando y de poco en poco repartiendo licor para continuar con los muy exigentes bailes, cuando un músico o danzante se cansa, se retira y otro lo reemplaza continuando o imponiendo una nueva melodía.

Kowi (2019) sobre la fiesta en Hatun Puncha menciona que:

El ingreso de las distintas comunidades puede ser distinguida por el tipo de disfraz, los ritmos que entonan, así como las coreografías que realizan. Danzan de forma organizada y circulan alrededor de la plaza, deteniéndose en las esquinas y simulando el movimiento de rotación de la Tierra, luego siguen avanzando hasta cerrar el círculo de la plaza. (p. 29)

Para la ceremonia de bendición y recibimiento del nuevo ciclo, un chamán se prepara para dar comienzo a la ceremonia. En el suelo, una *chacana* decorada con flores y claveles en cada dirección cardinal además de frutas y churos gigantes rodeando su círculo interno, el ambiente cargado de un fuerte olor a sahumerio que viene del tribulo y a sus espaldas vasijas y pundos tradicionales. Los invitados rodean de manera circular la *chacana* y reciben las palabras del *yachac* que similar a la ceremonia cristiana bebe chicha, y reparte velas para compartir el fuego, bendiciendo a los presentes y a las comunidades. Finalizando la ceremonia y continuando con la repartición de comida como en la comunión cristiana, para seguir el recorrido o retorno casa por casa o *wasin wasiwan*.

Figura 37 Ceremonia de bendición del Inti Watana



Nota. Recibimiento de la bendición del fuego sagrado de una Yachac hacia una autoridad del cabildo Kichwa.

Fuente. Fotografía de autoría propia.

El maíz y la agricultura para los indígenas en un inicio representaban la base o complemento de su economía familiar y alimentaria además de que el maíz contenía un sentido espiritual a la que respetaban y veneraban, un complemento claro de los cultivos andinos fue el uso de las semillas y plantas que fortalecieron en un inicio su pirámide alimenticia, pero que debido a la modernidad y profesionalización de las nuevas generaciones se ha visto en decadencia en contraste con sus inicios

Pinto Caicedo y Abad Merchán (2017) explica que la base alimenticia y ritual en la región se estructuraba de la siguiente manera:

La producción principal fue la del maíz (producto ritual y de consumo) y tubérculos,

como la papa, mashua, mellocos, ocas y otras variedades; además, varios vegetales y legumbres como los chochos, berro, la quinua, el bledo y frutas como la mora, chimbalo y las uvillas, cuya ingesta era complementada con insectos (cuzos, catzos), artrópodos y caracoles de tierra, que con los productos obtenidos mediante el intercambio como: la coca, el ají, la sal, y frutas de las tierras bajas, formaban la dieta básica. (p. 51)

Con el maíz que semanas antes fue procesado hasta formar la mal llamada chicha (*azua mama*), dando paso al recibimiento y es servido a los invitados que en la noche se escuchan llegar con silbidos y voladores en este momento tanto músicos como danzantes reciben por parte de los anfitriones una botella con *azua mama* o jora, sin embargo debido a la complejidad de su elaboración se ha optado por opciones como el puro o aguardiente además de una tarrina de hervido de naranjilla o mora, el caminar es lento y en orden y sin dejar de tocar casi en ningún momento entran a la casa, patio o entrada para bailar y tocar alternando entre instrumentos de viento, cuerda y percusión, en el centro se encuentran los músicos rodeados por los danzantes e invitados mientras una persona a la que se le obsequio el licor debe encargarse de repartirlo y hacerlo alcanzar para todos.

El recorrido termina tras caminar desde la iglesia o plaza hasta las casas de las comunidades; los días posteriores dan paso a las celebraciones en otros sectores, continuando con las fiestas de San Pedro. Estas Finalizan el 28 de junio con el *warmi puncha* (día de la mujer), una jornada en la que las mujeres demuestran la fuerza, valentía, habilidad y valor para la cultura. las participantes acuden a las plazas vestidas con sus prendas más elegantes y, al igual que en el *Hatun Puncha*, hacen uso de los instrumentos musicales de viento como el rondín, la flauta y el churo, destacando por un zapateo armónico y coordinado.

Sobre el sentido de esta danza, Chachiguango (2006) describe: “Dentro del círculo de los bailadores todos somos iguales, sin distinción de posiciones ni edades. Todos nos sentimos uno sólo, al mismo tiempo nos sentimos unidos a las demás dimensiones o pachas del universo andino” (p. 25). Durante esta jornada, las mujeres ingresan a las casas más importantes y realizan el baile circular mientras otras mujeres se encargan de repartir la chicha; la participación abarca desde mujeres adultas hasta niñas, con el objetivo de transmitir la tradición cultural a las nuevas generaciones.

El día más importante de la segunda semana de junio es el 24 de junio, aunque las principales autoridades organizan diversas actividades para recibir estas fechas, se planea estos eventos con el objetivo de compartir, aunque detrás también existe un interés económico. Sin embargo, para el *Hatun Puncha* no es necesaria una organización masiva pues por medio de un sentido de pertenencia, año con año los indígenas se preparan con sus mejores prendas, practicando melodías, ensayando en grupos de música y danza, además de la preparación de grandes cantidades de mote, colada de maíz (*boda api*), *azua mama* y puro de caña.

Para los indígenas verdaderamente comprometidos con esta celebración ritual, termina cuando el cuerpo está agotado, este agotamiento es una manera de ofrenda al espíritu, y

muchos de los asistentes sobre exigen su cuerpo participando dos, tres o hasta cuatro días continuos, donde solo regresan a sus hogares para tomar fuerza (descansar) y continuar con este ritual el mayor tiempo posible.

La resistencia de los pueblos andinos es constante y por medio de esas celebraciones y no fiestas, buscan heredar a otra generación con una identidad fortalecida y enfocada no solo en lo material o espiritual sino en lo trascendente, el *Hatun Puncha* en la actualidad es conocido a nivel mundial, no solo gracias a los nuevos medios también es debido a los indígenas viajeros (*mindalaes*), debido a este fenómeno, la asistencia de muchos extranjeros, ha llevado a esta celebración a una caricaturización debido al desconocimiento de estas normas y tradiciones culturales, que corren peligro de caer en una folclorización, ello ha afectado a su estilo de vida con ideales que solo debilitan su identidad.

La comunidad otavaleña es consciente de que estos cambios ya son un hecho y buscan que la celebración no decaiga en un ejercicio carnavalesco o mercantil, es por eso por lo que las entidades indígenas por medio de la educación brindan un mayor entendimiento sobre el conocimiento ancestral y estado actual de la cultura orientando a los infantes hacia una vida con sentido de identidad.

3.2. El rol del consumo de alcohol en la festividad

El alcohol en el *Inti Raymi* es uno de los elementos más acentuados en el imaginario colectivo contemporáneo. Sin embargo, cabe aclarar que el alcohol no tiene ningún papel dentro de esta ceremonia ancestral, esto debido a que el uso del alcohol surge a partir del momento de la colonización que lo integra como herramienta de alienación y control social, es así como el papel que mantiene el alcohol le pertenece a la jora o *azua mama*, comúnmente llamada chicha. Desde el aspecto cultural, se considera a él *azua* o jora como una sustancia que proveniente del maíz fruto de la matriz de la tierra, que permite la conexión con lo divino, con el mundo de arriba o el *Hanan Pacha*. Para los otavaleños, el maíz siempre ha sido altamente valorado, pues simboliza la unidad y de él surgen una gran variedad de productos.

La jora, *azua mama* o chicha, es la bebida proveniente del maíz que en un inicio era reservada solo para los *raymis* y las elites indígenas, es fruto del esfuerzo y sacrificio en el trabajo de la tierra. Su presencia en la festividad tiene un sentido ritual profundo: se ofrece como ofrenda, derramándola sobre el suelo, los terrenos y *wacas*, Cachiguango (2006) añade que: “De igual forma en nuestros bailes de casa en casa siempre botamos al suelo un poco de *azua*, es un lejano recuerdo de las ofrendas a la Pachamama con chicha, que nuestros mayores practicaban cotidianamente” (p. 27). Este acto funciona como una forma de agradecimiento y celebración a la vida y a la naturaleza, además de fortalecer los lazos comunitarios y espirituales entre quienes participan en los rituales andinos.

El papel que tenía el *azua* o jora se ha banalizado siendo remplazada por el alcohol, dotándolo de un sentido espiritual, es así como: el alcohol actualmente es considerado

como una sustancia que no solo desinhibe pues es asociado como puente entre el mundo material y el espiritual o Hanan pacha, el estado de conciencia producido por el alcohol, ellos lo explican como la conexión con lo divino y espiritual. Donde dicho papel debería ser ocupado por la chicha que es una bebida milenaria, cuya perspectiva desde la visión de la cosmovisión andina, donde el emborracharse es comparable a un estado de euforia o catarsis, donde los roles sociales y de género encuentran un nuevo equilibrio.

Durante el *Hatun Puncha*, el consumo de alcohol se distribuye a lo largo de todo el día, en una secuencia que responde tanto a criterios rituales como sociales y económicos. Tras el baño ritual, la pamba mesa y la bendición comunitaria, es común que los participantes inicien la jornada con bebidas de bajo contenido alcohólico como el *azua* dulce. Conforme avanza la mañana, esta va siendo reemplazada por bebidas ya fermentadas, mientras que hacia la tarde predomina el consumo de cerveza, y por la noche las bebidas calientes como

Figura 39 Indígena cargando una botella de licor en la celebración Inti Watana



Nota. Celebración Inti Watana, 2025.

Fuente. Fotografía de autoría propia.

el hervido de mora o naranjilla se vuelven las más comunes. Esta progresión no solo responde a una necesidad física (aplacar el cansancio por el baile continuo y las largas caminatas), sino que también forma parte misma de lo simbólico de la celebración.

Durante la ceremonia del *Inti Raymi*, especialmente en el momento de la danza circular, se genera un espacio propicio para la interacción social entre los participantes. En este contexto festivo, se produce el reencuentro entre amigos, familiares y comunidades vecinas, quienes comparten alimentos, bebidas y música. Este ambiente colectivo (marcado por la alegría y la desinhibición) permite que las normas sociales y jerárquicas tradicionales se flexibilicen temporalmente.

El consumo ritualizado de esta sustancia actúa como facilitador de este proceso, promoviendo nuevas dinámicas sociales: individuos de sectores con menos recursos encuentran en la celebración una oportunidad para establecer vínculos afectivos, mejorar su posición dentro de la jerarquía del grupo o incluso iniciar relaciones de pareja. De este modo, la bebida se convierte en un medio simbólico que suaviza las barreras sociales y

posibilita formas alternativas de relacionamiento.

Los roles de género se invierten donde la mujer sola o en grupo, de muestra su capacidad en todos los ámbitos de la celebración, y al momento de compartir el licor la ingesta se comparte de manera equivalente, no obstante, las mujeres casadas, más tradicionales y de mayor edad continúan la función de cuidadoras.

La jora o *azua mama* y los espacios sagrados a los que los participantes acuden en búsqueda de la realización del *Inti Raymi* con la finalidad de agradecer a la madre tierra por medio, del baile, música e ingesta de chicha, han cambiado siendo alcanzados por el desarrollo de la modernidad, los espacios sagrados forman parte de la urbanidad de la ciudad y las bebidas tradicionales remplazadas por licores ajenos a la cultura, donde las expresiones continúan principalmente en lo simbólico, el consumo de bebidas alcohólicas dentro de este contexto no es solo recreativa, pues es considerada como un medio para la meditación espiritual, potenciador del rito y la memoria colectiva. Este uso mediante la ritualización de sus elementos tiene raíces profundas, con la llegada de los colonizadores se transformó radicalmente el acceso, la producción y el sentido del licor en los andes.

Antes de la conquista, los pueblos indígenas ya conocían procesos de fermentación artesanal, como los usados para la elaboración de *jora* o *azua*, pero no existía la destilación como tal. La tecnología europea introdujo nuevos métodos, como el alambique que permitieron obtener aguardiente a partir de la caña de azúcar. Este cambio no solo incremento la variedad y la calidad de las bebidas alcohólicas, pues también modifico su lugar dentro del sistema social y ceremonial.

