



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN RADIO, PRENSA Y  
TELEVISIÓN**

**Entre la identidad y la hibridación: construcción de los mensajes de la agrupación  
Los Nin en las canciones *Yuyay, Katary, Makipurarishun y Jahua***

**CRISTINA GORDÓN LARA**

**DIRECTOR: DR. CARLOS AULESTIA**

**QUITO, 2018**

*Por eso prefirieron quedarse aferrados a la raíz que los nutría desde siglos y al aire limpio  
y tierno que los acariciaba desde siempre.*

Álvaro San Félix.

*Mira lejos que la vida corre*

*Vuela alto*

*El tiempo, la luna y el sol*

*Sanarán la ausencia que hoy dejamos*

*Vuela lejos.*

Somos – Mariela Condo.

A la búsqueda incansable del sentido

A la música por ser sol, luna, montañas, lago y razón de existencia.

**Agradezco:**

A mamá y papá por todo lo que se puede ser.

A Los Nin, Sesiones al Parque, Instituto Otavaleño de Antropología y Juan Carlos Velasco  
por la apertura y el apoyo.

A Yessenia, Alex y María por la resistencia.

A Pablo por los días.

A Amanda, compañera de lucha incansable.

A Carlos Aulestia por creer en mis pensamientos desordenados.

A Patricio Cevallos, Ana Gabriela Dávila y Carolina Larco por las lecciones más valiosas.

A Julia y Herminia por ser música.

A mi sol, mi luna y mis estrellas.

Y al aguante de todos los días.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>VII</b>
<b>1. Capítulo I: Comunicación, cultura e hibridación</b> .....	<b>14</b>
1.1. Comunicación y cultura .....	15
1.1.1. Expresiones sociales y culturales .....	18
1.1.2. Capital Cultural .....	19
1.1.3. Cultura de masas, cultura popular .....	20
1.1.4. Camino a la industria cultural .....	23
1.1.4.1. Cultura en los estilos de vida .....	25
1.2. Hibridación cultural .....	27
1.2.1. Conceptos previos a la hibridación .....	28
1.2.2. En los medios de comunicación .....	33
1.2.3. En el caso de las expresiones musicales .....	35
1.2.4. Mediación .....	38
1.3. Problematización del concepto hibridación .....	39
1.4. Análisis de mensajes .....	42
1.4.1. Mensajes .....	45
1.4.2. Signos y símbolos .....	49
1.4.3. Espacio .....	50
<b>2. Capítulo II: Los Nin: contexto, características y análisis</b> .....	<b>52</b>
2.1. Características históricas y geográficas Otavalo – Imbabura .....	53
2.1.1. Características socio culturales de Otavalo – Imbabura .....	59
2.1.2. Tradición musical .....	63
2.1.2.1. Nueva canción latinoamericana .....	65
2.2. Historia del Hip Hop .....	67
2.2.1. Características socioculturales de la cultura hip hop .....	71
2.2.2. Hip hop de Los Andes .....	72
2.2.3. Hip hop en Ecuador .....	73
2.3. Grupo Los Nin .....	75
2.3.1. Historia y conformación .....	76
2.3.2. Trayectoria .....	78
2.3.2.1. Shinallami Kanchik .....	78

2.3.2.2.	Wambra Katari.....	78
2.3.3.	Letras y música .....	79
2.3.3.1.	Mensaje primero y mensaje segundo .....	81
2.3.3.2.	Predicaciones y referencialidad .....	81
2.3.3.3.	Relaciones de armonía y oposición .....	82
2.3.3.4.	Tipificaciones.....	82
2.3.3.5.	Lo dicho y lo no dicho .....	83
2.3.4.	Yuyay .....	83
2.3.4.1.	Mensaje primero y mensaje segundo .....	84
2.3.4.2.	Predicaciones y referencialidad .....	85
2.3.4.3.	Relaciones de armonía y oposición .....	85
2.3.4.4.	Tipificaciones.....	86
2.3.4.5.	Lo dicho y lo no dicho .....	87
2.3.5.	Katary.....	87
2.3.5.1.	Mensaje primero y mensaje segundo .....	88
2.3.5.2.	Predicaciones y referencialidad .....	88
2.3.5.3.	Relaciones de armonía y oposición .....	89
2.3.5.4.	Tipificaciones.....	90
2.3.5.5.	Lo dicho y lo no dicho .....	90
2.3.6.	Makipurarishun .....	91
2.3.6.1.	Mensaje primero y mensaje segundo .....	92
2.3.6.2.	Predicaciones y referencialidad .....	92
2.3.6.3.	Relaciones de armonía y oposición .....	93
2.3.6.4.	Tipificaciones.....	94
2.3.6.5.	Lo dicho y lo no dicho .....	94
2.3.7.	Jahua .....	95
2.3.7.1.	Mensaje primero y mensaje segundo .....	95
2.3.7.2.	Predicaciones y referencialidad .....	96
2.3.7.3.	Relaciones de armonía y oposición .....	96
2.3.7.4.	Tipificaciones.....	97
2.3.7.5.	Lo dicho y lo no dicho .....	97
2.3.8.	Puesta en escena y estilo .....	98
<b>3.</b>	<b>Capítulo III: Construcción de los mensajes .....</b>	<b>101</b>

3.1.	Influencia del contexto histórico social .....	102
3.1.1.	Kichwa y español.....	106
3.1.2.	Corriente de pensamiento.....	111
3.2.	Composición artística .....	114
3.2.1.	Huella musical .....	116
3.2.2.	Letras .....	122
3.2.3.	Puesta en escena.....	129
3.3.	Hibridación o fusión .....	132
3.3.1.	Interculturalidad como mediación .....	138
3.3.2.	Quiebra y mezcla.....	140
3.3.3.	Desterritorialización .....	142
3.3.4.	Expansión.....	143
3.3.4.1.	Masificación e internet .....	144
	<b>Conclusiones .....</b>	<b>149</b>
	<b>Referencias .....</b>	<b>153</b>
	<b>Anexos.....</b>	<b>158</b>

## Índice de figuras

**Figura 1.** Diagrama de la interacción de Los Nin con todo el entorno cultural ..... 137

## Introducción

La música es un ente de transformación que se entiende desde la perspectiva artística, comunicacional y cultural. Con el pasar de los años y el desarrollo de distintos estilos de vida, los elementos de la música que ha logrado mantenerse fuera del contacto de la modernización, se caracterizan por tener rasgos de movilización espacial y cultural. Por ejemplo, los pueblos en aislamiento voluntario, dentro de sus propias costumbres, pueden generar nuevas formas de organización y expresión artística. La movilidad como tal, es una de las reglas básicas de la cultura, como conjunto de expresiones y como fundamento de la organización social; no muere ni desaparece, se transforma.

Con el avance de la tecnología y los procesos histórico sociales en constante cambio, las teorías que explican los fenómenos culturales se expandieron junto con las nuevas formas de expresión artística que explican la transformación de la realidad. El presente trabajo de investigación tiene como objetivo exponer parte de estos procesos de innovación que conjugan la modernidad del siglo XX y XXI junto con las tradiciones de las culturas milenarias que, ahora, se encuentran en constante interacción.

Compuesta por sonido y letra, la música es el principal instrumento de esta investigación. De igual manera, las producciones de la agrupación Los Nin forma parte de ese conjunto de expresiones que surgen de dicha interacción. Al ser originarios de Imbabura (Otavalo y Cotacachi), los orígenes de sus composiciones se fundamentan en las expresiones heredadas por las tradiciones kichwas de las que son parte. Sin embargo, lo más característico del grupo es que, su fuerza radica en la fusión del rap hip hop con la música tradicional de la región y con el idioma nativo, el kichwa. Los Nin son reconocidos a nivel nacional y regional por ser una de las primeras bandas en mezclar todos estos elementos y en contener mensajes sociales y de protesta. Esto los hace parte del hip hop



andino que tiene pocos años en conformarse tanto como movimiento como género musical. Como objeto de estudio de la presente investigación se tomaron en cuenta las canciones *yuyay, katary, makipurarishun y jahua*.

El propósito principal de la realización de este trabajo trata de descifrar el sentido de los mensajes del grupo al comprenderse como un todo que funciona con la interacción de su pasado como los aspectos de la modernidad. Por ello, se ha tomado la teoría de Néstor García Canclini (1990) que explica los procesos que atraviesan esta clase de expresiones, como un fundamento para llegar a cumplir el objetivo de la investigación. Para el desarrollo, análisis e interpretación óptimos del contenido de la música de Los Nin, se ha segmentado el trabajo en tres capítulos. La primera parte contiene las teorías que servirán de argumento explicativo de lo propuesto por la agrupación junto con la exposición del método de análisis de mensajes. En la segunda parte se presenta el contexto histórico, social y artístico de las dos vertientes musicales a las que pertenecen Los Nin. Así mismo, dentro de este capítulo se aplica el método de análisis a las canciones de la agrupación. Por último, en el tercer capítulo se procede a interpretar toda la información que surgió del análisis de los mensajes.

Con el lenguaje como principal premisa, en el capítulo uno, titulado Comunicación, cultura e hibridación, se hace un recorrido por la conformación de las culturas que culmina en la exposición de las diferentes formas de entenderla, entre las que se encuentran los puntos a favor y en contra de la hibridación cultural. Esta exposición de conceptos y teorías servirá para nutrir la interpretación y la aplicación del método.

América Latina se ha visto inmersa en procesos de conquista y colonización a través de la historia, incluso, mucho antes de la llegada de españoles y portugueses a esta parte del continente. A partir de este contexto, la región siempre ha presentado diversos conflictos de identificación social y cultural. A finales del siglo XX, Néstor García Canclini propuso la hibridación cultural. Se trata de una forma de explicar los fenómenos que, a pesar del transcurso de los años y la globalización, todavía presentaban contradicciones y conflictos.

Se trata de una “mezcla de memoria heterogénea e innovaciones trucas” (García Canclini, 1990, p.15). Es decir, de la combinación de dos formas culturales, en principio ajenas, que se fusionan de tal forma que dan origen a una nueva forma de expresión.

Para el funcionamiento efectivo de la hibridación, es necesario anular el concepto de alta cultura y cultura popular, pues se trata de romper los esquemas establecidos por las clases dominantes y los sistemas colonizadores. Con la hibridación cultural es pertinente tener en cuenta la perspectiva de la mediación cultural propuesta por Jesús Martín Barbero (1991). En esta propuesta, el contenido predominante sale del interlocutor y le da un equilibrio a la postura de los medios de comunicación frente a la cultura. En este contexto, la sociedad de masas también toma un papel importante pues, todas las expresiones pasarán a ser parte de ella. La mediación pone a los medios y a la cultura en un mismo plano existencial y de interacción que produce una forma más justa de intercambio social.

Así mismo, son más los procesos que se han apropiado de la cultura de forma indebida que los que genero expresiones equilibradas. Por ello, los postulados en contra de la hibridación se fundamentan en que, a pesar de que la teoría se sustenta en productos reales, en la práctica, existe todavía la imposición de una cultura dominante que provoca nuevos procesos colonizadores que ratifican el poder de los sistemas dominantes. Para ello, Silvia Rivera (2010), destaca que estos procesos, antes de concebirse como hibridación, deben entenderse como procesos hegemónicos y de homogeneización que deja de lado las diferencias y la identificación originaria de las comunidades de Latinoamérica.

Para culminar la primera parte, se expone el método de análisis y construcción de mensajes propuesto de por Daniel Prieto Castillo (2000). Esta metodología de inicios del siglo XXI, propone “una selección de términos, una determinada combinación de los mismos, y, a la vez, una selección de temas” (Prieto, 2000, p.19), para la comprensión de los discursos que se consumen en la cotidianidad. La técnica está conformada por varios

niveles de comprensión que son: mensaje primero y mensaje segundo; predicaciones y referencialidad; relaciones de armonía y de oposición; tipificaciones y, lo dicho y lo no dicho. Es importante mencionar que para que se pueda realizar un análisis óptimo es necesario conocer los espacios, signos y símbolos del contexto de los elementos de estudiar.

En el segundo capítulo titulado Los Nin: contexto, características y análisis, se expone a la agrupación como producto de la mezcla de lo global con lo local. Por ello, su propuesta como hip hop andino, debe analizarse por segmentos. Entonces, el contexto de la agrupación comienza desde la historia y cultura de su lugar de origen. Con procesos llenos de luchas y conflictos, la provincia de Imbabura es la cuna de diversos asentamientos que, en conjunto, fueron conocidos como el País Imbaya. El territorio sufrió la conquista de los Caras, lo que provocó un cambio de organización y creencias. Posteriormente, con la llegada de los Incas, llegaron nuevos cambios que desembocaron en la inserción de un nuevo idioma, el kichwa. Sin embargo, la conquista más fuerte que atravesó el Pueblo Imbaya, que para ese momento ya estaba dividido en nuevas comunidades – Caranqui, Otavalo, Cayambe – fue la conquista española que, debido a los procesos de explotación y expropiación, fracturaron la cultura de los pueblos originarios.

Después de todos estos procesos, que duraron hasta después de las etapas independentistas, el pueblo Otavaleño, distribuido en comunidades por toda la provincia, generó nuevas formas de subsistencia por lo que ahora se les conoce por su reputación de artesanos, vendedores y migrantes. Los procesos de globalización también los influenciaron y, en la actualidad, se puede presenciar que muchos de los pertenecen al grupo étnico han abandonado varios de sus rasgos identitarios. Sin embargo, siempre se han caracterizado por llevar lo más importante de su cultura con ellos.

En lo que respecta a sus expresiones musicales, se debe destacar que los géneros característicos son, más que ritmos, expresiones del estilo de vida y la representación de sus creencias. Así, por ejemplo, se encuentra al yaraví, albazo, inti raymi, danzante,

sanjuán y bomba como los más representativos de la provincia. A su vez, es importante reconocer que, con los cambios políticos de Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XX, la música andina sirvió de instrumento para generar expresiones de protesta que desencadenaron la tendencia de la nueva canción latinoamericana. Con estos antecedentes, es pertinente comprender a la música como consumo cultural y de identidad (Mullo, 2015).

Por otro lado, se encuentra la raíz del rap hip hop. Este género, aunque en la actualidad se comprende como una vertiente comercial de la música, tiene sus orígenes en los conflictos sociales que surgieron en los años setenta. Con la música disco como base, los pobladores afroamericanos y latinos del Bronx, en New York, comenzaron fusionarlo con el soul y el jazz para generar sus propias expresiones. El primer mecanismo para generar la música hip hop fue el *scratch*, que consistía en detener el vinilo en los golpes más fuertes y en las percusiones para que se repitan. Con este inicio, también se originó el *break dance*.

De esta forma, con el pasar de los años, el hip hop se popularizó entre los sectores marginales y surgieron nuevas formas de expresarse bajo las reglas del género. Por este motivo surgió el rap; componente con el que la música se expresa mediante rimas pegajosas y aceleradas. Las agrupaciones de hip hop están compuestas, por lo general de un *MC* y un *Dj*. Con el tiempo la música trascendió con poderes de transformación con los que el principal elemento fue la representación de los sectores vulnerables en los cuales se originaron. Entonces nació la cultura hip hop. En la actualidad ha llegado a todos los rincones del mundo y tiene varias vertientes en las que se puede destacar el hip hop andino.

Con sus inicios en el Bolivia y Chile, el hip hop andino nace de la manifestación de la mezcla de los ritmos ancestrales, los idiomas nativos de Los Andes y del rap. Como principal representante, y pionera en la región, está la agrupación *Ukamau y ké – así somos y qué -*, de Bolivia que hacía sus rimas en Aymara. Adicionalmente, las expresiones el hip

hop andino son, en su mayoría, de denuncia y protesta. Este fenómeno también llegó a Ecuador y, como resultado, surgió el grupo Los Nin, que mezcla ritmos como el sanjuán y el inti raymi con instrumentos electrónicos y lo complementa con rimas en kichwa y español.

Los mensajes de Los Nin también son contestatarios. Dentro de sus temáticas principales se encuentra el orgullo por las raíces y la identidad runa heredada de generación en generación. Además, apelan a la igualdad social y a la liberación de los sistemas opresores, en especial, del capitalismo e imperialismo de la religión. Todo lo mencionado siempre está explícito en las canciones, en especial en las escogidas para el análisis, *yuyay*, *katary*, *makipurarishun* y *jahua*. Dentro de lo que no está explícito se toma en cuenta la incursión en un proceso de difusión y masificación de las canciones, por ejemplo. Así mismo, se encuentra un discurso que siempre predica igualdad y denuncia. Por lo general, existen claras relaciones de oposición debido a su postura de denuncia.

Por último, con todos los elementos expuestos, en la tercera parte de este trabajo investigativo, se aplican los conceptos teóricos con los resultados del análisis de las canciones y demás elementos característicos de Los Nin. Los componentes de las canciones no solo se fundamentan en letras y música, al contrario, todas sus canciones son producto de la influencia histórica y social, del kichwa y la música como estilos de vida, de la corriente de pensamiento que adoptaron durante su desarrollo personal y artístico. Debido a su constante rechazo a los sistemas dominantes y con una historia que, por cualquier lado, se nutre de rebeldía y expresión de sectores que fueron vulnerados a través del tiempo, la agrupación presenta conflictos internos que representan las culturas en contacto.

En definitiva, los principales postulados de la hibridación cultural se aplican a la propuesta de Los Nin. Al ser parte del hip hop andino y al crear piezas musicales armónicas en su composición, la agrupación cumple con varios requisitos de la cultura híbrida. Sin embargo, no se debe dejar de lado que los mensajes se inclinan a una ruptura de esquemas

y, entre ellos, se encuentra la negación de la hegemonía y el rechazo a la negociación con las relaciones de poder. Por ello, y con la evidencia de una ideología de liberación a las nuevas formas de colonización, la debilita la aplicación de la hibridación en los mensajes de Los Nin.

Por medio de la ruptura de esquemas, de mezcla de rasgos artísticos, el cruce de fronteras culturales y el conocimiento de la realidad como una mezcla del pasado y de la modernidad, los mensajes de Los Nin, tiene varias significaciones por descifrar. A través de todos estos elementos, el presente trabajo busca el reconocimiento de que todos los elementos de las composiciones musicales tienen un significado en particular pero que, en conjunto, pueden llegar a ser verdaderas herramientas de transformación social.

## 1. Capítulo I: Comunicación, cultura e hibridación

En el presente capítulo, a partir del lenguaje como una de las formas de comunicación más expresivas de la realidad humana, se recopila todos los recursos conceptuales y metodológicos que se necesitan para cumplir con el objetivo planteado al inicio de la investigación: reconocer el sentido de los mensajes de la agrupación otavaleña Los Nin.

Lo que se establece en este capítulo parte de las expresiones y manifestaciones del ser humano que, al ser parte de un proceso complejo de significación, son, al mismo tiempo, comunicación y cultura. A través de los conflictos políticos, sociales y económicos a nivel mundial, y en América Latina, la concepción del mundo y las conductas de sus habitantes han cambiado. Los procesos modeladores de la conducta se trasladaron a los medios de comunicación masiva y, con la globalización, se dio paso a la combinación de dos o más expresiones artísticas, en principio, ajenas. Este proceso fundamentó los postulados sobre hibridación cultural de Néstor García Canclini desde 1990. Teoría que ha generado cierta problematización en cuanto a la comprensión de los imaginarios sociales.

Mediante un recuento a profundidad del funcionamiento y de los recursos de la hibridación, se llega a la necesidad de la mediación cultural para determinar cuándo los mensajes son armónicos o de dominación. La comunicación de las expresiones culturales que están en contacto, luego de un largo proceso de significación, llegan a la mediación con el objetivo de facilitar, comunicar y de crear relaciones de empatía. Para ello, lo propuesto por Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* en 1987 puede explicar, desde la comunicación, los procesos culturales interculturales o de hibridación.

Por último, se toma en cuenta la metodología de analizar mensajes de Daniel Prieto Castillo que consta del descubrimiento de los mensajes primeros y segundos, las predicaciones, la referencialidad, las relaciones de armonía y de oposición, las tipificaciones

y lo dicho y lo no dicho que están dentro de un discurso. Este proceso comunicativo es considerado como un conjunto de mensajes fundamentados en signos, símbolos y espacios.

## **1.1. Comunicación y cultura**

Gestos, olores, signos o símbolos que, en su mayoría, son descifrables por sujetos que no pertenecen al mismo contexto. Todo es parte de un proceso comunicativo. Por ello, una expresión o, incluso, un movimiento, puede ser universal; por ello, un japonés y un argentino pueden llegar a comprenderse con tan solo gestualidad.

La comunicación no verbal no es un fenómeno exclusivamente humano, sino que se produce también entre animales o entre personas y animales. (...) Buena parte de la gestualidad corporal de los hombres tiene paralelos e incluso continuidad con los gestos corporales de algunos animales - sobre todo de los primates - que permiten suponer la complejidad gestual del hombre moderno y el lenguaje, que muchos consideran como su extensión, son producto de una larga evolución". (Magnani, 2008, p.20)

En este contexto, el modelo básico de la comunicación que trata de un emisor - o destinador- que emite un mensaje para un receptor - o destinatario- (Jakobson,1963), está lejos de describir todos los significados que puede tener un solo mensaje al interpretarlo junto con las emociones, gestos, composiciones, situaciones y antecedentes que vienen con él.

Sin embargo, el ser humano desarrolló su función comunicativa a través de su capacidad cognitiva; algo que ha estado presente desde el principio. Se trata de una raíz con la que contamos y de la que no podemos escapar. Para ello, el reconocido lingüista, Noam Chomsky (1975) ha planteado que el lenguaje, y la capacidad comunicativa de los seres humanos, no es algo que adquieren con el tiempo, sino que es innato. A su vez,



considera a “el lenguaje, según reza la expresión tradicional, como ‘un espejo de la mente’. Es un producto de la inteligencia humana, creado de nuevo en cada individuo mediante operaciones que se encuentran más allá del alcance de la voluntad o la conciencia” (p.13). Para Chomsky, que un niño pueda adquirir el lenguaje a través de datos y orientaciones mínimas, para luego seguir sus reglas y principios con apenas esfuerzo, es donde se forma un sentido profundo y significativo en el acto de comunicar por medio de la lengua humana. Al mismo tiempo, establece que lo que facilita el lenguaje y la comunicación en el ser humano es el desarrollo de órganos y sentidos tanto como de la capacidad cognitiva.

Nadie tomaría en serio el aserto de que el organismo humano aprende con la experiencia a tener brazos en lugar de alas que la estructura básica de los órganos particulares resulta una experiencia accidental. Por el contrario, se da por sentado que la estructura física del organismo está determinada genéticamente, aunque por supuesto las variaciones de tamaño, proporción de desarrollo, y otros dependen, parcialmente de factores externos. (Chomsky, 1975, p.18)

Por otro lado, la teoría funcionalista pone en el juego a la sociedad como un factor fundamental para el desarrollo del lenguaje. Para Halliday (1979), filósofo y lingüista, “el potencial lingüístico del individuo se interpreta como el medio por el que se establecen, se desarrollan y se manifiestan las diversas relaciones sociales en que él participa” (pp.26-27). Es decir, desde esta postura - que no deja de lado la premisa que el lenguaje es innato- aprender a hablar es una forma de interacción y es lo que permite que las culturas se transmitan de generación en generación. De acuerdo con que el ser humano nace con la capacidad de hablar, Halliday (1979) propone que el lenguaje en un individuo se desarrolla de acuerdo a las funciones que este deba cumplir para su desenvolvimiento social. En el principio, antes de comenzar el aprendizaje de la lengua materna, ya se posee un sistema lingüístico que no está compuesto por palabras, sino por sonidos vocales y gestos que son descifrables en medida que el receptor tenga la disposición de entender. Así, este sistema

cambia conforme cumple ciertas funciones de interacción social y descubre unas nuevas hasta llegar a dominar el lenguaje materno con todas sus reglas y principios.

Aunque establecer a las palabras y los gestos como los únicos canales de comunicación ha resultado efectivo en nivel básico; con el pasar del tiempo, la globalización y el desarrollo de la tecnología han dejado medios y modelos de comunicación a los que, como seres sociales inmersos en la Modernidad - y Posmodernidad, aunque sea difícil saber cuándo comenzó o si ya terminó- no podemos dejar de lado. La escritura, la imprenta, la fotografía, el cine, el teléfono, la televisión, la radio, la prensa escrita y ahora, el internet (que reúne los esfuerzos de todos los anteriores), fueron y son productos que nacieron con el objetivo de comunicar ideas, información y expresiones artísticas y científicas.

Hasta el momento, el ser humano, como un ser con capacidad de raciocinio, con características físicas para hablar y la necesidad de socializar, permite que todo intento de expresar algo, hablado o gestual, sea comunicación. Sin embargo, no todo puede ser lineal. Según Mario Kaplún (2002), ver a la comunicación de una forma horizontal, es un error, pues, en la mayoría de los casos, se trata de un modelo autoritario o unidireccional. “Sería más exacto representarlo como en la gráfica contigua, puesto que es una comunicación esencialmente autoritaria y, por tanto, vertical. El emisor domina, es el dueño, el protagonista de la comunicación” (p.23). También habla de la existencia de dos modalidades más, en las que la retroalimentación juega un papel importante. El modelo condicionante se reconoce cuando el emisor tiene el poder y logra que el receptor responda lo que esperaba, es decir, modula el comportamiento. Mientras que, en el modelo participativo, emisor y receptor generan respuestas. De esta forma, juegan ambos roles.

### 1.1.1. Expresiones sociales y culturales

Las personas se construyen y se interpretan a través de la comunicación y, a su vez, esta se ve en la necesidad (casi obligación) de representar la cultura de quienes la usan. Así lo propone Carlos García Gual (2012), quien afirma que “el ser humano construye su mundo y da a lo real un sentido humano a través de los signos y los símbolos con los que se comunica” (p.2). Lejos de ver al hombre como un ser racional, las civilizaciones o culturas, a través de la semiótica de la imaginación y la narración, logran expresar la realidad en su intento de *empalabrar el mundo*.

Desde el principio de los tiempos, convivir en sociedad es un factor importante para que exista comunicación, ergo, sin interacción no hay comunicación. Es la condición que posibilita el pensamiento, el conocimiento y la vida. Sin que el lenguaje comunique, no hay expresiones ni creaciones culturales. Por lo tanto, el mundo que exprese el hombre, se construye a través de la cultura y el lenguaje.

En lo que a expresiones culturales se refiere (tengan que ver con arte, educación u organización social) el emisor y el receptor toman un papel preponderante, pues, quien puede comunicar tiene el poder. Un mensaje cultural cambiaría totalmente el objetivo inicial de representación si es utilizado por el sistema político o económico que rige una sociedad. Como principal legado de la humanidad y desde una visión antropológica, la cultura viene a ser un todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, costumbres, y cualquier otro elemento identitario de un conjunto de personas, en donde el rito es su actor principal. Por lo tanto, busca comprender las diferencias y semejanzas de los humanos en sus distintos colectivos.

La cultura también se entiende como esa característica que nos diferencia de los animales, es decir, la fundamentación en una comunicación con signos y símbolos. Al igual que el tabú al incesto y el sentido de la muerte. Para Lévi Strauss (1968), el lenguaje, como

un proceso de comunicación, puede considerarse como una 'condición' para el desarrollo de la cultura, puesto que el individuo adquiere la cultura de su grupo a través de lo que aprende mediante el habla. Por ello, se considera que la cultura es un conjunto complejo desarrollado por los humanos en una comunicación.

### **1.1.2. Capital Cultural**

Producto de la socialización y de la acumulación de cultura de una clase, Pierre Bourdieu (2010) resalta la hipótesis del capital cultural. Para poder comprenderlo, se debe empezar por el *habitus*; el estado incorporado. "El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas de una posesión en un estilo de vida unitario" (p.31). Es decir, las estructuras sociales que los individuos interiorizan durante su desenvolvimiento en una sociedad ponen en juego diversos principios de diferenciación que se utilizan de modo variable a los principios de diferenciación comunes.

Según Bourdieu (2010), el *habitus* produce que un mismo elemento genere distintas reacciones a distintos individuos. Además del estado incorporado o innato, el capital cultural se expresa a través de la objetivación, es decir, de lo que es material o adquirido por el capital económico; y, por último, es que es adquirido por el conocimiento, la educación institucional y los títulos académicos. Estos valores, que pertenecen al espacio simbólico, determinarán el espacio social en que se encuentre cada individuo y a que clase pertenece. Para el sociólogo francés:

Lo esencial es que, cuando ellas son percibidas a través de sus categorías sociales de percepción, de sus principios de visión y de división, las diferencias en las prácticas, los bienes poseídos, las opiniones expresadas se vuelven diferencias simbólicas y constituyen un verdadero lenguaje. (Bourdieu, 2010, p.32)

En el momento de necesitar ver a la cultura como un lenguaje debemos entrar por el lado de la promoción y acción cultural; lo que se entiende como “todos aquellos mensajes y actividades de una comunidad que tienden a permitir a los pobladores una interpretación, una relación y una percepción distintas a las que ofrecen los mensajes de difusión colectiva, orientados a la presentación de mercancías.” (Prieto, 1980, p.181) A través de la antropología del XIX fue que los sistemas económicos y políticos se dieron cuenta que la cultura contribuía al desarrollo social y tomaron la decisión de apoyarla como una estrategia.

Aunque este cambio resultó con una “casi re significación” en América Latina se generó un cambio de paradigma en el que aquellas expresiones antes marginadas, empezaron a tomar partido en la vida pública. Para ello, Daniel Prieto establece que la acción cultural apunta a que la participación ciudadana crezca y tome mayor conciencia, también incrementará la evaluación y crítica de mensajes y estereotipos.

Como procesos generadores de cultura, toda manifestación que tiene el objetivo de ‘hablar’ y de provocar una respuesta en quien ‘escucha’, es un acto comunicativo. Los gestos, las palabras, las piezas musicales, todas las emociones dependen de la percepción de quien emite y quien recibe. Desde la premisa de que el habla y la capacidad comunicativa nacen con una persona y le permiten ser un ser social, se puede preguntar ¿qué es lo que el ser humano comunica? Es ahí donde entra la cultura. Ese conjunto de características que identifican al ser humano que están con él desde antes de su nacimiento y que lo permite pertenecer a un determinado colectivo.

### **1.1.3. Cultura de masas, cultura popular**

El debate, entre alta cultura y cultura popular, es considerado como una expresión de la lucha de clases en la que quienes tenían el capital económico en su poder, ejercían la

potestad de decir lo que es bueno o malo, bonito o feo, de bueno o mal gusto. Por largo tiempo, diversos postulados proponen que esta separación ocurría por los intereses de una clase dominante y por la pertenencia a espacios sociales y simbólicos distintos. Esto no se trata de una unidad total, pero sí de una existencia en la que la distinción juega un papel fundamental. “Lo que hay es un espacio social, un espacio de diferencias en el cual las clases se encuentran de algún modo en un estado virtual, no como algo dado, sino como algo a hacerse”. (Bourdieu, 2010, p.35).

Como punto de partida para desentrañar el debate, hay que partir desde el momento en el que cultura dejó de referirse netamente al concepto de civilización. Además, históricamente, desde el romanticismo, hasta pasar por el cambio de marxismo al anarquismo, la cultura ha tomado un giro en el qué, pueblo, clase y cultura toman significaciones distintas (Martín Barbero, 1991). Para ello, Bourdieu (2010) expresa que “una práctica inicialmente popular puede ser retomada en otro momento por lo nobles” (p.28). Todo esto lleva a la conclusión de que, la cultura, en cuanto a lo que tradiciones, expresiones artísticas, costumbres, memoria y pasado, no es una cuestión de élite, ni mucho menos la representa solo a ella.

Desde el sentido de la hegemonía cultural - caracterizada por el liderazgo de la ideología y la cultura de una clase sobre las otras - los sistemas simbólicos surgen para forjar líneas de influencia en cierta coyuntura por medio del dominio de los imaginarios sociales y colectivos. Para Gramsci (como se citó en Creham, 2004), quien impulsó el concepto, la hegemonía responde a un proceso histórico en donde las modificaciones de la estructura social deben estar precedidas por una revolución cultural. Así mismo, la consolidación de una cultura hegemónica (lucha de clases por la dominación) se trata de una visión del mundo, que quiere representar sus propios intereses y los intereses de la sociedad en su conjunto. Establece, además, que en la sociedad existe la concepción de una cultura subalterna y una subordinada que responden a la forma de organización donde

coexisten dos niveles superestructurales; la sociedad civil y el estado. “Los intelectuales son los ‘delegados’ del grupo dominante que ejercen las funciones subalternas de hegemonía social y de gobierno político” (Gramsci citado en “Gramsci: cultura y ...” p.123).