Bebidas como el pulque, el guarapo, el *Chawar Misky*, además de las coladas como el *Uchu Haku* y la chicha han logrado mantenerse vigentes a lo largo del tiempo, en gran medida por la oposición indígena y por su estrecha relación con el maíz. Como señala Pinto Caicedo y Adab Merchán (2017), “Hoy en día, el maíz sigue constituyéndose como la base de la alimentación de muchos de los habitantes indígenas y blanco-mestizos del cantón Cayambe y la provincia de Pichincha. Se consume como tostado, mote, choclos, etc.” (p. 52). Mientras que el vino o el aguardiente fueron impuestas desde una lógica de adoctrinamiento, siendo asociadas con el ocio e inmadurez, la *jora* o *azua mama*, se mantuvo como símbolo para la comunidad, manteniendo el rol de unificador como emblema de resistencia y reciprocidad de la cultura, siendo relacionado con la madurez y la responsabilidad de los cargos sociales, manteniendo su papel dentro de las dinámicas comunitarias y los rituales colectivos con ciertos cambios ya mencionados.

Así mientras el aguardiente comenzó a circular como parte del nuevo poder económico y religioso, la *jora* o *azua mama* continuó siendo utilizada por los indígenas dentro de las celebraciones más allá del *Hatun Puncha* siendo marcado como icono por excelencia del *Inti Raymi*, asociado directamente con el sentido de resistencia y herramienta social y cultural.

Figura 41 *Persona pequeña alcoholizada*



Nota. Fotografía de autoría propia.

El consumo de alcohol durante el *Hatun Pucha* se configura como una práctica compleja, es necesario considerar las tensiones surgidas en torno a esta práctica. En contextos contemporáneos, el exceso en el consumo puede conducir a situaciones de violencia lo que se evidencian especialmente durante las noches del *Inti Raymi*, reducir el fenómeno aun problema de alcoholismo implica desconocer su dimensión simbólica, histórica y cultural, si bien muchos de los participantes del ritual entienden y comparten el sentido de gratitud de la celebración y la importancia del *azua* en este proceso, muchos otros acuden a este evento sin un propósito, olvidando el ya mencionado carácter espiritual quedando en segundo plano, así mismo estos individuos categorizan el ritual no como una celebración si no como una fiesta.

Figura 43 *Indígena Kayambi rezagado*



Nota. Fotografía de autoría propia en el Hatun Pucha, 2025.

Actualmente las bebidas más consumidas varían según la disponibilidad económica de los grupos participantes. Mientras algunos pueden adquirir licores costosos como vodka o whisky, otros optan por aguardiente o puro de caña. Sin embargo, es la cerveza la que ha alcanzado un estatus central, tanto por su accesibilidad económica como por su efectividad

para alcanzar la embriaguez deseada. Los javas de cerveza, colocadas en el centro de los grupos de baile o música, se convierten en núcleos alrededor de los cuales se organiza la interacción festiva. Por su parte, la chicha y los hervidos suelen ser obsequiados por los anfitriones, reforzando los lazos de reciprocidad y hospitalidad que sustentan la dinámica comunitaria.

La reciprocidad dentro del pensamiento andino es el vínculo que se genera en comunidad, una ayuda mutua, un intercambio de valores equivalente, entre personas que se consideran de la misma jerarquía, *el azua mama* y actualmente el alcohol dentro de la reciprocidad en el *Hatun Puncha* permite una redistribución de estos intercambios, permitiendo relaciones entre personas que no se consideren del mismo nivel económico o social. Utilizada por los indígenas como ofrenda dentro de los procesos de reciprocidad, esto se puede observar mayormente durante los compromisos y las mingas, que ha permitido que las sociedades indígenas puedan mejorar económicamente.

Figura 45 *Indígenas juntos a las ofrendas*



Nota. Fotografía de autoría propia en el Hatun Pucha, 2025.

El papel que cumple el alcohol durante estas celebraciones, si bien no es central, se ha fortalecido de manera alarmante, rompiendo a veces el delicado equilibrio entre lo ritual y lo profano. Si bien aún no se percibe como un problema de salud pública, su consumo ha derivado en actos que son condenados socialmente más allá del marco cultural: desde desacuerdos y violencia, hasta casos de vandalismo, violaciones e incluso intoxicaciones por alcohol adulterado, esto se debe a que, bajo los efectos del alcohol, el individuo no siempre logra controlar sus acciones.

A pesar de que existen autoridades tanto dentro de las comunidades como en el núcleo familiar andino estos no han logrado contener el consumo excesivo de licor, si bien no son muchas las personas que han caído en una grave dependencia, aun así, existen y son una realidad, las cuales en su momento no representaron una problemática a la cual se debería prestar mayor atención. Esta situación puede debilitar la estructura jerárquica y la figura de autoridad tradicional (*ayllu*).

Las nuevas generaciones, en particular, no siempre buscan comprender el trasfondo simbólico y espiritual que conlleva el uso de la chicha dentro de la celebración siendo suplantada por el licor. Aunque puedan ser conscientes de la importancia del *Inti Raymi*, no siempre trasladan ese respeto al momento de consumir alcohol, es fundamental que aprendan a entender y valorar su significado, más allá del acto de bailar por bailar y de beber por beber.

Figura 47 *Indígena otavaleño rezagado*



Nota. Fotografía de autoría propia en el Hatun Pucha, 2025.

Sin embargo, no se puede ignorar que fueron también las generaciones anteriores quienes, aunque afirman comprender mejor el sentido de la presencia del alcohol, permitieron en muchos casos su uso desmedido durante las festividades. Era común ver adultos en estado de embriaguez en las calles de la ciudad y en las comunidades, sin mayor preocupación por las señales de consumo excesivo. Esto ha dejado secuelas visibles hoy en día: muchas personas de la tercera edad presentan una seria dependencia al alcohol, que ya no se limita a las fechas del *Hatun Pucha*, sino que se ha incorporado en su vida cotidiana.

3.3. Dinámicas comunitarias y simbolismos sociales

El análisis de la sociedad otavaleña de manera formal fue realizado a partir de la recopilación de investigaciones que encapsulan el concepto de sociedad y comunidad que constituyen las organizaciones andinas, formadas a partir de individuos y su papel dentro de los roles sociales, no solo en el *Hatun Pucha*, sino también en la familia (*ayllu*) y la sociedad andina contemporánea, comparándola con antecedentes que traten temas similares, pues este abarca otros aspectos de la cotidianidad y vida política que influyen en el desarrollo de las festividades del *Hatun Pucha*.

Semanas antes del *Inti Raymi*, de manera interna, voluntariamente los grupos conformado por amigos y familia se preparan para cumplir su labor ya sea en la comida, limpieza o trabajo físico otros preparan sus bailes y músicas ensayando disciplinadamente, entre muchas otras tareas.

El espacio interno es el hogar, la casa, la comunidad, este espacio también es símbolo de reciprocidad pues en ellos se hacen los bailes, durante las caminatas nocturnas en el *Inti Raymi* donde las familias más tradicionales reciben a los invitados con chicha, aguardiente o puro y algo de chancho horneado, mote o *kukawi*.

En la comunidad, los otavaleños recurren a un sistema de organización, este acto es la comunión y el trabajo en equipo, desarrollándose a través de las *minkas*, llevando a cabo proyectos dentro de las comunidades en la labor de limpieza, construcción y mantenimiento de su territorio, de la misma manera en la celebración del *Hatun Puncha*, que, en sí, es una *minka*, con roles que cumple cada autoridad, comunidad e individuo. Los mayores, presidentes o líderes de cada cabildo son escogidos con antelación durante las asambleas comunitarias, y los cargos tienen pequeñas remuneraciones, pero en su mayoría son voluntarios.

Dentro de las comunidades existen diversas autoridades que mantiene el liderazgo comunitario, las autoridades ancestrales y el cabildo.

Las autoridades ancestrales se refieren a individuos que no son elegidos mediante voto popular, estos son indígenas que con sus acciones, conocimientos y vidas son un ejemplo de una vida andina según Cachiguango (2006) indica que entre estas autoridades se encuentran el Yachac, Fundador, Tayta Maestro, líder musical, Líder Danzante, Unanchu Mama o partera (p. 59).

El *Yachac*: estos individuos son hombres y mujeres que tienen conocimiento sobre saberes ancestrales, que han sabido ganarse el aprecio y respeto al interior de las comunidades, este título se lo otorga la comunidad, estos yachacs lideran las *minkas* de sanación familiares y comunitarias, además de ser reconocidos con la capacidad de mantener una conexión con lo divino.

Fundador: son los hombres y mujeres que están a cargo del custodio de lugares sagrados o de alguna imagen religiosa importante para la comunidad, están a cargo de la organización de las celebraciones festivas/ceremoniales que se realizan en estos sitios, con la potestad de convocar a la comunidad para las *minkas*, para el mantenimiento, ceremonias comunitarias y familiares, además de aconsejar e inclusive de castigar a los que afecten al equilibrio social comunitario.

Tayta Maestro: son hombres que offician las ceremonias y encargados de acompañar a la comunidad en momentos de dolor, están presentes en los velorios y organizan desde las ceremonias familiares y las mingas internas de los funerales para todo el proceso de velación de un difunto, desde su fallecimiento hasta su entierro.

Líder Musical: estas son personas con gran habilidad sobre algún instrumento musical que destacan entre la comunidad, concedores de distintos ritmos y tonos ancestrales para cada ocasión festiva y ceremonial de la comunidad, estos líderes son los encargados de organizar a los músicos y prepararlos para las celebraciones y ceremonias masivas como las del *Hatun*

Puncha.

Líder Danzante: estas son mujeres y hombres que conocen los pasos y coreografías de la comunidad, estos líderes organizan y encabezan los bailes festivos y ceremoniales durante los procesos de los *Raymis*.

Unanchu mama o Partera: en su mayoría son mujeres que ayudan en la labor de parto y ayudan al control permanente durante el embarazo de las mujeres, con amplios conocimientos en medicina y medicina ancestral.

Luego están los cabildos o gobiernos comunitarios que son autoridades que responden ante la sociedad civil, que cuentan con el apoyo del gobierno. Posteriormente a ser elegidos en asambleas comunitarias, estas autoridades se encargan de las gestiones para el mejoramiento del desarrollo económico, cultural, político y social además de gestiones para el mantenimiento la infraestructura.

La investigación de Cachiguango (2006) comenta que, los cabildos son autoridades que se encargan de realizar las *minkas* comunitarias en pro del desarrollo de la comunidad. Son los guardianes y custodios del patrimonio comunitario, así como también vigilantes de la participación igualitaria de todos los comuneros y comuneras en las distintas *minkas* de beneficio comunitario (p. 76).

Durante las ceremonias, la organización para su ejecución las autoridades o cabildos *kichwas* son los encargados de delegar responsabilidades y seleccionar al *yachac* que se encargaran de las ceremonias rituales como las del *Pallay Pacha* (recogimiento), El *Intiwatana*, el *Armay Tuta*, entre otras del calendario andino además del Hatun *Puncha*.

Los presidentes o líderes, quienes en el caso de ser anfitriones de una festividad se encargarán de la planificación con un equipo de trabajo que varía en cada comunidad Mantilla (2018) destaca las funciones designadas a un líder y su compromiso, menciona que estos “Luego de aquella conversación inicial del líder, el vocal principal convocaba a los demás compañeros, analizando y resolviendo las gestiones que se proponía realizar en esos tiempos” (p. 158).

La organización social del pueblo *kichwa otavalo* se ha sostenido históricamente en el principio de reciprocidad, entendido como una práctica que posibilita la ayuda mutua entre los miembros de la comunidad, bajo la expectativa de una retribución futura que fortalece los vínculos sociales. Al respecto, Sarabino Muenala (2007) señala que la reciprocidad “es una práctica cultural que promueve una relación de equidad entre la población que convive en un mismo lugar y fomenta la participación equitativa de los individuos y las familias de la comunidad” (p. 73).

No obstante, la autora también expone posturas críticas frente a la idealización de esta forma de organización; señala que ciertos sectores consideran que la falta de estructuras más consolidadas, junto con la resistencia al cambio, ha generado un estancamiento en la

incorporación de nuevas dinámicas políticas, culturales, económicas y sociales. Según Sarabino Muenala (2007), este factor ha incidido directamente en el desarrollo colectivo del pueblo otavaleño (p. 74).

Asimismo, Sarabino Muenala (2007) advierte que “en la actualidad, en Otavalo el nivel organizativo es bastante débil” (p.71). Esto se debe a que la población se caracteriza por una constante movilización y alta actividad viajera, a diferencia de otras provincias donde predominan actividades como la agricultura y la ganadería.