Por largo tiempo, la idea de lo popular ha estado ligado, gracias al imaginario colectivo, a aquello que identifica a los sectores marginales; aquellos que tienen pocos recursos económicos y que están lejos de relacionarse con quienes tienen el poder.

Los procesos políticos y sociales de esos años —regímenes autoritarios en casi toda América del Sur, cercadas luchas de liberación en Centroamérica, emigraciones inmensas de hombres de la política, el arte y la investigación social— destruyendo viejas seguridades y abriendo nuevas brechas nos enfrentaron a la verdad cultural de estos países: al mestizaje que no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo”. (Martín Barbero, 1991, p.10)

Martín Barbero (1991) afirma, además, mientras pasa por la explicación de la concepción romántica del *pueblo - Nación* (comunidad orgánica), que la originalidad de cultura popular reside en su autonomía y en la ausencia de contaminación frente a la oficial y a la hegemónica. Constituida por lazos sanguíneos y de territorialidad, acaba por ser parte de un proceso histórico que desemboca en una mirada al pasado. Es necesario, entender que la cultura popular no se refiere solo a lo indígena, lo campesino o lo obrero (sectores históricamente marginados en Latinoamérica y el mundo), sino que llega a representar el mestizaje como una deformación de lo urbano y lo masivo.

Para ello, Gramsci (citado en Martín Barbero, 1991) liga cultura popular con la subalternidad y plantea que el significado de esa inserción es una cultura inorgánica, fragmentaria, degradada, pero con una particular tenacidad, una espontánea capacidad de adherirse a las condiciones materiales de la vida y sus cambios, y a veces un valor político progresista, de transformación (“de los medios...”, p. 85). Surge, entonces, la ruptura del

exclusivismo cultural y no únicamente en lo civilizado y lo rural, sino, también entre la cultura hegemónica y culturas subalternas.

#### **1.1.4. Camino a la industria cultural**

Desde una perspectiva crítica, la cultura de masas también debe ser vista como una forma de alienación en tanto que se trata, en la mayoría de los casos, de procesos de homogeneización y de unificación de conceptos, creencias e ideologías. A través del tiempo y con el desarrollo de los cuestionamientos de la Escuela de Frankfurt, se atribuye el uso y la manipulación de la cultura de masas al apogeo del capitalismo y del consumismo como principal herramienta de control. El conflicto radica, entonces, en el momento en que las expresiones culturales y artísticas se ven como mercancías con valor de cambio y se confunden con la publicidad. La premisa de que, con el desarrollo de los medios, las personas tienen mayor y mejor acceso a la diversidad cultural, se desploma frente a que “la población se enfrenta a un poderoso bombardeo de productos simbólicos asombrosamente similares, uniformes” (Briceño, 2010, p.60) que desembocan en la formación de las industrias culturales.

Aunque Enrique Dussel (2005), académico que impulsa la *filosofía de la liberación*, estable distintos momentos que analizan la existencia de la cultura y que, históricamente, responden a muchas características capitalistas. Asegura, también, que la cultura popular es idéntica a la nacional, y que “era todo un sector social de una nación en cuanto explotados u oprimidos, pero que guardaba igualmente una cierta *exterioridad*” (p. 10). Cabe mencionar que en el esquema de Dussel (2005), la cultura popular se encuentra subordinada a la cultura ilustrada, a la multinacional, a la burguesa; o como producto de la proletaria. Además, marca la distinción de lo popular y el populismo ya que se refiere a la



inclusión de la cultura burguesa u oligárquica y la cultura del proletariado, del campesino, de todos los habitantes del suelo organizado bajo un Estado, en la cultura nacional.

La memoria popular y el imaginario de masa son los elementos que se deben diferenciar para comprender la esencia de ambas manifestaciones. La existencia de niveles o estratos determinados por la cultura, el acceso a los recursos y el conocimiento de la modernidad, se destruye en el momento en el que la sociedad de masas aparece en la historia. Como producto del apogeo de los medios de difusión masivos, desde sus inicios, la sociedad de masas resultó una alerta de peligro para la burguesía, ya que desestabilizaba el orden social que estaba organizado por y para ella. Al contrario, en varios sentidos la masa viene a significar que la inexistencia de clase social o de pueblo en lo que a imaginario colectivo respecta.

Regresamos a la concepción un espacio social de interacción con cierta lejanía que plantea Bourdieu (2010), sino que, en esta ocasión, la difusión de la información y del arte está en medios al alcance de todos. Alienada, acrítica, unidimensional, ignorante y definida por Martín Barbero (1991) como la mediocridad *colectiva*; esta concepción no es negativa, pues lo que el autor propone es que la masa tiene la capacidad de dominar cultural y políticamente debido a que, al deshacerse las relaciones jerárquicas se produce una uniformización en la que los gobiernos en el órgano de las tendencias deben responder a los instintos de las masas (p.34). Sin embargo, esta sigue siendo una visión muy teórica.

En fines prácticos, la masa se puede entender como un fenómeno psicológico conformado por individuos con características distintas pero que responde a un alma colectiva.

Las ideas y las opiniones no «nacen» espontáneamente en el cerebro de cada individuo: han tenido un centro de formación, de irradiación, de difusión y persuasión, un grupo de hombres o incluso un individuo concreto que las ha elaborado y presentado en la forma política actualizada. (Gramsci citado en: “Gramsci citado en cultura y ...” p.174)

#### 1.1.4.1. Cultura en los estilos de vida

Para entender la cultura como un conjunto de códigos de conducta de un grupo social, también se la debe comprender como generadora de un estilo de vida. En la actualidad, esas normas ya no se difunden en las familias o en las escuelas, ahora es tarea de los medios de comunicación de masas que empiezan transformando los modos de vestir (y todo a su alrededor) y terminan provocando una metamorfosis de los aspectos morales más hondos. “Al menos en América Latina, y contrariamente a las profecías de la implosión de lo social, las masas aún contienen, en el doble sentido de controlar, pero también de tener dentro, al pueblo” (Barbero, 1991, p.10).

Las manifestaciones que Bourdieu (2010) explica que no pueden ser entendidas por individuos que se encuentran en distintas posiciones, cambia cuando se encuentra con una interacción mayor. Los conflictos de unos siguen siendo ajenos para los otros, pero se encuentran en una misma esfera de circulación, los medios masivos. Por lo tanto, no es posible que los niveles culturales se sigan concibiendo como opuestos desde el viejo esquema aristocrático o populista que busca la autenticidad en una cultura superior.

Al contrario, desde la perspectiva de Barbero (1991), “ambas posiciones han sido superadas por la nueva realidad cultural de la masa que es a la vez *lo uno y lo múltiple*” (p.44). Esta premisa desata la inexistencia de la cultura fundamenta en grupos socio económicos. Sin embargo, la contradicción entre el conservadurismo de las formas y la rebeldía de los contenidos, es un factor que en siglo XXI todavía es fundamental para comprender una paradoja que, en nombre de las costumbres, expresa una forma de defender la identidad. Aunque con menos intensidad, esta contradicción, aun en la actualidad, manifiesta una carga política muy fuerte que contienen muchas de las

expresiones culturales de los pueblos que se suponen ahora son parte de la cultura de masas.

Al final, ¿desaparece la cultura popular en la cultura de masas? El desarrollo de la globalización, el apogeo de la tecnología y los *massmedia* han puesto a la cultura popular en un punto de jaque. En su propio espacio de desenvolvimiento, las manifestaciones propias de una cultura o sociedad son fuertes per sé, pero cuando nueva información llega a invadir este espacio, apoyadas de la moda, las tendencias mundiales y los medios de comunicación, se establecen nuevos procesos de encultaralización.

Masa designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura de clase, será esa misma cultura la minada desde dentro y transformada en cultura de masa. (Barbero, 1991, p. 135)

En lo que respecta al mercado y a los medios, lo popular no es una cultura o tradición; a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores.

La industria cultural es un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social." (Zallo citado en "diferencias de los..." p. 16)

Para García Canclini (1990), "el desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún el sustantivo abstracto popularidad, es una operación neutralizante, útil para controlar la *susceptibilidad política* del pueblo" (p.241).

Sin embargo, la globalización no es, precisamente, un espacio de armonía y de interacción justa. “La globalización es un modelo de competitividad y no de cooperación porque contiene y arrastra formas de exclusión de todo aquello que carece de rentabilidad para el capital” (Contreras, 2000, p.103). Esta fórmula puede ser peligrosa debido a que en varios casos ha desencadenado en la desaparición de manifestaciones y de culturas a través de la venta de ideologías apoyados por la cultura de moda; una forma de regresar a la idea del buen y mal gusto. Pero, también está el hecho de las interacciones en donde, lejos de producir uniformidad, se pone en relación a diversas culturas del mundo, expone al encuentro y la alteridad y supone aperturas creativas y renovación de identidades.

## **1.2. Hibridación cultural**

Con las contradicciones de la Modernidad que se apoderaron del mundo y de América Latina, y que responden a la adecuación de sistemas económicos, políticos y sociales que cambian la estructura de las sociedades, surgen respuestas ante la comunicación y la cultura que permiten que quienes quedaron fuera de la ideología de consumo de las industrias culturales, puedan decirle a sociedad de masas que están con vida.

Como proceso comunicativo que depende de la interacción, la cultura necesita movilidad que no siempre le favorece. Concretamente, cuando la industria musical estadounidense llegó a neo colonizar Latinoamérica, la música ancestral quedó fuera del mapa de lo que está de moda y a lo que vuelve a responder a valores estéticos regidos por clases sociales o políticas. Lo mismo se repite en cada manifestación que se vea inmersa los intercambios de la modernidad o posmodernidad. Todos estos cambios pueden desembocar en consecuencias totalmente negativas para la memoria de grupos sociales.

Néstor García Canclini (1990), antropólogo que se dedicó a estudiar los procesos de la cultura en manos de los jóvenes, ha propuesto desde hace algunos años, una teoría

que calma las visiones apocalípticas y que apunta a las culturas híbridas “generadas o promovidas por las nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano y por la desterritorialización de los procesos simbólicos” (p. 24).

Antes de explicar cómo el arte y la comunicación contribuyen a la conformación de la hibridez cultural, es necesario diferenciarla de todos esos procesos que no significan una combinación, sino, un ataque de la industria.

“La *socialización* o *democratización* de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales -en manos casi siempre de empresas privadas- más que por la buena voluntad cultural o política de los productores” (García Canclini, 1990, p.93).

### **1.2.1. Conceptos previos a la hibridación**

Latinoamérica es un escenario en el que los procesos de alteración cultural suceden con gran frecuencia debido a su larga historia de colonización, revoluciones, liberación y de empezar desde cero para formar naciones independientes y democráticas. Esta situación ha dejado a la región inmersa en nuevos procesos de interacción cultural en la que algunos de los países desarrollados intervienen con intenciones de dominación ideológica. Totalmente contrario a la hibridación, la apropiación cultural pero que puede confundirse cuando no se definen bien los conceptos.

La apropiación puede entenderse de dos maneras pues, la comunicación para el desarrollo entiende que las culturas tradicionales están en el derecho de apropiarse de los espacios que les pertenecen para expresarse con libertad y que por razones históricas fueron arrebatados. Por otro lado, cuando los elementos de una cultura son tomados de manera abrupta por otra, se considera una apropiación indebida que cuenta como una violación ante la existencia de determinada cultura. Por lo general, este proceso es producto

de los fines de lucro de la industria cultural y que no le importa el desenvolvimiento natural de la cultura y sus tradiciones. Responde a una dominación.

Es pertinente, además, mencionar la transculturización y el sincretismo en los que se involucra la interacción entre culturas. Aunque se comprenden como similares, la transculturización es un sistema paulatino de adopción de las manifestaciones culturales ajenas. Es un mecanismo que no actúa a la fuerza. Con el tiempo, lo que se adoptó por medio de la transculturización, viene a sustituir una costumbre hasta provocar una aculturación o deculturación; “la pérdida de un objeto “típico” de la cultura material” (Rosaldo, 2000, p.101). A pesar de los intentos de coexistencia, es inevitable que haya una manifestación que se vea afectada a tal punto de llegar a la desaparición.

El sincretismo es resultado de la transculturización y del mestizaje entre dos culturas. Por ejemplo, los elementos que resultaron del mestizaje hispano - indígena tomaron un tiempo en adaptarse, fueron impuestos por la fuerza y responden a la pérdida de tradiciones simbólicas o materiales.

El grafiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip. (García Canclini, 1990, p. 316)

Un concepto que está muy cercano a la hibridación y que, por mucho, es una de las representaciones más justas de interrelaciones, es la interculturalidad. Se trata de formas de interacción y de coexistencia de grupos con identidades culturales específicas. La interculturalidad responde a un sistema en el que no hay expresiones superiores o inferiores, al contrario, todas se encuentran en un mismo nivel y están ligadas al diálogo. “La interculturalidad tiene en consecuencia, una clara dimensión política, y, lo que, es más, la interculturalidad es una tarea política” (Guerrero citado en “la interculturalidad...” p. 16).

Para que se facilite se debe contar un espacio adecuado en dónde los distintos grupos culturales estén en igualdad de condiciones a pesar de los profundos desequilibrios, económicos, de clase, políticos, religiosos.

En un primer momento, García Canclini (1990) define a las culturas híbridas como una “mezcla de memoria heterogénea e innovaciones truncas” (p.15). Para que se pueda dar un resultado de combinación, es necesario entender que la cultura no es estática y no se entiende por medio de la estética. Al contrario, para comprender la hibridación cultural se debe ingresar por la premisa de que “cuando se perciben las diferencias como una realidad positiva y no como un obstáculo, la adaptación se vuelve fructífera” (Martinovic, 2013, p. 96).

Se tratan de procesos de cambio en los que, después de luchas, pugnas y reinterpretación, la interacción de lo que se concebía como culto y popular, se ligaron al enfoque industrial de producción y circulación de los bienes simbólicos, con patrones organizadores de lo que en la modernidad se entiende como *culto*.

La cultura moderna se realizó negando las tradiciones y los territorios (...) El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional. (García Canclini, 1990, p.48)

Ya se ha repasado con insistencia cómo los procesos globalizadores permiten todo este intercambio cultural. Pero, ha llegado el momento de ver al arte como un todo comunicativo - cultural que sirve como expresión de rebeldía ante los sistemas instaurados en una sociedad. Cuando distintas expresiones artísticas comparten un mismo espacio, es cuando se produce la hibridación.

Aunque parezca fácil, como sumar  $1 + 2 = 3$ , debido a las relaciones de dominación y dependencia ya establecidas, el arte puede producir una manifestación cultural híbrida o

verse afectada y desaparecer. Por ello es indispensable aclarar que, si ambas expresiones no se encuentran en armonía la una con la otra, no se producirá una nueva. “Al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico a una sola voluntad empresarial, tienden a neutralizar el desarrollo autónomo del campo” (Canclini, 1990, p.89).

La creatividad y la innovación frecuentemente toman formas mixtas inesperadas, así que en el arte y en las ciencias la hibridación es más común y en ocasiones mayormente reconocida que en otros dominios”. (Pietersre citado en “jóvenes yanquis...” p. 20)

El desarrollo económico, la expansión del espacio urbano, el crecimiento del mercado de bienes culturales y de las industrias culturales, el avance de movimientos políticos y el crecimiento de la educación superior y la profesionalidad artística son los procesos que lograron una transformación en las relaciones entre el modernismo cultural y el social. Un periodo de cambio en el que el estudio del patrimonio histórico y folclórico fue valorizado por una nueva visión literaria que por primera vez lo ubicó en la historia nacional y ayudó a la separación de los artistas actuales se ven en la firme tarea de reelaborar sus orígenes y el presente de forma constructiva, expresionista, multimedia y paródica.

Entonces, los artistas se dieron cuenta que, para poder comunicarse con los públicos masivos, debían cambiar su estrategia. Comenzaron a utilizar las herramientas de la cultura de masas y a expresar sus ideas que, en la mayoría de las cosas, tenían la misma fuerza en el sentido de rebelión. “No se privan de nada: quieren ser populares, masivos, entrar en el *mainstream* del arte, estar en el propio país y en los otros. Es el momento de decir que logran muy poco de todo eso” (García Canclini, 1990, p.125). Los intentos por sobrevivir a la masificación y de no perder la identidad cultural tienen pocas probabilidades de progresar.



Se entiende que un producto artístico, que está cercano a las leyes de la reproducción y circulación, es expresión de la cultura híbrida cuando quienes son parte del proceso creativo (en general jóvenes) son parte voluntariamente de las tendencias, la moda o de las subculturas, sin dejar de lado sus orígenes. Precisamente, utilizan “el retorno a los orígenes pre modernos como recurso para descentrar, diseminar, la mirada actual” (García Canclini, 1990, p.110) para conformar algo nuevo, que previamente no existía.

Pero, la hibridación cultural no es solo un concepto que reemplaza lo culto y lo popular; al contrario, se trata de un proceso que conlleva tres etapas: “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (García Canclini, 1990, p.264). Los detractores de esta teoría aseguran que las fallas comienzan cuando se enfoca en los sentidos de reproducción y vuelve apolíticas a las expresiones tradicionales. Sin embargo, la hibridación cultural se concibe como una forma de ordenar el mundo un abdicar a la historia.

Desde el planteamiento de la interacción, se debe entender que las manifestaciones contemporáneas funcionan entrelazadas con lo tradicional y lo moderno, entre la cultura de élite, la popular y la masiva. Situación que trabaja como una forma de representación de esta época y sus cambios.

La hibridación es un campo de energía e innovación sociocultural. Mina las maneras binarias de pensar la diferencia, y reconoce la diferencia que se desliza permanentemente dentro de otra, porque los grupos no permanecen dentro de sus límites y las fronteras ya no son lugares para detener a la gente, sino para cruzarlas de manera constante” (Contreras, 2000, p. 105)

Los cambios en el arte que representan la trayectoria de las sociedades contribuyen a la liberación de estereotipos y a menorar desigualdades y jerarquías. En América Latina y como consecuencia de los procesos colonizadores y de políticas desiguales que

arrinconaba al indígena y esclaviza al negro a través de una falsa ciudadanía, surgió lo que se podría llamar canon de las culturas de Latinoamérica en la que, por medio del llamado a la liberación, especialmente en la literatura, existe una valoración positiva de las mezclas como impulso de la modernización y la creación cultural (García Canclini, 2000).

En *la globalización imaginada*, García Canclini (2000) habla de las políticas culturales internacionales que deberían existir para lograr que las combinaciones se fortalezcan en favor de la historia de las culturas y que se eliminen los conflictos discriminatorios. Para ello no se puede dejar de lado la existencia de un otro en el cual se reconocen las diferencias que ya se han planteado. Reasumir esa otra parte de las ciencias sociales que se han entrenado en el estudio de la alteridad y la interculturalidad en dónde los objetos de investigación deben ser las *culturas transnacionales*, las mediaciones entre los espacios que representan a la cultura como sitios de residencia y de viaje (Clifford citado en “la globalización...”, 2000)

### **1.2.2. En los medios de comunicación**

Al regresar a que quien puede expresarse, tiene el poder y comenzar por la premisa de los medios de comunicación masiva como factor que abre los caminos de la comunicación y cómo transmisor y modelador de cultura; se puede determinar su papel preponderante dentro de cualquier sociedad, puesto que tienen en sus manos mensajes que son emitidos bajo el modelo autoritario, en noventa y nueve por ciento de los casos. Con la llegada de la tecnología, a través de la historia, los canales para la comunicación son más variados y se descubren nuevas y más ingeniosas formas de decir las cosas. Marshall McLuhan, quien ha estudiado la evolución de los medios con perspectiva en la difusión de contenidos y su cercanía con el público, establece cuatro tipos de sociedades; la aldea tradicional, la Galaxia Gutenberg, aldea global y la aldea digital. Esta última es la

que prima en la actualidad. Un momento en donde priman los medios calientes (aquellos que permiten menor interacción y participación del público). Desde la perspectiva de los *massmedia*, el propone una hibridación mediática.

“Los medios o extensiones del hombre son ‘agentes que hacen que algo suceda’ y no ‘agentes que concienciar’” (Mcluhan, 2009, p.75). Cuando el cine mudo necesitó del sonido, se formó una de las manifestaciones de hibridación de los medios y ha sido así desde que los seres humanos exigen que sus sentidos les permitan aumentar sus experiencias. Por eso, desde la oralidad, el oído y la visión se fueron uniendo a los medios de difusión y llegaron a formar expresiones que unían los tres elementos. “De todas las uniones híbridas que engendran tremendos cambios y liberaciones de energía, no hay ninguna que supere el encuentro entre una cultura oral y otra alfabetizada” (Mcluhan, 2009, p.76).

Todo un proceso que no hubiera sido posible sin la intervención de las tecnologías- la luz eléctrica como ejemplifica Mcluhan-, que solo libera una energía híbrida cuando se encuentra con patrones preexistentes de organización humana. Todos los medios vienen en pareja, uno actúa como contenido del otro y es ahí donde se produce una hibridación en la que los dueños de los medios están enfocados en el medio per sé y no en los contenidos o lo que contienen. “El encuentro de varios medios es un momento de libertad y de liberación del trance ordinario y del entumecimiento que imponen a los sentidos” (Mcluhan, 2009, p. 83).

En el momento en que los medios, la empresa privada y también el sector público, comenzaron a ver a las manifestaciones como una industria, todos los procesos de acceso a la cultura se vieron afectados por nuevos cánones que se rigen, netamente, al consumo.

### 1.2.3. En el caso de las expresiones musicales

Mucho antes de comenzar a hablar, el ser humano experimenta la necesidad de expresarse y lo logra a través de los sonidos cuyo origen va más allá de la imitación de lo que escucha. Como el principio de un proceso comunicativo infinito, cada sonido, aunque su diferencia con otros sea ínfima, tiene una significación única. Los sonidos no solo son el primer paso para el habla en el ser humano. Son, además, la unidad básica de expresiones artísticas.

Como parte de las bellas artes, la música ha sido una expresión que forma parte de todas las culturas o civilizaciones que se han desarrollado hasta desembocar en la actualidad. Está compuesta de sonidos que, en calidad de signos y símbolos que conforman un mensaje, llegan a ser melodías. Desde la lingüística, la creación musical, a lo largo de la historia, tiene que ver con el desarrollo del lenguaje y de cómo se constituye la sonoridad de los fonemas, es decir, los sonidos de la lengua humana.

Por lo tanto, se puede intuir que su origen es oral a través de los acentos, un rasgo social y cultural. “La lingüística ha dado su aporte desde la semiótica y su relación con la literatura y el proceso comunicativo del arte” (Mullo, 2015, p. 12). Entiéndase, entonces, la música como el arte inmaterial que combina sonidos en el tiempo y que sus parámetros dependen de los medios de expresión como la percepción auditiva, las sensaciones, la comprensión del oyente, el material acústico, la preparación musical, el ordenamiento, los sistemas tonales, etc. (Pascual, 2006).

Todo arte supone la confección de los artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso de ese lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos elementos para construir obras particulares. (García Canclini, 1990, p. 37)

Al igual que todas las manifestaciones culturales, la música se ve ligada a los cánones que fueron establecidas por las élites. Desde la visión de la etnomusicología, se

debe entender el estudio de lo musical como una reflexión y acción sobre “cuánto de lo social se esconde y revela en lo musical, y cuánto de lo musical determina lo social” (Mullo, 2015, p.12). En la actualidad, en Latinoamérica, se desarrolla el surgimiento de nuevas identidades musicales que se fundamentan en la música popular y tradicional.

Estás nuevas identidades son expresiones de culturas vivas que son parte de intercambios culturales, dentro de una dinámica global que conjuga elementos como lo patrimonial, la interculturalidad y, sobre todo, la identidad. Desligadas de la pertenencias estilísticas y culturales, las manifestaciones artísticas, sean tradicionales o modernas, regionales o globales, populares o académicas, son identidades múltiples que se definen por el cambio de sus patrones originales con manifestaciones pródigas en elementos culturales entrelazados que construyen nuevos sistemas de valores. (Mullo, 2015)

La función social de la música se expresa, principalmente, según tiempo y espacio (calendarios, festividades o épocas agrícolas). “Definitivamente, en los países de Latinoamérica la música también se construye a la luz de los momentos históricos marginales a los indígenas y a los negros. Como una de las expresiones artísticas más representativas debido a que están muy arraigadas incluso en las sociedades contemporáneas, se establece como eje fundamental “la preservación y la defensa (...) de la memoria histórica de las culturas vivas, base de la identidad musical popular y tradicional” (Mullo, 2015, p.19).

Una expresión artística que a nivel mundial se ve sujeta a re significaciones y reinterpretaciones debido a los procesos de interculturalización. Demanda, en un principio, una subjetividad pues en lo más básico de su lenguaje manifiesta las alegrías, las fiestas, el sufrimiento y la evolución de grupos sociales, en tanto cumpla su función de ser un referente histórico. Acarrea, además, sentimientos y el trabajo en conjunto de diversos sentidos en la composición creativa. Más allá de una forma de entretenimiento, la música representa a diversos sectores de la sociedad.

Desde la perspectiva de la semiótica musical cognitivo - enactivista (...) el tópico musical es un no se reduce a un tipo de signo. Se trata del espacio semiótico a partir del cual el que escucha produce los signos que requiere para comprender la música. Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información que puede adquirir el formato de esquemas cognitivos (...) con la capacidad de construir afectos. (López, 2002, p.7)

Con la masificación, la música también se vio afectada y estaba inmersa en los procesos de interculturalidad. Una hibridación se presenta en la música desde que los géneros, los estilos y la música popular tradicional de distintas regiones se encontraron en un mismo espacio. Desde las melodías étnicas que forman parte de los rituales de un grupo que se entrelazan con música clásica y contemporánea, hasta la reinterpretación de las composiciones clásicas de Mozart en jazz. Las hibridaciones que se generan al principio de un proceso, continúan generando nuevas mezclas, como las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas por The Beatles, Peter Gabriel y otros músicos (García Canclini, 2003).

Este efecto surge cuando la música se ve inmersa en las dinámicas globales y locales que le permiten generar nuevos productos de una serie de intercambios históricos y culturales (Mullo, 2015, p. 24). Desde la radio y la televisión, la música de repercusión local se difundió a nivel internacional y fueron incluidos en el repertorio de los medios las nuevas expresiones. Pero esto no es solo labor de los medios de comunicación masiva. En realidad, la migración, la exploración y la inmersión en nuevas culturas dio paso a que los procesos creativos de distintas culturas se unan para producir nuevas canciones que contengan un bagaje histórico cultural.

#### 1.2.4. Mediación

Los procesos comunicativos se sirven de instrumentos que deben ayudar a mejorar la transmisión de los mensajes. Cuando hay *ruido* o *interferencia*, se entiende que la comunicación puede fallar; que el canal no está funcionando. Los mensajes se pueden transmitir desde los más simples canales, como el mismo ser humano, hasta los más complejos mecanismos que involucran una gran necesidad tecnológica, como los medios de difusión masiva. El contenido debe emitirse de forma eficiente y clara para que tenga una funcionalidad. Para ello se proponen las mediaciones. En el ámbito de la comunicación, “mediar es sinónimo de agilizar la comunicación entre dos partes que, por varias razones, no logran entenderse tal y como lo harían dos personas pertenecientes a la misma cultura” (Trovato, 2013, 335).

En, *De los medios a las mediaciones*, Jesús Martín Barbero (1991), explica que la comunicación se volvió una cuestión de mediaciones cuando, producto de la dominación y poder que ejercía la comunicación masiva, los mensajes no atravesaban los conflictos y las contradicciones que los receptores necesitaban para identificarse y no estancarse como receptores estáticos. Se trata de una cuestión cultural que involucra el reconocimiento de que la comunicación debe plantearse desde el otro lado, el del receptor.

Estamos situando los medios en el ámbito de las mediaciones, esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos, pero en el que a partir de un momento (...) van a tener un papel importante. (Martín Barbero, 1991, p.9).

La mediación cultural, está conformada por todos los instrumentos que intervienen en la comunicación. Las mediaciones miden su funcionalidad a través de tres dimensiones: la facilitadora, con el objetivo de facilitar la integración de las personas para las que desarrolla su labor; la comunicativa, le corresponden los aspectos lingüísticos, orales y de

traducción que permitan aclarar cualquier aspecto implícito en la comunicación; y, la psicosocial, que trata de establecer una relación de confianza y de empatía entre todas las partes de forma equitativa (Trovatto, 2015, p. 341).

Las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales, es el eje fundamental del debate de la mediación. Aunque los resultados de las mediaciones no son inmediatos y tampoco tienen resultados espectaculares, sirven como garantía para evitar que una dominación en el modo de pensar y de relacionarse. Es por ello que se caracteriza por la capacidad de generar una criticidad que solo es posible en que se mantenga el trueque y el diálogo, en la interlocución y salida; como un sistema de pregunta y respuestas. “A diferencia de la simple información, supuestamente objetiva y aséptica, la auténtica comunicación ejerce una constante presión sobre la alteridad —una expresión —, dado que es intersubjetiva, performativa y empática” (Duch y Chillón, 2012, p.23).

Para concretar las formas de funcionamiento, se proponen tres lugares de mediación: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural. Aunque para explicar estos tres lugares, Barbero se fundamenta en el papel de la televisión, estos lugares simbólicos son de los que provienen las construcciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural. “Debe subrayarse que, a lo largo de la historia, los cambiantes medios y mediaciones han configurado ‘ecosistemas comunicativos’ auspiciados por las tecnologías disponibles, aunque en modo alguno reducibles a ellas” (Duch y Chillón, 2012, p.33).

### **1.3. Problematicación del concepto hibridación**

A pesar de que la globalización, y todos sus resultados, trajo consigo procesos que le darían al mundo una visión participativa y de cooperación distinta a la que se conocía, los



momentos que se vivieron antes de su apogeo, se caracterizaron por violencia y aculturación. Los procesos colonizadores en América dejaron consecuencias que atacaron al desarrollo de culturas que ya estaban conformadas y que tenían otras maneras de concebir la realidad.

Si bien la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América fue a la vez una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contrahegemónicas, y de nuevos lenguajes y proyectos indígenas de la modernidad (Thomson en “Ch’ixinakax utxiwa...”)

Todo esto desencadenó una serie de conflictos que, después de los levantamientos indígenas que surgieron especialmente en América Latina, comenzaron como mecanismos de rebelión para el cambio de estructuras políticas, económicas y mentales.

Históricamente, los poderes han tratado de encasillar a los pueblos indígenas de manera hegemónica dentro de los esquemas de modernización. Desde la perspectiva de la descolonización, Silvia Rivera (2010), historiadora boliviana, propone que los procesos históricos modernizantes responden a un discurso de las elites que encubre procesos de arcaización y conservadurismo económico, cultural y político, reproducen y renuevan la condición colonial de toda la sociedad.

Otro de los aspectos que también se considera es el tratamiento académico que por mucho tiempo se les dio a los temas culturales e identitarios en los cuales predominó la visión norteamericana y capitalista en la que no se interactúa con la ciencia social andina y sus debates de manera significativa, al contrario, se ve a los pueblos indígenas u originarios como subalternos que responden a un proceso de recolonización. Entonces, la descolonización no es vista como una teoría, pensamiento o retórica, más bien es un postulado que se guía por prácticas que devuelvan la independencia de desenvolvimiento

a los pueblos y que no los suman en otra relación de dominación política, económica y cultural.