Las dinámicas de muchos de los pueblos andinos buscan la colaboración. Sin embargo, el turismo y la globalización han formado una fuerte brecha cultural y económica, un ejemplo: entre otavaleños oriundo de uno que retorna cada año o uno de campo con uno de ciudad. Los derechos dentro de la comuna son equivalentes al trabajo entregado a la causa del *Ayni*(comunidad), una indígena se gana el respeto y la reciprocidad de a través de la ayuda mutua o demostrando liderazgo y amistad. Sin embargo, aún no se consigue una solidez social para crear un estado que represente la causa indígena otavaleño en los ámbitos antes mencionados.

Las prácticas culturales permiten la interacción social entre las personas de una misma o distinta comunidad, estas son en un principio las *minkas*, pero las celebraciones y fiestas son las que mayor recepción y aceptación reciben donde los símbolos se pueden evidenciar en la vestimenta de los que participan durante los eventos organizados por las comunidades a lo largo de todo el año que no necesariamente tiene un sentido espiritual, inclinándose más por lo recreativo. Los símbolos como el sol, la chicha y los animales sagrados además de la vestimenta tradicional y la purificación de la comunidad continúan con bastante fuerza.

Durante la celebración los símbolos sociales son importantes pues de muestran lo auto sostenible y el trabajo ejercido durante el año transcurrido, la vestimenta para los otavaleños es símbolo de elegancia, formalidad y una muestra de la su capacidad económica. En palabras de Lema (2014) los indígenas visten con orgullo sus prendas de elegantes diseños y bordados inspirados en la naturaleza, dependiendo del compromiso, el participante optara por prendas tradicionales o de civiles sin que estas dejen de ser caras u ostentosas.

Los espacios sagrados: dentro de los territorios del pueblo Otavalo los espacios que comúnmente eran utilizados como medios para la conexión divina serían las vertientes y nacientes del agua, la cascada de Peguche, el lechero, construcciones líticas como pirámides y templos de cochasqui también eran usados con ese fin, en la actualidad aún se toman algunos de estos espacios, pero comparten su intervención con las zonas pobladas y la ciudad.

La comunidad se reúne en las plazas, lugares que simbolizan la autoridad civil y sitios sagrados, a agradecer al sol; mediante ceremonias, ferias artesanales, gastronómicas durante los primeros días entre otras actividades en distintas comunidades al mismo tiempo, se busca invitar a que disfruten un poco de estos eventos. Si bien la asistencia de los indígenas es bastante notoria, la presencia de ciudadanos extranjeros es igual de masiva,

son muy frecuentes la presencia de extranjeros (*gringus*) con ponchos con diseños de indígenas americanos, lobos mándalas e inclusive de personajes de animados de la cultura anime, mexicana y rastafari, algunas comunidades han optado por incluir elementos de otras culturas, influenciados en su mayoría por indígenas viajeros, visitantes y sus modas extranjeras.

Los objetos dentro de la ritualidad las máscaras guardan una espiritualidad muy supersticiosa, el *Aya Huma* simboliza el espíritu natural guía durante las marchas y danzas de las calles de Otavalo, brindan valor a los varones para encarar a las *warmis*, dando le mas presencia y sin revelarse, así mismo se incluyen aún más máscaras gorilas, payasos, y disfraces experimentando una notable evolución en su indumentaria que reflejan la globalización y la creatividad local principalmente influenciada por la moda de los *midalae*, sombreros de charro, disfraces de dinosaurio y chapulines zapateando borrachos son más frecuentes en los últimos años.

El compromiso con los músicos es ferviente, de la misma manera los baños rituales son preparativos para la participación de la ceremonia del *Inti Raymi*. Mantilla (2018) comenta “así era nuestro baile, bonito, haciendo bulla. Esas cosas aprendimos de nuestros taitas y bailando toca morir. Ahora ya no bailan así, ya últimos somos, campanillatan, zamarrotan; ahí han de quedar. Mi flauta, si suena bonito, pero ya no ha de sonar” (p. 159).

Otras de las manifestaciones de la búsqueda de esta transmisión de la interculturalidad están presente por parte de las unidades educativas, las instituciones participan activamente brindando un espacio que incluya a las niñas, niños y adolescentes para que conecten con sus raíces y valoren su identidad cultural. Este involucramiento transforma al *Inti Raymi* en un espacio de expresión y desarrollo de la interculturalidad, no solo la otavaleña.

3.4. Impacto cultural de las festividades en la identidad Kichwa

La cultura otavaleña andina ha sufrido grandes cambios económicos y sociales por la modernidad de la misma manera las festividades, aunque en esencia tengan el mismo objetivo, un punto clave para entender este cambio, es el culto heliátrico (adoración al sol), que ya no es el fin, pero continúa usando al sol como símbolo de la fiesta, pero por motivos más de difusión. Si bien entender el simbolismo y orígenes de las manifestaciones de estas culturas es el principal objetivo, no se puede hacer a un lado la influencia de las nuevas culturas que fueron impuestas y que con el paso del tiempo se fueron fusionando con las culturas de los pueblos originarios de América precolombina por parte de los incas y posteriormente la religión cristiana y que hoy ya son parte de la identidad socio cultural actual.

Además, es muy marcado el sincretismo que contiene la fiesta, su cultura se ve abordada por distintos modas, creencias, tecnologías y estilos de vida difundida por parte de las

redes sociales, la religión y expectativas idealistas mundo moderno, de cómo ser y sentirse.

Figura 49 *Contraste entre el mercantilismo y el idealismo cultural*



Nota. Fotografía de autoría propia en el Hatun Pucha, 2025.

Las fiestas como el *Hatun Pucha* refuerzan el valor de la reciprocidad, la unión entre la comunidad e incita el respeto por lo natural y por tanto a la pacha mama. La identidad de ser uno mismo aprendiendo a ser parte del mundo actual, de ser *Kichwa Otavalo*, sin el temor a ser juzgado por la población civil, los *Raymis* juegan un papel fundamental en la construcción de una identidad.

Los colectivos dirigidos por indígenas imparten talleres de arte, música y danza, además de promover el uso de la lengua *Kichwa*, enseñan sobre el sentido de pertenencia hacia la cultura, gracias a las nuevas generaciones la profesionalización y ocupación de los indígenas en altos cargos de trabajo, ha impulsado al otavaleño en trascender sus conocimientos y estilo de vida.

El ser *Kichwa* debe ser una identidad que no solo se debe enorgullecer sino de la que hay que tomar responsabilidad por el contexto histórico/ cultural que eso implica, producto de las nuevas circunstancias, los esfuerzos de los otavaleños por recuperar su lenguaje *Kichwa* en institucionalizar sus tradiciones, son más notables durante la ejecución de la celebración difundiendo sus conocimiento en los talleres de las comunidades, pero muchos de estos conocimientos se transmiten de manera oral, vivencial y simbólica, el *Hatun Pucha* como herramienta de integración permite la participación de todas las personas tanto nativos como ajenos, así mismo en las jerarquías ocurre que los mayores dedican su tiempo en enseñarle a los más jóvenes instruyéndoles en todo ámbito, especialmente en la noche de gala para el *Hatun Pucha*, la vestimenta con la música, sus modales y el

falseamiento de la voz son de suma importancia. Según el estudio de Kowi (2019) “La enseñanza de los valores comunitarios si bien no se expresan de una manera tácita, busca ser institucionalizada en la comunidad, la enseñanza de estos subsiste, se expresan en la cotidianidad, en la forma, en el comportamiento que deben asumir las personas en las distintas etapas de su vida”.

Los jóvenes aprenden de los mayores durante la celebración, aunque esta práctica puede reforzar su cultura también puede mal influenciarse, avanzada la fiesta ya por la noche, los más afines con el licor son los primeros en sucumbir ante los efectos del alcohol.

Figura 51 Enseñanza de los valores a los niños durante el Inti Watana



Nota. Fotografía de autoría propia en la celebración Inty Watana, Otavalo, 2025.

Los símbolos como el maíz, el sol, la danza y la chicha brindan un sentido espiritual y pedagógico, cada elemento responde a las expresiones de una cultura y no se debe caer en el folclore sin embargo para la comodidad del turismo la fiesta se ha vuelto mucho más ostentosa perdiendo en gran parte su carácter sacro y ritual.

Los cantos y expresiones de júbilo, son palabras de aliento para los danzantes para que se animen a dejar toda su fuerza en el baile y zapateo invocando espíritus del *Hana pacha*, a través del cuerpo comunican su alegría, soberbia o galantes en una competencia de resaltar, pero los músicos son los más notables, sobre ellos se forma la circunferencia sobre la cual se realiza el baile circular, pero todos mantiene la armonía, silban y soplan el churo, mientras la mezcla de aguardiente, la cerveza y chicha sigue siendo repartida hasta llegar a alguna casa o plaza para realizar su baile ritual.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA

LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL CONSUMO DE ALCHOL

4.1. Antecedentes históricos de la pintura andina

El legado estético dentro de la pictórica andina contemporánea mantiene una clara influencia preincaica, incaica y cristiana, las culturas, como la chimú que habito en la costa sur de los andes a través de objetos mobiliarios, cerámicos, textiles y bordados brindan un ejemplo de la riqueza conceptual de estos objetos en estado puro mientras que las comunidades presentes del norte central pintan tambores y utilizan soportes poco convencionales para representar su cultura.

La representación de la cultura indígena en el Ecuador tiene sus orígenes en las culturas originarias que se desarrollaron en el territorio antes de la colonización, las cuales han constituido una fuente fundamental de inspiración para diversas manifestaciones artísticas posteriores. A través del término arte precolombino se agrupan miles de años de producción cultural correspondientes a distintas etapas históricas, en las que los pueblos andinos, a pesar de su diversidad, compartieron rasgos comunes en sus prácticas sociales, simbólicas y culturales.

La producción material de estas culturas se manifestó especialmente en disciplinas como la alfarería y la metalurgia, las cuales alcanzaron un alto nivel de desarrollo artístico y tecnológico estrechamente vinculado a las prácticas religiosas y rituales. Al respecto, Guamán Romero (2015) afirma que “la alfarería y la metalurgia alcanzaron un gran nivel de desarrollo artístico y tecnológico, vinculado a las prácticas religiosas, y supieron encarnar en impresionantes máscaras y figuras una cosmovisión que se fundó en un profundo conocimiento de la naturaleza y el severo respeto a sus normas” (p. 27). Estas expresiones evidencian que el arte precolombino no respondía únicamente a fines estéticos, sino que constituía un medio fundamental para la representación simbólica del pensamiento y la relación del ser humano con su entorno natural.

Utilizan la dualidad o patrones geométricos en complejas obras artesanales, textiles, cerámicas y pictóricas, que, en un inicio tenían motivos utilitarios, ritualista, simbolizando al hombre, la mujer y la naturaleza con fines de carácter ceremonial y religioso.

Figura 53 Símbolo cerámico circular de la cultura Jambeli



Nota. Fotografía de autoría propia en la celebración Intywatana, Otavalo, 2025.

Dentro de la sociedad andina el buen vestir especialmente durante los eventos más formales, la vestimenta formal es símbolo de estatus dentro de sus costumbres, es símbolo de estatus y sinónimo de progreso, es uno de los rasgos más característicos al momento de analizar la representación del indígena no solamente del otavaleño, eventos como el *Hatun Puncha* son propicios para utilizar únicamente los atuendos más elegantes pues muchos de ellos en especial las mujeres tienden a utilizar distintos atuendos cuando las ceremonias se extienden.

La estética formal de los indígenas ha sido casi en su totalidad costumbrista pero principalmente simbólica, dentro de este pensamiento la simbología de los indígenas de Otavalo está ligada su cosmovisión.

Figura 55 Borde inferior de anaco bordado de la vestimenta Otavalo



Nota Diseño del bordado inferior de un anaco.
Tomado de (Cisneros, p. 136).

Estas simbologías son textiles, pictóricas, geométricas y cuentan sobre sus conceptos culturales e ideología religiosas como su culto a elementos de la naturaleza a través de formas lineales y geométricas representan elementos como el sol, montañas, y animales como la rana o la serpiente entre otros, de la misma manera dentro de la pictografía otavaleña se utilizan diversos símbolos que rayan más en lo utilitario/simbólico sin decaer en lo estético, en Otavalo, su expresión artística será marcada por el estilo europeo español, el arte tendría la función de comunicar y adoctrinar a la población nativa por medio la

actividad artística, el arte cobraría un estilo sincretista consiguiendo su boga en la denominada escuela quiteña a través de lo que se conoce como arte colonial

Como menciona Cedillo (2011) unos de los rasgos atribuidos a la cultura americana en general, y a la quiteña en particular, fue su tendencia a la imitación de modelos europeos en detrimento de una creatividad propia. a través de crear un ambiente teatral escenográfico en cada obra, los acabados de las pinturas decorativas y religioso eran pintadas con elementos de la cultura, además de la técnica del encarnado que sería el aporte al mundo del arte por parte de los artistas coloniales durante esta etapa.