En un intento de inclusión, la multiculturalidad oficial excluye a los pueblos situados de las lides de la modernidad. Al ser vistos como minorías, con mayor facilidad son encasillados en estereotipos indigenistas que, antes de hacerlos parte de un sistema equitativo, se les otorga un status residual. Para Rivera (2010):

El discurso del multiculturalismo y el discurso de la hibridez son lecturas esencialistas e historicistas de la cuestión indígena, que no tocan los temas de fondo de la descolonización; antes bien, encubren y renuevan prácticas efectivas de colonización y subalternización. (...) Un “cambiar para que nada cambie” que otorgue reconocimientos retóricos y subordine clientelaramente a los indios en funciones puramente emblemáticas y simbólicas, una suerte de “pongueaje cultural” al servicio del espectáculo pluri-multi del estado y de los medios de comunicación masiva. (p.62)

La idea de las estructuras descolonizadoras plantea una coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. La aceptación de un pasado colonizado y potencialmente armónico y libre-gestos, actos, lengua- es en donde se fortalece la descolonización a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos. En contraposición a la metáfora de la hibridez, Rivera (2010) destaca una noción de ciudadanía que no busca la homogeneidad sino la diferencia. Sin embargo, también plantea la concepción de “una capacidad de organizar la sociedad a nuestra imagen y semejanza, de armar un tejido intercultural duradero y un conjunto de normas de convivencia legítimas y estables. Esto implica construir una patria para todas y para todos” (Rivera, 2010, p. 71). En realidad, la globalización y el encuentro de culturas no es algo que interfiera con la descolonización pues, al igual que lo propuesto por García Canclini, se

tratan de procesos de reconocimiento y aceptación del pasado que tendrán resultados distintos.

Aunque todos los elementos expuestos, con la teoría no es suficiente para encontrar el sentido de los mensajes. Para ello, y para cumplir con el proceso de investigación, se debe exponer la metodología pertinente para el análisis de los mensajes de Los Nin, agrupación cuyo contenido artístico es objeto de este estudio.

#### **1.4. Análisis de mensajes**

La lucha por el monopolio de la información, de todas las formas posibles de comunicación, se fundamenta en la necesidad de dominar lo que se dice. El éxito de estos factores depende de la respuesta que se le dé a la pregunta principal para construir los mensajes: ¿qué hacer? En los procesos netamente comunicativos, que se crean con el objetivo de modular la conducta. Ponerle sentido y objetivos a un mensaje resulta una acción de totalmente consciente. El emisor debe conocer exactamente lo que quiere transmitir, y no solo eso, debe saber quién recibirá su información. En el ámbito artístico, a pesar de que también se conoce lo que se quiere decir con cada expresión, el proceso suele responder a una acción inconsciente.

Aunque las respuestas se pueden generar desde la postura integradora o la apocalíptica, Daniel Prieto Castillo (1980), establece que la opción adecuada para dar respuesta al ¿qué hacer? es el *crítico realismo*; “una actitud que, a partir del análisis de una situación concreta, trabaja dentro de la misma para transformarla precisamente desde adentro” (p.21). El objetivo de esta concepción es tomar partido en la búsqueda de una conciencia crítica de los mensajes.

Antes de llegar al análisis de mensajes, es necesario saber cómo se construye un proceso comunicativo. Para llegar a descubrir el significado de cada mensaje y como cada

uno de estos se relacionan, se debe empezar para el acto discursivo, el cual se comprende como “una selección de términos, una determinada combinación de los mismos, y, a la vez, una selección de temas” (Prieto, 2000, p.19). Para la funcionalidad de un discurso se deben tomar en cuenta las expresiones, el contenido y el contexto. Daniel Prieto (2000), reconoce varios tipos de discurso en los que se encuentran, el artístico, el cotidiano, el científico - tecnológico, estético, religioso, retórico y educativo, entre otros.

Cada uno de los elementos de un discurso es preparado y previamente elegido para que tenga el efecto deseado en quienes escuchan. Desde estrategias de inicio, desarrollo y final, cada discurso es distinto en medida de los objetivos que debe cumplir y de la intencionalidad. Por más inconsciente que sea la creación y práctica del acto discursivo, siempre responde a una estructura. “El ordenamiento de un discurso conduce a un fin, y por ello resulta necesario prever lo mejor posible, para no terminar por hacer mensajes carentes de atractivo” (Prieto, 2000, p. 66)

La metodología para el análisis de mensajes que propone Prieto (1980), pone especial atención en los elementos, tendencias, recursos o estrategias como mecanismos expresivos que deben tener cierta legibilidad para que puedan ser comprendidos en su totalidad; producción, circulación, y consumo de mensajes (Prieto, 1980). Mediante el buen uso de las herramientas comunicacionales, los mensajes, como parte del discurso, pueden tener una funcionalidad: informativa, persuasiva, expresiva o lúdica. Todo dependerá del contexto.

Para conocer la intencionalidad de los mensajes, debe analizarse desde lo que es y desde lo que alude. “La conformación implica no sólo los signos seleccionados y la forma en la que aparecen combinados, sino constantes de elección y combinación que puede ser aisladas mediante el análisis y que se repiten sistemáticamente en la mayoría de los mensajes de intencionalidad dominante” (Prieto, 1980, p.119).

Detalles y más detalles. Para el análisis, “la lectura de mensajes se enmarca en una lectura más amplia, la de la realidad misma, la de las relaciones sociales, las de las características psicológicas de determinados seres” (Prieto, 2000, p.76). La clave del análisis de mensajes es ir más allá de lo superficial y detener el flujo de información para estructurar el contenido junto con todo lo que sepamos del contexto. Para evitar la lectura espontánea, Prieto Castillo establece algunos conceptos y niveles que van más allá de la superficie y son:

- mensaje primero y mensajes segundos;
- predicaciones y referencialidad;
- relaciones de armonía y de oposición;
- tipificaciones;
- lo dicho y lo no dicho.

Todos los elementos citados tienen una relación y, aunque en un mensaje o discurso puede o no existir alguno de ellos, esto no alterará el análisis, al contrario, será un factor determinante que hará que el estudio tenga mucho más valor. Los mensajes primeros y segundos, precisamente, se trata de lo que vemos en primer lugar y lo que debemos descifrar. El primer mensaje es lo explícito y lo segundo se refiere a lo que está implícito en los materiales. Comprender ambas partes de un mensaje será fundamental para aclarar todas las propuestas del emisor y descubrir los signos que están más allá que el signo dominante. Cabe mencionar que no todos los mensajes segundos son negativos.

En lo que respecta a las predicaciones, se trata de “reagrupar lo dicho acerca de cada personaje, de cada situación, idea, ambiente” (Prieto, 2000). En general, este aspecto abre juicios sobre un tema y su contexto y predica por lo dicho o mostrado. A su vez, la referencialidad consiste en cuánto y cómo se alude al sujeto o tema que caracteriza al mensaje. Como una representación de la realidad, el mensaje es una versión que aproxima, en distintos niveles, a un sujeto en cuestión. Un mensaje tiene alta referencialidad, cuando

se aproxima lo más posible al sujeto del cual es versión; baja cuando las características que ofrece sobre el sujeto son escasas; y, distorsionada cuando la información del mensaje es falsa o contraria al sujeto.

En cuanto a las tipificaciones, “se trata de un recurso precioso para orientarnos en la vida diaria. No necesitamos detenernos ante cada estímulo, somos capaces de un rápido reconocimiento para dar una respuesta, para actuar, para aceptar o rechazar” (Prieto, 2000). Este paso genera una especie de margen de seguridad y de certidumbre que se genera a través de lo típico y de las marcas características del sujeto o acción.

Poner en juego situaciones en conflicto que pueden resolverse en el desarrollo del mensaje es de lo que se tratan las relaciones de armonía y oposición. “El hecho de centrar el mensaje en seres, situaciones, ideologías, ambientes opuestos, no es casual; las relaciones sociales son conflictivas” (Prieto, 2000). Por lo general, estas relaciones suelen ser representadas con estereotipos que culminan a la solución de un conflicto.

Finalmente, lo dicho y lo no dicho se trata de lo que está ausente en el mensaje, es decir que, por diversas razones, ha sido descartado. “lo ‘no dicho’ es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena” (Rivera, 2010, p. 13). En este caso, no se trata de lo manifiesto y lo latente, al contrario, se trata de lo que conforma el mensaje y de lo que le hace falta para estar completo. Este paso revela la información que se ha ocultado.

#### **1.4.1. Mensajes**

La comunicación conlleva el contenido y capacidad de entendimiento de emisores y receptores. Para ello, Jürgen Habermas impulsó y desarrolló la teoría de la *acción comunicativa*, la cual se entiende como “la situación en la que los actores aceptan coordinar de modo interno sus planes y alcanzar sus objetivos, únicamente, a condición de que haya,

o se alcance mediante negociación, un acuerdo sobre la situación o las consecuencias que cabe esperar” (Habermas, 2000, p.157). A su vez, explica dos procesos: la *acción racional de acuerdo a fines* o acción orientada al éxito y la *acción comunicativa* o acción orientada al entendimiento. La premisa principal de ambos procesos surge en base a la racionalidad como eje articulador de lo social en donde se diferencia la instrumental (trabajo) y comunicativa (interacción). Sin embargo, la racionalidad solo puede derivarse de la perspectiva interna de la acción comunicativa. Además, reconoce que los actos de entendimiento tienen que ver con el ámbito de las situaciones intersubjetivamente reconocidas y el conjunto de experiencias de contexto socialmente constituidas. Además, ve al proceso de comunicación como acciones individuales que van en la vía de un acto de entendimiento hablado en donde la diferencia entre lenguaje y comunicación se fundamenta en la intuición que todo actor tiene durante en un proceso de “interacción” social: la tendencia a una acción “estratégica” o “comunicativa”.

¿Nuestros medios monologan o dialogan? es la pregunta que se hace Kaplún cuando establece modelos de comunicación que deben aplicarse en la pedagogía (2002, p.25). El mensaje es no es solo un conjunto de palabras transmitidas de un sujeto a otro. De hecho, Según Jakobson, el lenguaje es empleado en función de algo y para algo. Por ello establece que el mensaje puede cumplir seis funciones distintas para cumplir con su cometido; todo depende de su ubicación en el proceso comunicativo. Desde el emisor, existe la función emotiva; a partir del contexto está la función referencial. En el lado del canal y los recursos para iniciar o continuar la comunicación se encuentra la función fática. Desde el mensaje per sé, se cumple la función poética; cuando se refiere al código, se trata de la función metalingüística y, por último, desde el destinatario, se trata de la función conativa. (Jakobson citado en “Retórica y...”) En conclusión, el mensaje debe conjugar qué se dice y cómo se lo dice.

“El comunicador que trabaja dentro de la vertiente del mensaje como mercancía utiliza, lo sepa o no, recursos retóricos para atraer al público”. (Prieto, 1980, p.26) Como ya se ha expuesto, los mensajes tienen un objetivo que depende del sistema ideológico que quien lo emite. Es así, que las clases dominantes tienen en sus manos la información y la posibilidad de manipular la realidad. Desde esta perspectiva, los mensajes son representaciones de una realidad particular, en la que el público asimila sin queja o respuesta lo que el emisor (cualquier figura de poder en cualquier estructura social) así esta sea verdad o mentira.

Ante la creciente avalancha de mensajes y la más creciente manipulación a través de los mismos, la opción está dada por el ofrecer a quienes, de todas formas, tienen un acceso restringido a los libros, un material de cierta utilidad para enfrentar de una manera crítica tales mensajes. Esto en un sentido general. En un sentido particular se trata de proporcionar herramientas para una lectura crítica de mensajes como fotonovelas, historietas y publicidad. (Prieto, 1980, p.22)

De igual manera, establece que “los medios de difusión colectiva no son malignos en sí, los malignos son sus mensajes” (Prieto, 1980, p.160). También reconoce dos extremos: el mensaje diseñado en función de su eficiencia, de los efectos que pueda lograr; y, cuando no interesa de ninguna manera el mensaje, basta con lo que se quiere expresar, basta con decir algo.

Entonces, ¿qué es lo que sucede con la música? Como se estableció en un principio, el lenguaje es universal, a pesar de los distintos dialectos, los seres humanos tendrán muchas maneras de comunicarse sin la necesidad de palabras. En complemento con la acción comunicativa, la música también se caracteriza por la universalidad. “Podría expresar un argumento complejo en pocas palabras basado en una comprensión compartida de quién entendía y le gustaba qué tipos de música, una comprensión que descansaba en un idioma” (Becker, 2013). A pesar de que el conocimiento técnico sobre la música marcará



una diferencia bastante grande en la comunicación, la analogía de su funcionamiento es mucho más simple.

En realidad, la música funciona como otro dialecto, al igual que las demás expresiones artísticas, como explica Becker. En comparación, es como visitar un país del cual no se conoce el idioma; para poder comunicarnos tendremos que aprenderlo. Sin embargo, siempre existirá una brecha de entendimiento debido a que, al igual que el lenguaje, todas las culturas han creado su propia música. Aunque todo esto parezca una cosa de expertos, no está alejada de que personas sin conocimientos avanzados puedan ser parte de esta dinámica, pues se trata de expresiones artísticas que, aunque sean solo letra o melodía, tienen sensaciones, historias y experiencias que identifican a un conjunto de personas que entenderán en medida de su manejo del contexto.

Ahora bien, Roland Barthes (1992), define dos tipos de música, la que se hace, en la que el cuerpo es el que fabrica sonido y sentido como escritor y no captador; y la que se escucha, en donde “la actividad musical ya no es manual, muscular, sino tan solo líquida, fusiva” (p. 258). Para llegar a esta conclusión, el semiólogo hace una diferenciación entre oír, un fenómeno fisiológico, y escuchar, un acto psicológico. Define, además, que existen tres tipos de escucha: la que va a los índices, la de desciframiento y la del espacio intersubjetivo de pregunta respuesta. Explica, entonces, que existe una diferenciación entre el actor, el intérprete y por último el técnico que descarga toda la actividad musical en el oyente.

Entonces ¿qué es la música? El arte de Panzéra nos responde: es una cualidad del lenguaje. Pero esta cualidad del lenguaje no tiene nada que ver con las ciencias del lenguaje. (...) La música es a la vez lo expreso y lo implícito en el texto: lo que está pronunciado (sometido a inflexiones), pero no articulado. Es posible que las cosas solo tengan valor por su fuerza metafórica; es posible que este sea el valor de la música: el de ser una metáfora. (Barthes, 1992, p. 278)

### 1.4.2. Signos y símbolos

¿Cuántos sentidos puede tener un solo mensaje? La unidad básica para la conformación de información es el signo. Está implícito en todas las formas de comunicación pues no son netamente orales, al contrario, pueden entenderse en cualquier ámbito. “El signo es una relación, es un proceso y esto implica que se pueda dar más de una posibilidad de significación frente a una misma materia significante” (Prieto, 1979, p. 33). Las relaciones entre significado y significante son las que determinan cuántos sentidos tiene un mensaje. Como parte del signo, el significante es aquello que captamos a través de los sentidos y el significado es lo que se entiende, la imagen mental que se produce, a través de esa percepción. Por lo tanto, el signo se concibe como la unidad de sentido que es dinámica en la que, determinada materia significante, no necesariamente debe tener un significado.

El signo es una representación de la realidad que depende de su conformación y de su interpretación. Como un sistema que puede ser utilizado por el lenguaje, se establece la teoría del signo lingüístico que fue impulsada por Charles Peirce y Saussure. Se trata de una unidad lingüística que el ser humano asimila mediante los sentidos y que representa un evento comunicativo en sus propios términos. “Es una construcción social que funciona dentro de un sistema lingüístico y que pone un ‘elemento’ en lugar de otro”. (Prieto, 1980, p.164)

Como formas de manifestarse del signo, Peirce (2015) establece tres niveles de comprensión llamada triada de significación. “La relación trídica es genuina, vale decir, sus tres miembros están ligados entre sí de modo tal que no se trata de un complejo de relaciones diádicas” (p. 45). Se reconocen 3 partes: El representamen (signo representado), el objeto (realidad) y el interpretante (significado). A partir de estos niveles, es necesario aclarar que ningún representamen funciona como tal hasta que lo determina un

interpretante. A partir de esta significación se clasifica a los signos en iconos, índices y símbolos.

En la tricotomía del signo, cada división tiene una función. El icono “es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios” (p. 30). En cuanto al símbolo, se trata de un signo de carácter general o de ley en sí mismo y con referencia al objeto. El índice, se refiere al objeto sin ninguna independencia.

### **1.4.3. Espacio**

Al partir de la premisa de que el ser humano es un ser social, está implícita la concepción de que necesita un lugar en el cual debe relacionarse de una forma productiva. Para ello, Bourdieu (2010) establece el espacio social y el simbólico. Estos campos de interacción son generadores de posiciones que son determinados el capital cultural y económico que poseen los individuos.

Si el mundo social, con sus divisiones, es algo que los agentes sociales tienen que hacer, que construir, individualmente y, sobre todo, colectivamente, en la cooperación y el conflicto, hay que añadir que esas construcciones no se operan en el vacío social, como parecen creer ciertos etnometodólogos: la posición ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de los diferentes tipos de capital, que también son armas, dirige las representaciones de ese espacio y las tomas de posición en las luchas para conservarlo o transformarlo. (Bourdieu, 2010, p. 32)

El espacio es donde las personas pueden comunicarse, aunque bajo un sistema de condicionamiento. La proximidad en el espacio social predispone al acercamiento: las personas inscriptas en el sector restringido del espacio serán a la vez próximas e inclinadas a parecerse: más proclives también al acercamiento, a la movilización. Se entiende que este proceso funciona en el ámbito privado y público. La construcción de una esfera pública

más allá de etnias y naciones, requiere trascender la preocupación de si los agentes participantes tienen el derecho de interactuar con quienes pertenecen a un contexto diferente del que están inmersos debido a los procesos de dominación o de diálogo.

Los recursos teóricos y metodológicos no son los únicos elementos que deben tomarse en cuenta, pues, como se ha puesto en perspectiva, las expresiones artísticas son el producto de procesos culturales milenarios y que repercuten socialmente en todos los aspectos. Para conseguir un análisis pertinente, es necesario extender el panorama de Los Nin. Por lo tanto, a continuación, se expondrá tanto las características culturales, como contexto artístico y social para su desenvolvimiento.

## 2. Capítulo II: Los Nin: contexto, características y análisis

Con respecto a que ningún estudio puede emprenderse sin un contexto, este capítulo presenta un recorrido por todos los aspectos que caracterizan al objeto de estudio, la agrupación Los Nin.

Los puntos básicos de una investigación que estudia los mensajes no puede constituirse sin conocer el contexto de sus raíces. Al plantear que Los Nin tienen dos vertientes principales: la música andina y el hip hop, se debe empezar por desentrañar el inicio y orígenes de ambos géneros, hasta llegar al momento en que se fusionaron en una mezcla que, con el avance de la investigación, se definirá, o se negará, como hibridación.

Por su parte, al encontrar en la música andina la mayor influencia de la agrupación, se debe ingresar por un área cultural mucho más definida. Es primordial la descripción de las características sociales, históricas y culturales del grupo étnico, Otavalo y del mestizo originarios en la provincia de Imbabura, lugar de origen de todos los integrantes de Los Nin. Se destaca además que la necesidad de trascendencia de la música tradicional y el idioma kichwa de su cultura es lo que los motivó a realizar una agrupación de hip hop andino. Además, también es fundamental la descripción de las raíces del hip hop, su llegada a Latinoamérica y su fusión con las vertientes indígenas.

Para considerar un panorama más amplio y, antes de analizar el objeto de estudio mediante el método de Daniel Prieto (2000), es pertinente recorrer la historia del grupo Los Nin para llegar a los motivos de conformación y poder entender cuáles son los propósitos por los que componen y escriben su música. Posteriormente, se describirá las letras y la musicalización de las canciones de la agrupación que fueron tomadas en cuenta para el análisis de los mensajes; *makipurarishun*, *yuyay*, *jahua* y *katary*.

## 2.1. Características históricas y geográficas Otavalo – Imbabura

Entre los muchos atributos de la Cordillera de los Andes se encuentra su clima afable y su buen recibimiento para los asentamientos humanos. Andinoamérica, comprendida desde el macizo colombiano hasta el centro de Chile, proporcionó facilidad a la creación de áreas culturales. “Que no hay una sola cultura andina, sino un proceso andino, en cuya constitución se dieron la mayor parte de las formaciones económico sociales que se registran por igual en otras partes del mundo” (Lumbrera citado en “la historia del...” p.13). Otra de las características de esta zona es la existencia de regiones que se clasifican en Septentrional, Central, Centro Sur o Meridional. Precisamente, Ecuador forma parte de Andinoamérica Septentrional o Ecuatorial.

Mucho antes del encuentro con los Shyris y, posteriormente, la conquista incásica, en los Andes de la Sierra Norte ya estaban presentes aldeas agrícolas con organización política y religiosa.

Se podría hablar de la existencia de un pueblo aborígen ya culturalmente identificable y asentado entre los ríos Chiche - Guayllabamba al sur y Chota Mira al norte. Esta identificación, como se define en el presente libro bajo el nombre de “País Imbaya”, es clara e indudable a partir de la aparición en la Sierra Norte de montículos de enterramiento y habitacionales, que corresponden a la época más temprana de la fase Socapamba (700 d.C - 1000 d.C): desde entonces se podría también hablar de “sociedades supra comunales y señoríos étnicos”. (Moreno, 2015, p.92)

Por largo tiempo, su vida se trató sobre la dominación de la naturaleza. En ocasiones, la rivalidad con otros grupos sociales les obligó a formar confederaciones militares para la defensa de los recursos y sus territorios. “En los andes del norte florecen otras formas de intercambio: el tráfico marítimo de larga distancia o las actividades de los mindala” (Murra citado en “Historia antigua del...” p. 94). En lo que organización política se

refiere, se conformaron cacicazgos en función de la situación geográfica que se tornaban enemigos o aliados según las circunstancias. “En el rico dominio Imbaya - habitación de la tribu fundadora - hubo comarcas de Cahuanquies, Chotas, Miras, Pimaes, Quilcas, Tumbabiros, Imbaburas, Cotacachis, Cusines, Peguchis, Perugachis y Atuntaquis” (San Félix, 1974, p.10).

Con el pasar de los años, los Caras avanzaron su proceso de conquista hacia el norte y después de largas luchas, el V Shiry logró pacificar a los Imbayas; se confederaron un solo imperio y cambió su nombre por Caranquis. Con ello, fueron impuestas nuevas leyes y religión. Cabe recordar que, durante este periodo, el lenguaje oficial no era el kichwa. En las tres regiones se hablaban diversos dialectos y el de los Otavalos se diferenciaba de los grupos que eran mucho más numerosos.

En realidad, muchos de los nombres pueden explicarse mejor si se recurre a la raíz caribe antillana. “Son los Caras quienes posiblemente, mucho después, impusieron su idioma, permaneciendo en cierta forma como lengua bastante difundida” (San Félix, 1988, p.112). De esta forma, Imbabura significaría *sitio elevado de donde nace el agua*, en el lenguaje de las Antillas y Otavalo *este es el lugar de los antepasados*, en idioma chibcha. Sin embargo, de la raíz del panzaleo, Otavalo (Ote - gua - lo) equivaldría a *en lo alto grande laguna*; y Cotacachi *lugar seco hermoso*. Según los escritos de Cieza de León, se afirma que, para los habitantes de Otavalo, el nombre significaba *cobija de todos*.

“La voz del caracol aulló de espanto un día: Túpac Yupanqui, detenido en Tomebamba por muchos años, avanzaba contra ellos” (San Félix, 1974, p.11). A pesar de los insistentes ataques del Inca y, después de haber sometido a Quito, no lograba conquistar la zona norte. Hualcopo y Cacha Duchicela mantuvieron la resistencia junto con los señores del norte durante 17 años. “Los Carangues mataron a los jefes incas que los controlaban, y comieron sus corazones” (Soriano citado en “Monografía de Otavalo”). Fue Huayna Cápac quien triunfó y protagonizó la masacre en la laguna Yahuarcocha que le

daría la certeza de que sometería a los Otavalos. Pronto las leyes, la organización, la religión y el idioma cambiarían.

Los conflictos retornaron cuando Huáscar, hijo de Huayna Cápac e Inca del Cuzco, le declaró la guerra Quito, custodiada por Atahualpa. Antes de terminar la disputa, los chasquis llegaron la noticia de que los españoles aparecieron por el mar. “El hermano de Manco Cápac, blanco y barbado había ofrecido volver, y había vuelto. Eran pálidos como la manteca del mar y veloces como monstruos de cuatro patas” (San Félix, 1974, p.13).

Durante la etapa de las fundaciones, los conquistadores españoles estaban en busca de llegar a los territorios del norte, hasta lo que, actualmente, es Colombia, en busca de oro. Durante esa trayectoria y al encontrar resistencia en Tulcán, descubrieron la tierra imbabureña. El primer asentamiento en el territorio otavaleño data de 1534. “Sebastián de Benalcázar se arrodilló ante su espada, besó la cruz de la empuñadura, arrancando algunas hierbas y declaró que tomaba posesión de lo descubierto en el nombre del rey” (San Félix, 1974, p.17). Desde ese momento, comenzaron los procesos de evangelización y organización política en los que la gente de Otavalo fue reubicada de forma violenta de las cercanías del Lago San Pablo hasta el territorio de los Sarances. De igual forma, debido a la resistencia impuesta por los caciques Caranqui, Cayambe y Otavalo, que mermó con los años, los conquistadores decidieron reducir la población de los lugares aledaños y llevar a los sobrevivientes un solo sitio, Otavalo, que hace poco se había movido.

“A comienzos de la Época Colonial, además de la producción entonces canalizada a saldar el tributo impuesto por los españoles, se fabricaba un excedente de sal que, conjuntamente con el del ají, algodón y coca, se destinaba al intercambio comercial incluso en Quito, trato que convertía a los traficantes o "mindalaes" Otavalos en prósperos comerciantes”. (Moreno, 2015, p. 143)



Fueron los españoles quienes desestructuraron los pueblos del norte ya confederados con el objetivo disponer del trabajo de indígenas, de los recursos y riquezas y de dividir territorios para reclamarlos en su nombre. Durante la época colonial, en los territorios que significan la actual provincia de Imbabura estaban las encomiendas de Lita, Quilca y Cabosqui, Chapi, Pimampiro, Carangue, San Antonio y Otavalo. Por largo tiempo, Otavalo fue el asentamiento más poblado y productivo del norte de la Real Audiencia de Quito hasta 1563, año en que se lo declaró Corregimiento. El contingente humano de quienes conformaron el país Imbaya fue utilizado para expediciones a la Amazonía y defender el territorio del Marañón de las amenazas de los portugueses.

En cuestión de economía, las principales formas de producción fueron las encomiendas, las mitas y los obrajes. Desde el principio, Otavalo fue constituido como encomienda por los españoles, mientras que, al ser un territorio con abundancia ganadera, se caracterizaron por su producción textil. Los obrajes comenzaron como particulares hasta que fueron adquiridos por los conquistadores y significaron una de las formas de explotación más crueles de esta etapa en la que el indio estaba obligado a trabajar en cantidades excesivas y a recibir un pago ínfimo. Este proceso desencadenó en el concertaje. El más antiguo Obraje comenzó en 1580 y el siguiente comenzó a partir de 1613 en Peguche. A pesar de las constantes rebeliones, tan solo en 1777 se detuvo la producción debido a que quienes se sublevaron incendiaron el de Peguche. Los obrajes de explotación terminaron relativamente cuando se introdujeron maquinarias para aumentar la producción, 200 años después de su apogeo.

Debido a las pestes, el comercio y la economía se arruinaron. Esto los obligó a buscar un mejor flujo mercantil, por lo cual los comerciantes otavaleños visitaron nuevos lugares por los que llevaron y trajeron nuevos productos. “Desde el siglo XVI se dedicaron a comerciar desde la costa y la región oriental con productos que, por su calidad y escasez tenían la calidad de exóticos y un costo más alto” (San Félix, 1988, p.2010). Así como la

importancia de sus actividades económicas como características que perduran hasta la actualidad, cabe destacar que:

El rol femenino en la administración indígena, antes y en la época colonial, fue trascendente, contrastando luego con la mentalidad española que relegó a la mujer a planos de sometimiento y discriminación total. (San Félix, 1988, p. 209)

Desde el levantamiento de 1777, que fue el más significativo para la zona, los pobladores ya estaban en busca de una verdadera independencia. Con la revolución de los comuneros en Nueva Granada y la resistencia de Túpac Amaru en Cusco, hizo imposible que las fuerzas de sublevación se calmarán. El último corregidor de Otavalo estuvo a cargo hasta 1841. Al comenzar la república y los procesos independentistas, Otavalo se libró del dominio hispano, pero también había perdido su soberanía.

En la independencia, tanto para ser parte de la Gran Colombia, como para desligarse de ella, el contingente humano fue el mayor botín para las batallas. Aunque el dominio hispano había aligerado su poder, los otavaleños trabajaron como espías de los levantamientos y gracias a ello, se pudo eliminar mucha de la fuerza dominante. Aunque con el sueño de la libertad en la mente, para Imbabura, seguir a Simón Bolívar le significó pasar nuevamente por la barbarie y guerra, esta vez, sin ofrecer resistencia. Sin embargo, para el 31 de octubre de 1829, el Libertador declara a Otavalo como ciudad (San Félix, 1974).

Imbabura fue siempre un territorio en el que se levantaron los ejércitos y en el que se resistieron los habitantes. En la etapa de transición a la vida republicana se vio inmersa en procesos bélicos que con el tiempo fueron mermando. En cuestión geográfica, Imbabura es considerada provincia desde el 25 de junio de 1824, dos años después de la anexión a la Gran Colombia. Se encuentra dividida en siete cantones: Antonio Ante, Cotacachi, Ibarra, Otavalo, Pimampiro y San Miguel de Urququí. Limita al norte con Carchi, al sur con

Pichincha, al este con Sucumbíos y al oeste con Esmeraldas. Además, se encuentra ubicada en la hoya del Chota. “La ciudad de Otavalo, capital del cantón del mismo nombre, está situada a 2.556 m. de altitud” (San Félix, 1974, p.18). Con 4630 metros, la elevación más representativa es el Imbabura, está situado en la mitad de las dos cordilleras en el término norte de una meseta y pertenece a un nodo o cadena transversal y cobijó muchos episodios históricos y que significó mucho en cuanto a creencias y asentamientos humanos y posteriormente, batallas y enfrentamientos.

El cantón Otavalo está ubicado en la provincia de Imbabura, en la zona norte del Ecuador. Al Norte limita con Cotacachi y Antonio Ante. Al Sur con Cayambe y Pedro Moncayo (Tabacundo). Al Este con Ibarra y Cayambe y al Oeste con Quito y Cotacachi. Tiene una superficie de 528 kilómetros cuadrados. Su cabecera está ubicada a 110 kilómetros al norte de Quito, capital del Ecuador; asentada en un amplio valle, cuya superficie es de 82,10 kilómetros cuadrados, a una altura de 2.565 m.s.n.m. Está rodeada por los cerros Imbabura, Mojanda, Las Lomas de Yambiro y Pucará. (Pupiales, 2017, p. 6)

El área cultural conocida como Otavalo, no correspondía a la actual división territorial. En realidad, ocupaban todo el territorio de la provincia de Imbabura hasta de desestructuración sufrida con la llegada de los españoles. Las ciudades después confederadas comparten los mismos rasgos culturales en su mayoría y han compartido las mismas luchas y alegrías. Ibarra, Atuntaqui, Cotacachi, Urcuquí y, aunque ahora pertenece a Pichincha, Cayambe, son el resultado de los esfuerzos del país Imbaya y de los Caranquis que mantuvieron resistencia y lograron el proceso en su tierra. “Trabajador y dulce, musical y aguerrido fue el pueblo otavaleño: hizo cantar el huso y el telar, el cántaro y el maíz. La tierra y la mujer fueron arcilla poética e imperecedera entre sus manos, de las cuales brotó la vida tierna y alegre” (Valdospinos, 1979, p.91).

### **2.1.1. Características socio culturales de Otavalo – Imbabura**

Los cambios políticos y económicos que trajeron consigo las diversas conquistas y batallas que se vivieron históricamente en el territorio Otavalo, no solo repercutieron en las formas de organización. En realidad, los choques culturales y sociales fueron mucho más significativos pues, representan los rasgos que ahora los identifican como una cultura.

En la actualidad, en la ciudad y las comunidades aledañas, se distingue el predominio del grupo étnico, lo cual provoca amplias interacciones culturales debido a la adaptación como pueblo migrante y a la llegada de nuevas culturas, además de la presencia de los mestizos ecuatorianos. Producto de todo este proceso, ahora los otavaleños no solo son conocidos por sus tradiciones artesanales, sino, también, por su calidad de viajeros y de comerciantes que también constituye una forma de vida, en especial con la población kichwa.

El otavaleño reafirma su identidad en relación a elementos como el uso del idioma, la vestimenta, las tradiciones y costumbres propias del kichwa Otavalo. Sin embargo, aunque guarden diferencias socioculturales con espectro amplio de valores y costumbres similares, al interior del grupo tanto del sector urbano, como del rural, existen niveles socioeconómicos marcados y movilidad de clase que los identifica entre indios, pobres y ricos. (Sarabino citado en “cultura y creatividad”, 2017)

En la vida moderna de Otavalo es fácil encontrar pobladores pertenecientes al grupo étnico kichwa, que practican el idioma y sus fiestas, pero que también han adoptado nuevas características en cuanto a vestimenta y rasgos identitarios. Mientras que, el indígena de la antigüedad era reconocido por ser campesino, artesano e, incluso, por sus índices de analfabetismos, en la modernidad, se define como “ciudadano del mundo” que se sabe de todas partes y parte de todo; empresario, antropólogo, músico, político, etc. (Maldonado citado en “Cultura y creatividad...”, 2017).

Se debe tomar en cuenta que el cambio generacional le ha dado nuevas características al área cultural en la que llevar la vestimenta tradicional, por ejemplo, es un distintivo étnico cultural de quienes tienen más de 30 años. Sin embargo, al modificarse muchos rasgos identitarios, es común encontrar una mixtura entre los trajes del indígena moderno y el de la antigüedad, por ejemplo, el cambio del poncho por la chaqueta o las alpargatas por zapatos.

En Otavalo las mujeres usan blusas blancas bordadas en colores claros, dos anacos, uno blanco y otro negro, que se sujetan con dos fajas, una ancha y otra angosta; fachalina de color negro, azul o blanco y huaicas doradas. El hombre otavaleño se caracteriza por tener el pelo largo y trenzado, lleva camisa y pantalón blanco a media pierna, poncho bicolor liso o a cuadros. (Carvalho-Neto citado en: "Cultura y creatividad...", 2017)

Los rasgos tradicionales no son muy distintos a los de los primeros pobladores. Álvaro San Félix (1974), explica que los hombres vestían una manta triangular que caía de los hombros hasta los muslos que se amarraba en la espalda y que lo acompañaban con ostentosas joyas. Por su parte, las mujeres se envolvían en mantas de algodón, sostenidas con fajas de alegres colores que les sujetaban la cintura. Los brazos y el cuello se adornaban de collares de piedritas, conchas o amuletos. Características que todavía son comunes en la vestimenta de los indígenas otavaleños.

Es fundamental destacar la interacción entre las creencias ancestrales y la religión cristiana católica que ha influido en el desarrollo del imaginario indígena. Desde el inicio, el contingente humano ha sido politeísta, característica que todavía está presente en la cotidianidad, tanto de los mestizos como del grupo étnico urbano y rural y que es representada, en todo esplendor, en la celebración de las fiestas o *raymis*. Es importante destacar que tanto costumbres como creencias se modificaron con cada una de las conquistas que sufrió el territorio. La creencia en el Sol, la luna, el monte y el lago, está

todavía presente en las concepciones del grupo étnico. Sin embargo, con la inserción de la religión católica con la que, por decreto del rey, se comenzó el proceso de cristianización de todos los indígenas, primero en kichwa y luego en español. La primera comunidad religiosa en llegar con la doctrina fue la franciscana que, con el tiempo, no solo apoyó la explotación, sino que obligaron a los indígenas a aceptar y respetar las creencias católicas y dejar sus antiguas costumbres de forma violenta durante la colonia.

Además, la presencia de la iglesia también ayudó para el desarrollo de la educación. En un principio, solo quienes eran parte de la élite indígena, podían estudiar en Quito. Sin embargo, se trataba de una estrategia debido a que la educación era exclusiva solo para los servían para la futura inserción política, cultural y religiosa por parte de la corona (San Félix, 1988). Por otro lado, la importancia de adoctrinar a los niños indígenas fue fundamental y, lejos de las escuelas de Quito, existieron los doctrineros quienes se encargaban de enseñar a leer, escribir y cantar en función del catolicismo.

En 1777 se fundó la primera escuela en el asentamiento de Otavalo, sin embargo, solo estaba dirigida para blancos, hijos de caciques y niños huérfanos. En 1826, la situación cambió cuando se terminó el sistema colonial y se instauró una escuela por parroquia. Después, el decreto de la educación pública por Vicente Rocafuerte hizo que más territorios tengan acceso a la educación y se eliminó, definitivamente, las torturas que recibía el indígena por parte de la doctrina católica. Durante el siglo XX, el territorio de Imbabura contó con la creación de alrededor de 26 escuelas y colegios públicos.

En lo que se refiere a fiestas y celebraciones, “en Otavalo se celebran cuatro grandes *Raymikuna* - o fiestas rituales - que coinciden con los dos solsticios y los dos equinoccios que se presentan en el año” (Sarabino, 2007, p.40). Además, estas celebraciones coinciden con los ciclos agrícolas del maíz, uno de los símbolos de fertilidad referente al calendario religioso - cultural. La primera, *Koya Raymi* se celebra en septiembre, en honor a la tierra y la luna, símbolos de fecundidad; cerca del equinoccio de

otoño. Junto con esta se celebran las fiestas de *Yamor*, en el barrio Monserrat. El *Yamor* es la bebida tradicional de *Koya Raymi* y se realiza a partir de siete variedades de maíz. “Es un momento especial para todos, puesto que runas y mestizos se unen para celebrar sus costumbres y tradiciones, y para que la fiesta tenga un gran éxito ante la vista de los turistas que visitan esta ciudad” (Sarabino, 2007, p.40).

En el solsticio de invierno se celebra *Cápac Raymi*, fiesta que ya no es parte de las costumbres pero que sigue siendo parte del imaginario indígena. Durante el equinoccio de primavera esta *Pawkar Raymi*, celebrada en honor de las primeras flores y cultivos y se trata, también, del recibimiento de un nuevo ciclo de vida entre familiares, vecinos y, en especial, entre compadres. La festividad inició en la comunidad de Agato y por cuestión de organización se trasladó a Peguche. Finalmente, con el solsticio de verano, llega *Inti Raymi*, o San Juan, las fiestas en agradecimiento al sol y a la tierra por la maduración de los frutos y es la más grande y representativa. Además de celebrarse en otros lugares del país, el *Inti Raymi* tiene una duración de varias semanas.

Cabe destacar, además, que los movimientos y levantamientos indígenas que surgieron en todo el país a partir de 1990, también influenciaron la vida política de Imbabura y de Otavalo. Con la desestabilidad administrativa y la inserción del movimiento Pachakutik y la creación del movimiento Valle del Amanecer, los otavaleños exigieron el control de los poderes y, el 2002 se escogió por elección democrática a Mario Conejo, el primer alcalde kichwa de la ciudad de Otavalo. Desde este cambio, se ha apoyado la interculturalidad en mestizos y kichwas en pro del desarrollo de económico, político y social. Además, la interculturalidad es tomada desde la perspectiva anti sistémica y anticolonial que se vive diferente entre en indígena rural y el urbano.

### 2.1.2. Tradición musical

Muchas de las raíces de los ritmos y canciones que conocemos en la actualidad, herencia del grupo étnico kichwa, han pasado por la influencia tanto de los incas como de los españoles. Como una manifestación cultural muy importante para las expresiones simbólicas de los grupos étnicos señalados en el territorio de Imbabura, la música toma un papel preponderante desde la cosmovisión de los runas sobre la realidad y les ha permitido crear una identidad en base a las tradiciones y contar la cotidianidad de su cultura. Para referirse al canto, en casos de siembra, cosecha, chacra o quehaceres domésticos, en kichwa se utiliza el término *cantak* o *wakay*. Además, existe una diferenciación entre *wakana*, expresión que se refiere a los cantos fúnebres, al llanto, o a los cantos ejecutados por mujeres. En cuanto al tocar o realizar instrumentos musicales, se utiliza el verbo *tukana*. (Coba, 2015). Debe tomarse en cuenta que, en el caso de Ecuador, la música es producto de un mestizaje etnocultural.

En la variada música kichwa, se encuentran desde composiciones estructuradas hasta cantilaciones que deben su surgimiento a diversos propósitos socio culturales. Entonces, se reconoce como cantos o melodías identitarios de los kichwas en Ecuador: la cantilación, canto de difuntos; recitado, expresión vocal y rítmica imprecisa propia de las fiestas andinas; la diafonía; forma estructurada entre canto y melodía; la heterofonía canónica, es un canto plurisonante sujeto a un motivo melódico o a una frase que se repite incesantemente sin un orden establecido; el canto responsorial, propio de las fiestas de cosecha que tiene un solista y un coro; la melodía libre, que es canto no sujeto a medida; la melodía independiente, canto o toque libre ejecutado en unión de un acompañamiento acompasado; y, la canción, estructurada de estribillos y estrofas. Entre los instrumentos musicales que se destacan en la región están: palos - lanzas, bastones, cascabeles,



cencerros, tambores de dos parches, violín, arpa, bocina, caracoles, cacho, tunda, flauta travesa, pingullo, pífano, chirimía y, rondador.

Tal vez, el género más antiguo de la sierra de Ecuador y que ha sido base para la composición de nuevas expresiones musicales, es el Yaraví. Se atribuye su origen a las culturas precolombinas que usaban la música triste para los rituales para limpiar los males; además, es familiar con el tono triste, muy comparado con el llanto y los lamentos. Al pasar de generación en generación es el arraigo musical más fuerte que existe en la actualidad. Existen dos distinciones del yaraví, el indígena (binario compuesto, 6/8) que es pentatónico menor, y el criollo (ternario simple, 3/4) que introduce el segundo y sexto grados de la escala menor.

Por otro lado, el danzante es uno de los géneros también predominantes. Se lo ha practicado en toda la sierra y en lugares de la costa y el oriente. Este género se origina en las fiestas indígenas duraderas como el Inti Raymi. En realidad, se trata de un personaje, el danzante, que siempre encabezaba los desfiles de las fiestas y que, con la inserción de la religión se unificaron a las tradiciones católicas como el Corpus Christi. “Las danzas indígenas fueron mezclándose con formatos armónicos y estructuras de las danzas mestizas (...), pero en alguna medida conservando la parte rítmica. Se notan en compás de 6/8” (Guerrero citado en “música etnográfica y popular”, 2015).

Con el yaraví como prototipo y el albazo como arquetipo, el aire típico es la consecuencia evolutiva de dos ritmos que terminó en danzas criollas. Está escrito en compás de 6/8 y en  $\frac{3}{4}$  cuando se trata de una tonalidad menor. El baile es suelto, con pañuelo en mano y con rodilladas, además es alegre y de carácter popular. Se dice que su origen se encuentra en la provincia de Imbabura y que tiene su base rítmica en el albazo. (Coba, 2015, p.168). El Yumbo es un género que también es derivado de los danzantes. Es originario de Imbabura, en especial, en Cumbas Conde y Cotacachi. Este género es yámbico, escrito en un compás binario compuesto y su forma es binaria simple A - B - A.

El yumbo es una composición preincaica de gran aliento, música hermosa, de línea delicada y factura muy correcta, pone de relieve las facultades artísticas de los aborígenes de Imbabura y demuestra claramente el nivel cultural y la gran civilización que desde muy antiguos tiempos había alcanzado el pueblo imbabureño. (Moreno citado en “Música etnográfica y popular”, 2015)

No se puede concebir a la música de Imbabura sin el sanjuanito, género que se presume, lleva ese nombre debido a que es el que se entonaba al final del Inti Raymi, denominado por los españoles, fiestas de San Juan. Este ritmo posee la estructura simple de estribillo, estrofa, estribillo. En realidad, se ha establecido que los españoles “tomaron el sabor de estas culturas y fusionaron con la estructura europea dando como resultado el sanjuán de blancos, el sanjuán propio de la provincia de Imbabura” (Coba, 2015, p. 185). Desde esta perspectiva se distingue: sanjuán indígena, con su origen en las culturas precolombinas y el sanjuanito mestizo, con su inicio en los tiempos de la colonia. Con raíces indo - hispano - afro ecuatoriano, la bomba es el género musical propio de la cultura afro del Valle del Chota. Además, se lo ha encontrado con fuerte influencia en Íntag y Cotacachi. Se destaca de este género su pintoresco baile, su melodía de raíces indígenas, estructura española y ritmo afro.

#### 2.1.2.1. Nueva canción latinoamericana

Durante el siglo XX, la visión latinoamericanista se hacía cada vez más fuerte y los procesos políticos ayudaban a que la búsqueda de justicia social esté cada vez más presente en los jóvenes. Las intenciones de reunir las tradiciones musicales de las diversas culturas de América Latina, en la década de los setenta, especialmente en Chile, se forjó el ideal del canto latinoamericano del cual, los principales representantes fueron Violeta Parra, Víctor

Jara, Mercedes Sosa y el grupo Inti Illimani. Su objetivo no era solo el de reunir música de la región, sino el de emprender contenidos con denuncias sociales y políticas.

La visión latinoamericanista se propagó en todos los países de América del Sur y el Caribe y, con el tiempo, los grupos fueron conocidos como folkloristas debido a que interpretaban como autóctonos, géneros y ritmos de diversos países. Por ejemplo, “los ‘Inti Illimani’ de Chile se hicieron verdaderos virtuosos de los huayños bolivianos o sanjuanitos ecuatorianos, los “Quilapayun” ejecutaban magistralmente los joropos venezolanos o las zambas argentinas” (Mullo, 2009, p.70). El conocimiento científico y artístico es fundamental puesto que se propusieron ser un movimiento que buscaba mejores estructuras sociales y políticas a través de la música. Con el pasar de las generaciones, para la nueva canción latinoamericana se hizo costumbre ejecutar el tipo de música multicultural.

El movimiento llega a Ecuador desde Quito cuando los jóvenes de los sesenta y setenta se vieron representados por los procesos sociales, culturales y revolucionarios de la época. De esta forma, el primer grupo afín a la nueva canción latinoamericana que surgió en el país fue Jatari, en 1967. Esto dio paso a la creación de muchos otros grupos que se identificarían tanto cultural como socialmente con el movimiento.

Con el surgimiento de los movimientos artísticos latinoamericanos de la canción social en la década del setenta, donde se da una revalorización de las culturas musicales andinas, principalmente, en el Ecuador, aparecen grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Poco después, se produce en las comunidades imbabureñas y otavaleñas, sobre todo, el apareamiento de formatos grupales con sus propias características, por ejemplo, el grupo “Ñanda Mañachi” con su famoso disco del mismo nombre grabado en 1976. (Mullo, 2009, p. 72)

Para comienzos del siglo XX, la modernización y la posibilidad de los pueblos ancestrales de proyectarse a través de los planteamientos de la nueva canción latinoamericana les dio un giro a las manifestaciones musicales y generó una nueva

dinámica social y cultural de una joven generación indígena artística, que partió de sus estilos musicales de tradición andina y la implementación de instrumentos electro acústicos y digitales. Sus producciones a gran escala y la creación de videoclips los han llevado a proyectarse en los medios y festivales masivos.

La tradición musical, las condiciones geográficas, históricas, culturales y los procesos de protesta social, aunque son fundamentales, no son lo único que identifica la propuesta de Los Nin. En realidad, su música incluye un elemento que le brinda una fortaleza significativa a las composiciones. La agrupación es un exponente de hip hop andino, una categoría desarrollada en Los Andes de Latinoamérica, la cual, a pesar de ser incipiente y, considerada por algunos, inexistente, ha tenido varias expresiones en la región.

## **2.2. Historia del Hip Hop**

Para llegar a los orígenes del Hip Hop no es necesario ir tan atrás en la historia. Al contrario, los comienzos de este género están en los años setenta. Mientras New York estaba sumida en la explosión de la música disco, uno de los sectores más pobres de la ciudad, el Sur del Bronx, estaba inmerso en serios conflictos sociales; su gente buscaba algo nuevo con que olvidar su situación. *Kool Herc*, el hombre que hizo la primera fiesta de hip hop, empezó a tocar su música, a la gente le gustó y todo lo demás es historia. (Herc en "*Hip Hop Evolution*", 2016). Pronto, los simpatizantes se dieron cuenta que lo que él hizo fue una revolución. Ignoró la música disco de la radio y llevó a la gente a sus orígenes: el soul y el funk.

La peculiar manera de reproducir los discos comprende la entonación solo de las interrupciones, es decir, volver a donde hubo un *break* y las percusiones suenan más fuerte. Con el tiempo este movimiento que desde el principio utilizó dos copias del mismo ejemplar al mismo tiempo, se llamó *scratching*. Con esto se popularizó el *break dance* y, antes de

que se lo conocieron como *hip hop*, se lo conoció como *break beat* (ritmo de corte). Mientras la música no se detenía, todo era permitido y, casi inmediatamente, *Coke La Roque*, amigo de *Kool Herc*, comenzó a hablar por el micrófono a ritmo de la música. Sin saber que estaban formando nuevas expresiones, los cimientos del *rap* y el *golden hip hop* comenzaron a fortalecerse.

*MCing* fue la rítmica y estilizada entrega del texto del *rap*, siendo recitada o improvisada. El *MC*, quien comenzó siendo *Master of Ceremonies*, ahora es más frecuentemente se llama rapero (*rapper*). *DJing* fue la nueva técnica de manipular música existente en discos de vinil para hacer otra música, basada en *beats* (los golpes del ritmo). Entonces *D.J.* refería a un *disc jockey*. (Brick, 2005, p.2)

Después de haber nacido como una búsqueda de entretenimiento, las calles donde se popularizó atravesaban por serios problemas de pandillas en las que afroamericanos y latinos tenían serias disputas. Quienes hacían *hip hop* se dieron cuenta que podían ser una herramienta para disminuir la violencia entre ellos. Entonces, *Africa Bambaata* formó de *Universal Zulu Nation* para reunir a los jóvenes de distintas pandillas que querían encaminar sus vidas a través del *hip hop*. Entonces, el *rap*, el *graffiti* y *dj* se volvieron ritmos callejeros que, cual conquistadores, cada vez estaban en un territorio más extenso para convertirse en el paso fundamental para que el *hip hop* no sea reconocido solo por *beats* o rimas, sino como un movimiento cultural de rescate de conciencia.

En cuanto a los orígenes del rap, muchos pioneros coinciden en que la rima siempre estuvo presente, incluso, antes del *hip hop*. Con los coros en las canciones de *Cab Calloway*, por ejemplo. Sus raíces, entonces, llegan desde la música negra en la que la voz era el único instrumento disponible que se utilizaba para la imitación de animales u objetos que generaban ritmo. “Más cercanamente, se desprende por las influencias ejercidas por el estilo “Scat” de fraseo onomatopéyico utilizado por artistas como James Brown” (Perea Escobar citado en “construcción del sujeto...”, 2014).

Sin embargo, también llegan a la conclusión de que “siempre ha sido una cosa de gente afro hablar fluidamente en el micrófono y ser entretenida” (Nelson George en “hip hop evolution”, 2016, cap. 1, 32:00). Aunque es controversial buscar al primer rapero, *Dj Hollywood* es quien se lleva el título del Rey del Rap debido a que fue la primera persona en hacer rap rítmico y en presentarse en los lugares destinados a la música disco.

El *hip hop* viene de todo. El hip hop es funk y rock, es soul y jazz. Es *goospel*, *toasting* y rimas para niños. Incluso es disco. El hip hop es también política y tecnología; todas las fuerzas que lo llevaron a convertirse en una cultura. Pero más importante que todas esas cosas combinadas (...), es que, en los primeros años, el hip hop fue una cultura alternativa y estaba muy lejos de conquistar Estados Unidos. (En Hip Hop Evolution, 2016, cap1, 45:16)

Como una cultura que iniciaba, el hip hop se mantuvo en la clandestinidad por algún tiempo, sobre todo, por la falta de recursos de sus seguidores y lo costoso que significaba la adquisición de la tecnología para musicalizar el rap. Cuando aparecieron nuevas propuestas y las batallas en vivo se hicieron populares, en los tiempos en los que todavía dominaba el *cassette*, la gente se arregló para poder reproducir cintas piratas en las que toda la energía del rap hip hop de las batallas quedó representada. Con *Universal Zulu Nation*, la conciencia había empezado a gestarse, con la técnica y las rimas, la combinación necesitaba talento y, finalmente, el estilo.

“Estos tipos son diferentes, eran como un hip hop tipo heavy metal” (Darryl McDaniels en Hip hop Evolution, 2016, cap. 2, 12:10). Lo que hacía del hip hop una cultura clandestina, no era solo que se originó en el Bronx, sino la rima arrogante y la jerga callejera que usaban en los chistes e historias que rapeaban. Esos trabajos con el tiempo se conocieron con hip hop poético (Wheeler, McFadyen, Dunn, 2016).

La posibilidad de grabar en vinilo, dio un giro en la historia del *Golden hip hop*, Los primeros en unirse a la industria fueron DJ Grandmaster Flash y Sugarhill gang, en 1979.

“La gente de la industria discográfica comenzó a decir: ‘vaya, esto del rap funciona, es una novedad, así que haremos un disco novedoso” (Nelson George, en “Hip Hop Evolution”, 2016, cap. 2, 53:15). Esto fue positivo en un principio. El hip hop comenzó a estar en todas partes del mundo, se convirtió en algo común y se lo catalogó como una moda pasajera. En un intento de llevar los orígenes a la popularidad, la cultura hip hop encontró apoyo en el punk, música también alternativa con la que empezaron a compartir escenarios y volvieron a ser *underground*.

Los ochenta significaron gran éxito para el hip hop y lo que vino después ayudó a que se posicionara como el género y la cultura que fueron en un principio. Los más famosos ahora sí representaban a los conflictos sociales de los que provenían. La agrupación Run DMC, a pesar de ser comerciales, en sus letras y en sus atuendos coincidían con la filosofía de calle que siempre los acompañó. “Se vestían como tú, hablaban como tú y era explosivo” (Kevin Powell, Hip hop Evolution, 2016, cap. 3, 12:30). Con el tiempo ya no fue una cuestión solo de afroamericanos y el hip hop se volvió multicultural. Con la canción *Walk this way* de Aerosmith y Run DMC, rompió las barreras y se volvió en realidad masivo. Ya no era una cuestión de latinos o afros, ahora era mundial.

Para la siguiente generación, la implementación de *sampler*, un dispositivo musical que utiliza grabaciones del sonido de otros instrumentos, se estableció una nueva era para el hip hop. Quienes protagonizaron la nueva etapa, fueron Eric B & Rakim. Esta etapa se conoció como la era dorada del hip hop y estuvo comprendida entre 1987 a 1990. A partir de este punto el rap hip hop siguió en pie y produjo materiales comerciales y de conciencia como en sus orígenes. Ahora conforma su propia industria musical y se ha regado por todos los rincones del mundo.

“A través del hip hop, personas de distintas religiones que jamás se comunicarían han comenzado a unirse. Personas de distintas razas y nacionalidades que jamás cruzarían barreras o fronteras, ni visitarían sus respectivos hogares, ahora pueden

hacerlo gracias a la música y a la cultura del hip-hop”. (Bamtaakaa citado en: “el hip hop...”, 2013)

### **2.2.1. Características socioculturales de la cultura hip hop**

Una historia de décadas, conlleva en las manifestaciones artísticas, un conjunto de cualidades identificables en un grupo social. La cultura hip hop, durante todo el proceso de su conformación, desarrolló atributos que se reconocen a nivel global y que representan todos los cambios y rasgos de vida de su cultura, tanto como un movimiento social revolucionario, como artístico.

El Hip Hop es todo un movimiento cultural que está compuesto por música (rap, breakbeat, beat-box, ragga), baile (breakdance). Pues en el Hip Hop yace un movimiento urbano cultural y artístico con un fuerte contenido de protesta hacia los males que desde siempre han agobiado la humanidad. (Morales, 2014, p. 44)

En cuanto a la vestimenta, la cultura hip hop ha pasado por varias etapas desde sus inicios. En un principio, no tenían una identificación puesto que, en su surgimiento, la moda disco estaba vigente. Con los años y la masificación, los *hoppers* empezaron a utilizar ropa ostentosa y llamativa como pieles y maquillajes, sin embargo, al momento en el que Run DMC, como estrategia de marketing y para regresar al sentido social del rap hip hop, comenzó a usar vestimenta simple en los escenarios, se instauraron las características fundamentales para la identificación del estilo hip hop.

“Una característica es el ancho de la ropa, además de pañuelos, gorras o boinas. La mayoría de la indumentaria utilizada es ropa deportiva” (Carazo, Mingardi Minetti, Roman, 2014, p.14). Además, las zapatillas deportivas son un aspecto que no se puede dejar de lado en los *hoppers* actuales debido a que ha resultado ser un elemento diferenciador y que tiene valor ‘de marca’. En la actualidad, los más famosos representantes



han hecho tendencia del uso joyería grande y llamativa y ropa ajustada y pequeña en las mujeres.

Finalmente, cabe destacar que “el hip-hop se define como un movimiento contracultural, reflexivo y consciente que promueve nuevas formas juveniles de construcción sociopolítica y cultural (Gonzales y Solórzano citados en “jóvenes hiphoppers aymaras...”, 2007). Al expandirse por el mundo, se conforman en Europa y Latinoamérica una cultura artística popular que se abren espacio entre los sectores vulnerables que se sienten representados por las características fundamentales que nacieron con golden hip hop.

### **2.2.2. Hip hop de Los Andes**

Aunque sin la masificación, el hip hop no hubiera logrado ser una cultura con fuertes influencias en todo el mundo, su historia ha demostrado que la vertiente comercial no es parte de su esencia tanto como género musical y como movimiento. La expansión hizo que llegara a formar fuertes comunidades en Latinoamérica que no se demoraron en poner sus rasgos identitarios a las nuevas creaciones.

Como se ha revisado anteriormente, tanto la música andina como el hip hop tienen sus propias características rítmicas, estéticas, temáticas y estilos. Pero, con la creciente tendencia a combinar y relacionar distintos géneros, “provoca pensar que se están creando nuevas materialidades mediante la interconexión de elementos que antes no se podían unir” (Farinango, 2012, p, 26). Resulta un proceso que se apega a la llegada de los ritmos extranjeros y de la interculturalidad que está latente con las generaciones más jóvenes. El hip hop andino es un género - o, incluso, una corriente- que nace en Bolivia y Chile, con la fusión de la cultura Aymara y del hip hop como movimiento juvenil. De este proceso surgen dos agrupaciones representativas: Wayna Rap y Ukamau y ké. Estas manifestaciones, se

caracterizan por la presencia predominante de instrumentos andinos y de la influencia electrónica del hip hop con el dj. Posteriormente, se extendió a Ecuador, Perú y Colombia.

Pero, no todo queda en una simple fusión de géneros. En realidad, las agrupaciones o músicos que experimentan con el hip hop andino, no solo usan su tradición musical, sino, presentan una interrelación entre dos o más idiomas. Es decir, por el proceso de colonización, la mayoría de los territorios son bilingües y utilizan como lengua oficial el castellano y, a su vez, el idioma aborigen; en el caso de Ecuador, el kichwa. Además, gracias a la influencia estadounidense, algunas canciones también suelen tener fragmentos en inglés.

Es importante resaltar que, tanto del hip hop, como la música andina, en el apogeo del siglo XX e inicios del XXI, fundamentaron su desarrollo en las temáticas sociales, políticas y de protesta. “Esta propuesta tiene como principal motivo la reivindicación de la cosmovisión andina. Este estilo se realiza mediante la mezcla de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, y utilizan al quichua, quechua, aymara y el mapuche para desarrollar sus expresiones” (Salazar, 2013, p.20). Por lo tanto, a partir de ambas vertientes, uno de los principios del hip hop andino es la denuncia de las injusticias sociales y, en especial, la exposición de la realidad indígena en los distintos países.

### **2.2.3. Hip hop en Ecuador**

Con la masificación de las primeras canciones de hip hop y, con los antecedentes de que, a pesar de que nació en Estados Unidos, es un ritmo con raíces latinas y afroamericanas, los primeros indicios de la formación de una cultura hopper en Ecuador, aparece en Guayaquil a mediados de los 80. “Al ser un puerto, tenía más acceso a los estilos musicales diferentes, además porque se genera una similitud entre el hip hop vieja escuela y las condiciones sociales de Guayaquil” (Pillai citado en “Construcciones en el ...”, 2015).

También se le atribuye su llegada al país por la cantidad de inmigrantes que viajaban constantemente y que, al regresar, traían consigo los conocimientos bases sobre el hip hop. Adicionalmente, se establece que la cultura hip hop ingreso primero por el *graffitti* y luego por el *break dance*. Posteriormente, y con la inserción del rap, surgieron varios representantes que consolidaron la cultura en las calles de la ciudad.

Con la llegada de las películas *Flash Dance* y *Beat Street*, los saberes sobre la cultura y sus rasgos más importantes se instalaron con fuerza y produjo que el hip hop guayaquileño deje de tener una forma mimética y comience a encontrar su propia esencia y estilo. (Salazar, 2013). El rap hip hop se popularizó gracias a Gerardo Mejía y AU - D. Con ellos, el género alcanzó un nivel comercial y produjo el mismo efecto que tendría el hip hop en sus inicios; tuvo desaprobación de sus simpatizantes que buscaban un desarrollo de ruptura y contracultural. Sin embargo, este proceso los ayudó a tener relevancia en la escena musical del país.

Una década más tarde, este género se mudó a Quito y conformó un movimiento bastante fuerte, sobre todo, en el sur de la ciudad. Desde Guayaquil, la música llegó gracias al intercambio de *cassettes*; además de que la capital también comenzó a recibir extranjeros y migrantes nacionales afines a la cultura hip hop.

Ellos (las agrupaciones de Quito) querían construir una cultura propia que entren en contradicción con las imposiciones desarrolladas por la cultura dominante (estado, escuela, iglesia). Estas agrupaciones adaptaron al hip hop como un estilo de vida. (Salazar, 2013, p. 19)

Con los objetivos firmes en exponer sus malestares en sus letras y composiciones, surgieron los primeros grupos quiteños: Equinoccio Flow (Bronson, Batusay y de la tribu); la Quito mafia (Tzantza Matantza, 38 que no juega, La Rapbia, Arsenal) y los Hip Hop Cultos. Estos grupos, al igual que en Guayaquil, permitieron que la cultura hip hop y, más

que ello, la música y el rap, se masifiquen en la ciudad y se propaguen por el país. A partir de ello, se puede reconocer los tipos de hip hop que se encuentran en el país: hip hop comercial, gansta rap, hip hop de carácter político, hip hop hardcore (con temas rudos y sin tapujos) y, finalmente, el hip hop andino.

Gracias a su propagación, el género en el país ha tenido varios exponentes contemporáneos que no solo se dedican al original hip hop, sino, también lo han fusionado con ritmos tradicionales y similares como la rocola, el pasillo, el sanjuanito, y el reggae. Entre los más reconocidos a nivel nacional e internacional están Guanaco Mc, Rima Roja en Venus, Mugre Sur y Estación Sureña.

### **2.3. Grupo Los Nin**

Originarios de Imbabura, Los Nin son una agrupación de hip hop andino que tiene 10 años de trayectoria. La mayoría de sus integrantes pertenecen al grupo étnico kichwa otavaleño y, dos ellos, son de Cotacachi y se consideran mestizos. Los Nin nacen en 2008 “con el fin de reivindicar y fortalecer su lengua materna, el Kichwa” (losnin.com). Su propuesta mezcla instrumentos andinos como kenas, sampañas, charango, bandolín, con beats del hip hop y los instrumentos modernos. “Los ritmos que más usamos son el sanjuán, inti raymis, fandangos, churays, que es el sanjuán, pero más lento” (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018). Otra de las características de la agrupación es el contenido de sus letras en el que recogen la realidad de los pueblos relegados y de los abusos del poder. Su música invita a retomar las prácticas comunitarias y fomentar un mensaje de unidad entre los pueblos y de renuncia al consumismo. En la actualidad, son una propuesta única dentro de la escena musical de Ecuador y han logrado posicionarse como una de las primeras bandas de hip hop en Latinoamérica que rapea en su lenguaje nativo.