Existe la presencia de fauna local (llamas en lugar de camellos; cuy en situación del cordero pascual; monos, zarigüeyas, tapires, felinos, junto con los clásicos borregos de los pastores, etc.), y la flora nativa se descubren en guirnaldas, bordados, incrustaciones, platería, tallas, etc.), al igual que la adopción de plantas vernáculas sustituyendo las de la iconografía tradicional europea; en escultura y pintura hay presencia de personajes y costumbres propios del medio.

Figura 57 Mural sobre la última cena



Nota. Mural al fresco con detalles y elementos andinos.
Tomado de (Cedillo, 2011, p. 29)

Aguinaga (2013) comenta que, empezando la segunda mitad del siglo XIX tras la independencia del territorio, el arte ecuatoriano buscaría nuevas formas, auténticas y autóctonas de representar el arte mediante una estética única con elementos y símbolos característicos de la cultura con estilos marcadamente manieristas y neo expresionista.

Como fruto del sincretismo cultural y del mestizaje, las obras de la escuela quiteña se caracterizan por la combinación y adaptación de rasgos europeos e indigenistas, y en sus etapas refleja todos los estilos imperantes en cada época en España, en esta etapa el estilo nacional toma los elementos del estilo europeo y se da una quiteñización, donde los personajes tienen rasgos europeos y vestimenta local además de incluir la flora y fauna local.

Figura 59 Pintura mural en el monasterio de Carmen



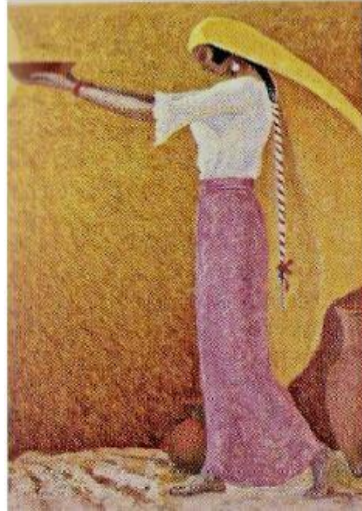
Nota. Pintura con intervención de plantas, frutas y animales locales (Cedillo,2011, p. 32).

En esta etapa, el más importante impulsor fue el presidente Gabriel García Moreno que estableció los primeros centros dedicados al estudio de las bellas artes, Aguinaga (2013) “En 1872, el presidente Gabriel García Moreno funda la Escuela de Bellas Artes y Oficios en Quito. Lamentablemente a raíz de su muerte (6 de agosto de 1875) la Escuela desapareció a consecuencia de la represión política” (p. 95). A partir de este comienzo la producción artística ya contendría un carácter nacionalista y los principales motivos de la estética serían manejadas a través de simbolismos y temáticas, centradas en la cotidianidad de la ciudad y el campo, más centrada en la vida del indígena, estos pintores tendrían un fuerte motivo manierista, pero con un firme trasfondo etnográfico, histórico y arquitectónico.

Posteriormente, durante el gobierno del general Leónidas Plaza, se profesionalizaría la actividad artística además de incentivar al estudio del arte con becas hacia los artistas más destacados, permitiendo un pensamiento más universal sobre los conceptos hasta ese momento concebidos por el arte nacional, donde el sincretismo continuo y es evidente en diversas obras sin olvidar las raíces que componen significantes para la cultura.

Las primeras resultantes de estas gestiones tienen sus resultados “En 1915, cuando esta formación académica da frutos, los primeros graduados producen obras con el principio de que “el arte de América debe ser americano”, y así debía manifestarse, arraigándose al espíritu latinoamericano” (Aguinaga, 2013, p. 96). Donde el arte nacional empieza a integrarse a las corrientes vanguardistas de occidente impulsados por el impresionismo donde los artistas ecuatorianos encontrarían una manera de contar las temáticas nacionales influenciados principalmente por el modernismo español.

Figura 61 *Pintura de Victor Mideros*



Nota. La India de Zambiza.
Tomado de (Aguinaga, 2013, p. 96).

Uno mas de estos ejemplos sobre este estilo artístico es Camilo Egas quien desarrolla su estilo pictórico a través del uso del indígena como como modelo y protagonista de sus obras, donde describe la cotidianidad de los habitantes de los andes por medio de símbolos de la cultura como flores, animales y paisajes de la zona además de elementos propios de su cultura enfocándose principalmente en el contexto cultural de la época, haciendo uso de la línea, el color y la textura, se inspiran en los artistas más importantes del periodo impresionista occidental Aguinaga (2013) menciona que toma elementos de las ultimas pinturas de Van Gogh, Gauguin y Redon (p. 96).

Figura 63 *Las floristas de Camilo Egas realizada en 1917*



Nota. Representación pictórica de mujeres floristas con rasgos occidentales y elementos de la cultura andina. Tomado de (Aguinaga 2013, p. 97).

Otro de los artistas que cabe mencionar durante esta etapa es Pedro León y sus obras quien es considerado como el verdadero introductor de la pintura moderna en el Ecuador, este pintor consigue un lenguaje simbólico llena de movimiento y colorido.

Figura 65 *Cancagua, obra de Pedro León*



Nota. Mujeres indígenas descansando con un paisaje andino de fondo. Tomado de (Aguinaga, 2013, p. 100)

Es así como las representaciones de la cultura dentro de la pintura fueron cambiando hasta la actualidad donde artistas contemporáneos vivos continúan con un desarrollo en lo conceptual y simbólico dentro del arte, que, si bien buscan destacar lo autóctono sobre lo impuesto, existe aún ciertos rasgos en aspectos de composición y uso de colores similar al estilo europeo.

4.2. Simbología dentro de la pictografía Andina

En la pintura andina, los símbolos aluden a componentes que reflejan su entorno natural y material, los que definen su modo de vida, visibles en su atuendo, cerámica, arte y artesanías, además de sus danzas y música. Además, su estética es mucho más tradicional, perdura hasta el presente, gracias a la creación de un lenguaje visual propio, su hermosura y ser de naturaleza esotérica y sagrada.

En términos más concretos, la chacana, las formas geométricas, la flora y fauna autóctona, el sol y la luna, acompañados de personajes desde ordinarios hasta legendarios en contextos predominantemente naturales, son reflejo de su cosmovisión de los elementos más habituales que han definido su cultura y belleza, además del empleo de colores y, en un principio, tierra y ocre.

Además de los colores verde (plantas, montañas) y azul (agua, lagos), que son los más perceptibles en su entorno, la pictografía andina constituye un idioma visual singular que habla de un contexto y narra una porción de su modo de vida. Sus signos no solo simbolizan la dualidad y la armonía de la cosmología andina, sino que también, como señala Estermann (2006), expresan una “lógica de complementariedad” donde los opuestos se integran en un equilibrio dinámico. Al respecto, el autor sostiene que:

Día y noche son complementarios como lo son varón y mujer; la estrella matutina (*qoyllur*) es la señal de la ‘muerte’ de la luna y del ‘nacimiento’ del sol, la estrella vespertina (*ch'aska*) es la señal de la ‘muerte’ del sol y del ‘nacimiento’ de la luna. Para el *runa/jaqi*, vida (p. 175).

Asimismo, existen signos que evidencian la interpretación de los elementos en un lenguaje con una estética que comunica, por medio de estos recursos gráficos y que se incorporan al simbolismo, generando un lenguaje propio. La aparición del obraje en Peguche estimularía la elaboración y utilización de fachalinas, rebosos y ponchos de paño. Estas prendas, con el tiempo, evolucionaron hacia contener una mayor variedad de colores, posibilitando también la creación de una estética singular mediante patrones geométricos.

En el pensamiento andino, el atuendo representa un emblema de prosperidad, al igual que el color, que se sitúa en el mismo nivel simbólico. Un indígena que recibe la autorización de portar determinados trajes y colores anuncia públicamente los frutos de su labor y el reconocimiento social que ello implica.

Entre los elementos iconográficos que encontramos en cosmovisión andina encontramos:

Animales sagrados:

En la visión del mundo andino, los animales son vistos como entidades con capacidades sobrenaturales, siendo respetados y venerados. En el universo simbólico de los Andes, los animales poseen capacidades y significados como protectores, portavoces y representantes. En el cosmos simbólico andino, los animales no son meramente entidades naturales, sino que entidades como el cóndor, el puma o la serpiente simbolizan la estructura tripartita del *Hanan Pacha* (el mundo superior), *Kay Pacha* (este universo) y el *Uku Pacha* (el mundo más bajo). Estos animales sagrados se encuentran en la cerámica, textiles, arquitectura y pintura ceremonial; desempeñan roles de guardianes, mensajeros y representantes de fuerzas sagradas que pueden crear una conexión entre los planos de la cosmovisión andina.

Elementos Naturales y Cósmicos:

Los elementos naturales y cósmicos son compuestos por entidades vivas y conscientes, elementos como el sol, la luna, el agua o la montaña son seres considerados como agentes sagrados dotados de voluntad propia, su función es regular los ciclos de la vida, la muerte, y la renovación. En el pensamiento andino, la naturaleza es una extensión de la existencia formando parte de un sistema de reciprocidad y equilibrio.

Tabla 6 Animales Sagrados en la cosmovisión andina

Elementos	significado	Contexto de uso/representación
Condor	Mensajero del <i>Hanan pacha</i> o mundo superior, símbolo de libertad y visión	Pintura, textiles, cerámica, objetos mobiliarios, rituales

Nota. Elaboración propia, Animales sagrados del pensamiento andino.

Puma	Fuerza, protección, guía del mundo terrenal (<i>Kay Pacha</i>)	Escultura, pintura mural, estandartes ceremoniales
Serpiente	Sabiduría, conexión con el mundo interior (<i>Uku pacha</i>)	Cerámicas, grabados, caminos rituales
Colibrí	Amor, ligereza, comunicación espiritual	Elemento principal en textiles, leyendas y la pintura decorativa
Zorro	Astucia, guía nocturna, inteligencia ancestral	Personaje popular en la pintura andina y las narrativas orales
Cuy	Animal medicinal, símbolo de sacrificio y diagnóstico	Presente en la pintura popular y la medicina ancestral

Tabla 7 Elementos naturales y cósmicos del pensamiento andino

Elementos	Significado	Contexto de uso/representación
Sol	Los astros son los guías principales dentro de la cosmología andina, marcan los ciclos de siembra y sirven como impartidores de un orden sobre las cosas como los lugares donde rendirles cultos se tenían sitios específicos para este fin.	Pinturas murales, rituales agrícolas
Luna	Fertilidad, ciclos, lo femenino	Tejidos, cerámica, cantos rituales
Montaña	Dentro de la cordillera de los andes además del azul del cielo son los más visibles y representa poder, y magnificencia dentro de las supersticiones además considerado un lugar donde habitan los espíritus, representada por líneas triangulares utilizan el color verde y tonalidades ocres para ser simbolizadas.	Escultura, pintura, textiles y arquitectura
Agua	el agua es una persona viva de sexo femenino, solamente cuando es agua de riego	Pintura ceremonial, proviene de las fuentes de agua y su uso es medicinal y ritual.
Fuego	Representa la transformación y el renacimiento espiritual	Danza ritual, Fogatas sagradas

Nota. Elaboración propia, Animales sagrados del pensamiento andino.

Maíz	Abundancia, fertilidad, sustento ritual	Esculturas, tejidos y trajes, pinturas y murales.
-------------	-----------------------------------------	---------------------------------------------------

Colores:

Los colores dentro de la cosmovisión andina simbolizan desde luego elementos de la naturaleza, el agua, el fuego, la tierra y el verdor de la naturaleza. Las plantas, como el achiote, guayusa, chilca entre otros minerales provenientes de canteras locales servían para obtener pigmentos con los que tenían sus prendas y objetos utilitarios, además de que pueblos del norte andino del sur mexicano, conseguían rojo partir de la cochinilla. El resto de la fabricación de estos colores era a base de pigmentos provenientes de la tierra.

Tabla 8 Colores y significados en el pensamiento andino

Rojo	sangre, vida
Negro	muerte, sabiduría
Amarillo	soledad, poder, maíz, divinidad
Blanco	pureza, comunidad, nubes
Verde	fertilidad naturaleza
Café	vejez, la tierra, el hogar

Nota. Elaboración propia. Animales sagrados del pensamiento andino.