### 2.3.1. Historia y conformación

La herencia cultural y musical siempre tiene repercusión en la inserción de la vida artística de las nuevas generaciones. Ese el caso de Los Nin, cuyo inicio, a pesar de que sus integrantes vengan de diversas raíces, responde a la herencia que padres y hermanos dejaron en ellos. El origen de Los Nin está en la familia Cachimuel originaria del barrio Monserrat, en Otavalo, a la que pertenecen la mayoría de sus integrantes. Hace 33 años, el grupo *Yarina* (recuerdo), antes llamado *Yahuar Wuaki* (hermanos de sangre), comenzó como algo familiar y de fines de semana. Manuel Cachimuel, padre de 11 hijos, inculcó en ellos la educación cultural y, aunque él no tenía mayor conocimiento en ello, la música y la danza andina hicieron de la familia uno de los grupos ecuatorianos más reconocidos a nivel nacional e internacional.

El apogeo del grupo comienza cuando uno de los hermanos mayores, Roberto, viajó a culminar sus estudios en Boston, Estados Unidos. Con el tiempo, Rimay y Manuel se unieron a él mientras estudiaba, becado, en la Berkeley College of Music, y comenzaron a hacer música en las calles. Mientras tanto, en Otavalo, los demás hermanos fortalecían la agrupación con danzas. La representación de la música nativa y el respeto a su acervo cultural se volvieron sus fortalezas. Al regreso de los tres hermanos mayores, *Yarina* estaba consolidado y los más pequeños ya se habían unido a la tradición musical de su familia. Todo el trabajo y la trascendencia musical que tuvieron los llevó a ganar el premio *Nammy* a mejor disco del año en 2005, y a recorrer grandes escenarios en Estados Unidos y Europa. Del extranjero también trajeron otros ritmos, nuevos conocimientos y diversas formas de hacer música.

Con la música en la sangre y con influencia del beat del hip hop, Sumay, el penúltimo de la familia Cachimuel, comenzó a imitar los sonidos que escuchaba de los exponentes

estadounidenses del momento y, un día, mientras estaba en el estudio de grabación con sus hermanos, nacieron las rimas que ahora caracterizan a Los Nin. Desde ese momento, los ensayos serían distintos. Sumay junto a Túpac y su cuñado Samuel, grabaron en *cassette* la primera canción que habría salido de la improvisación, *mushuk runa*. Con miras en la conformación de un grupo y por la necesidad de presentarse en vivo, Ati Cachimuel, hermano de Sumay, contacto a dos amigos, Diego Guzmán y Daniel Proaño, de Cotacachi, para que se unieran a la propuesta que pronto sería Los Nin.

Los miembros de la agrupación se han visto inmersos en dos realidades culturales pues, con la familia y comunidad, el kichwa es primordial para su desenvolvimiento e interacción, pero también son parte de la realidad hispana del país, lo que los hace bilingües. En nombre de la agrupación responde al vocablo kichwa *Nina* que quiere decir fuego o decir. Esto se traduciría en *los que dicen*, sin embargo, *nin* corresponde a la jerga coloquial de los kichwa hablantes, por lo que, le corresponde más la significación dice.

En la actualidad están conformados por: Sumay Cachimuel (MC), Daniel Proaño, (MC), Curi Cachimuel (batería y vientos andinos), Rumiñahui Cachimuel (bajo), Ati Cachimuel (guitarra y cuerdas andinas), Diego Guzmán (teclados), Alic Cachimuel (Sampler), Túpac Cachimuel (cuerdas andinas) y Roberto Cachimuel (vientos andinos).

Sin embargo, el concepto de Los Nin no solo queda en el rap hip hop en kichwa y español. Una de las características más importantes de la agrupación es su sentido de lucha y denuncia frente a las injusticias sociales desde su perspectiva kichwa mestiza. El contenido social de sus letras que coexiste con sus creencias y tradiciones en una misma expresión artística conforman no solo el concepto de la agrupación sino también una filosofía que se evidencia en su estilo dentro y fuera del escenario. Entre sus letras que evocan la memoria de personajes revolucionarios y que rechazan la opresión y la necesidad de revitalizar y fortalecer sus costumbres y el idioma son la esencia de la agrupación.

Los Nin es una propuesta que siempre les dice a los jóvenes que también hay chance de hacer; que todos pueden hacerlo. Que todas las personas que tengan un plan, un propósito, una idea, simplemente pueden hacerlo y hay chance. Por eso también nosotros exponemos nuestras ideas y hacemos tanta mescolanza de todo esto, porque sabemos que desde los jóvenes se puede proponer bastantes cosas, sobre todo para el cambio social. (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre, 2018)

### **2.3.2. Trayectoria**

Todo lo que hoy se conoce de Los Nin, comenzó en 2008 y, hasta la actualidad, han dado pasos agigantados con respecto a su trayectoria musical. Desde sus inicios han tenido dos producciones musicales, *Shinallami Kanchik* y, el más reciente, *Wambra Katari*. Además, su música y mensaje los han llevado a presentarse dentro y fuera del país y han estado en escenarios de Esmeraldas, Salinas, Cuenca, Loja, Cañar, Quito, Ibarra, Otavalo, Cotacachi, Tabacundo, Perú, España y Francia. Cada paso de su trayectoria lo han llevado con contenido que refleja las problemáticas sociales de desigualdad y búsqueda de identidad dentro de un sistema hegemónico global.

#### **2.3.2.1. Shinallami Kanchik**

La primera producción de Los Nin surgió en 2012. Se trata de un Ep que reúne el primer repertorio de la banda. La producción cuenta con 7 temas: Intro Flautas, insurgencia, yuyay, 20 balas, katary, mushuk runa, no fronteras. *Shinallami Kanchik* en español se traduce como *esto es lo que somos*.

#### **2.3.2.2. Wambra Katari**

La segunda producción de Los Nin vendría 5 años después y cuenta con 6 de los temas presentados en *Shinallami Kanchik*, más otros nuevos que en total suman 14 canciones. En realidad, en ambas producciones se sumaron canciones que se habían escrito desde los inicios de la agrupación pero que tardaron en llevar al estudio. *Wambra Katari* - despertar de la juventud- es producto de más de 10 años de trabajo y composición en los que se puede evidenciar una gran influencia de los sonidos y la historia del pueblo kichwa de Imbabura. La producción discográfica se realizó en Millay Runa Estudio, un estudio de casa manteniendo las tradiciones del trabajo comunitario.

En cuestión gráfica, *Wambra Katary* tiene una estructura que refleja la revitalización de los signos y símbolos de la cultura kichwa. Al desplegar todas las partes de la cobertura del disco, se puede apreciar la cruz andina o chacana, símbolo que para la cultura kichwa representa al sol, a la cruz del sur y a las cuatro estaciones del año que determinan los momentos de cosecha. Además, entre fotografías de los integrantes, están también los colores que representan al movimiento indígena: rojo, naranja, amarillo, azul, verde y morado. Adicionalmente, todas sus producciones se encuentran en las plataformas online: Spotify y Soundcloud.

Los Nin son una agrupación que ha logrado representar su cultura e ideología en todos los aspectos artísticos producidos durante todo el tiempo que han estado en actividad. Cada una de las características puestas en contexto, son parte del surgimiento de una propuesta con impacto artístico y social. Cada uno de sus componentes son altamente expresivos. Las canciones, en cuanto a lírica y a musicalidad, son el elemento más comunicativo de la agrupación. Por lo tanto, se analizará cuál es el sentido de las composiciones, *yuyay*, *katary*, *makipurarishun* y *jahua* junto con la propuesta en vivo, a través del método de Daniel Prieto (2000) sobre la construcción de los mensajes.

### **2.3.3. Letras y música**



Uno de los aspectos más importantes de Los Nin en cuanto a su concepto y a la composición, es la temática de sus canciones. Su discurso tiene una postura política y social muy marcada en la se apela a la memoria, reflexión, lucha, fuerza, unión y al trabajo colectivo. Todo esto desde una posición de ruptura frente a la injusticia social y a los roles de dominación y de poder. Parte fundamental de su discurso es la idea de diversidad de expresión que tienen los miembros de la agrupación y que enriquecen su propuesta. “Somos diversos, tenemos diferentes lenguajes, pero, a la vez también tenemos muchas cosas en común. Nuestro trabajo es colectivo y cada uno aporta con su visión. Al momento de componer nadie se queda fuera, por eso también los diversos temas que topamos” (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre 2018).

La banda tiene muy claro el por qué y para qué escribe. Su trabajo no termina en la composición artística, sino que, también, se inscriben en una militancia que llama a las acciones de los jóvenes y que actúa como rap conciencia proyectado a través de sus costumbres. Además, no es suficiente pensar en las líricas de Los Nin como una defensa o revitalización de la cultura kichwa de Imbabura puesto que su postura también busca reivindicar la lucha de clases mediante el desarrollo de un discurso en base a la resistencia, insurgencia y combate frente a las imposiciones totalitarias.

A pesar de que el hip hop como género musical se ha globalizado y ha generado una tendencia comercial, Los Nin, al ser una propuesta independiente, descartaron de sus objetivos artísticos y sociales, el ser una tendencia en la música. Cabe destacar que, el hip hop no es lo único resalta en la composición musical. Aunque el uso de la tecnología es fundamental para su desarrollo e identidad musical, no han dejado de lado el uso de instrumentos andinos de cuerda y viento tradicionales de la región. Su fusión musical se complementa con el uso de instrumentación electroacústica incluido el *sampler*. En cuestión

de géneros y ritmos andinos, Los Nin se especializan en el uso de la música y danzas especiales de los *raymis*.

#### 2.3.3.1. Mensaje primero y mensaje segundo

Dar un punto de vista siempre será complicado, sobre todo si se trata de comprender algo que, aunque puede ser catalogado, no es apto para esquemas ya impuestos. “Cada canción es una conversación o debate” (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018). Aunque las temáticas son explícitas, el verdadero mensaje puede no comprenderse por factores en contra como el hecho de que la mayoría del público del grupo no es kichwa hablante. Por lo tanto, el sentido completo es un poco más difícil de asimilar.

Desde este punto, se comprende una diferenciación que tiene que ver más con la forma de expresar una tradición distinta que no los exenta de los derechos universales. No tiene que ver, en absoluto, con un sentido de reivindicación. Al contrario, el mensaje primario es simple, lo cantan en sus letras y tiene que ver, en general, con el lugar que ocupan en la sociedad con una postura clara frente a las injusticias sociales y a los sistemas políticos y económicos.

#### 2.3.3.2. Predicaciones y referencialidad

La identidad, el reconocimiento de la cultura ancestral como la principal dentro de su desenvolvimiento y la exigencia por un espacio social libre de estereotipos son los temas principales que predicán en su discurso. Estas características son mucho más evidenciables en la composición musical, pues, sin importar el componente externo, la música andina siempre prima en las canciones. Además, el uso del kichwa y del español

expresa el orgullo por sus raíces, sin la necesidad de que el interlocutor entienda ambos idiomas.

La referencialidad con respecto a la realidad social es muy alta. La cantidad de grupos que pueden identificarse con la mezcla lírica y musical de Los Nin son varios dentro del contexto social del país. Incluso, en varias canciones hacen alusión a que los sectores que han sido históricamente marginados, son el motor de la sociedad. Esta parte del discurso viene de la fuerte lucha de clases que, aunque desde distintos enfoques, sigue vigente en el país. Dentro de una época en que la visibilización e inclusión están en el foco público, la referencialidad con procesos coyunturales políticos y sociales es aún más alta.

#### 2.3.3.3. Relaciones de armonía y oposición

Aunque existe una búsqueda eminente de espacios sociales de diversidad, igualdad y equilibrio, es mucho más fuerte el sentido de oposición en las letras de las canciones. Si bien es cierto, sin armonía en cuanto a la fusión de géneros, idiomas y pensamientos, la propuesta no fuera atractiva (tal vez, ni siquiera existiría). Por ello, el contenido político, anti imperialista y capitalista se lleva el tema principal de la mayoría de sus composiciones.

#### 2.3.3.4. Tipificaciones

En general, la agrupación no presenta una propuesta común. Las mezclas que realizan pueden ser un poco ajenas al contexto en el que se desarrollan. El reconocimiento de las problemáticas que se exponen en las canciones son situaciones que, como se ha explicado en la referencialidad, son fáciles de reconocer en la cotidianidad. Sin embargo, la mixtura de idiomas y de los géneros musicales no están dentro de lo que el público de la provincia o del país está acostumbrado a consumir. Para comprender que es lo que Los Nin

presentan en su totalidad, es necesario detenerse para reconocer los componentes y su complejidad. Además, se debe tomar en cuenta que la rítmica andina de las canciones es lo que se reconoce primero y es lo que más se apega a la cotidianidad del entorno en el que se desarrollan.

#### 2.3.3.5. Lo dicho y lo no dicho

Como parte de expresiones que son poco comunes en cuestión local, el estímulo ante la familiaridad es un fenómeno complejo, pues, el rap kichwa es una sorpresa que conduce a que la propuesta sea mucho más certera. Aunque sea difícil de definir, Los Nin, con o sin intención, han incursionado con géneros que se abren espacio en la industria cultural con facilidad. Lo dicho tiene que ver con su mensaje anti sistema pues es la parte explícita de toda su propuesta.

Se descarta el hecho de que el uso del rap y del hip hop los pone dentro de esferas de competición que no juegan bajo las mismas reglas que sus expresiones explícitas. Este aspecto es parte de lo no dicho, pues, aunque están una postura de protesta, denuncia, rechazo y sus mensajes son explícitos y directos, también son parte de los procesos sociales que deben responder al sistema capitalista. Por lo tanto, y aunque haya rechazo, su función social y de artistas gira entorno a esta dinámica.

#### 2.3.4. Yuyay

Como una de las primeras canciones de la agrupación, Yuyay es una composición que conjuga diversos elementos de géneros como el rock, debido al proceso de composición y de libertad de experimentación. El ritmo en el que se fundamenta es el sanjuán y, durante toda la canción están presentes los instrumentos andinos como también el rap. La

conjugación de la batería, guitarra eléctrica, bajo y sampler también es muy notoria. Existe la presencia del kichwa y del español. Ambos idiomas no se fusionan en el mismo momento de la canción, al contrario, se expresan en distintas etapas. *Yuyay*, significa conocimiento y la temática trata de la valoración de los saberes y costumbres ancestrales de la cultura kichwa frente a las manifestaciones de la globalización que generaban cambios en los comportamientos. Además, se aborda el tema desde la perspectiva de la pérdida de la cultura y desde la postura de que los jóvenes tienen conciencia y pensamiento crítico ante los acontecimientos de su realidad.

#### 2.3.4.1. Mensaje primero y mensaje segundo

Como es característico de Los Nin, las letras son tan explícitas que el primer mensaje es fácil de comprender. Sin embargo, entrar en la canción cuesta debido a que empieza con rima en kichwa. Pero, el mensaje, para quienes comprenden el idioma, es claro y directo. La canción trata de jóvenes que buscan ser escuchados, expresarse con libertad y, a su vez, es una crítica a la forma de modernización que relega las tradiciones.

El mensaje segundo tiene que ver con que, aunque su postura sea de unión e igualdad, la construcción de la canción genera una diferenciación que prioriza a la problemática de los runas. *Niway ¿imashpata pinkanayachikun?* (Dime, ¿qué es lo que te hace avergonzar?). Está implícito el mensaje de “no te avergüences de tu patrimonio” y lo dicen desde su propio patrimonio. A pesar de que en la canción se explica tanto en kichwa como en español, el mensaje es más fuerte en la parte cultural ancestral. Aunque la intención del primer mensaje sea directa para todos quienes escuchan, el segundo tiene una segmentación; a la igualdad por medio del reconocimiento de las diferencias y la aceptación de ellas.

#### 2.3.4.2. Predicaciones y referencialidad

A partir del cuestionamiento, evidencian una realidad en la que se vieron inmersos durante largo tiempo; la disputa entre adultos y jóvenes por el correcto uso de los rasgos culturales. Conflicto que se topa desde la visión de la discriminación, la conservación de las costumbres y desde los jóvenes que al ser parte de ambas realidades buscan un equilibrio. Predican con un discurso de reconocimiento de jóvenes como principales actores de cambio. “*Shina kashpaka rikunki, ama sakirinkiy paktara kunkankima.* (Entonces observa, no te dejes llevar y cuidado te olvidas).”

Se evidencian dos premisas principales. Por un lado, está el llamado a los jóvenes kichwas a que no nieguen lo que son y la realidad a la que pertenecen. Incluso, también apelan a liberación de la falsedad del capital. Por otro lado, se encuentra un grito de alerta en el que expresan que tienen inteligencia y conciencia, aunque sean jóvenes. A partir de estos puntos, la referencialidad es alta, sin embargo, está presente la noción de que la canción está dirigida que los kichwas que han vivido está problemática.

De tus raíces no te alejaras por más que tu corras  
eso es tan obvio, el cambio es notorio  
lo único que causas con ese pensamiento es el odio,  
odio a tu familia y a los que te rodean  
decir que eres alguien que no eres  
esperando a que te crean

#### 2.3.4.3. Relaciones de armonía y oposición

En cuestión musical, existe una conjugación casi perfecta entre todos los elementos de la sonoridad. Es decir, no hay un conflicto entre la conjugación de lo moderno con lo tradicional. Los instrumentos andinos se encuentran mucho más fundidos que en otras canciones. El sanjuán va muy bien con las características del rock y con las rimas del hip

hop. Además, la letra, en general, expresa ideas que van en una misma línea de pensamiento. Pero, la verdadera oposición se encuentra con su expresión directa y concisa frente a un sistema del que no quieren ser parte. Se enfrentan al conservadurismo, desde el punto de liberación y de aceptación de los cambios que suceden para bien; y a las apariencias que genera el capitalismo. Es decir, surge un sentido de apreciación de la sociedad de tradiciones a la que pertenecen y a la que ven cambiar desde el fondo y, por lo tanto, genera una negación con la modernidad que amenaza con dañar la esencia de su entorno.

Que pasara cuando solo quede ese sin sabor  
de la discriminación cuando hayan despertado del sueño,  
cuando el occidente haya inferiorizado  
nuestra cultura a un simple folklore  
nada será como antes se olvidaran las viejas frases  
despertarán esclavizando a sus semejantes  
descubrirán que son diferentes cuando más se les parece  
descubrirán que así no perezca la diferencia entre la gente

#### 2.3.4.4. Tipificaciones

Dentro de *Yuyay* existe un sentido descolonizador y de anti dominación. “Porque no somos a los que antes conocían, a los que antes humillaban, ahora nadie se arrodilla”. En este momento, la canción puede comprenderse como un mensaje unificado en el que se evidencian conflictos sociales que identifican tanto al grupo étnico como al mestizo, sin embargo, son situaciones comunes en la cotidianidad de los runas y que pone a los demás en la calidad de espectadores. Se extiende la invitación para luchar a cualquier persona que se sienta orgulloso de donde viene y que quiera expresarse frente a las injusticias del sistema y de la discriminación.

#### 2.3.4.5. Lo dicho y lo no dicho

*Yuyay*, tiene en su mensaje una aceptación a los cambios que son característicos de los jóvenes y, a su vez, la importancia de la identidad y el orgullo de sus rasgos heredados. Lo dicho está en exponer la necesidad de conservación de elementos fundamentales a pesar de los cambios. Además de la aceptación de los orígenes como forma de vida.

Dime a quién ves cuando te miras al espejo  
recuerda que las mentiras caen por su propio peso  
yo no digo que sea un inmaculado  
pero no quiero que me controlen como si fuera un soldado.

En lo no dicho, precisamente, se encuentra un choque entre la cultura como un proceso de evolución y transformación y la aceptación de que, con los cambios que han adoptado, la mezcla de ritmos y el pensamiento innovador, la cultura que desean conservar, corre el riesgo de perderse debido a sus propias acciones.

#### 2.3.5. *Katary*

A partir de la composición sonora, los instrumentos andinos toman mucha más presencia y, los géneros, sanjuán, inti raymis y el rap - hip hop, se fusionan armónicamente. El fundamento de *Katary*, como en la mayoría de las propuestas, es el sanjuán. El tema principal de la canción es el rescate de las costumbres frente a la inserción de formas de expresión comerciales y mediáticas. En la canción se exponen ejemplos de cómo los jóvenes dejan de lado su cultura para identificarse con aspectos ajenos a su realidad. Hace una crítica fuerte ante la discriminación que existe hacia quienes demuestran con orgullo sus raíces ancestrales. *Katary*, significa levantamiento y, en partes de la canción expresan directamente llamados de manifestación y lucha dirigidos, en especial, a los más jóvenes.



Con el sanjuán mucho más expuesto, *Katary*, es un canto que tiene mucha más fuerza desde su composición musical. Incluso, es mucho más claro en cuanto a los rasgos identitarios que defienden, lo que ocurre en su cotidianidad y el orgullo que tienen frente a su cultura. Desde el nombre, incitan a un levantamiento que no tiene que ver con una manifestación violenta. “Alli kachishpa, ñukanchik parlayta, ñukanchik kawsayta, ñukanchik yuyayta. (Con orgullo, nuestro hablar, nuestras vivencias, nuestros conocimientos)”. Al contrario, se trata de un llamado de atención a los kichwas que, cuando se volvió moda, se cortaron el cabello, se quietaron la vestimenta y dejaron de hablar el idioma.

#### 2.3.5.1. Mensaje primero y mensaje segundo

En la fórmula de *Katary* el idioma que predomina es el kichwa. Aunque se expresa la situación explícita en español, el mensaje principal de orgullo y de engrandecimiento de lo cultural se encuentra en lo kichwa. Para quienes no hablan el idioma, el primer mensaje trata de exponer lo que atraviesa la cultura ancestral y cuál es su posición frente a ello. Mientras que, para los kichwas el mensaje principal es el llamado de fuerza en la unidad. El mensaje segundo se vuelve evidente cuando no se explica en qué posición se encuentran ellos al hacer hip hop con música que debería ser respetada, tal y como los rasgos que mencionan.

Quando uno hace una canción y el resto siempre lo toma de la forma en que lo entiende. Fue una de las primeras canciones por las que nos criticaron muchísimo. Así como que; porque fusionar estos dos elementos culturales. (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

#### 2.3.5.2. Predicaciones y referencialidad

En la predicación se expone dos tipos de críticas; en primera instancia, la denuncia ante la inserción de estereotipos y modas por parte de la cultura de masas que fue uno de los

principales factores que influyeron para que haya renuncia a las tradiciones, en especial, en los más jóvenes. Y, en segundo lugar, la discriminación que surgió mientras todo este conflicto de identidad sucedía. Predican un mensaje que apela a la memoria y al reconocimiento de lo que los caracteriza y de que esto se lleve siempre en alto.

Imitando las cosas que ven en la tele  
personas famosas, la moda, el estilo, la ropa,  
el peinado alzado, todito cambiado  
olvidando y perdiendo la identidad que les queda  
y odiando la vestimenta de los antepasados  
que les han dejado  
y hasta las costumbres  
viniendo con nuevas etapas  
que tapan y tratan y matan la historia  
que por mucho tiempo ha sido parte de nuestra cultura, es así.

De muchas maneras, no buscan simplemente decirles a los jóvenes cómo deben identificarse, sino que encuentran una forma de representación de la realidad en la que viven. La referencialidad es alta debido a que se expone con claridad cuáles son es la disyuntiva por la que atraviesan, no solo como compositores musicales sino como parte del conflicto. Es decir, en las letras reflejan un sentido de responsabilidad frente a lo que les pertenece y que se desvanece frente a una cultura más grande e invasiva.

#### 2.3.5.3. Relaciones de armonía y oposición

La armonía está presente en la parte rítmica, pues, la sonoridad tiene un equilibrio que connota una relación entre lo tradicional y lo moderno que no agrede las reglas de ambas partes. De cierta forma, el hecho de apelar a la coexistencia pacífica de las tradiciones y lo moderno, puede generar un sentido de relación armónica, pero en la canción predomina una denuncia frente a un sistema que ha generado cambios unos cambios significativos. El levantamiento al que apela *Katary* trata de generar una respuesta cultural

ante el cambio de pensamiento. Se presenta una ruptura muy fuerte que no se trata de una representación utópica, sino, de un proceso que tiene un sentido de discriminación implantado hace miles de años.

#### 2.3.5.4. Tipificaciones

En esta canción, no se encuentra un debate o un cuestionamiento. Más bien, se trata de una exposición de elementos que forman parte de un conflicto muy claro. El mensaje se va mucho hacia la identidad y el orgullo que común en comunidades o sectores que han sido históricamente marginados.

Caminando en las calles recibiendo hasta ofensas  
como veían cuando yo salía con mis trenzas,  
eso es lo que implica ser un verdadero Runa  
representar sin duda alguna la cultura pura.

Además, se expone el rechazo, no solo por parte de quienes veían el problema desde la periferia sino, desde el mismo grupo étnico. El mensaje de *Katary*, se puede tipificar desde la postura de Los Nin como agentes de cambio que exponen una realidad universal.

#### 2.3.5.5. Lo dicho y lo no dicho

Lo dicho de la canción se evidencia tanto en la rítmica como en las letras pues, la utilización del sanjuán y el *inti raymi*, al final de la canción, ratifica la letra de identidad y orgullo frente las acciones y costumbres runas. Y, mucho más significativo, el *inti raymi* es fuerte y genera una sensación de lucha. Esto genera una respuesta del mismo calibre, lo que evidencia un funcionamiento de lo dicho y del mensaje primero. La canción conlleva

todo un contexto histórico que no puede ser evitado ni rechazado, incluso, por los que no forman parte del grupo étnico. “Chashnami kawsana Kanchik, runami kanchik shinakullamarikanchi, willayta charishpa kanamari Kanchik. (Así tenemos que vivir, sencillamente es que somos runas, tenemos que tener historia). Al emitir un mensaje que apela a la igualdad, lo no dicho se expresa cuando se involucra a la sociedad como parte del problema y como principal solución. Sin embargo, esto no está explícito.

Está ahí el producto. Eso dependerá de las personas que escuchan las canciones, que escuchan las letras. Como todo, ahí están los libros, ahí está la filosofía, ahí está la historia, pero si no le lees. (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

### **2.3.6. Makipurarishun**

Con alusión a la injusticia social y a la lucha en contra de las desigualdades, *Makipurarishun*, posee un tono de protesta en la letra y en la música. En la composición, los instrumentos andinos son muy explícitos y se apagan en pocas ocasiones durante la canción. De igual forma que en las anteriores, la vida de la canción es el sanjuán como el fundamento que da la pauta para la conjugación de musicalidad y rima del hip hop. El contenido está ligado a los conflictos políticos y económicos a nivel global, de región y, por último, humanos, pues hace alusión a los trabajadores como la fuente del progreso de sistemas como el imperialismo y el capitalismo. Además, se los denuncia como procesos exportadores e injustos; en especial, al imperio *yankee*. Adicionalmente, el sentido de identificación se representa en la canción, ya no con lo andino u otavaleño, sino, directamente con lo latinoamericano. Por último, también narran las situaciones y expresan sus ideas desde el kichwa y el español.

### 2.3.6.1. Mensaje primero y mensaje segundo

La premisa principal de *Makipurarishun* se encuentra en la unidad. Al contrario de otras canciones, la denuncia, en este caso, se refiere directamente a la política y al sacrificio del obrero frente a un sistema que lo explota. En primer lugar, expresan su inconformidad frente al imperialismo en forma de protesta, desde la visión de quienes se fueron y son oprimidos. “Ni un paso atrás en esta vieja batalla ya son miles de años que la llevamos a espaldas”. El primer mensaje de la canción es el apoyo al comunismo con referencias como: “abajo el imperio yanqui falaz” y “todos preparados con el puño levantado”, que hacen referencia a las imágenes de los frentes socialistas y comunistas sin la necesidad de nombrarlos.

El mensaje segundo surge con la contradicción de la utilización de hip hop como recurso para mandar un mensaje anti imperialista, pues, este género se reconoce por los exponentes comerciales que han surgido. Entonces, utilizan un recurso que logra ingresar a los mercados gracias a la industria cultural que critican. Con esto, también se diferencia un fuerte reconocimiento de lo latinoamericano. Ya no se trata de un discurso que se queda en lo local, sino, que se une a un concepto mucho más grande y este es la lucha latina y andina por el cambio social.

la tribu andina y la latina se unieron  
ahora podemos decir que los del imperialismo se jodieron  
“la minoría es la que está al frente”  
¿De qué minoría estás hablando si lo formamos miles de gente?

### 2.3.6.2. Predicaciones y referencialidad

Con la firme crítica política y el rechazo a los mecanismos de control económico y social, se predica un discurso de fuerte reconocimiento a la labor del obrero y su papel dentro de un sistema que lo ha explotado. Más que una simple exposición de las situaciones, se trata

de un llamado de lucha mediante el símbolo de las manos unidas, que en muchos contextos significan colaboración. La referencialidad en Makipurarishun es un poco confusa debido que, a pesar que se refieren a manifestaciones concretas del imperialismo y de sistemas políticos y económicos, el conflicto no representa la ideología de toda la sociedad. Al contrario, se trata elementos que son poco comunes en la actualidad.

Son ustedes señores los constructores  
los que le han dado forma con sus manos y sudores  
los que han aguantado en su espalda todo el peso el proyecto del progreso  
a los que en vez de carne solamente les dan hueso  
ahora nos toca a los latinoamericanos  
por las selvas las montañas, por los hijos los hermanos  
todos preparados con el puño levantado.

#### 2.3.6.3. Relaciones de armonía y oposición

En cuanto a la musicalidad se reconoce la relación de armonía debido a que los instrumentos andinos, como la quena o la flauta, se unen con en el hip hop y ambos se reconocen de principio a fin, aunque tenga la inserción de elementos electrónicos. No se trata de una petición de reivindicación, al contrario, conjuga mucho más con el reconocimiento de mecanismos que no funcionan en pro de su entorno y que necesitan un cambio. Las relaciones de oposición están claramente marcadas en mensajes que no admiten otra alternativa que no sea la unidad.

Ustedes saben que no vamos a parar  
trato de imaginar qué estrategia van a usar  
dictaduras, TLCs, ONGs o embajadores,  
mercenarios, marionetas, generales o soplones  
quieren dividirnos por culturas, por colores,  
por la raza, por naciones y hasta religiones  
pero no podrán.

#### 2.3.6.4. Tipificaciones

El tono de denuncia que tiene la canción se asemeja mucho a las manifestaciones de guerrilla que buscan, más que soluciones, alzar la voz frente a conflictos que han sido históricamente opresivos, por ello, también se establece el concepto de la necesidad de ser escuchados. Se alejan mucho del tema de rescate de las costumbres y tradiciones y dan un giro que los lleva a un conflicto directo con el imperio yankee. En parte, tipificar el mensaje tiene que ver con los estímulos que genera esta canción, pues, sus componentes incitan a la denuncia y a la lucha.

por las madres que reclaman a sus hijos en la plaza,  
por tierra, por el mundo, por la pacha mama  
que quiere justicia que tiene bondad que entiende lo que es trabajar  
que no pide nada a cambio de dar que no tiene tiempo de pestañear  
que tiene que trabajar con deudas por pagar  
que tiene que trabajar para nada ganar.

#### 2.3.6.5. Lo dicho y lo no dicho

*Makipurarishun*, desde su nombre, apela a un sentido de unidad que se sale de los límites y se dirige a la región andina y latina. El mensaje explícito de unidad y lucha de la región es parte de lo dicho. De igual forma, lo que no dicen es la historia de migración que influye en la mayoría de los integrantes de la banda. Con este factor de por medio se crea una contradicción, pues, los orígenes de Yarina y de Los Nin se gestaron en las calles de New York. A su vez, se genera una necesidad de resaltar la explotación o discriminación que se vivió mientras se formó parte de una sociedad imperialista.

### 2.3.7. Jahua

La composición de Jahua aborda una crítica a la religión y es la única canción de todo el repertorio que esta cantada totalmente en español. De igual forma, su base rítmica es el sanjuán, pero en una variante un poco más lenta, que se conoce como churay. Durante la canción se evidencia con mucha más fuerza la instrumentalización electroacústica que la andina, sin embargo, coexisten casi en la misma cantidad. Además de ser una expresión en contra de los dogmas impuestos por la religión católica, también se rescatan los valores y saberes ancestrales que ahora ya no se reconocen y se practican solo dentro de las comunidades arraigadas.

#### 2.3.7.1. Mensaje primero y mensaje segundo

Aunque es la única canción de Los Nin que no presenta la combinación de kichwa y español, apela a la sensación de humanidad presente en la mayoría de las composiciones. Desde una contraposición a los dogmas de la religión católico cristiana, el primer mensaje de esta canción es la renuncia a una creencia impuesta. Alrededor de este conflicto se creó una mezcla en la cosmovisión andina en la que, a pesar de ser católicos, el sol sigue siendo uno de las características más importantes para su desenvolvimiento.

Yo no estoy dispuesto a obedecer lo que nos quieren imponer  
tengo mis creencias y yo si las compruebo  
celebrando el 21 de marzo nuestro año nuevo  
eso es solo un ejemplo de lo mucho que tenemos  
y estas malditas sectas quieren hacer que la olvidemos.

Definitivamente, esta canción es un reclamo que expresa un sentimiento de porque debemos creer en algo que nos impusieron y que nos miente. “No quiero descartar la fe,



más bien quiero contarles, que nos mienten en la cara para hacernos creer”. En el segundo plano de la canción está la existencia y participación de una fe predominante y que es oficial en la región. A pesar de la denuncia, no se puede dejar de lado la importancia de la religión católica en el desenvolvimiento cotidiano de la comunidad.

#### 2.3.7.2. Predicaciones y referencialidad

Es muy claro el rechazo a la iglesia católica que predicán en su mensaje. Aunque no se identifican a sí mismos como ateos, dentro de la canción, la negación frente a los dogmas de la religión lo deja muy claro. Además, buscan una identificación de los sectores más vulnerables y, a través de la exposición de argumentos que evidencian el mal funcionamiento de la iglesia, incentivar a que se reconozca las creencias propias y el trabajo del hombre y la mujer como lo que posibilita los recursos de vida.

La canción se apega mucho a la realidad y posee alta referencialidad. Se encarga de reforzar una batalla de creencias que se ha gestado desde hace miles de años y que se sustenta en un mensaje comunista en el que se destaca la desigualdad entre las jerarquías de la iglesia y la creación de una conciencia para terminar con el abuso de los más vulnerables por medio de la fe. “Dicen que oremos en lugar de que actuemos, feligreses hambrientos y obispos con estómagos llenos”.

#### 2.3.7.3. Relaciones de armonía y oposición

Lo representado desde los factores ideológicos dentro de la canción, evidencia un predominio de las relaciones de oposición. Es decir, como es común en las creaciones de Los Nin, la denuncia y el rechazo a los sistemas opresores, los conflictos que expresan con referencia a los dogmas impuestos y a los atropellos que ha sufrido la cultura ancestral,

son, en su totalidad, negación y oposición. “No puedo creer en una falsa religión, que a través de los años se ha basado en la explotación, y la expropiación de la tierra que nos vio crecer”. Aunque en el factor de la musicalidad, siempre se encuentra un equilibrio, es pertinente destacar que la armonía del sonido no es destacable pues la letra es mucho más fuerte, en este caso.

#### 2.3.7.4. Tipificaciones

En la canción se establece un choque de visiones que está representado con varios símbolos de la religión de las creencias indígenas como: “tengo energía y mi estrella de guía” en referencia a la chacana o cruz andina que representa tanto el sol como la cruz del sur; y, “si la sangre pudo transformarse en vino, porque no transformaron el maltrato en el que vivimos”. Los estímulos que genera esta canción tienen un apego muy fuerte con la cotidianidad. Dentro de una sociedad que cada vez se identifica menos con la religión católica, el mensaje de rechazo es cada vez más común. Sin embargo, también se debe tomar en cuenta que uno de los elementos más importantes es el regreso hacia las creencias ancestrales de las cuales no toda la sociedad es partícipe.

#### 2.3.7.5. Lo dicho y lo no dicho

El discurso es muy explícito en exaltar la labor del obrero como sustento de la sociedad. Por ello, con un profundo sentido de humanidad, lo dicho llega desde la necesidad de no pertenecer a lo que no representa al pueblo del que son parte; de cierta forma, es la negación de la existencia del dios creado por una iglesia y no por la fe.

Que más queremos esperar  
saber que un salvador del cielo nunca bajará

allá en el infinito solo se ven estrellas  
las mismas que me dicen que esto si es real  
tan real que me quemo con el sol  
que me fatiga el calor y la puta explotación  
que tengo ganas de salir a matar  
y con el pueblo organizado salir a expropiar.

Lo que no se dice con claridad es que, aunque estén en contra, siguen inmersos en un entorno en el que predomina la religión católica y que, en muchos casos tendrán que jugar bajo sus reglas.

### **2.3.8. Puesta en escena y estilo**

Al representar a dos culturas distintas, la imagen que proyectan los Nin tiene diversas caracterizaciones, dentro y fuera del escenario. En un principio, la agrupación subía a los escenarios con las máscaras de Diablo Huma, pasamontañas o mascadas en son de protesta y con ropa mestiza. Con el tiempo cambiaron su imagen en los escenarios, sin embargo, todavía acuden a algunas presentaciones con las máscaras de Diablo Huma.

Los más jóvenes de la agrupación, Sumay y Alic, no llevan la indumentaria tradicional de los kichwas Otavalo, al contrario, ellos, junto con Daniel y Diego, usan vestimenta hip hop y protesta. Camisetas, chompas y jean holgados más zapatillas. Daniel Proaño usa la mascada en cada presentación. En sus camisetas estampadas se encuentra alusiones a personajes o a revoluciones latinoamericanas. En cuanto a Rumiñahui, Curi, Ati, ellos suben al escenario con el traje tradicional de la cultura kichwa de Imbabura; alpargatas, pantalón blanco corto, camisa blanca y, en ocasiones, sombrero.

Una propuesta con tanta vida e ideas, no puede nutrirse simplemente de una expresión, pues, su esencia, como ya se ha manifestado, se fundamenta en la diversidad. Es por eso que su propuesta en vivo no se completa si no se toma en cuenta su desenvolvimiento en el escenario. Las características que manifiestan son bastante mixtas

y, al igual que en las canciones, utilizan distintos símbolos de su realidad. Aunque no lo realizan en todas sus presentaciones, para ingresar al escenario lo hacen con el tradicional zapateo característico de la apertura de celebraciones como el Inti Raymi. Junto con la presencia de la vestimenta tradicional el primer mensaje reafirma una condición que no necesita ser contada o explicada. Simplemente se trata de fidelidad ante su construcción social.

Nuevamente se evidencia el discurso de *shinallami kanchik*; esto es lo que somos. Sin embargo, se hace presente la diferenciación de que, aunque no funciona como un aspecto negativo, es lo que está implícito en el mensaje. De hecho, los patrones de Los Nin generan un impulso de repetición en el público pues el fundamento es la fiesta. Frente a esto, se debe destacar que se transmite la idea de que los dueños del patrimonio, en este caso el zapateo, hacen participe de su fiesta a gente relativamente ajena a sus conocimientos.

A todo esto, se le debe sumar que su imagen que proyecta las tres aristas de pensamiento, la tradicional, la del hip hop y la protesta, por medio de la vestimenta. No es necesario detenerse a escuchar la música o las letras cuando su discurso visual ya presenta todos los elementos que componen el centro de sus acciones y palabras. Con su imagen predicen diversidad y reafirmación de valores que, socialmente, son poco aceptados. No necesitan decir a que es lo que representan pues, el nivel de referencialidad con su estilo es bastante alto. El traje típico, la mascada en el rostro, los pantalones anchos y las camisetas con alusiones al Che Guevara o al EZNL conforman una característica que ya no se lee por separado sino como aspectos que fueron antagónicos y que ahora son uno solo. De cierta forma, aspectos que se creían imposibles se volvieron realidad en la propuesta de Los Nin.

Con el análisis de los mensajes de los elementos más característicos de Los Nin como pauta, el proceso de lectura de todo lo descubierto es fundamental para llegar a la

condensación del sentido de dichos mensajes. Además, la interpretación de todos los componentes determinará si la propuesta particular del hip hop andino de Los Nin, es parte de la hibridación cultural o no.

### 3. Capítulo III: Construcción de los mensajes

Realizado el análisis de las canciones: *makipurarishun*, *yuyay*, *jahua* y *katary*, junto con la exposición del contexto y teorías necesarias para que cada parte de los mensajes, textuales y musicales, puedan ser interpretados de la manera correcta, surgen, con mayor claridad los fundamentos de la música de Los Nin. La historia socio cultural del rap hip hop y de las expresiones artísticas de la cultura kichwa, demostraron que el lenguaje, la sonoridad, los conflictos políticos, sociales y culturales, actuales y patrimoniales, provocan en la agrupación algunas manifestaciones híbridas y otras, en contraposición a la mezcla con los poderes de ordenamiento.

Como conceptos elementales para la comprensión de los mensajes de las canciones de Los Nin, se encuentra la significación de centro y periferia como generadores de identidades frente a lo global y local. Además, de la constante pugna entre la tradición y la modernidad como elementos que destacan, constantemente, el uso y desarraigo del pasado y la relación exclusiva del territorio. Todo esto, fundamentado en el desconocimiento de las distinciones entre alta cultura y cultura popular. Además, será importante la comprensión del arte y la cultura como creación humana inestable, mutable, con capacidades de movilidad y transformación social.

Desde la hibridación propuesta por García Canclini (1990) y la contraposición de Silvia Rivera (2010), se establecen las nuevas expresiones generadas en la agrupación otavaleña con la ayuda de los mensajes primeros y segundos, las tipificaciones, las predicaciones, lo dicho y lo no dicho, la referencialidad y las relaciones de armonía y oposición. A través de este proceso, aparecerán nuevas caracterizaciones que complementarán el camino hacia la construcción de sentido en los mensajes de Los Nin.

### **3.1. Influencia del contexto histórico social**

El cuerpo de cualquier ser vivo se sostiene mediante un sistema que responde a un centro. A un lugar donde todo se reúne y qué, sin él, lo demás deja de funcionar. Es pertinente considerar la metáfora del cuerpo humano porque, como los mensajes de cualquier tipo, responde a factores internos y externos que lo mantienen en pie. Desde el punto de vista existencial, nada se prolonga sin tener sentido vital. De igual forma, desde la sociología y antropología, el ser humano responde a un papel en la sociedad que le es fundamental para su desarrollo personal y social. Como un proceso comunicativo, las expresiones culturales responden a un mecanismo similar, en el que se alimentan constantemente de todo lo que las rodea. Por ello, la cultura es más que un conjunto de cosas por decir; se trata de un ente que tiene vida, que responde a la movilidad y que es imposible de encasillar.

De esta forma funciona casi todo lo conocido y lo que está por descubrirse. Las cuestiones vitales tienen la facultad de organizarse de forma natural. Se trata de un todo. De elementos que por separado hacen su trabajo, pero que en conjunto son parte de cosas más complejas y mucho más diversas. En el aspecto social, cada paso que se da en la historia genera un infinito de nuevas formas de expresión. Por ejemplo, los jóvenes de los 60 no podían concebir sus vidas sin las consecuencias de la posguerra. En Ecuador, es difícil olvidar los acontecimientos ocurridos en el gobierno de León Febres Cordero y los levantamientos de ¡Alfaro Vive Carajo! Así mismo, la cotidianidad per sé, en especial en la Sierra, no se puede concebir sin el kichwa, aunque sea difícil identificarlo. Vivimos con los recuerdos y, socialmente, nos construimos de memorias.

Responder a un centro de información primordial y la influencia de procesos históricos y sociales trascendentales de su entorno que desembocaron en expresiones artísticas, son las primeras premisas para comprender el sentido de los mensajes de Los Nin, como agrupación y, principalmente, en sus letras y su música. Con un acervo cultural

heredado de hace miles de años, Los Nin son parte de un espacio de interacción en el que las tradiciones y expresiones artísticas son fundamentales en su cotidianidad; aunque su propuesta presente un cambio de pensamiento y una renovación de la concepción de su capital heredado.

No se puede concebir al hombre sin su historia. La memoria es, precisamente, lo que hace posible esta interacción social. Desde la concepción de lo indígena y lo mestizo, hasta la perspectiva de lo global frente a lo local, son elementos que surgen en las composiciones de Los Nin por la experiencia propia y heredada.

El impacto cultural español y criollo, modificó los modos de vida de la población otavaleña, persistiendo grupos aborígenes en los que predominan ampliamente elementos culturales de raíz prehispánica. Actualmente, este peso de lo indígena incide fuertemente en la problemática socioeconómica. (Benavides, I., Delgado, S., Melo, A. y Mejía, J., 1995)

Es imposible concebir una diferenciación entre lo que los caracteriza por sus condiciones sociales e históricas de lo que ha llegado con el paso de la globalización. Es decir, lo local de lo global. Esto es fundamental dentro de los mensajes puesto que, sin esto, no sería posible la agrupación per sé. Se trata de elementos que componen la igualdad dentro de la diferenciación. Este proceso que sustenta sus elementos de composición se interrelaciona con la capacidad de reconocimiento de la alteridad y de la otredad. Porque, a pesar de la importancia de lo tradicional dentro de sus creaciones, uno de los principales mensajes es el de reconocer una identidad particular que exige los mismos derechos que la identidad general en el espacio social. Esto engloba a los temas kichwas, de cultura joven, de resistencia y anti sistémicos.

En la cuestión social e histórica, García Canclini (1990) desconoce a la historia como algo lineal y por ello propone, en parte, el desconocimiento de todo tipo de cultura (entre



ellas la tradicional) para condensarla en la cultura de masas, para concebir el tiempo como un factor que se mueve en todas las direcciones.

La afirmación de lo regional o nacional no tiene sentido ni eficacia como condena general de lo exógeno: debe concebirse ahora como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias. (García Canclini, 1990, p. 332)

Su visión es integrada ante los poderes de transformación que tiene el flujo de ideas a nivel global. Sin embargo, las estructuras sociales – que no se tratan, directamente, de las clases – no pueden dejar de diferenciarse dentro del sistema dominante. Por lo tanto, no es tan fácil concretar una cultura híbrida porque el habitus del sistema dominado, por así decirlo, queda fuera de la ecuación como tal y se vuelve un producto mercantil, mas no cultural. Por ello, debe existir la negación no solo de la lucha de clases o del tipo de culturas, sino de la vigencia de los conceptos de primer y tercer mundo y de dominados y dominantes; caso que no sucede en la propuesta de Los Nin. Aunque los contactos entre culturas sean amigables y se muevan en todas las direcciones, la creación de un tercer producto no necesariamente es la evidencia de una hibridación.

Los distintos caminos que cada uno de los integrantes tomó durante su crecimiento personal y social, es uno de los aspectos que contribuye para formar el concepto por el que la agrupación ha trabajado por más de 12 años. Aunque, geográficamente separados, la distancia no cambió los procesos por los que estaban atravesando. Por un lado, los hermanos Cachimuel no solo estaban inmersos en el desarrollo cultural del grupo étnico, sino que, todas sus acciones son producto de una herencia familiar que, mucho más allá del respeto por sus raíces, trata del orgullo por todo lo que históricamente desemboca en ellos, como nueva generación. Es, de cierta forma, una responsabilidad política y social frente a la conservación de lo que, hoy, más que nunca, es su patrimonio inmaterial que,

hasta la actualidad, experimenta discriminación. Sin ellos, la prolongación de un grupo socialmente establecido nunca sucederá.

Todos somos contemporáneos en cuanto vivimos en el mismo tiempo y atmosfera, pero contribuimos a formarlo de forma diferente (...). Solo se coincide con los coetáneos, es decir, con aquellos que se comparte un mismo ciclo de edad y con los que se tiene algún contacto vital. (Ortega y Gasset, citado en "pensamiento otavaleño...", 2007)

La familia Cachimuel ha sido, desde siempre, participantes del fenómeno de la migración y es eso, precisamente, lo que trae en ellos los dos aspectos más importantes para fundamentar lo que son ahora; el realce de la identidad y la incursión en aspectos globalizados. El kichwa otavaleño ha sido, desde siempre, el individuo perfecto para el intercambio cultural y comercial sin dejar de lado la tierra y su contexto social y artístico. Esto complementa las construcciones de mensajes en la agrupación pues, aunque no todos están sujetos al fenómeno de la migración directamente, se ven inmersos en el discurso de la igualdad social, comunismo y discriminación, lo que los lleva siempre a un priorizar su capital cultural sin necesidad de que se trate de reivindicación. Bajo este contexto, se diría que la agrupación es híbrida, sin embargo, este aspecto no es suficiente para poder determinar si sus mensajes declaran tal hibridación debido a que se trata de un proceso en el que no solo está implícito la música, sino, también, las danzas, las tradiciones, la vestimenta, etc.

Si bien, la necesidad de experimentación nace de su propia iniciativa, también es producto de lo que los avances tecnológicos y los familiares que volvían del extranjero dejaron en ellos. A toda la historia que, como parte del grupo étnico, se forjó en ellos desde los años 80, hasta estos días, se le suma la combinación de global con lo local. Además, a esto se une todo el acervo cultural con el que contaban, incluso, antes de nacer. "Es algo que está en nosotros. Crecimos con todo eso y para nosotros no es extraño, ni novedoso.

“Es lo que somos” (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018). Por otro lado, están los integrantes que no pertenecen al grupo étnico quienes, a pesar de no haber crecido en Otavalo, su desarrollo social se gestó en torno a la misma dinámica de diversidad. Sin embargo, la influencia que esto trae para la formación personal y profesional es indiscutible. “Vivimos en un país indígena y eso es lo que somos” (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre 2018).

Los acontecimientos revolucionarios que vienen desde los años 80 y que fueron parte de la vida de todos los integrantes, como las revoluciones latinoamericanas, la igualdad de derechos, los levantamientos indígenas y las luchas, aún vigentes, por la calidad de vida, la libertad de expresión y de decisión, son factores que, más que letras de canciones, son identidad generacional. Todos los elementos de su cultura ancestral junto con los que llegaron de una historia multidireccional conforman el capital cultural de Los Nin. Aunque esto los haga parecer el objeto perfecto para la hibridación cultural, no es suficiente para encontrar el sentido de sus composiciones.

### **3.1.1. Kichwa y español**

La musicalidad del habla, no funciona si no se expresa tal y como en la vida real. Al igual que la música, la unidad básica de funcionamiento es el sonido, en cuestiones lingüísticas, conocido como fonema. Se trata de aspectos de identificación social que, a pesar de que tienen normas de uso, no existe una aplicación incorrecta, pues cambian según el lugar y contexto de desenvolvimiento. Así, por ejemplo, los países de habla hispana se rigen a las reglas de la Real Academia Española de la Lengua, sin embargo, en cada región se expresa el idioma en distintos dialectos. Ecuador es una región en la que coexisten diversas lenguas; la más representativa de ellas es el kichwa debido a que está presente desde la expansión de los Incas en Los Andes y ha conformado un dialecto conocido como español andino.

Una mezcla en la que predominó el español. Por lo tanto, es común que existan expresiones sociales y artísticas que vienen de los rituales ancestrales y que desembocan en el uso de ambos lenguajes.

Los Nin son parte de un proceso en el que ambas lenguas son dominantes pues, su entorno de desarrollo está condicionado por una fuerte interacción del grupo kichwa e hispano hablante. En Imbabura, una gran parte de la población únicamente habla español, kichwa o son bilingües. Los integrantes se encuentran en una época de cambio social de la que son parte con el objetivo de disfrutar de su realidad sin distorsión. La mayoría de los miembros es bilingüe, mientras que los demás tienen un conocimiento básico del kichwa que les ha permitido poder comprender, componer y rimar con ambos lenguajes.

Los aspectos de su realidad son históricamente representativos y la mejor forma de comunicarlos, como muestra o en forma de resistencia, es bajo sus propios mecanismos. “Las identidades sólo existen en la medida en que se construyen diferenciaciones subjetivas con otros grupos o individuos” (Valenzuela, citado en “Músicas de resistencia”, 2008). Eso le da a Los Nin una fuerza mucho más representativa. La reflexión del “yo” dentro de un espacio social es fundamental. Preguntarse y responder, ¿quién soy? ¿cuál es mi lugar?, ¿qué hago en dónde estoy?, ¿cómo me veo y cómo me ven?; los ha llevado a reconocerse como un grupo que trabaja en función de lo que comparten socialmente. No se trata, en efecto, de algo que encontraron o que decidieron.

Las comunidades y familias étnicas han dado prioridad a la enseñanza del kichwa el cual, también está protegido por políticas de rescate y mantenimiento de rasgos culturales. Los resultados no siempre fueron positivos, pues, mientras el indígena debía hablar ambos lenguajes para inmiscuirse en un ámbito social, la supuesta cultura de élite desvalorizó, por largo tiempo, la carga cultural del kichwa. Entonces, ahora, cabe la pregunta ¿qué tiene más peso en el desenvolvimiento? Para el mestizo, el kichwa funciona como un lenguaje del que no es parte, a pesar de que es importante en la cotidianidad. Sin

embargo, para los grupos étnicos, el kichwa no solo significa una forma de habla o de comunicación, sino, representa su forma de explicar la realidad y, no hay otra forma de hacerlo más que bajo sus propias reglas.

Para la mayoría de la agrupación, la lengua materna es el kichwa y, para su inserción en un espacio social mixto, tenían que conocer el español. Por ejemplo, Sumay, quien es uno de los menores, no aprendió kichwa de pequeño, a pesar de que todos en su entorno familiar lo hablaban. En la escuela no enseñaban en kichwa, entonces, para recibir la educación básica sin problemas, optaron por que empiece por el español. Mientras crecía, fue su decisión comenzar a hablar el lenguaje materno. Su realidad se explica en kichwa y en sanjuanito como expresiones de un modo de vida. Fenómeno que no experimentaron Diego y Daniel, pues su lengua materna es el español.

Los miembros que son kichwa hablantes son el Sumay y los hermanos. El Diego y yo no somos kichwa hablantes, hasta ahora, pero hemos compartido algo, de lo que se ha podido. Quisiéramos, no, pero es parte también de la cotidianidad si nuestra vida no está en esa cotidianidad de hablar kichwa, no hemos podido desarrollar el idioma de esa manera, como quisiéramos. (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

Dentro de sus composiciones, siempre está presente la mezcla musical o la del idioma. Es parte del concepto de la banda ya que esto les ha permitido representar su identidad y el orgullo por su capital heredado. A pesar de que estos aspectos estén claros de principio a fin, el uso de ambos lenguajes en una sola canción crea un sentido de distorsión. No tiene que ver con que esté mal hecho, al contrario, se puede comprender que hay elementos de la lírica que no todos los interlocutores pueden comprender y, entonces, no se genera el mismo impacto que con la música. Es decir, quienes no comparten el idioma no pueden ser parte del mensaje completo de una u otra canción. No sucede lo mismo que con la música pues ninguna de las partes ha pasado por procesos totalizadores. Al

contrario, tras la colonización y el mestizaje, el kichwa sufrió eventos discriminatorios que pusieron en riesgo su supervivencia.

Desde este punto de vista, Los Nin no apuntan a un público grande y su mensaje, desde la combinación de idiomas, complementa este sentido pues, los temas de identidad, de pertenencia, de preservación de costumbres y tradiciones están rapeados en kichwa. Mientras los de que aducen a la igualdad, a la represión y a la resistencia al sistema están expresados en español, en su mayoría. Toda esta combinación tiene un efecto que induce a la localidad porque se caracterizan por ser composiciones poco entendibles en un entorno global o industrial. A partir de esto, se alejan aún más de los conceptos de la masificación pues, el segmento de la cultura joven al que se dirigen está entre los límites de la moda y de la representación tradicional. Por ello, el manejo del rap en ambos idiomas es fundamental pues este funge como un lenguaje extra; el de las generaciones más jóvenes y que tienen mayor contacto con la tecnología. “El rap ‘dice qué pasa’, narra musicalmente el acontecer de barrios y ciudades en las sociedades contemporáneas”. (Marín y Muñoz, 2002, p.227). Sin la necesidad de unificar sus modos principales de expresión, con el rap se expresan con un código que es entendible para todos los segmentos.

Al contrario de la imagen que se ha creado, *rapear* en kichwa no es algo que debería sorprender. Sin embargo, los preceptos impuestos dicen que debería ser en inglés. Esto se debe a los orígenes del hip hop. De cierta forma, muchos, nacionales o extranjeros, asimilan la propuesta como algo exótico o folclórico. Se trata de concepciones que están pre establecidas por sistemas de pensamiento modernos o tradicionales. Por ello, no tienen nada que ver con lo novedoso o exótico, al contrario, combinar kichwa con español es un intento de decir, esto es lo que somos, de dónde venimos y con lo que todos nos identificamos. Elementos totalmente explícitos en su música e incluso en sus letras. “Ñukanchik parlayta, ñukanchik kawsayta, ñukanchik yuyayta – *nuestro hablar, nuestras vivencias, nuestro conocimiento* –” (Katary). Lejos poner en riesgo los límites de ambas

ideas, la conjugación se hace de la manera más natural posible. Es decir, lo más novedoso de todo puede ser el rap en kichwa; propuesta que puede ser extraña por la forma, no por el fondo.

Lo original es el contenido, y lo innovador puede ser que el kichwa renueve un montón de cosas, porque una cosa es que ti digas en español, tus ojos verdes y otra cosa es que en kichwa tú no puedes decir tus ojos verdes, sino que dices verdes tus ojos que son. Entonces ahí viene un poco la novedad. Eso se llama fusión. (Velasco, 2018)

En realidad, la mezcla de español y kichwa no debería ser sorprendente, pero la influencia de otros factores de consumo ha hecho que se tome en cuenta al idioma ancestral en desventaja. Los Nin se alejan de procesos ideologizantes que solo implantan más categorías en las que no se identifican. Su rap trata temas sobre comunismo, inclusión e identidad. El kichwa, por más que estemos familiarizados con él, se expresa diferente y ve la realidad de forma distinta. Incluso, por toda su carga histórica; como sucede con todos los dialectos del mundo.

Acostumbrados a pensar en que todo tiene un lugar establecido y que cada parte de la realidad tiene un nombre, un concepto y una razón, es que surge la necesidad de categorización. En gran parte, debido al miedo a lo desconocido. Esto viene de procesos mucho más antiguos en los se ha implantado la concepción de que lo indígena está en las periferias de las ciudades y, por ello, empieza la premisa de que lo que hacen Los Nin no tiene categoría ni lugar.

La diferencia entre las ideas de mezcla como se ve desde arriba y abajo en la jerarquía racial no es la diferencia entre verlo como una fusión y como un mosaico, sino más bien el papel desempeñado por la jerarquía y el poder en el ordenamiento de los elementos del mosaico. (Wade, 2015, p. 255)

Por esto, Los Nin se salen de unos esquemas y conservan otros, mucho más comprensibles para su realidad. La combinación kichwa y español se entiende como una forma de reconocer lo que son, personas en medio de procesos de cambio y evolución que se niegan a perder lo que socialmente les corresponde; un espacio de interacción del que son parte de todas las herramientas sociales y artísticas a las que pertenecen. Es comprensible que no se vean a sí mismos bajo una categoría, pues su vida es la interacción. Cada integrante y cada canción se nutre de una realidad compartida.

En las canciones, ambos idiomas no están en una perfecta relación de armonía. Al contrario, se puede notar que no están mezclados, sino que comparten un mismo espacio. La idea de que los dos elementos cumplan características de la cultura híbrida es lejana debido a que, como se ha explicado, históricamente, y por las pocas posibilidades de globalizarse o de ponerse de moda, por el factor lingüístico, no tiene una interrelación con la cultura de masas. “Su simple innovación formal implica cambios culturales, pero el signo final depende de los usos que les asignan diversos actores” (García Canclini, 1990, p. 286). Además, la agrupación ha creado un equilibrio entre ambos lenguajes en el que ninguno sobresale, sino que están en el mismo nivel. De la misma forma, dependerá del interlocutor la comprensión de uno u otro idioma.

### **3.1.2. Corriente de pensamiento**

Como una expresión artística que se desarrolla en función de los acontecimientos políticos y sociales que repercuten en la historia, la música no solo es un conjunto de sonidos, sino que tiene el poder de transformación mediante la difusión de ideas y conceptos que caracterizan grupos sociales grandes y pequeños. “Los pensamientos, lo que los jóvenes llaman ‘ideología’ o ‘filosofía’, viajan también en la música y esto causa desconfianza entre quienes están más acostumbrados al conocimiento contenido en los libros” (Marín y Muñoz,



2002, p. 187). Uno de los mensajes más fuertes de Los Nin, es precisamente el de su postura dentro de la cultura joven y a su expresión frente a los conflictos sociales. Esto, además de una forma de acción, es el resultado del comienzo de los movimientos políticos y sociales de la región, entre los que se encuentran los levantamientos indígenas, y que caracterizaron la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

En Otavalo del siglo XX, se gestaron dos corrientes de pensamientos que fueron pauta para el desarrollo académico y cultural que se vive en la actualidad. Por un lado, surgieron las necesidades de desparroquialización con visiones cosmopolitas y de modernización en distintos aspectos. Por otro, tenía fuerte influencia en el desarrollo de la vida política, social y económica la perspectiva tradicional y nativa con la que se habían desarrollado durante largo tiempo (Cisneros, 2015). Estos factores influyeron en la vida diaria de la población y repercutieron hasta la actualidad, pues se trata de la pugna interminable entre la modernización y la conservación; misma lucha en la que Los Nin están inmersos debido a los cambios que aplicaron en su forma de hacer arte.

La presencia de personajes revolucionarios que se expresaron mediante la música como Jaime Guevara, Ukamau y ké y Víctor Jara, es crucial no solo porque sean nombrados en algunas composiciones, sino porque fueron parte de los acontecimientos de revolucionarios y gestores de pensamiento en Ecuador y la región. Entonces, las raíces culturales y sociales se ven influenciadas por los hechos que provocaron en los integrantes la necesidad de activismo y alzar la voz, frente a las injusticias sociales y todo tipo de sistema opresor. La reconstrucción de la historia y la interpretación de sus fases e hitos se convierten en una verdadera lucha por el “sentido que niega o posibilita el desarrollo de prácticas determinadas e, incluso, de nuevas tendencias dentro de la cultura” (Marín y Muñoz, 2002, p.170). La comprensión de la naturaleza y de sus orígenes los llevaron a direccionar su voz para generar acciones que los ubique en un momento y lugar de la sociedad en que puedan ser expresar su postura social y política sin discriminación.

El tipo de mensajes de la música de resistencia – protesta o de denuncia – es siempre contestatario y que incita a la lucha fuera de la violencia. Cada segmento en el que se expresa el abandono al sistema comercial e ideológico, a su vez, comunica la representación con los sectores vulnerables (o excluidos) del entorno social en cuanto a lo local y a lo global. Con el uso de elementos que llegan desde la masificación y que han pasado por procesos de comercialización, de cierta forma llevan una contradicción muy fuerte en sus mensajes ya que es inevitable que esto conforma la entrada y salida de los límites de la modernidad que plantea García Canclini (1990). Sin embargo, desde sus composiciones, Los Nin establecen el uso de estas herramientas, como los principales recursos que generan un activismo. “Aunque traigan sus cañones, con su misma alevosía esperan nuestros pelotones conformados de estudiantes, de señoras y señores...” (*Makipurarishun*). A pesar de tener un sentido de lucha, no hay que olvidar la cualidad polisémica de los mensajes.

“Somos seres humanos” (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre de 2018). A pesar de todo el esfuerzo que realizan para que se reconozca lo que son y lo que piensan, una de las posturas más significativas es la de verse como humanos, sin categorizarse de alguna forma. La diversidad de sus formas de ver el mundo los ha llevado a coincidir en que, aunque sus características culturales y creencias, sean distintas, se encuentran en una posición de igualdad frente a la sociedad. Esto desemboca en una búsqueda de armonía, sin embargo, el anti imperialismo, el rechazo al sistema y la lucha contra los estereotipos son la evidencia de pensamientos en pugna y el alejamiento, nuevamente de la pertenencia a categorías globales. Buscar un equilibrio en el que todo se relacione y se establezca es fundamental para que la agrupación siga el rumbo que se ha planteado desde el inicio.