Formas Geométricas:

En la cosmología andina, las formas geométricas como el círculo, el cuadrado, el robo, la cruz y la espiral entre otros poseen un significado que ha trascendido solo su función estética, expresando principios fundamentales del orden cósmico y social. Estas están presentes dentro de los tejidos, cerámica, arquitectura, tatuajes rituales y pintura corporal marcando su estética.

Tabla 9 Formas geométricas

Símbolo	Significado	Contexto de uso/representación
Chacana	Cruz andina de cuatro puntos que representa los puntos cardinales y armonía universal	Textiles, arquitectura, escudos, ceremoniales
Espiral	Representa los movimientos, el tiempo cíclico además de las energías naturales encarnadas	Utilizado en la pintura rupestre en la cerámica y los bordados

Doble espiral	Dualidad en todas sus formas, el hombre, la mujer/ la noche, el día/ la vida y la muerte	Tejidos, códices coloniales, escultura y objetos mobiliario
línea	Representa la línea sagrada y la conexión con lo humano y lo divino como icono de puente entre mundos	Pinturatopográfica y mapas sagrados, textiles
Cuadrado/ rectángulo	Estas figuras representan a la organización de los espacios, las estructuras sociales, el espacio, los terrenos	Pinturatopográfica y mapas sagrados, textiles
El Rombo	Asociado la fertilidad y la feminidad, suele ser representar la continuidad de la vida la gestación dentro del vientre materno	Pinturaritual y mapas sagrados, textiles
La simetría y el numero	La simetría refleja el principio de reciprocidad o el <i>Ayni</i> , la complementariedad y el equilibrio. Por su parte los números también tienen connotación espiritual, estos están presentes en los diseños andinos	Textiles, mapas sagrados, cerámica

Nota. Elaboración propia. Animales sagrados del pensamiento andino.

Objetos Rituales y simbólicos:

Para la cosmología andina, los objetos rituales son herramientas que permiten la conexión entre lo humano y lo divino, cargadas de simbolismo como manifestación tangible de contenedores de fuerza espiritual y social utilizados por las comunidades andinas. Estos elementos son fundamentales en las prácticas ceremoniales, pues refuerzan tanto la identidad colectiva como el sentido de pertenencia de significantes ancestrales.

Tabla 10 *Objetos Rituales y Simbólicos*

Símbolo	Significado	Contexto de uso/ Representación
Pondos	Recipiente del azua o chicha, símbolo de ofrenda y comunidad	Pintura ritual, festividades como <i>Hatun Puncha</i>

Concha/ Churo	Espiral del tiempo, origen, fecundidad, resonancia del universo	Colgantes, instrumentos, elementos decorativos rituales
azua mama(chicha)	Elemento de integración, transito espiritual	Presente en las representaciones de escenas festivas y la labor del campo
Mascaras	las máscaras en la cultura andina tenían varios usos rituales, ceremoniales, inclusive funerarios, esto con respecto a culturas del sur, una máscara que caracteriza y representa al pueblo Otavalo es el <i>Aya Huma</i> , una máscara de dos caras	Danza, teatro indígena y el arte popular
La pacha-mama	Es la madre naturaleza, representa la matriz de la vida y el origen de todo lo existente en el mundo material	Arte popular, ceremonias
Plantas naturales	Sabiduría natural, medicina ancestral, vínculo con el <i>Uku Pacha</i>	Usadas en rituales, sahumerios, arte botánico (por ejemplo, tabaco, ayahuasca, coca)
Instrumentos musicales	Llamado al espíritu, ritmo cósmico	Música ritual y las pinturas ceremoniales
Vestimenta tradicional	Identidad étnica, protección espiritual, jerarquía social y cosmovisión	Textiles simbólicos, trajes de danza, pintura ceremonial

Nota. Elaboración propia. Animales sagrados del pensamiento andino.

Es así como, la simbología dentro de la pictografía andina es el resultado de la creación de un lenguaje visual propio que tiene un trasfondo que refieren a elementos fundamentales de su memoria colectiva, la espiritualidad y la importancia de estos en la vida comunitaria.

Un ejemplo claro de símbolo es el *Aya Huma*, personaje que ha sobrevivido junto con la cultura otavaleña, siendo adaptada con otras formas y nombres, estilos y colores, como resalta Andrade Coba, sobre el valor que significan estos símbolos para la cultura:

La energía de la naturaleza concentrada en la máscara, otorga al hombre un poder y resistencia inagotables. Esta fuerza plasmada en la máscara es tanta, que muchos testigos y protagonistas, afirman que, en los encuentros, cuerpo a cuerpo, de dos

grupos tradicionalmente rivales, que simbólicamente representan al sol y a la oscuridad del espacio en lucha, los ‘cabellos’ de la máscara se ponen rígidos y erguidos, como si tuvieran vida propia. Además, no son ellos los que pelean sino las fuerzas de la naturaleza (1994, p. 20).

Dentro del *Hatun Puncha* estos elementos forman parte de la estética y conceptualidad de la celebración, siendo una muestra tanto del vínculo del ser humano (*Runa*) con la naturaleza (*Allpamama*) y los ciclos cósmicos, estos elementos son evidencia también de los cambios sufridos a través del paso del tiempo y de su permanencia, que son alteraciones necesarias para su trascendencia, donde estos símbolos han sido suplantados, revalorizados o resinificados por influencias externas e impactos históricos, elementos como el alcohol, introducido en tiempos coloniales como herramienta de control y sumisión son una muestra clara de estos fenómenos por los que ha atravesado la simbología andina, como una huella del conflicto entre lo ancestral y lo impuesto, entre lo ritual y lo profano, entre lo sacro y lo pagano.

CAPÍTULO V: CONCEPTUALIZACIÓN DE OBRA - UNA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL CONSUMO DE ALCHOL

5.1. Conceptualización y desarrollo de la obra

La obra se concibe como una denuncia visual ante el avance del alcoholismo en el contexto de las festividades indígenas, donde mediante la representación de símbolos propios del *Inti Raymi*, como el maíz, la cruz chacana, el *Aya Huma*, la mujer indígena, los músicos y danzantes, se construye una narrativa visual que pone en tensión la relación entre tradición y transgresión.

El alcohol aparece como un elemento desestabilizador que rompe el equilibrio ritual y, al inducir prácticas que desvirtúan la dimensión espiritual del *Hatun Puncha*, se convierte en metáfora del deterioro cultural que atraviesa muchas comunidades indígenas contemporáneas. A través de este lenguaje simbólico, no literal ni moralizante, la propuesta busca despertar en el espectador sentimientos de empatía e indignación, apelando a la conciencia colectiva sobre una problemática que incide directamente en la identidad cultural y en el tejido comunitario de los pueblos andinos.

5.2. Referentes artísticos

La obra se nutre de diversas influencias artísticas que abordan problemáticas sociales desde una estética comprometida:

1. Camilo Egas, por su representación del cuerpo indígena, su composición académica y su tratamiento simbólico de la cultura andina.

2. Romero Ressendi, por su paleta cromática cálida y saturada que evoca sensaciones de asfixia y carga emocional.
3. Diógenes Paredes, por su expresividad visual, el dinamismo de sus figuras y su tratamiento de temas sociales.
4. Bolívar Mena Franco, por la monumentalidad de sus composiciones y su uso del símbolo como elemento estructurante.

Estas influencias permiten configurar una obra con una carga estética y simbólica potente, al tiempo que se inscribe dentro de una genealogía de artistas que han abordado críticamente la realidad latinoamericana.

5.3. Elementos visuales y simbólicos

Composición y color:

Se trabaja con una paleta cálida y vibrante, que intensifica el dramatismo de la escena. Las formas humanas se presentan en movimiento, distorsionadas y cargadas de expresividad, en una composición dinámica que alude al conflicto interno y colectivo.

Símbolos integrados:

- El maíz, representando la fertilidad y la base de la cultura alimentaria andina.
- La plaza cívica como escenario símbolo del poder y autoridad del estado civil.
- La cruz chacana, como estructura cósmica y espiritual.
- El Pondo como elemento central
- El *azua*/Chicha elemento que es investigado
- El *Aya Huma*, como guardián de la ritualidad y el equilibrio.
- El sol y la luna marcan un contraste sobre la composición y dualidad sobre la obra
- La figura de la mujer indígena, como símbolo de resistencia y vida.

Estos elementos dialogan con metáforas visuales como la oscuridad, la sombra y el peso, que refuerzan el estado de pérdida, desequilibrio y tristeza cultural.

5.4. Escala, técnica y materialidad

Impacto de la escala:

La escala humana de las figuras representadas permite una identificación directa del espectador con los personajes. A su vez, ciertos desajustes proporcionales generan sensaciones de extrañeza o tensión, lo cual refuerza el impacto emocional. El gran formato favorece una experiencia inmersiva que envuelve al espectador en una atmósfera densa, cargada de significados.

Materiales utilizados:

Se emplean materiales propios de la pintura acrílica, como pinceles de distintas formas y tamaños, espátulas y paleta. Además, se considera el uso de técnicas mixtas (pastel, tinta,

collage, materiales textiles) que permitan integrar texturas y referencias tangibles extraídas del trabajo de campo o investigación etnográfica.

5.5. Público objetivo e interpretación

La obra está dirigida principalmente a dos públicos:

- La comunidad local otavaleña e indígena, con el fin de generar un diálogo introspectivo sobre las transformaciones culturales actuales.
- Un público externo, investigador, académico o sensible al arte contemporáneo comprometido con problemáticas sociales, que pueda apreciar el valor simbólico y documental de la propuesta.

Ambos públicos son interpelados desde una lectura crítica que combina lo estético con lo ético, lo visual con lo cultural, y lo ancestral con lo contemporáneo.

5.6. Análisis de los elementos pictóricos y simbólicos

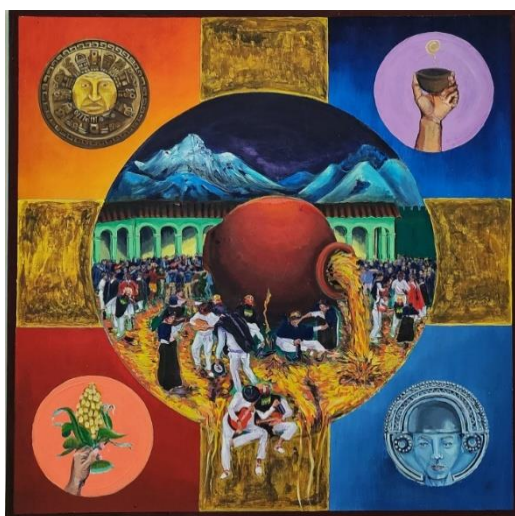
Los elementos simbólicos y pictóricos que se usan en la obra pictórica son parte de la cotidianidad e importancia dentro de la cosmovisión andina además de la sincretización de los símbolos andino.

Los elementos pictóricos:

Composición:

La composición central de la obra está enmarcada de una forma circular dentro de una figura cuadrada, donde se destaca la chacana entre ambos objetos, representando el equilibrio cósmico, pero en este caso invertido o transgredido, dando lugar a una narrativa de desequilibrio y ruptura espiritual.

Figura 67 *Obra final - composición*



Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Color:

Se utilizan colores cálidos (rojos amarillos naranjas) para representar el *azua mama* o chicha y exceso de la celebración, y tonos fríos (azules, verdes, morados) para el fondo montañoso y los cielos, generando un fuerte contraste con el verde pastel de la plaza cívica, que acentúa la tensión entre lo ancestral y lo actual al igual que lo sagrado y lo profano.

Figura 69 Paleta de colores

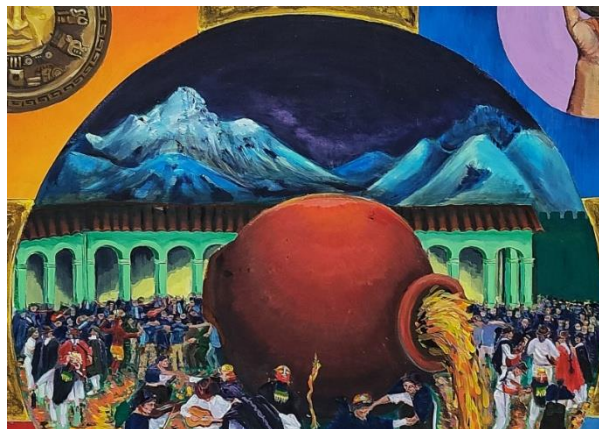


Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

El fondo y la perspectiva:

El cuadro es central, partiendo del pondo a su alrededor los elementos están distribuidos marcados por su importancia las montañas destacando al Imbabura y al Cotacachi en marcado en la escena como símbolo de territorialidad y cosmovisión. La perspectiva es simbólica no busca el realismo, sino unas superposiciones de planos que remiten a lo ritual, lo mítico y profano de la celebración en un marco contemporáneo.