Por eso también nosotros exponemos nuestras ideas y hacemos tanta mescolanza de todo esto, porque sabemos que desde los jóvenes se puede proponer bastantes cosas, sobre todo para el cambio social. (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

### **3.2. Composición artística**

Todas las composiciones, como obras de arte con el poder de transformar, pasan por un proceso de creación importante para caracterizar el producto final. Además de construirse a sí mismos como seres que juegan, constantemente, con los límites sociales, políticos y artísticos, la composición musical es la transición en que están inmersas la tradición, modernización, experimentación y revolución. Todo lo que son y cómo se conciben desemboca en sus canciones.

Para comprender, en su totalidad, como todo termina en melodías funcionales, se debe comenzar por el proceso de creación. Las ideas principales para una canción, melodías o letras, pueden salir de cualquiera de los integrantes. Su forma de composición es colectiva, algo muy parecido a lo que tradicionalmente se conoce como minga; mecanismo en el que todos los miembros de la comunidad ponen de parte en acciones de bienestar social. Entonces, poco a poco las creaciones son esfuerzo de toda la banda y obedece a un proceso que está en su naturaleza, no solo por el principio colaborativo, sino, porque el rap es una cultura que también se expresa mejor desde lo oral; cuentan sus historias, anécdotas y sus denuncias en función de los rasgos más predominantes.

Proviene de lo popular, proviene del que nos reunamos. Viene de la construcción colectiva, ese es un saber absolutamente poderoso. La construcción colectiva es algo que realmente marca la diferencia en el mundo. Ellos vienen de ahí, de la minga, de la comunidad. No es un saber académico y ojalá nunca lo sea. (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre 2018)

Esta forma de combinar es la que les da una fuerza especial que tiene significaciones mucho más profundas que la simple mezcla. Con la inserción de elementos del rock o la cumbia – junto con los elementos destacados -, crean otro sonido. Sin una adecuación correcta de los elementos, la fusión no tendría un verdadero sentido representativo y, para lograrlo, recurren a la participación de cada miembro para que tenga la validación necesaria. A esto se le agrega el nivel de denuncia de las letras. Siempre hay un aspecto predominante andino y puede ser el idioma, la instrumentación o el ritmo. En los símbolos representados en la música existe la creación de un propio discurso que está dirigido a un sector de la sociedad de la que se sienten parte y a una crítica de la sociedad, en general, basada en el sistema político, social y económico predominante. Por lo tanto, se trata de una labor colectiva en busca del bienestar social siempre desde la posición que ocupan.

La dimensión estética, es decir, la dimensión de creación ---de sí mismo, de otros marcos de referencia, de nuevas subjetividades colectivas y de otras formas artísticas-, permite ver a las culturas juveniles, y a las más creativas entre ellas, como descomunales potencias de transformación, destrucción y creación de otra cosa, potencias en las que confluyen legados que no son sólo conceptos, ideologías, no son filosofías dictadas "por la pobreza", por un momento histórico o por una rebeldía pasajera: son, principalmente, impulsos vitales presentes en las fuerzas "sónicas". (Marín y Muñoz, 2002, pp. 293 – 294)

Los Nin tienen a su disposición elementos de combinación infinitos. Pues, por más que la tradición musical sea uno de los aspectos más fuertes en su propuesta, están inmersos en una realidad que les ha dado la capacidad de reconocer que es con lo que están jugando y como decirlo o gritarlo. Para esto, es importante destacar los conceptos de unidad y lucha que destacan siempre en la composición lírica y que, además de representar la fuerza de los sectores vulnerables a los que sienten representar, evidencia su proceso de creación. De muchas maneras, esto expresa coherencia entre la música privada y la

pública. El producto final de su trabajo colectivo deja implícito las intenciones de trabajar por el bienestar social.

El interlocutor es fundamental para el estudio de los mensajes, pues de él dependerá el reconocimiento de que si lo que se dice cumple sus objetivos. La riqueza armónica despierta el sentido de pertenencia no solo de quienes componen sino de quienes escuchan. Es parte del poder de transformación de la cultura y la música. Aunque se establece que los mensajes funcionan siempre y cuando emisor y receptor utilicen el mismo código, también se debe tomar en cuenta que el emisor construye y proyecta, por lo tanto, gran parte del entendimiento del mensaje recae en el emisor.

Después de todo, la propuesta de Los Nin también define espacios culturales. En muchos sentidos, se encuentran en un limbo; a pesar de que esté explícita la intención de resaltar las características sociales de su lugar de origen, los límites les son fundamentales para caracterizarse. Pero su público se identifica de una manera u otra, con la ruptura de esquemas; o la cultura de frontera. Identidad que es parte de todo un proceso que desemboca en las canciones de la agrupación.

### **3.2.1. Huella musical**

El acento es una característica del habla que está condicionado por la situación geográfica, entre otras cosas. Por ello, se hace relativamente fácil reconocer si una persona es originaria de un lugar o de otro. Lo mismo sucede con los demás aspectos que caracterizan los grupos sociales como la vestimenta, el cabello, el tono de piel e incluso, su forma de ser. “Crecimos escuchando música, de aquí, de allá, y de cualquier lugar. Hay música en la radio, también en el lenguaje” (*Between Language and Music*, 2012). La música de determinados lugares, se fundamenta, entre otras cosas, en como habla la gente. De igual forma, todos estos aspectos conforman un todo que se transmite de generación en

generación y qué, a fin de cuentas, se refleja en el arte y las tradiciones que sobreviven en los más jóvenes.

Como un arte, la música tiene un poder sensorial, pero como un proceso comunicativo, su poder es socio cultural y político. Al estar inmersa en cada paso de la vida del ser humano, con el pasar del tiempo dejó de ser una composición de identificación y se vio regida a los cánones artísticos, proceso que permitió la distinción de la música aristocrática y la popular. Por lo general, la popular es la que se produce de manera empírica y en los sectores vulnerables de las sociedades. Hoy por hoy, y debido al apogeo de la cultura del consumo, todo producto musical, sin importar su origen, puede ser comercializado y producido a gran escala. Los cánones se han devaluado y la oportunidades creativas y sociales de la música son cada vez más amplias. Ahora, la música saborea en su totalidad el poder del que siempre gozó; ser el verdadero lenguaje universal.

El lugar de origen, los rituales de la gente que la compone, los procesos sociales y naturales y los sentimientos son factores que inciden en la composición de la lírica y de la armonía. Sin embargo, cuando están inmersas en un sistema académico, político o económico, su esencia tendrá un cambio significativo. Sin influencia de esquemas estéticos, la comercialización es ahora primordial y, por ende, deja fuera a las creaciones conocidas como populares.

La mayoría de nosotros, en nuestro corazón, queremos un mundo a la medida de los "imaginadores" de Walt Disney, un ergonómico "Main Street USA", donde los edificios nunca te hacen sentir demasiado pequeño, donde el hecho de pagar la admisión es equivalente a una prueba de pantalla - y donde la música nunca se detiene. (Lanza, citado en "music in...", 2004).

Los procesos de globalización permitieron que tanto la música popular (originaria, tradicional, ancestral o empírica), tenga contacto con la masificada y puedan condensarse

en uno solo. Sin embargo, la popular, desde varios puntos de vista es considerada como folclore más que cultura y esto desemboca en la pérdida de sus sentidos de origen. Con esto surge la necesidad del *rescate musical*, cuyo enfoque apunta a un proceso de occidentalización de las culturas indígenas a las que se identificaba como la base de la tradición (Mullo, 2009).

Es decir, que los intentos de rescate se enfocaban en el folclore globalizado más que en la verdadera cultura y sucede un proceso de aculturación en donde también está presente de la cultura dominante frente a la dominada. “Se han generado en reacción a lo que se percibe como el predominio comercial de la esfera sonora pública” (DeNora, 2004, p.163). A pesar de estar en una sola esfera de interacción, no todos los resultados han sido favorables para el que se presenta como culturalmente débil.

Lo que diferencia a Los Nin de otros grupos que han intentado inmiscuirse en la fusión, es la sabiduría y la fuerza con la que han sostenido la tradición. “Es muy explícita la música otavaleña, a veces fundida, pero nunca escondida” (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre de 2018). Todo esto es, de cierta forma, una de las claves de porque su fórmula es comunicacionalmente exitosa. Para llegar a esta conclusión, hay mucho más que solo tradiciones. En realidad, se trata la música heredada y de la que se ha transmitido por la educación. De igual forma, es relevante la consciencia en el espacio social pues, desde lo adquirido, se crea una dinámica de reconocimiento del lugar de lo tradicional y lo moderno en su entorno de desenvolvimiento.

Venimos de lugares más pequeños, más enraizados, más arraigados, tenemos influencias de identidad mucho más poderosas. Ellos tienen una identidad indígena absolutamente más poderosa que la nuestra, mestiza. Tienen una reivindicación ancestral de lo que son sus saberes sus conocimientos, todo. Entonces, no es un ritmo el san Juanito en lo otavaleño, es una forma de ser. (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre de 2018)

Utilizar ritmos ancestrales no era una opción. Tal como el acento, es algo que no depende de la decisión de ser parte. Mucho más allá de la instrucción musical, la cuestión de expresarse con dos o más ritmos, en principio, distintos, depende de las raíces que no desaparecen.

Creería que mucho de la esencia del grupo no viene de la instrucción formal; mucho de la esencia del grupo es un poco natural, de las habilidades que todos tenemos. Hemos tenido instrucción musical, pero no por eso es que existe el grupo. Igual la mezcla de ritmos es algo que está implícito en nosotros. (D. Proaño, comunicación personal. 8 de septiembre de 2018)

Aunque, en la actualidad, el rap y el hip hop son géneros que son relacionados con la industria musical debido a que los exponentes más reconocidos surgieron por su incursión en lo comercial, ya es conocido que sus orígenes responden a la difusión de ideas de sectores en conflicto y con condiciones sociales marginales. Los Nin son partícipes de este parte de rap hip hop, sin embargo, no se lo puede tomar en cuenta como un aspecto elaborado, sino, más bien, como un proceso espontaneo de interacción social. Sobre los cimientos de la identidad y el orgullo por los elementos de la cultura tradicional, las características del hip hop, a pesar de haber nacido en un país en vías de desarrollo y venir de la globalización y de procesos de migración; en conjunto, conforman una propuesta de transmisión de ideas que, solo desde la musicalidad, ya proyectan una aglomeración histórica que comprende elementos ancestrales y urbanos modernos. Gracias a este factor, poseen transtemporalidad e intergeneracionalidad, características de la hibridación.

A su vez, son producto de procesos sociales revolucionarios que dejaron en los jóvenes de los últimos años del siglo XX un comportamiento que apela a la conciencia y a las consecuencias, sobre todo, en lo que respecta a la política. “Ellos, como hijos de toda la evolución de la canción latinoamericana, (...) tienen a la nueva canción latinoamericana como su materia prima” (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre 2018). Los



Nin llevan presentes los propósitos de la nueva canción latinoamericana y eso ha complementado su composición musical, pues, fuera de los mensajes políticos, la canción latinoamericana también es un producto de la globalización. La música protesta que mezcla la música andina comenzó con la idea de unión latinoamericana en donde los instrumentos que destacaron eran de otros países e instrumentos mestizos y que, mientras comenzaron a ponerse de moda, provocaron el desuso de los originarios de Ecuador.

En este proceso confluyen varios factores como la modernización del Estado ecuatoriano, la migración a los centros urbanos, la industrialización, el boom petrolero, la Reforma Agraria, el despegue de los medios masivos de información, el desarrollo tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo, etc. (Mullo, 2004, p. 49)

La presencia de elementos del rock, del jazz, de la música andina, de corrientes de pensamiento que eran anti imperialistas y sistémicas, y la masificación de productos, hicieron de la nueva canción latinoamericana un proyecto trascendental que impactó – y continúa – en la cultura joven. Bajo estos parámetros podría funcionar como un producto híbrido. Sin embargo, y sin darse cuenta, desembocó en la separación de rasgos originarios de la región debido a que la música e instrumentalización difundida se vio inmersa en la cultura globalizada y se puso en el lugar de la cultura dominante.

De muchas formas, la adaptación de los elementos musicales del hip hop y de la música protesta andina puede tomarse como una irrupción a cosas sagradas; a identidades culturales que se deben mantener fuera de las alteraciones modernas. Sin embargo, sin conservar el respeto debido a las leyes de cada género, no podría considerarse como una fusión.

Solo se da, eso no es algo como que fuera bien planeado o planificado. Yo creo que es más o menos cada cual tiene su gusto musical y eso hace un complemento bien diverso dentro de la banda, así por sonoridades. Porque cada uno tiene su forma. (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

“La música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para mundos e instituciones alternativos, y puede ser utilizada estratégicamente para presagiar mundos nuevos” (DeNora, 2004, p.159). El corazón de la agrupación late al ritmo del San Juanito que, puede ser un género musical, pero, para ellos, representa su huella digital. Todas sus composiciones musicales llevan el sanjuán como elemento primordial. En realidad, puede considerarse que no hay ritmo en desventaja, pues se trata de fórmulas en las que no solo importa la rima, la batería o la guitarra eléctrica, sino, que en el momento justo los instrumentos andinos aparecen, junto con letras denunciantes y eso les da la identidad a las canciones.

En el fondo siempre se encuentra el San Juan o el zapateo y, en determinado momento, pueden transformarse a un danzante, dependiendo de la exploración. La rima más que un complemento, viene a ser un acompañante que llega desde una modernización que no se podía evitar y que sigue siendo fundamental. “Los Nin son fuertemente poderosos en entender que este ritmo no es nuestro, es americano, puertorriqueño, pero que calza perfectamente con nuestros ritmos” (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre 2018)

Por lo tanto, las diversas influencias musicales que tienen en sus composiciones, las relaciones de armonía en la rítmica y la priorización de géneros e instrumentos otavaleños, sugieren que la relación simbiótica que deben tener las fusiones musicales están totalmente respetadas. A pesar de la presencia de géneros globalizados, los elementos representativos no se han perdido gracias al esfuerzo de la agrupación. Existe, además, una identificación con cada una de las partes por su razón social y por su existencia musical. Sin embargo, cabe destacar que la fusión de Los Nin, pueda considerarse hip hop andino o no, todavía no ha llegado a ser parte de un sistema de masificación, por lo que no es parte de una industria cultural.

### 3.2.2. Letras

Desde la fundamentación en la movilidad, diversidad y polisemia, los productos culturales, sin importar su origen, como formas de expresión y representación, pueden estar sujetos a distintos procesos de categorización que desencadenan en contradicciones. Así, por ejemplo, el uso de herramientas de masificación en productos que están fuera de la industria cultural, puede presentar contradicciones, incluso, ideológicas. Los sentidos de los mensajes de Los Nin, debido a que están compuestos de distintas raíces, más que a contradicciones, están en plano multidireccional de significados.

La máxima expresión de su postura en la sociedad, de su historia, de su capital cultural y de su posición política, está representada en cada elemento de las canciones. Por lo tanto, y al tratarse de varios componentes en un solo producto, las interpretaciones, en la mayoría de los casos, no pueden categorizarlos con facilidad. A pesar de que las pistas, subjetivas u objetivas, indiquen su pertenencia a la cultura híbrida, habrá otras que nieguen su semejanza con la teoría. “Para las canciones es la vida diaria. Lo que vivimos como jóvenes en el día a día, por ejemplo, la migración, la discriminación de ser jóvenes, la religión, doble moral” (D. Proaño, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

En las canciones en estudio, *Yuyay*, *Makipurarishun*, *Katary*, *Jahua*, se pueden destacar elementos expresivos que responden, tanto a la afirmación del capital cultural como la negación de todo sistema que se considere opresor. Incluso, al sistema tradicional del que son parte y que han rechazado desde sus inicios. Están representadas las dualidades de oposición como: el obrero versus industria, resistencia versus opresión, oposición contra el oficialismo, o la evolución frente el conservadurismo. “La reconstrucción de la historia y la interpretación de sus fases e hitos se convierten en una verdadera lucha por el sentido. Sentido que niega o posibilita el desarrollo de prácticas determinadas e, incluso, de nuevas tendencias dentro de la cultura” (Garcés y Medina, 2008, p.170). Todo

esto desemboca en la búsqueda de sentidos de la cotidianidad, expresada desde la música y su lírica. “*Shuk llaktapi purishpa / kayta chaita purishpa / ñukanchi runa kawsayta / jawa jawaman apashun*” - Si estamos en otro país / en donde quiera que estemos / nuestra vivencia Runa / llevémoslo a lo más alto - (*Katary*).

Más que contradicciones, las canciones de Los Nin están en un claro sistema de oposiciones pues los elementos representados siempre están en pugna. Desde el tono de interpretación hasta las letras con un primer mensaje bastante directo. A pesar que todas las construcciones comunicativas tienen un segundo plano de significación, las intenciones de la agrupación, políticas y sociales, son bastante explícitas. En todos los mensajes se puede encontrar hechos muy representativos como el uso de las herramientas de difusión masiva para formar parte de un escenario independiente de autogestión y que, aunque tengan otro objetivo, son la base para el funcionamiento de las propuestas artísticas comerciales. En este caso, las líricas de todas las canciones rechazan el funcionamiento de sistemas opresores, entre ellos, la moda y los medios de comunicación masiva y sus esquemas.

La supervivencia de la cultura está ligada a las características peculiares de creación y circulación de la música, es decir, a sus condiciones de estrechez y penuria, al paso de mano en mano, a instaurar el trueque en lugar de la venta, a conservar la música como un bien pleno de verdad. (Garcés y Medina, 2008, p.185)

Nuevamente entra en juego la postura social en rechazo de características de un sistema al que pertenecen. En las canciones predominan los temas que resaltan la existencia de una cultura ordenada y mucho más caracterizada antes de inserción de prácticas consumistas e imperialistas. Por ejemplo, *Makipurarishun* está en oposición ante el imperio yankee y su utilización de la cultura y la fuerza de trabajo como mercancía. Por ello, aunque usen aspectos masivos para su permanencia, su interés es anti sistema. “Unan

las manos / ni un paso atrás / abajo el imperio yanki falaz / unan las manos / grita libertad / por el mañana, por la tierra, por la sociedad” (Makipurarishun).

“La vida consiste en pasar constantemente fronteras” (Michel de Certeau citado en “Culturas híbridas...”, p. 293”). La composición musical junto con el contenido de cada canción, los ponen en una posición de cultura de frontera. Sin embargo, y debido a su facultad de interacción y movilidad, todos productos culturales son, en parte, culturas de frontera. Presente una hibridación o no, toda expresión artística debe representarse frente a las otras e incluso, salir de las zonas de confort. La idea permanente de los cambios que presentan como cultura joven y en evolución, está siempre en contraposición frente a los estereotipos y la perspectiva tradicional originaria. Es decir que, además del orgullo por la identidad y la lucha en contra de estereotipos, existe un cambio de paradigma. Sus letras son discursos que cambiaron de espacio y, al no estar en las manos de líderes políticos o sociales, representan a nuevas formas de expresión que atraviesan por modificaciones representativas. “El mestizaje de elementos culturales indígenas nos advierte que estas prácticas tienen una continuidad a partir las etapas coloniales, proceso de occidentalización que fue promovido igualmente desde los grupos políticos de izquierda en lo referente a la identidad latinoamericana” (Mullo, 2009, p. 49).

Los debates que se presentan en las canciones se fundamentan en la confrontación. Desde la perspectiva de la experiencia, no solo los elementos de identidad entran en conflicto, sino, también, un cuestionamiento de los procesos sociales que no son funcionales para su desenvolvimiento. “(...) Ver estas músicas como conversaciones históricas en desarrollo en las que cada vez entran nuevos elementos y donde nadie tiene la última palabra” (Marín y Muñoz, 2002, p. 265). Las relaciones de las letras con las prácticas sociales modernas están, en su mayoría, en oposición pues, la concepción de la evolución de pensamiento no está unido a las modas de las industrias culturales. Al contrario, presentan a la cultura joven como un elemento de resistencia ante los estándares

sociales. “Digo, que somos wambras con inteligencia / que somos más que calificaciones de libreta / que nuestra sobriedad va más allá de nuestras borracheras / y en la adolescencia disfrutamos de plena consciencia” (*Yuyay*).

Desde la perspectiva de la renuncia y el rechazo a los elementos ajenos a la visión del mundo a la que pertenecen, social e históricamente, no se puede conjugar el mensaje de las canciones de Los Nin con la sociedad de masas conceptualizada por García Canclini (1990). La postura del autor argentino es integradora mientras que; las predicaciones que aluden a la memoria, a la identidad y a la lucha política y con alta referencialidad en acontecimientos y exponentes que rechazan los estándares ideológicos, se inclinan por la visión de la masa como principal herramienta de los sistemas dominantes. Su mensaje principal no está en contra solo del imperialismo, sino, también a las ideologías y creencias religiosas. No es, simplemente, una postura fuera de los conceptos oficiales, sino una necesidad de expresar las razones por las que no son parte. Esto involucra la exposición de los procesos colonizadores anteriores y modernos frente a la libre práctica social y cultural.

En *Katary*, por ejemplo, está presente la dualidad entre lo tradicional y la modernización de aspectos característicos. El tema principal trata de los jóvenes que se cortaron el cabello en busca de igualar los modelos representados en las imágenes de moda. El debate, en esta canción no solo se centra en la apropiación de elementos ajenos, sino en una nueva forma de expresar lo culturalmente heredado, sin la necesidad de inferiorizarlo o perderlo. “*Willayta charishpa kanamari kanchik / kary shimita sinchiyachishpa alli kanchiman / tukuy wambrakuna uyakrin ñukanchikwan*” (tenemos que tener historias / estaremos bien si endurecemos el grito del hombre / todos los jóvenes lo escucharán junto a nosotros).

Al tratarse de creaciones artísticas, los mensajes tienen mucho más sentido si se lo maneja desde la sensorialidad y, más allá de la identificación de un papel dentro de un

espacio social, están las subjetividades que se generan durante la pertenencia a un entorno; problemática que fundamenta la composición de cualquier tipo de arte. La necesidad de expresión se convirtió en música y letra social y de resistencia gracias al sentido de alteridad. Por ejemplo, la canción *Jahua* describe al uso de la fe como un mecanismo de manipulación. En principio explícita, la letra avanza en el nivel de denuncia y culmina con una negación a las sectas y religiones junto con un llamado a la protesta. “Saber que un salvador del cielo nunca bajará (...) que me fatiga el calor y la puta explotación / que tengo ganas de salir a matar / y con el pueblo organizado salir a expropiar” (Jahua).

El ritmo ordena, según patrones que impusieron las etapas socio culturales de la historia. Por ello, los grupos sociales como los *skines heads* o *los punks*, se consolidaron poco tiempo después del surgimiento del punk con la influencia del ska de Jamaica. En este caso, la música inspiró procesos de convivencia social que desembocaron en agrupaciones ideológicas no artísticas que marcaron hitos en la historia. Entonces, el contenido de una canción debe ser mucho más fuerte que la musicalización para poder tener un impacto por el cambio social. Gracias a estos resultados es necesario contemplar dos factores para el funcionamiento de la composición musical: la unión coherente de la musicalidad y del lenguaje, y la superposición del contenido sobre el valor estético comercial.

En el arte producido en la modernidad existe un ‘re’ de los procesos sociales y comunicativos que estén involucrados. Re significación, re socialización, re elaboración. Esto hace que la búsqueda de sentido de los mensajes sea mucho más entendible. Los runas tomaron como costumbre apropiarse con violencia de los espacios del hacendado blanco / mestizo cuando se les era permitido, así, por ejemplo, surge la toma de plaza de Cotacachi que se celebra en el Inti Raymi y es la mezcla de las costumbres colonizadoras hispánicas y modernas. Ahora, Los Nin comparten el mismo sentido de pertenencia y necesidad de conservación de los elementos característicos, pero, desde las letras, existe

la búsqueda de una cultura de paz y de convivencia de la tradición evolucionada. Se apegan al sentimiento universal de que todo se transforma. A pesar de presentar gritos de protesta y de movilización, engrandecen que sus armas son el conocimiento y la valoración de las raíces. Se evidencia, entonces, el poder transformador de la música como lenguaje. “La cultura indígena urbana migrante busca nuevos referentes sonoros y el fenómeno artístico indígena-urbano aparece cuando no se ha perdido mayormente el lenguaje que los identifica” (Mullo, 2009, p.74).

A partir de esta premisa, se establece que la resignificación se da a través de la fuerza del contenido como nuevo elemento de identificación. Antes, el ritmo lo explicaba todo. Por ejemplo, el yaraví nace del llanto de los indígenas cuando sentían la expropiación y maltrato del colonizador. De igual forma, el sanjuán y el inti raymi son ritmos alegres que nacen de la fiesta. Sin la necesidad de palabras, comunicaban un sentido ritual extremadamente sensorial, pues la música y el canto son acciones naturales de la existencia del ser humano. “La escogencia de una forma musical depende de la aceptación de su sonido como medio y elemento signifiante, pero también por la escucha del mensaje y la aceptación de su discurso” (Carballo, 2006, p. 32). En la actualidad, lo que cambia es que el poder comunicativo radica en la conversación hablada. En un primer nivel la identificación ingresa por la mezcla musical, pero la significación se encuentra en el entendimiento de las letras, y, al final, la totalización del mensaje se encuentra en la capacidad de congruencia de ambos elementos como práctica social.

Todo esto es evidente en la propuesta de Los Nin, sobre todo por la necesidad de la existencia del pasado en la modernidad. Además de que vienen de concepciones culturales, tanto runas como mestizas, donde el respeto al pasado es fundamental, la lucha por lo heredado está en completa lógica y armonía con las construcciones sociales básicas. “Ante la impotencia para enfrentar los desórdenes sociales, el empobrecimiento económico y los desafíos tecnológicos, ante la dificultad para entenderlos, la evocación de tiempos



remotos reinstala en la vida contemporánea arcaísmos que la modernidad había desplazado” (García Canclini, 1990, p. 156).

Queda, dentro de la jugada, la liberación de las normas estéticas y morales de las mismas estructuras sociales ya mencionadas. Estos temas son parte de los mensajes explícitos de las letras, pues, así como está presente la apropiación de un espacio de pertenencia, también está la ruptura de los sistemas tradicionales que alienan el pensamiento. Así, por ejemplo, *Katary*, trata de la preservación del cabello largo en los hombres runas y *Jahua*, está en total oposición a las creencias religiosas occidentalizadas. Para que el contenido tenga el código adecuado entre música y texto, debe dejar de lado el sentido estético pues, para la industria cultural y comercial, el contenido debe sacrificarse para que una propuesta triunfe en sus tendencias y modas (García Canclini, 1990). Bajo estos estándares, la visión de la cultura integradora se pierde y, nuevamente, aparece el rol de un sistema dominante y dominado.

Entonces, desde Los Nin, como agrupación que se plantea desde la periferia del sistema, surge un choque cultural poco armónico y un contenido textual mucho más contestatario que el anterior.

Esta forma de arte se ha transformado y redimensionado como un agente de comunicación social y como una práctica que produce y reproduce significados y discursos, pues las personas crean formas de expresar los significados que elaboran en las interacciones cotidianas. (Carballo, 2006, p. 32)

A pesar de los cambios y de las resignificaciones, la música y la resistencia sigue siendo la misma. Las adecuaciones solo le han dado un espectro más amplio a la capacidad de producción y emisión de mensajes concretos dentro de la esfera pública (Mullo, 2009). Desde la postura de cultura híbrida, la integración de un elemento que haga del mensaje

artístico una construcción comunicacional moderna, se debe a la necesidad de hablar en el código globalizador como mecanismo de supervivencia (García Canclini, 1990).

Con o sin intención, este elemento tiene total funcionalidad en las letras de Los Nin y el ruido mínimo de la combinación lingüística pasa a ser un factor de poca importancia. Lo fundamental, en realidad, es la facultad de la mezcla. Se debe partir, además de que, tienen una función céntrica y periférica a la vez. Por un lado, sus letras con base en las raíces, protesta y colectividad, son características que establecen una barrera con los componentes ajenos y los dosifican. Es decir, toman elementos externos que alteran la propuesta pero que son débiles en comparación a los elementos que arman el centro. Y, por otro lado, son periféricos por su rechazo a todos los sistemas totalizantes, pero eso no los deja fuera de un sistema global, debido a que, gracias a la capacidad de alcance de la masificación, nadie está fuera del sistema. De igual forma, se debe situar a la modernidad en el escenario ecuatoriano, debido a que, por la constante negación a la concepción del primer y tercer mundo, el resalte del pasado, el kichwa como idioma oficial, Los Nin son un proyecto que no ha trascendido a lo global en su totalidad. El texto considera momentos sociales que se pueden reconocer en la región andina y el mundo, pero, con mayor impacto, el país.

### **3.2.3. Puesta en escena**

La creación del individuo como un elemento compuesto por cuerpo y mente es una de las primeras facultades que adquiere el ser humano mientras tiene más contacto con la sociedad. Reconocerse como un ente con imagen que responde a un pensamiento es lo que potencia la capacidad de elaborar significaciones representativas. Es lo que permite que exista un sentido de pertenencia por medio de las características en común y el libre ejercicio de las prácticas colectivas. Se entiende entonces, que la memoria individual es lo

que nutre a la trascendencia de la memoria colectiva. Como base del desenvolvimiento cultural, la ritualidad es la forma de representación más significativa y tiene mayor reconocimiento con las ceremonias, bailes y fiestas. No hay cultura, civilización o movimiento que no se rijan por ritos pre establecidos.

Aunque la máxima expresión del sentido de los mensajes de Los Nin esté representada en las canciones como producto final, los demás aspectos complementan la propuesta desde su área de significación. La cultura oral, el lenguaje y la música llegan a estar completos cuando, en el escenario, se presenta una imagen fuerte que no tiene otra intención que demostrar la imagen que, a pesar de no responder a una moda o estándar, ya está construida. Con la ritualidad que obedece al su centro de creación individual y colectiva se presenta a la producción artística que pasa de la vida privada a la pública. “La capacidad de ciertos actores sociales de crear sus propias formas culturales está estrechamente ligada a la creación de canales de expresión originales, no monopolizados (...), justamente por afincarse allí el mayor grado de monopolización” (Vila, 1987, p. 92).

Como complemento a la música, las danzas que representan en escena que son, al mismo tiempo, fiesta y conflicto, son, más que una forma original, una representación que se apega a la mezcla de las costumbres runas y mestizas producto de los procesos colonizadores. En realidad, en la etnomúsica establece que la mayoría de la música ancestral nace de la danza como materia prima (Coba, 2015). El zapateo en círculos es el comienzo de etapas ceremoniales representativas de la región. Y, aunque sean más visibles en las comunidades rurales, es muy común que la practiquen los dos grupos sociales con o sin la vestimenta tradicional. Es decir, sin importar el espacio geográfico cultural de desarrollo, es normal que haya la mezcla social. Lo mismo sucede cuando Los Nin lo hacen en el escenario, es una representación muy fiel a lo que en realidad es y, a pesar de presenciar mezclas sociales, este rasgo artístico no puede considerarse como hibridación pues responde a procesos de aculturación.

La ruptura que existe entre el espacio urbano y el rural es una característica importante de la imagen representada de Los Nin. Su diversidad les ha otorgado tal fuerza que, al propio estilo de la toma de la plaza de Cotacachi, han logrado apropiarse de espacios públicos en los que, hasta el siglo pasado, tenían restricción para las manifestaciones populares. Mediante sus propios mecanismos formaron parte de un proceso social en el que existe una ruptura de esquemas y que, debido a su auge, han sido parte de las tendencias locales. Esto, les abrió camino por delante e hizo más fácil su inserción en la escena musical. Surge, entonces, un juego con la sociedad de masas, con los grupos ajenos a su centro de funcionamiento, con la moda y, su vez, un rechazo de quienes ven el panorama desde el centro.

No hay una forma de salir de este camino, pues, quieran o no, ya son parte, incluso, por la temporalidad tecnológica actual. Sin embargo, lo que los diferencia es la fuerza del contenido y la necesidad de siempre regresar al origen, además de no tener ninguna intención comercial dentro de sus espacios de masificación. Desde la perspectiva runa tradicional, la ruptura que se genera en la imagen es parte de lo que afecta sustancialmente a la cultura propia. Cabe entonces, una contradicción en la que, se diferencia una cultura 'pura'. Aunque esto no fundamenta el sentido de los mensajes de Los Nin, es importante para reconocer las causas y consecuencias de la construcción de su imagen en un escenario.