Figura 71 Detalle del fondo de la obra

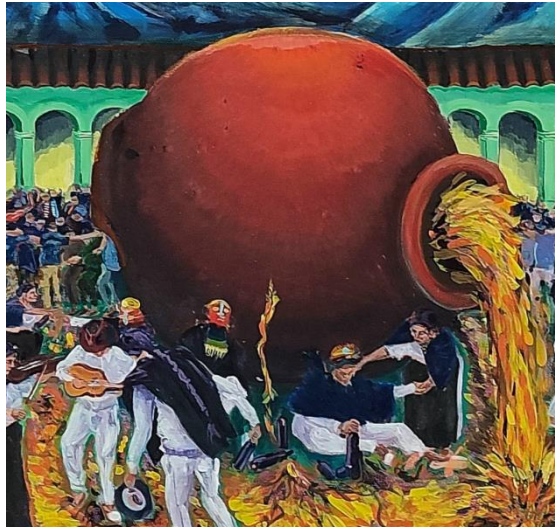


Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Escala y centro visual:

La gran vasija en el centro capta la mirada y domina la escena. La escala desproporciona del pondo enfatiza su importancia simbólica casi mítico y destructor.

Figura 73 *Detalle vasija gigante*



Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Símbolos pictóricos:

La obra se estructura en torno a seis elementos simbólicos colocados en los extremos de la chacana y el centro:

Composición central:

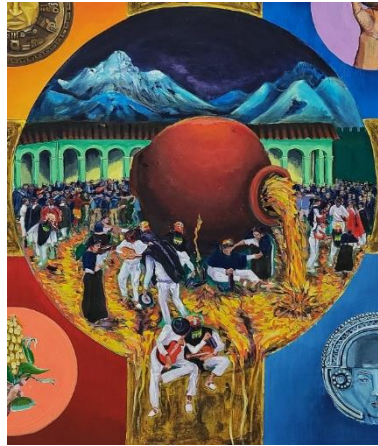
1. Vasija gigante: simboliza el exceso de alcohol. En el mundo andino el recipiente ritual es el pondo u objetos de origen natural es sagrado, pero aquí está desbordado y agujereado, vomita su contenido sobre la comunidad.
2. Personajes: Músicos, Danzantes, personas ebrias o caídas de igual manera sirviendo licor, mientras otras tocan sus instrumentos, representan la transgresión de la celebración en una fiesta desbordada.

Esquinas:

3. Esquina superior izquierda: representa el sol incario representa el *Inti* dios solar de la cultura cusqueña sincretizada por la cultura Otavalo, marcado por un relieve y pictogramas, funciona como un recordatorio de lo sagrado que ha sido desplazado por el exceso.
4. Esquina superior derecha: ilustra la cuenca que representa el ritual ancestral de la reciprocidad del revivir y la espiral la continuidad de este acto como una vela, la luz espiritual, contrastando con el derramamiento central del pondo, surgiendo una dualidad entre lo espiritual y lo profano.
5. Esquina inferior izquierda: ilustra una mano sosteniendo una mazorca es símbolo de fertilidad, alimento y origen. En el mundo andino por medio de él se produce la chicha, bebida sagrada. Aquí es evidente la representación de la distorsión del ciclo sagrado pues los que debería ser alimento no se usa y se prefiere la embriaguez.

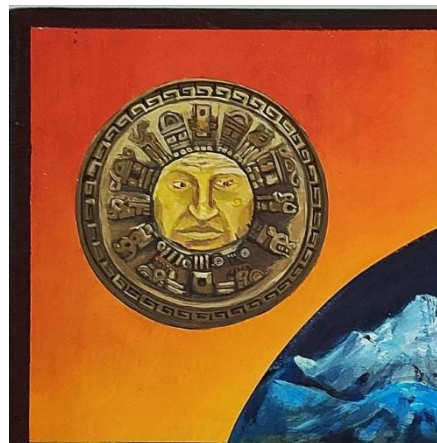
6. Esquina inferior derecha: representa el rostro andino con el tocado remite a la figura de la luna siendo un contraste con el sol en posición superior, su expresión neutra o melancólica podría simbolizar el dolor y desinterés sobre la pérdida de identidad cultural, observando el deterioro ritual.

Figura 75 *Elemento central de la obra, vasija y chacana*



Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Figura 77 *Simbología del Sol - Detalle de la esquina superior izquierda*



Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Figura 79 *Mano con cuenca* - *Detalle esquina superior derecha*



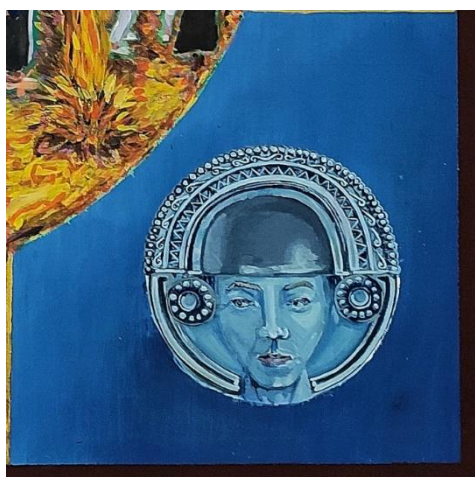
Nota. Obra de autoría propia, Potosí, 2025.

Figura 81 *Mano con Maíz* - *Detalle de esquina inferior izquierda*



Nota. Obra de autoría propia, Potosí,

Figura 83 Simbología de luna - Detalle de la esquina inferior derecha



Nota. Obra de autoría propia, Potosí,

La obra “UPYASHUN” cuyo título en *Kichwa* significa bebamos, representa una crítica visual potente sobre la pérdida espiritual, particularmente en el contexto de las fiestas del *Hatun Puncha* que parte desde lo visual, se confronta la tradición sagrada de la celebración del *Hatun Puncha* a causa de los efectos del alcoholismo introducido por factores investigados como la colonización y la modernidad. A través de una composición estructurada sobre figuras geométricas y simbólicas andinas confronta al espectador sobre la decadencia ritual y de lo cultural.

5.7. Relación entre el artista y el contexto cultural

El vínculo entre el artista y su entorno cultural es fundamental en la construcción de obras que trascienden lo estético para convertirse en dispositivos de memoria, crítica y reflexión. En el caso de *Upyashun* esta relación no se limita a una referencia temática, sino que se manifiesta desde el interior de una vivencia compartida, la obra surge como resultado de una experiencia inmersa en las dinámicas sociales, simbólicas y espirituales de Otavalo, donde el artista no es un observador externo, sino parte constitutiva del tejido comunitario.

La producción de esta obra está determinada por una sensibilidad que se forma de la infancia, a esta en un contacto constante con las celebraciones de las comunidades indígenas como los matrimonios (*sawarina Raymi*), compromisos, construcciones de casas, el *Hatun Puncha* entre otros, percibiendo sus cambios, contradicciones y persistencias. Así el artista actúa como un testigo implicado que representa, pero también interpela. Esta doble función de creación y cuestionamiento, la cual revela una conciencia crítica que se posiciona frente a los procesos de transformación cultural vividos por su pueblo.

En el contexto de Otavalo, caracterizado por una fuerte identidad indígena pero también atravesado por el turismo, la globalización y el consumo, moldea tanto las temáticas como los lenguajes visuales utilizados en *Upyashun*. A través de la obra, se evidencia tensiones entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre el sentido original del ritual y sus formas

actuales mediadas por prácticas ajenas, como el abuso del alcohol. En este punto, la pintura se convierte en un espacio donde el artista reconstruye, desde su propia mirada, los significados que se han desdibujado o pervertido.

Además, el hecho de que el artista de una comunidad específica y mantenga un contacto directo con su entorno social y cultural le permite representar no desde la distancia, sino desde una perspectiva más cercana, esto otorga a la obra un carácter testimonial, en el que se entrelazan lo biográfico, lo colectivo y lo simbólico. Como indica Bacheard (2000), el imaginario artístico se alimenta de las imágenes profundamente enraizadas en la experiencia, aquellas que nacen del territorio, del mito y de la afectividad.

Por lo tanto, la relación entre el artista y su contexto cultural en esta obra no es unidireccional, sino que forma un diálogo entre obra y espectador. A través del arte, el creador construye una narrativa que devuelve al espectador una imagen compleja de su realidad: una imagen que no pretende dar respuestas definitivas, sino abrir caminos para la reflexión y el cuestionamiento dentro de su propia comunidad.

5.8. Reacciones del público e interpretación de la obra

Figura 85 *Exposición Simbiosis 2025*



Nota. Fotografía propia.

La recepción de la obra *Upyashun* por parte del público evidencia la diversidad de interpretaciones frente a una representación simbólica que evidencia la transgresión de la práctica ritual del *Hatun Puncha/Inti Raymi* y su excesivo consumo de alcohol. Al ser una obra que aborda el consumo de alcohol que a nivel nacional se ha convertido en una problemática de salud, su contenido despierta tanto empatía como cuestionamiento,

La mayor parte del público no guardaba ninguna conexión con la cultura andina otavaleña, sin embargo el alto conocimiento de las celebraciones del *Inti Raymi* por la población en general es reconocido y reconocible en la obra, especialmente por el uso de los símbolos reconocibles como el *Aya Huma*, el maíz o la cruz andina, mientras que otros manifestaron

incomodidad y perplejidad al enfrentarse a una imagen que revela la pérdida de valores en una celebración que tradicionalmente ha sido espiritual.

Las interpretaciones, lejos de ser homogéneas, revelan como el arte puede actuar como un espejo social, en el cual el público se identifica y se reconoce a sí mismo al enfrentarse a la imagen, activando su propia experiencia y memoria cultural. De este modo, el espectador no solo realiza una lectura estética de la obra, sino también una interpretación ética, desde su propio contexto y sensibilidad.

En este sentido, Edwards (2018), al analizar la noción de obra abierta desarrollada por Umberto Eco, sostiene que la obra artística no presenta un significado cerrado, sino que invita al receptor a completar y recrear su sentido desde su propia experiencia, generando múltiples interpretaciones posibles. En el caso de la presente investigación, esas interpretaciones convergen en lecturas vinculadas a la decadencia, la resistencia cultural, la nostalgia y la crítica a los excesos contemporáneos.

De la misma manera las reacciones que partieron desde un enfoque comunitario, especialmente entre miembros de pueblos originarios que observan en la obra como un llamado a recuperar el sentido profundo del *Inti Raymi*. Estas respuestas permiten constatar que el arte no solo comunica, sino que también interpela y moviliza. El espectador no permanece pasivo, por el contrario, se acerca y detenidamente analiza y observa cada personaje, el espectador se acerca y se aleja para poder comprender la naturaleza de la escena y sus elementos, el espectador no permanece pasivo; por el contrario, se convierte en interlocutor de la obra, participando en un continuo diálogo donde las imágenes estimulan tanto la emoción como la conciencia.

Estas reacciones por parte del público revelan el impacto emocional, simbólico social de la obra. Se configura así una relación activa entre creación y recepción, donde el arte cumple una función transformadora al provocar una reflexión crítica sobre las prácticas culturales actuales.

DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

Reflexión sobre el impacto cultural del consumo de alcohol

El impacto del consumo de alcohol por parte de los otavaleños, durante los últimos han aumentado de manera evidente, siendo que el alcohol dentro de la cosmovisión andina y las tradiciones no cumple ningún papel, usurpando el puesto del *azua mama* como herramienta espiritual dentro del *Inti Raymi*, esta confusión hace que la ideología de la filosofía andina se vea desafiada por la falta de información hacia las nuevas generaciones.

La huella que marca el uso del alcohol sobre las bebidas tradicionales a la memoria colectiva es notable en esta sustitución del licor y la importancia que cobra esta sustancia sobre las bebidas tradicionales, el baile ritual continua con bastante fuerza, sin embargo, la necesidad de perpetuidad de esta celebración tiende a la caricaturización debido a factores como la modernización la presencia turística que causa una ruptura en la imagen social de esta

importante celebración, mediante la introducción del alcohol se estaría reemplazando lo ancestral del consumo del *azua mama* como símbolo de reciprocidad o volver al origen, consiguen mantener la alegría para los extraños a esta ocasión, especialmente en el baile circular que puede resultar intimidante.

El uso del alcohol por parte de estos grupos, hacen que el remplazo de las bebidas tradicionales aumente debido a que la necesidad de tener grandes cantidades de licor compite con la necesidad de tener una correcta preparación de la bebida ancestral, la memoria colectiva esta olvidado la importancia de heredar el conocimiento y practica sobre su preparación, es así que la chicha se vuelve menos consumida debido a la falta de producción y la dificultad de su preparación en contraste con la accesibilidad del alcohol comercial.

El arte como medio de preservación y denuncia cultural

La transmisión de conocimientos por medios de las expresiones culturales son un modo para la continuidad, transmisión, preservación y la búsqueda de una resignificación de la cultura, el arte más allá de su dimensión estética se configura como vehículo para este fin, bajo el contexto de la cultura Otavalo, esta función adquiere una importancia vital ante los procesos de la transformación social, económica y simbólica que atraviesan sus prácticas rituales contemporáneos.

La presente obra, cumple con la función de preservar los valores culturales ancestrales mediante la representación visual de sus elementos sagrados, del mismo modo, se convierte en un espacio de denuncia frente a la creciente transgresión de dichos valores provocados por el consumo desmedido de alcohol y la degeneración de la cultura por parte de la modernidad en el contexto del *Hatun Puncha*.

La obra genera un espacio para la crítica cultural y denotan la falta de interés sobre el excesivo aumento del consumo de alcohol de los indígenas otavaleños sobre el contexto del *Hatun Puncha/Inti Raymi*, el arte y por ende la obra pictórica incentivan la memoria colectiva sobre la trasgresión de esta sustancia y la suplantación de la chicha, factores que han afectado gravemente a la condición social de la cultura *Kichwa Otavalo*.

Como lo plantea García Canclini (1990) en el arte latino americano, los límites estéticos no obedecen a las impuestas por las academias clásicas, estas generan un dialogo crítico, nacidas desde sus propias tradiciones híbridas, que combinan elementos ancestrales y modernos. En esta línea, *Upyashun* articula una propuesta visual que reflexiona sobre las transformaciones internas de la celebración del *Hatun Puncha*, sin desvincularse de los símbolos y códigos visuales del mundo andino.

“El arte latinoamericano, más que adaptarse a los centros hegemónicos, ha buscado construir narrativas que dialoguen críticamente con la modernidad desde sus propias tradiciones híbridas.” (García Canclini, 1990, p. 212).

Es así como la presente obra abre un espacio para una denuncia simbólica frente a la crisis del pensamiento occidental moderno, evidenciando como el liberalismo y la globalización

han incidido en la transformación y debilitamiento de los valores andinos. Desde esta perspectiva, la obra propone el surgimiento de un nuevo pensamiento orientado al reconocimiento de los saberes de los pueblos originales y de los valores comunitarios de estos, conllevan, articulados a una responsabilidad consciente que prioriza lo intercultural frente a la hegemonía occidental.

En este contexto el arte se concibe como un espacio de resistencia cultural, ya que, como plantea De Sousa Santos (2002), Frente a los procesos de globalización hegemónica que tienden a homogenizar las culturas, es posible generar practicas contra hegemónicas capaces de reivindicar memorias, saberes y expresiones locales históricamente invisibilizadas por el pensamiento dominante.

La obra no busca juzgar ni emitir un juicio moral sobre los consumidores de alcohol, esta solo es un reflejo de la situación actual de la cultura, es así que la obra pictórica se plantea como un acto de responsabilidad frente a la normalización del alcoholismo en el seno de las celebraciones ancestrales, proponiendo un espacio de diálogo sobre la necesidad de proteger los valores espirituales que fundamentan esta celebración. En este sentido, el arte se convierte en un medio para la resistencia, un medio por el cual el pueblo Otavalo puede expresar su malestar sin renunciar a su identidad ni a sus formas tradicionales de representación

Así, el arte surge como una herramienta que permite documentar, reinterpretar y sostener la cultura en el tiempo, pero también como una forma de activismo visual que denuncia, conmueve e interroga. En *Upyashun*, ambas dimensiones se articulan para evidenciar una realidad compleja; la tensión entre lo ancestral y lo contemporáneo.

Contrastes entre las representaciones visuales y la realidad social

La obra *Upyashun*, como resultado de la investigación es un ejercicio artístico que visibiliza la tensión ente la dimensión simbólica de la festividad del *Hatun Puncha* y su transgresión social contemporánea, especialmente en lo relativo al consumo de alcohol. Este contraste permite comprender los cambios surgidos entre lo imaginario cultural y la realidad actual, en la que los elementos rituales han sido remplazados o distorsionados.

En la composición visual se representa al *Aya Huma*, figura central de la cosmovisión andina y en el Inti Raymi, se encuentra en una posición de debilidad y desequilibrio, simbólicamente desplazado de su rol como guardián, guía y protector espiritual alejado de los bailes circulares a causa del excesivo consumo de alcohol. Esta representación artística no se alinea con la imagen idealizada o ceremonial que usualmente se muestra en desfiles o las danzas de la celebración. En cambio, evocan un estado de decadencia que denuncia la pérdida de control ritual, desplazado por una cotidianidad atravesada por el alcoholismo y la indiferencia social.

Según Barthes (2003), toda imagen contiene un sistema de signos susceptible de ser interpretado, manipulado y resignificado, lo cual permite tanto reforzar como cuestionar ideologías dominantes. En este sentido, *Upyashun* se posiciona como una desmitificación visual de la festividad, al exponer su dimensión más cruda y silenciada. Esta representación

no busca anular el rito ni su valor simbólico, sino mostrar las circunstancias actuales por las que atraviesa y propiciar su recuperación a través de una reflexión, mediante una confrontación visual con la realidad contemporánea del consumo de alcohol y sus efectos culturales.

Desde una perspectiva decolonial, Walter Mignolo (2015) plantea que la estética moderna constituye un dispositivo de control epistemológico que ha colonizado la *aesthesis*, es decir, las formas de sentir y percibir el mundo, imponiendo criterios occidentales sobre lo bello, lo artístico y lo representable (p.441). en este sentido, el arte puede operar como un espacio de desprendimiento de la estética hegemónica, al obedecer a estética andina.

Bajo esta lógica, la obra rompe con la representación decorativa e idealizada del *Inti Raymi* y propone un lenguaje visual crítico y directo, que sitúa al espectador en una tensión entre la incomodidad y la empatía, invitándolo a reflexionar sobre las transformaciones y transgresiones de la festividad y sus tradiciones culturales.

La realidad social observada durante las celebraciones se refleja en los rostros y cuerpos presentes en el encuadre de la obra: caídos, deformados o desprovistos de energía vital. Esta distorsión intencionada genera un contraste con el simbolismo tradicional del maíz, la chacana o el *Aya Huma*, elementos que en su contexto originario representaban fertilidad, orden y dualidad. La imagen se convierte así en un espejo deformante que no pretende imitar la realidad, sino subrayar su ruptura.

En la actualidad los pueblos andinos viven entre la modernidad y la tradición que generan expresiones híbridas, estas son muy contrastantes entre sí, desde la representación simbólica espiritual y la realidad moderna que niega los constantes problemas que han generado la negación al cambio por parte de las mismas comunidades y el desinterés de la sociedad civil hacia los indígenas, es así que la obra *Upyashun* encarna precisamente esta tensión: una obra enraizada en lo ancestral pero intervenida por la crítica a la realidad social presente.

CONCLUSIONES

La presente investigación ha permitido evidenciar la complejidad simbólica, social y cultural que atraviesa la festividad del *Hatun Puncha* en la actualidad, especialmente en relación con el consumo de alcohol y su representación artística. A través del análisis de la obra *upyashun*, se ha demostrado que el arte no solo constituye un medio estético, sino también una herramienta crítica y reflexiva capaz de denunciar procesos de descomposición cultural, al tiempo que preserva y resignifica elementos esenciales de la cosmovisión andina.

Uno de los hallazgos fundamentales radica en la manera en que el alcohol, históricamente no ha estado ligado a las prácticas culturales y rituales, incluyendo sus ofrendas sagradas, este medio es un método de control y alienación social, mediante esta integración del alcohol, ha sido resignificado hasta formar parte de las tradiciones culturales, reemplazando el *azua* o chicha, transformándose en un elemento disruptivo que altera el equilibrio de la celebración, las relaciones comunitarias y los significados ancestrales. Esta transformación se refleja visualmente en la obra, en la que símbolos como el *Aya Huma*, la chacana o la

chicha adquieren nuevas cargas semánticas que denuncian la pérdida de sentido ritual y la emergencia de las problemáticas sociales con respecto al alcoholismo, la violencia o la banalización del rito.

La obra pictórica es un espejo simbólico que evidencia tensiones internas dentro de la comunidad kichwa otavaleña, mostrando como el imaginario tradicional ha sido vulnerado por las prácticas ajenas a su cosmovisión, muchas veces motivadas por procesos de mercantilización cultural, turismo folclórico o desarraigo espiritual. En este sentido, el arte se posiciona como un acto de resistencia frente a la homogeneización global y la pérdida de identidad.

Finalmente, se concluye que el arte tiene un rol insustituible en la construcción de memoria, en la denuncia simbólica y en la posibilidad de diálogo intercultural. La creación de *Upyashun* ha sido no solo un resultado estético, sino un ejercicio de reflexión crítica, de reafirmación identitaria y de posicionamiento frente a las contradicciones culturales actuales. Desde esta perspectiva, el artista se convierte en mediador entre el pasado y el presente, entre el símbolo y la experiencia, entre la estética y la conciencia social.

RECOMENDACIONES

A partir del proceso de investigación y creación artística desarrollado en este trabajo se proponen las siguientes recomendaciones para futuras investigaciones, que permitan ampliar y profundizar la comprensión del fenómeno cultural abordado:

Se considera recomendable realizar estudios interdisciplinarios que integren la antropología visual, los estudios culturales y el arte contemporáneo, con el fin de analizar otras representaciones simbólicas del *Hatun Puncha* desde la perspectiva de artistas locales y en relación con los procesos de contacto cultural.

Este enfoque permitiría visibilizar cómo distintas generaciones viven y reinterpretan la festividad. Asimismo, resulta pertinente abordar el impacto del turismo cultural en la resignificación de los símbolos andinos, en especial la manera en que la demanda externa puede modificar o simplificar el sentido profundo de prácticas rituales como el uso del *Aya Huma*, la cruz chacana o las danzas, lo que abre la reflexión sobre procesos de folklorización y pérdida del contenido espiritual.

En este marco, también se sugiere profundizar en la investigación del papel del alcohol en las festividades indígenas desde una perspectiva histórica y sociológica, tomando en cuenta no solo sus implicaciones negativas, sino también su función dentro de contextos rituales antiguos, con el propósito de matizar los discursos y construir propuestas de educación intercultural que eviten el juicio moral y privilegien el análisis contextualizado.

Igualmente, sería valioso desarrollar estudios comparativos con representaciones artísticas de otras comunidades andinas del Perú, Bolivia o Colombia, lo que facilitaría identificar similitudes y diferencias en la manera en que el arte expresa la denuncia, la memoria y la resistencia frente a procesos de transformación cultural. Finalmente, se plantea la importancia de promover espacios de diálogo entre artistas, líderes comunitarios y jóvenes

en torno a la recuperación simbólica de las fiestas tradicionales, integrando el arte como herramienta educativa y de reconstrucción identitaria.

GLOSARIO

Aya Huma: Personaje ritual andino, símbolo de protección y dualidad, representado con una máscara de dos caras. Se utiliza tradicionalmente en las festividades del *Inti Raymi* por los pueblos kichwas de los Andes ecuatorianos.

azua o chicha: Bebida fermentada de maíz elaborada tradicionalmente por mujeres indígenas. Se emplea en rituales andinos como ofrenda sagrada y símbolo de reciprocidad comunitaria.

Ayllu: Forma de organización social andina basada en el parentesco y la comunidad, donde sus miembros comparten territorio, trabajo, tradiciones y un sentido de pertenencia colectiva.

Boom de las artesanías: Período en el que la producción artesanal de Otavalo adquiere reconocimiento y alcance mundial.

Cochasquí: Sitio arqueológico preincaico ubicado en la Sierra Norte del Ecuador, conocido por sus pirámides truncas y tolas. Representa un importante centro ceremonial y astronómico de las culturas andinas.

Colonialidad: Formas de poder, pensamiento y cultura impuestas durante la colonización que persisten en la sociedad incluso tras su finalización formal.

Curiquingue: Ave andina de plumaje blanco y negro, considerada símbolo de alerta, guía espiritual y conexión entre el mundo terrenal y el sagrado en la cosmovisión kichwa.

Folklorizante: Prácticas o miradas que reducen las tradiciones culturales a simples espectáculos, perdiendo su significado profundo y original.

Habitus: Sistema de disposiciones duraderas y transferibles que actúa como gramática generadora de prácticas y representaciones.

Habitus colectivo: Conjunto de creencias, valores y comportamientos compartidos por un grupo social que influyen en la manera en que sus miembros piensan, sienten y actúan, incluso sin conciencia plena.

Heliocéntrico: Relacionado con la concepción que sitúa al sol como fuente de vida y eje del orden cósmico.

Hervido: Bebida caliente tradicional elaborada con frutas, especias y aguardiente, consumida durante fiestas y rituales andinos.

Sol/Inti: En la cosmovisión andina representa una deidad principal asociada a la luz, la energía, la fertilidad y el ciclo agrícola. Es el eje simbólico de celebraciones como el Inti Raymi.

Javas: Recipientes tradicionales de barro o cerámica utilizados para fermentar, almacenar y servir bebidas como la chicha.

Kancha: Término kichwa que designa el espacio arquitectónico comunitario organizado alrededor de un patio central, característico del mundo andino, donde se articulan funciones sociales, rituales y cotidianas, vinculadas a la vida familiar y colectiva.

Kukawi: Alimento ritual o provisión de comida que se entrega o comparte durante celebraciones y encuentros comunitarios andinos. Representa reciprocidad, generosidad y fortalecimiento de los lazos colectivos dentro de la comunidad.

Llacta: En kichwa, lugar de origen o comunidad de pertenencia de una persona.

Minka: Trabajo voluntario comunitario basado en la reciprocidad.

Minkas o mingas: Actividades comunitarias voluntarias realizadas en beneficio colectivo, especialmente en labores agrícolas, construcción o limpieza.

Mindalae: Comerciante indígena tradicional que realizaba trueques entre regiones andinas, costeñas y amazónicas, transportando productos y saberes.

Pogyos: Vertientes u ojos de agua naturales.

Pondo: Vasija de barro tradicional.

Priostismo: Organización andina mediante la cual una persona o familia (el prioste) asume la responsabilidad de preparar y financiar actividades festivas o religiosas.

Raymi/s: Voz kichwa que designa las festividades rituales andinas asociadas a los ciclos agrícolas, astronómicos y espirituales, mediante las cuales los pueblos andinos expresan prácticas simbólicas, comunitarias y ceremoniales que fortalecen la memoria cultural y la organización social.

Sanjuanes: Músicos y bailarines tradicionales de la fiesta de San Juan.

Sumak kawsay: Filosofía andina que significa “buen vivir” o “vivir en plenitud”.

Tayta o Mama servicio: Personas adultas encargadas del servicio de cocina y alimentación en contextos festivos o comunitarios.

Tullpa: Fogón andino tradicional.

Tushuc Runas: Danzantes tradicionales de las festividades andinas.

Voladores: Cohetes elaborados con una vara de carrizo y un cartucho de pólvora, empleados en celebraciones festivas.

Wampras: Hombres jóvenes.

Warmis: Mujeres jóvenes.

Wanllas: Obsequio en forma de comida o sobrantes de alimentos entregados en contextos festivos o rituales.

Wimphala: Bandera cuadrada de siete colores dispuestos en forma de cuadros diagonales, que representa la identidad, la unidad y la cosmovisión de los pueblos andinos. Simboliza la armonía entre los seres humanos, la naturaleza y el cosmos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguinaga, V. M. (2013). *Influencia del simbolismo en el arte ecuatoriano* [Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador].

<https://www.dspace.uce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/96c5e4d0-d530-466e-926f-9bed151cb91e/content>

Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación: Introducción a la metodología científica* (6.ª ed.). Editorial Episteme.

<http://repositorio.ucsh.cl/xmlui/handle/ucsh/3190>

Balcázar, P., González Arratia, N. I., Gurrola, G. M., & Moysén, A. (2013). *Investigación cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de México.

<http://hdl.handle.net/20.500.11799/21589>

Barlett, P. F. (1988). La reciprocidad y la fiesta de San Juan en Otavalo. *Revista Allpachis*, 73–108.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8462475>

Barthes, R. (2003). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.

<https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/barthes-roland-lo-obvio-y-lo-obtuso-382pag.pdf>

Butler, B. Y. (1992). Espiritualidad y uso del alcohol entre la gente otavaleña. *Revista Sarance*, 16, 31–64.

<https://doi.org/10.51306/>

Canchiguango Canchiguango, L. E. (2006). *La sabiduría andina en la fiesta y el trabajo*. Instituto de Estudios de la Cultura y Tecnología Andina.

<https://iecta.cl/wp-content/uploads/2020/03/Iecta-Cuaderno-de-Investigacio%CC%81n-en-Cultura-y-Tecnologi%CC%81a-Andina-N%C2%BA-23.pdf>

- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2020, 21 de septiembre). *Obra del día: La chicha del yamor*.
<https://casadelacultura.gob.ec/2025.php/postnoticias/obra-del-dia-la-chicha-del-yamor/>
- Coba Andrade, C. A. (1994). Persistencias etnoculturales en la fiesta de San Juan en Otavalo. *Revista Sarance*, 20, 13–36.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/10435342.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2002). Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos. *Revista de Crítica de Ciencias Sociales*, (63), 7–32.
<https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/10/7.pdf>
- Earle, R. (2008). Algunos pensamientos sobre el “indio borracho” en el imaginario criollo. *Revista de Estudios Sociales*, 18, 18–27.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2742892>
- Edwards, E. G. (2018). “Obra abierta”: Anticipo pragmático de Umberto Eco. *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, (2), 117–129.
<https://doi.org/10.14409/topicos.v0i2.7300>
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuaméxico Andino de Teología.
<https://www.ceapedi.com.ar/Imagenes/Biblioteca/libreria/386.pdf>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
https://monoskop.org/images/c/c3/Geertz_Clifford_La_interpretacion_de_las_culturas.pdf
- GoRaymi International Touristic S. A. (2024). *Inti Raymi en Otavalo*.
<https://www.goraymi.com/es-ec/imbabura/otavalo/fiestas-tradicionales/inti-raymi-otavalo-abc6d04d5>
- Guaman Romero, O. (2015). *Orígenes del arte precolombino en Ecuador*. Universidad Técnica de Machala.
<http://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/6805>
- Guzmán Alba, A. A. (2014). *Causas que inducen a la violencia intrafamiliar en las familias del cantón Otavalo* [Tesis de grado, Universidad Internacional del Ecuador].
<https://dspace.uniandes.edu.ec/handle/123456789/2087>
- Kowii Maldonado, W. A. (2019). *Inti Raymi: La fiesta de los kichwa runa* [Tesis de pregrado, Universidad Simón Bolívar].
<http://hdl.handle.net/10644/6674>
- Lema, G. P. (2014). *Los Otavalo: Cultura y tradición milenarias*. Abya-Yala. (Trabajo original publicado en 1995).
- Mantilla, H. (2018). *Cuando vengo no más vengo*. Revista de la Universidad Politécnica Salesiana, 4, 1–314.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/16941/1/Cuando%20vengo%20no%20mas%20vengo.pdf>
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
https://www.cidob.org/sites/default/files/2025-01/Habitar%20la%20frontera_%20Walter%20D.%20MIGNOLO.pdf

Milla Villena, C. (1990). *Génesis de la cultura andina*. Fondo Editorial C.A.P.
<http://cendoc.chirapaq.org.pe/items/show/3850>

Ministerio de Educación. (s. f.). *Calendario ecuatorial andino*.
<https://s746189f901012264.jimcontent.com/download/version/1664810430/module/11525639072/name/CALENDARIO%20ECUATORIAL%20ANDINO.pdf>

Pinto Caicedo, M., & Abad Merchán, A. (2017). Valor cultural del maíz y tecnologías ancestrales en la parroquia Cayambe de Ecuador. *Chakiñan, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2, 47–60.
<https://doi.org/10.37135/chk.002.02.05>

Real Academia Española. (s. f.). *Símbolo*. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 29 de enero de 2026, de
<https://dle.rae.es/símbolo>

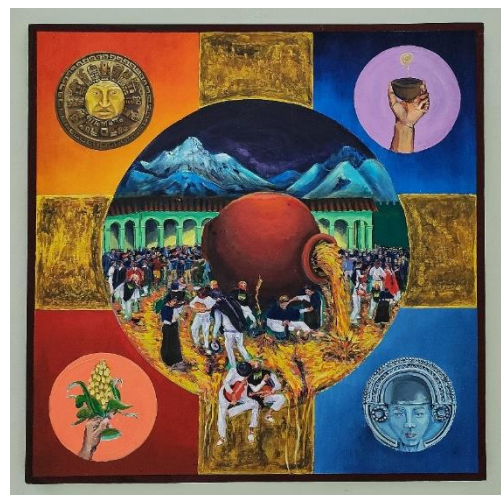
Rodríguez, E. C. (2012). Identidades indígenas y etnonacionalismo en los Andes: Los casos de Bolivia y Ecuador. *Revista de História Comparada*, 6, 68–111.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4116755>

Sarabino Muenala, Z. (2007). *El proceso de constitución de las élites indígenas en la ciudad de Otavalo* [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador].
<http://hdl.handle.net/10469/100>

Voirol, J. (2009). Las fiestas como herramienta dinámica de autodefinición identitaria: El caso de los otavalos (kichwa hablantes, Andes ecuatorianos). *Ateliê Geográfico*, 3(3), 237–262.
<https://doi.org/10.5216/ag.v3i3.8603>

ANEXOS

Fotografías de la exposición SIMBIOSIS



Entrevistas y testimonios

Banco de preguntas

Entrevistas

1. ¿Cómo recuerda usted la celebración del Inti Raymi en su infancia o juventud?
2. ¿Qué cambios ha notado en la forma de celebrar esta festividad en los últimos años?
3. ¿Qué tipo de bebida se consume durante la fiesta?
4. ¿Qué papel cree que cumple el alcohol actualmente?
5. ¿En su opinión, ¿el alcohol tiene un valor simbólico dentro del Hatun Puncha? ¿Cuál sería ese valor?
6. ¿Cuáles son las bebidas que más consumes en estas épocas (Inti Raymi)?
7. ¿Qué papel cree cumple el alcohol actualmente?
8. ¿Ha vivido o presenciado alguna experiencia negativa o positiva relacionada con el consumo de alcohol durante la festividad?
9. ¿Ve alguna diferencia entre compartir una bebida tradicional y una bebida industrializada como cerveza o licor fuerte durante esta fiesta?
10. ¿Cree que el acto de beber puede ser una forma de conexión con lo espiritual o ancestral?

Evidencia de encuestas online:

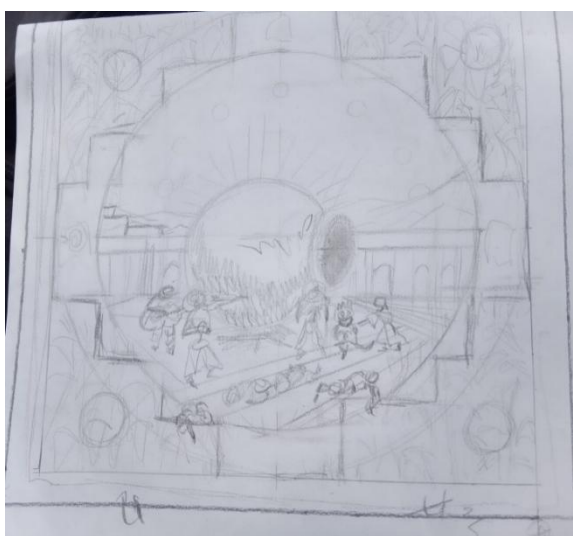
Link:

<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSe4PMGnVQDIakl0dtIZw2kzaG6a8Ot6BspTSARpioDgS6XxVw/viewform?usp=header>

Testimonios

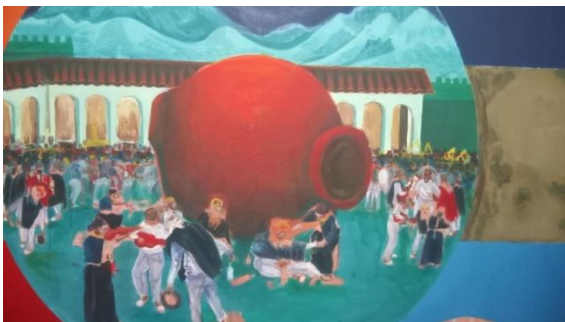


Bocetos y análisis previos a la realización de la obra



Desarrollo creativo





Obra final