Son jóvenes que van contra la corriente y que, a su vez, la utilizan para nutrir su pensamiento. La vestimenta diversa, la representación de rituales, personajes y la presencia de movimientos y personajes revolucionarios de la región, conforman la presentación gráfica de los contenidos de las canciones. Aunque sea un complemento, la imagen generada desde todas estas características escénicas no puede quedar fuera para la correcta lectura comunicacional de la propuesta de Los Nin. Nuevamente, la dualidad

entre la periferia y el origen de su arte toma forma como elementos que les permite entrar y salir de la modernidad.

Con todos los elementos sobre la mesa, determinar si los mensajes, en conjunto y por separado, son, comunicacionalmente, cultura híbrida, es un camino cada vez más claro dentro de las canciones de Los Nin. Para ello, se debe tomar en cuenta la teoría, las subjetividades y todas las características sociales, históricas, culturales y artísticas, como fundamento de una propuesta que en la práctica, tiene movilidad, polisemia y fuertes poderes de transformación.

### **3.3. Hibridación o fusión**

Hoy por hoy, la búsqueda de elementos de representación puros y que no hayan tenido la intervención de la industria, son muy poco probables de encontrar. Sobre todo, si se establece la negación principal la alta y baja cultura. En realidad, desde la premisa de que la cultura se trata de heterogeneidad, movilidad e inestabilidad, no se puede afirmar la existencia, en algún momento de la historia, de una cultura pura. Entonces, con todo el flujo informativo y comunicacional de la globalización y la sociedad de masas, es aún mucho más difícil confirmar que haya expresiones culturales buenas o malas. Sin embargo, no se debe dejar de lado el hecho de que existen distinciones culturales que llegan, más que de un sistema elitista, de la confrontación de sistemas políticos, económicos e ideológicos que tomaron un papel dominante.

Los símbolos y conceptos producidos en las culturas carecen de sentidos unívocos o inmutables, no están a salvo de robos, reinterpretaciones o adiciones y, por si fuera poco, los participantes de las culturas se dispersan, se agrupan, persisten en lo suyo o mutan. (Marín y Muñoz, 2002, p. 235)

Desde las rupturas sociales y culturales que caracterizan al mundo moderno y sus conflictos, los mensajes de Los Nin, descifrados en este estudio, tienen elementos de complejidad que son producto de varios procesos históricos. Por ejemplo, elementos que son característicos y que tienen un lugar de distinción en las composiciones, deberían fundirse en los componentes globalizadores para poder ser una hibridación exitosa. De igual forma, aspectos esenciales y superficiales de la propuesta musical y de contenido se conjugan de tal manera que su armonía los hace parte de una hibridación. Los cambios y el surgimiento de ideas de inclusión, equidad e igualdad, fueron la pauta para que, desde las mismas comunidades, los rasgos identitarios dejen de ocultarse y puedan demostrarse con orgullo y con menos prejuicios. Todo este proceso hace que las manifestaciones culturales estén fuera de las líneas de lo que se conocía como cultura oficial, de élite; más no de la cultura de masas.

Las principales temáticas de las canciones no se representan con la industria. Se alejan de la superficialidad tanto en la forma como en el fondo de los mensajes. Se puede hacer un contraste con los ejemplos citados en la primera parte del estudio, en donde se reconoce a la hibridación en la música de The Beatles. Si se analiza *Strawberry Fields*, la primera canción que surgió del contacto de la agrupación con la cultura hindú, se puede percibir, con facilidad, el poder intergeneracional y transtemporal de la música y del contenido. El texto tiene un sentido que alude a la cultura de paz, sin embargo, no es contestatario y no alude a la crítica social. La fusión de los instrumentos hindúes no es muy fuerte y se puede definir al rock and roll como predominante dentro de la sonoridad. The Beatles, al tener un poder global, lograron que un producto tradicional sea parte de la cultura de masas. La música hindú tomó un poder comunicativo y tendencioso mucho más fuerte frente a las industrias y, a pesar del declive de la moda, perduró en una memoria global. Aunque no estaba utilizada desde su sentido verdadero, la hibridación entre los

instrumentos hindúes, la cultura de paz y el rock and roll globalizado del cuarteto de Liverpool fue funcional.

La construcción de nuevos conocimientos siempre se fundamenta en lo conocido. Desde la perspectiva de que un mensaje puede tener varias interpretaciones, debe entenderse a la música como un proceso comunicacional informativo, lúdico, persuasivo y expresivo. Una sola pieza musical puede contener las cuatro funcionalidades. La libre expresión de los conflictos que procesos como la descolonización, la discriminación y las revoluciones, junto con un entorno lleno de contradicciones, le dan a Los Nin esa fuerza comunicativa que no se lograría sin la medición cultural.

No por presentar mezclas de distintas direcciones de difusión, significa que es hibridación. La mediación propuesta por Jesús Martín Barbero (1991), explica que, para lograr un consenso de los medios y la cultura, debe existir, primero, equidad entre las partes y luego, el propósito de que la cultura se superponga a los mecanismos totalizadores. Sin una mediación efectiva, la hibridación no es posible. Las constantes relaciones de oposición y los conflictos que se generan desde la propuesta per sé, evidencia que las funciones de la mediación no cumplen con su objetivo y esto se debe al rechazo de Los Nin ante los poderes hegemónicos. “Una batalla que no termina desde hace tiempo / porque hay cosas que no cambian / con su palabra quieren robarnos el pensamiento y el alma / el miedo nos imponen, vienen nos descomponen” (*Jahua*).

Esta falla en el sistema puede atribuirse a que la agrupación no construye sus productos en función de los saberes comunicativos, sino en cuestión de sensorialidad, como las culturas originarias, en general, y, por ello, al tener un choque con un sistema fuerte en cuestiones de persuasión, se ven afectados de maneras irreversibles. La unión del hip hop, como código de entendimiento masivo, es el aspecto de la mediación que resultó ser facilitador, comunicativo y psicosocial, debido a que ha generado un vínculo armónico con los demás aspectos periféricos de Los Nin. “Por eso se han inventado formas

autogestionarias para hacer esa difusión en donde es claro que no forman parte de la moda y que guardan distancia de los procesos mercantiles de la música” (Castiblanco, 2005, p.262). Además, los ha mantenido en un estado fronterizo en el que son parte de la modernidad y sus tendencias y a la vez, se mantienen lejos de los discursos comerciales.

La mezcla heterogénea que es la cultura híbrida comprende la posibilidad de participar en la esfera pública sin la necesidad de olvidar la historia. Sin embargo, se debe rescatar que, para que funcione, debe existir un intercambio equitativo de ideas. “Participar es hoy relacionarse con una “democracia audiovisual”, en la que lo real es producido por las imágenes gestadas en los medios. (Verón citado en: “Culturas híbridas...”, p. 269). En la actualidad, todas las culturas comparten el mismo espacio y su mezcla es inevitable. Es en este momento que surge la búsqueda de originalidad. En realidad, lo que se logra acentuar es la diferenciación en la igualdad. Por ejemplo, en el mensaje principal de todas las canciones de Los Nin se trata identificación como un grupo social – kichwas y jóvenes – que tiene características culturales y de pensamiento distintas y que es parte de los procesos de actualidad.

Lo más importante en los mensajes de Los Nin, son los poderes simbólicos que tienen sus canciones como obras de arte de denuncia y rechazo. Además, desde su postura anti hegemónica, son partidarios de otro tipo de ideologías que se alejan del sistema oficial. Esto se manifiesta en el uso de elementos culturales marginados. La cultura de masas está implícita debido a la barrera que se forma por la tendencia de la agrupación de regresar al centro de todo lo que los fundamenta, siempre está limitada de ejercer modificaciones mayores.

La necesidad de experimentación y evolución es algo por lo que todos los productos culturales deben atravesar y para ello, el choque cultural puede ser positivo y negativo. “Su simple innovación formal implica cambios culturales, pero el signo final depende de los usos que les asignan diversos actores” (García Canclini, 1990, p. 286). Uno de los conflictos más



grandes que han tenido como agrupación y como generadores de mensajes denunciantes, ha sido luchar contra el conservadurismo a través de la tradición.

Esa mezcla cultural es como que a ellos les preocupa por el hecho de que se pueden llegar a perder esa parte del idioma de las tradiciones. Lo que te decía hace rato de cortarse el pelo, de quitarse la vestimenta, de cambiar totalmente era algo que estaba en peligro y era algo muy evidente. El hecho de hacer música, solo por el hecho de hacer música tampoco de apoyaban, pero una cosa es cuando vas y les explicas lo que estás diciendo, después de tanto tiempo como que tratan de cachar. (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

Lo mismo sucede con la cultura y el patrimonio. Son rasgos que dependen más de la memoria y de las enseñanzas que del reconocimiento de los sistemas políticos y sociales. Por ello, debe tomarse en cuenta que, desde la creación de un nuevo pensamiento que intenta quedarse fuera de los sistemas, la tradición evolucionada corre peligro sino establecen los límites y una simbiosis cultural equitativa. “El tradicionalismo sustancialista inhabilita para vivir en el mundo contemporáneo. que se caracteriza, como luego tendremos ocasión de analizar, por su heterogeneidad, movilidad y desterritorialización” (García Canclini, 1990, p.156). Bajo el poder hegemónico, las expresiones artísticas se alejan cada vez más de su lugar de origen. Y, este es uno de los efectos principales de la cultura híbrida, sobre el que se profundizará más adelante.

Como una propuesta que busca nuevas identidades, uno de los aspectos negativos más fuertes de la cultura híbrida es la búsqueda de un solo sentido, pues, las propuestas híbridas no suelen estar en un solo lado. Más que movilidad, se trata de inestabilidad cultural en la que las expresiones artísticas, como presentación de un tercer producto, no encuentran una verdadera identidad. “Permite entender aspectos paradójicos de las culturas organizadas en torno a la música, y ver estas músicas como conversaciones históricas en desarrollo en las que cada vez entran nuevos elementos y donde nadie tiene la última palabra” (Marín y Muñoz, 2002, p. 265). Como un proceso democratizador, sus

postulados siempre van a responder a las necesidades de la mayoría. Estas contradicciones psicosociales no son solo producto de las nuevas voluntades de cambio y adaptación a la modernidad.

En realidad, también surgen de los procesos sincréticos que desembocan en la aculturación. Por ello, la cultura híbrida puede tomarse en cuenta como una nueva forma de mestizaje que deja a los productos culturales sin un lugar fijo de pertenencia. Se entiende como “toda ideología inclusiva de exclusión, un sistema de ideas que aparece para incluir todo potencial mestizo pero que, en realidad excluye lo blanco y lo indígena” (Stutzman, citado en “rethinking mestizaje”, 2015). Desde esta perspectiva, al estar explícitas las contradicciones en Los Nin y en la cultura híbrida, se puede establecer que, debido a que la música andina, las costumbres y tradiciones, el texto denunciante y el reconocimiento de una identidad de diferenciación, el fondo de los mensajes de Los Nin no es, en su totalidad híbrido. Mientras que, debido a las mezclas en relaciones armónicas, la forma sí obedece al nuevo mestizaje que propone García Canclini (1990).

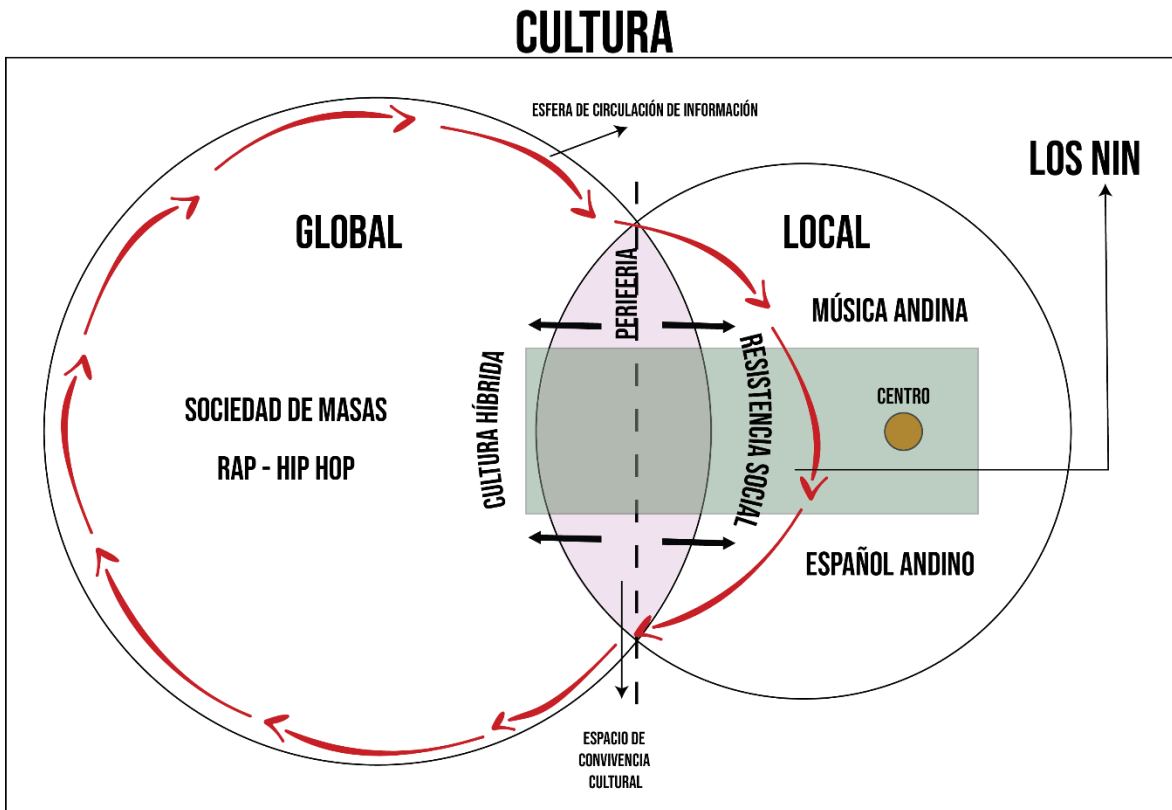


Figura 1. Diagrama de la interacción de Los Nin con todo el entorno cultural

Fuente: elaboración propia

### 3.3.1. Interculturalidad como mediación

El contacto de los seres humanos es lo que posibilita la cultura. Así mismo, el intercambio generacional y la preservación de la memoria es lo que permite la trascendencia. Como proceso comunicativo, la interculturalidad no solo se trata del choque de culturas sino del intercambio de ideas entre la tradición y la modernización. Es decir, la interculturalidad es el componente mediador y facilitador de la cultura híbrida. Sin embargo, su presencia no quiere decir que, estrictamente, los productos interculturales sean híbridos. La interacción facilita la movilidad cultural y genera nuevas formas de expresión. Proceso que ha mejorado desde la consolidación de los medios de comunicación y las redes de información fundamentadas en las nuevas tecnologías.

Como parte de la libertad de las comunidades de aceptar o rechazar la interacción con otros grupos sociales, surgen procesos que pueden mejorar los sistemas interculturales. La incorporación de materiales de innovación no es cuestionada pero sí limitada y, por ello, la comunidad en desventaja debe tener la facultad de decidir cuándo y cómo incorporar nuevos procesos comunicativos y culturales en su desarrollo. (Sandoval – Forero, 2013). La mediación surge de un flujo de ideas en circulación que se juntan para consolidar nuevos productos. Ahora bien, si no existe una intensión de renovación y creación mutua, la interculturalidad, al igual que la hibridación no se efectivizan.

Como una teoría que surgió entre la década de los 80 y 90, el intento de la hibridación por descolocar los sistemas colonizadores implantados en Latinoamérica no ha sido fructífera del todo pues los resultados siguen generando concepciones en torno a nuevas formas de mestizaje. Por ello se destaca la necesidad de comprender la situación de la región, desde la su propia experiencia, y no desde la circulación desigual de capitales culturales. “El rap como fenómeno intercultural de circulación global, no ha escapado a la simplificación que de una u otra forma impone la lógica del consumo” (Castiblanco, 2005, p. 257). La modernidad y la posmodernidad, aunque parezcan entes fantasmas, son también constructores de modelos y esquemas a seguir, y ninguno trata de pureza. La cultura híbrida es un esquema acertado mientras exista una desmonopolización del patrimonio cultural de todas las partes que lo componen.

La metáfora de la hibridez plantea que podemos “entrar y salir de la modernidad” como si se tratara de una cancha o de un teatro, no de una construcción –objetiva y subjetiva a la vez– de hábitos y gestos, de modos de interacción y de ideas sobre el mundo. (Rivera, 2010, p. 71)

Claro que, como propuestas que están dentro del flujo de circulación global, tanto Los Nin como el hip hop andino son productos interculturales que culminaron en la defensa

frente a la imposición de pensamiento tanto global como local. Y, aunque la desterritorialización sea necesaria para la formación de nuevas formas de expresión, no existe una negación de la cultura. Más bien se conceptualiza la aceptación de mezcla pertinente de componentes de ambas raíces. “El establecimiento de pautas aplicativas de esta identidad que medien entre la cultura occidental moderna; la cultura propia o local y las culturas exógenas, a las que no podemos negar su influencia o su legítimo papel intercultural” (Mullo, 2009, p. 229). Los Nin, como emisores y productores culturales, están en el dentro del flujo de información, pero tienen la decisión de tomar lo que les convenga.

### **3.3.2. Quiebra y mezcla**

Las fusiones musicales representativas deben establecerse en base a las relaciones de respeto y simbiosis que manejan todos los aspectos que son parte de la mezcla. Desde la perspectiva descolonizadora, para lograr que uno o más rasgos de identificación social puedan producir nuevas creaciones artísticas debe existir una liberación y fortalecimiento de paradigmas de estructuración. Sin que exista una ruptura de esquemas de todas las partes, no es posible que la mezcla esté dentro de la armonía de la hibridación. Se establece, además, que las múltiples direcciones son la base de la funcionalidad del contacto intercultural y que debe suprimirse la concepción de jerarquías como eje de las expresiones culturales. “En la jerarquía racial no es la diferencia entre verlo como una fusión y como un mosaico, sino más bien el papel desempeñado por la jerarquía y el poder en el Ordenación de los elementos del mosaico”. (Wade, 2005, p. 255)

Para García Canclini (1990), la novedad de la hibridez reside en que las prácticas artísticas carecen de consistencia y que, para innovar, se permite la inserción de nuevos y más fuertes elementos. Esto es una imposibilidad para Los Nin como exponentes de hip hop kichwa. Desde un principio se ha establecido que la fortaleza está en las raíces y no

en la conformación de la sociedad de masas, aunque sea imposible evitar la participación. El quiebre de esquemas, en este caso, no culmina en una masificación perfecta. Para tomar mayor fuerza, se tomaron las herramientas masificadoras como mediadoras de contenido anti sistema. De igual manera, se espera que el alejamiento de la raíz sea el resultado de una mezcla que es parte del flujo cultural global y se permita que haya infinitas posibles mezclas.

Entonces, ¿cuál es el paradigma menos consistente? A partir de la necesidad de que la cultura no se maneje por distinciones, sino en un solo espacio equitativo de interacción, también surge la necesidad de que la masificación no sea inmersiva en las expresiones culturales. Bajo este contexto, todas las manifestaciones deberían ser, en parte, consistentes, pues están en una esfera en que los actores sociales tienen la capacidad de crear sus propias formas culturales y que ninguna obedezca a un monopolio. (Vila, 1987). Se deja de lado, también, que las mezclas, en especial en América Latina, están generadas en base al conflicto.

Las posibilidades rítmicas de los instrumentos, las posibilidades sonoras de los instrumentos, las posibilidades armónicas de la música, si le van enriqueciendo. Y la cumbre de eso es que vienen con el texto muy urbano, un texto absolutamente moderno, urbano, denunciante, explicativo, en determinados momentos, de realidades como tal, en una onda absoluta de hip hop, que entra perfectamente en esto. Qué entra en las dos cosas. Entonces, ahí es cuando la fórmula se vuelve súper exitosa y súper novedosa. No es original. (J. Velasco, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

El texto y la musicalidad de los mensajes de Los Nin generan nuevas formas de concebir su realidad y el abandono de sistemas que organicen las manifestaciones culturales. Con su postura frente a los procesos hegemónicos bastante clara y, al representarse como individuos que pertenecen a procesos culturales de evolución y rechazo al mismo tiempo, crean una negación ante ambas raíces. El quiebre de su propuesta está en el alejamiento de todos los sistemas que consideran opresores y,

resultado de la búsqueda de nuevas formas de expresión, surge la mezcla musical y lingüística. Sin olvidar, por supuesto, que la propuesta ha generado un vínculo equitativo con el centro y la periferia. En este aspecto, aunque se pueden reconocer varias contradicciones, la hibridación se hace efectiva pues se trata de la ruptura que hizo posible la intencionalidad de los mensajes de Los Nin y que los sitúa en un camino en busca de diferenciación.

### **3.3.3. Desterritorialización**

La cultura no muere, solo se transforma. Parte de la libertad de creación humana se encuentra su facultad de movilidad y su necesidad inevitable de evolución o mutación. Esto es una señal de progreso, así como una pista del olvido. Una manifestación puede desaparecer; después de atravesar demasiados cambios en el tiempo, va dejar de reconocerse y, en su lugar, habrá nuevas formas de convivencia. Esta es la parte más complicada de afrontar cuando se trata de un proceso de hibridación. Los resultados se alteran con un mal paso. La desterritorialización, desde esta perspectiva, tiene dos objetivos. Primero, sacar los símbolos de una cultura de su entorno natural y permitirle incursionar en la interculturalidad y, luego, perder la relación exclusiva con el territorio y ganar conocimiento y comunicación (García Canclini, 1990).

Históricamente, los países de Latinoamérica han sufrido procesos de expropiación y de migración que han alterado la organización social urbana y rural. Estas dos etapas son parte de los motivos de conformación de la agrupación. Las vivencias como migrantes y extraños, hicieron que la concepción de la tierra sea mucho más fuerte de lo que ya era, gracias al capital cultural. Vivir estos procesos los hizo mucho más maleables frente a las nuevas propuestas que resultaron de la necesidad de experimentación. Las transgresiones se generan siempre a través del arte de otros.

La globalidad, en este caso, tiene las de ganar debido a que se establece que la cultura popular debe liberarse de sus raíces, espacios e identidades para pertenecer a algo más grande y mucho más significativo. Pero ¿cuánto está dispuesta a ceder la cultura de masas? Existe, todavía, una necesidad de que una de los rasgos predomine y, en el caso de Los Nin, domina la localidad rebelde – de comunidad, país y región – que intenta pertenecer más a la tierra a la masa.

Cuando hablé desde la identidad, desde mi punta vista, fue algo que, con la gente un poco choco, porque era como que; que defiendes, que eres. Si hay que basarse precisamente a una raíz o de que punto también se considera uno. Uno defiende esa identidad. Creo que es más o menos desde ese punto. De cómo tratamos algunos puntos como la migración y eso, entonces como que damos nuestro punto de vista y con la gente llega a veces a discrepar mucho esas cosas. (S, Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018)

Se propone entonces, que la necesidad de sacar a la cultura tradicional de su espacio originario y de su sistema de símbolos, puede llevarlo a afrontar nuevos procesos colonizadores en los que entraría la propuesta de un nuevo mestizaje incluyente – excluyente. El flujo de circulación cultural trabaja con múltiples temporalidades que son totalmente funcionales, siempre y cuando el espacio en el que todas las partes de la hibridación estén dispuestas a generar un paradigma más fuerte. La desterritorialización es una característica híbrida funcional pero que debe tratarse con sumo cuidado. Por medio de este proceso es que, en Ecuador, se normalizó en uso de instrumentos andinos extranjeros globalizados y se deterioró el uso del rondador.

#### **3.3.4. Expansión**

La expansión de los géneros impuros tiene directa relación con los medios de comunicación masiva. En la actualidad, todos los seres humanos que tienen contacto con la



modernización y poseen una relación con la difusión masiva, con los medios tradicionales o con el internet y las nuevas tecnologías. Estar aislado de este tipo de procesos incluyentes es casi imposible. Desde la negación de la existencia de una cultura verdadera, la idea de géneros impuros surge como evidencia de la pérdida de la alta y baja cultura. “Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia colección” (García Canclini, 1990, p. 283). Para que una manifestación híbrida pueda expandirse a nivel global necesita afrontar un proceso de diálogo.

Dentro de un proceso de expansión de expresiones culturales, la postura del emisor y del receptor tienen un mismo nivel de significación, pues, aunque los medios masivos se dirijan a públicos más superficiales, se debe tomar en cuenta que, para que el discurso tenga la consistencia adecuada, debe entenderse los factores que componen las propuestas. Al ser una agrupación con mensajes mega diversos por su composición, su nivel de expansión es limitado. Cuando llega a sectores mucho más globalizados, puede tratarse de una folclorización de la cultura. Aspecto que no ayuda a la manifestación artística, al contrario, la distorsiona.

#### 3.3.4.1. Masificación e internet

Una de las contradicciones más influyentes de Los Nin es que, aunque no es parte de su objetivo como agrupación, incursionan en un proceso de masificación en cuanto a la difusión. Se debe partir desde la premisa de que lo que hacen no entra en los estándares de las creaciones artísticas de la cultura de masa, aunque se nutre de algunos recursos de ella. La propuesta es una mezcla de cuestiones globales y locales que no pueden escapar de categorizaciones en un punto de su desarrollo, y a su vez, se encuentran en una dualidad de pertenencia. Por ello, se entiende al hip hop andino como el término adecuado para

definir, de la forma más sencilla, en dónde están y que hacen Los Nin. “El hip hop también tiene futuro allí donde los cuerpos, los oídos, las voces y las mentes estén listas para recibir su descarga” (Marín y Muñoz, 2002, p. 234).

Aunque sea un concepto que comprende las expresiones similares que se desarrollan en la región de Los Andes, sigue sin ser algo que pueda pertenecer a lo masivo. En primera instancia, son expresiones en las que predomina el contenido social y la valoración del capital heredado frente al adquirido. Además, se dirigen a un público segmentado, con o sin conocimiento de ello. Es decir, todos quienes están relacionados con las expresiones artísticas de la región, captan mejor el verdadero sentido de la música, sin embargo, no se lo puede comprender en su totalidad debido a la diferenciación del idioma y de la pertenencia a una cultura ancestral. “Aquí en Otavalo es un poco complicado (...) Hemos tenido más acogida afuera, en Quito y así...” (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018).

A todo esto, se le suma el factor de la música independiente. Por el hecho de ser una agrupación que funciona de la autogestión y de tratar temas que son poco comerciales, los aleja de lo que se concebido como masivo.

Una forma de hacer propuestas y de dar fuerza a otras agrupaciones, por eso se han inventado formas autogestionarias para hacer esa difusión en donde es claro que no forman parte de la moda y que guardan distancia de los procesos mercantiles de la música. (Castiblanco, 2005, p. 262)

Además, el segmento de sus interlocutores es cada vez más pequeños si se toma en cuenta que para comprenderlos debe haber una referencialidad alta y empatía entre el contexto y el receptor para que se afiance la interacción. Debe tomarse en cuenta que, por la combinación de idiomas, el mensaje se distorsiona mientras no haya el conocimiento de ambos códigos. Ahora, tanto en letras como en música, tienen elementos de identificación global. Nuevamente, entra en juego la premisa de que la agrupación bordea límites

peligrosos y, por los cuales, es complicado que se encuentren en un solo lugar. Por un lado, el español y el hip hop, son códigos globales. Mientras que, la música andina y el kichwa priman en la región y, en el peor de los casos, solo en Ecuador.

Uno de los riesgos más fuertes de la propuesta de Los Nin es que, cuando predomina el factor masivo de sus composiciones, sobre todo en espacios ajenos al de su desenvolvimiento natural, los códigos locales ya no se leen como representativos sino como exóticos o folclóricos y, entonces, se pierde lo más importante de su mensaje. Este proceso no es algo que se puede predecir, al contrario, surge de la espontaneidad y de las circunstancias en las que se encuentre. El mensaje puede distorsionarse, incluso, en el escenario en el que mejor acogida tengan. “El paso de la posición estructural, (...) a la subjetivación y por consiguiente a la virtualidad de la acción colectiva, está mediado por el modo de vida de la gente, o si se prefiere, por su identidad sociocultural” (Carlos M. Vilas citado en: “Rap y prácticas...”, 2005)

Hasta el momento, todos los elementos apuntan a que no son una propuesta masiva, sin embargo, se debe considerar también que, lo que más llama la atención de la música de Los Nin, es la creación de rima en kichwa. En realidad, el hip hop y la rima se ponen en primer plano porque se espera que se expresen mediante música andina y el idioma propio (aunque responda a un prejuicio). La dualidad de la periferia, como postura de rebelión y crítica; y el centro arraigado en su contenido y lugar de origen, contribuye a que Los Nin estén lejos de masificarse para concretar su hibridación. A pesar de que la mezcla fue espontánea en su totalidad, el hip hop es una puerta a lo masivo que no se puede negar. “Se fue un poco a las grandes corrientes que manejan las grandes empresas. Hay que reconocerlo, el hip hop es oficiado por otro lado y por eso entró con tanta fuerza, sino, no hubiera entrado” (J. Velasco, comunicación personal, 15 de septiembre 2018).

Es casi imposible concebir una agrupación que se gestó en pleno siglo XXI, de cualquier género o tendencia, que no utilice el internet y las redes sociales como su principal

forma de difusión, pues, además de económico, tiene la facultad de llegar a todos los rincones del mundo. Desde este factor, Los Nin están inmersos en un proceso de masificación que se aleja de los medios convencionales. Su presencia en redes y el hecho de que, en su página web se encuentren a la venta todas sus canciones, los introducen directamente en una industria cultural que no tiene que responder a lo comercial, pero sí a un espacio de competencia. De igual forma, la compilación de un disco físico que se produjo en masa, se conjuga directamente con la industria. Por último, el internet les ha proporcionado una herramienta de retroalimentación con la que han podido evidenciar los comentarios a favor y en contra frente a su propuesta. [Sobre la discriminación] “Esas cosas nos llegan más por el internet, porque todo se sube ahí. Porque en persona nunca nos ha pasado” (S. Cachimuel, comunicación personal, 8 de septiembre 2018).

Entonces, ¿son Los Nin una propuesta híbrida? Con mensajes explícitos que responden al origen antes que la libertad de masificación, la dificultad de no poder estar fuera del sistema oficial y criticarlo desde la periferia de sus reglas, la mezcla, armónica e innegable, de géneros en conflicto, la presencia del kichwa como factor integrador del pasado y de distinción en la igualdad, la apropiación del espacio urbano y la ruptura de esquemas estéticos y políticos, permiten llegar a la conclusión de que, en forma sí, pero en el fondo no son hibridación cultural. Su propuesta, desde la descolonización, es una expresión en movimiento que se permite utilizar los elementos externos a su realidad para fortalecer la resignificación de su posición política y social: jóvenes en evolución.

La presencia de relaciones de armonía y oposición estable que su mensaje principal de identidad y resistencia se origina en las situaciones de conflicto representativas de Latinoamérica. Y que, aunque parezca necesario, el abandono de la estrecha relación que existe con su situación cultural no es una opción. La musicalidad y el texto se encuentran en total coherencia y, no se pretenden el predominio de uno u otro, a menos que se trate de momentos de ritualidad. Si la hibridación no cumple con los elementos que permitan la

libre interacción de las partes en base a relación de igualdad y equidad cultural, puede causar significaciones colonizadoras y reafirmar sistemas dominantes y procesos de mestizaje. No se puede negar que, Los Nin, debido a su capacidad de interacción y experimentación con la preservación de la historia, y la participación del circuito comunicativo global heterogéneo, están dentro de la hibridación. Pero, por su imposibilidad de masificarse más allá de su región de entendimiento y de la constante negación a un sistema predominante, se entiende, con mucha más lógica, su alejamiento de patrones de ordenamiento y de interiorización.

## Conclusiones

Como un elemento de expresión que no involucra solamente la necesidad de decir algo, sino que, también, apela a los sentimientos, la música no puede tomarse en como una simple manifestación. Debe recordarse que su origen, al igual que en el habla, es el sonido y que, por lo tanto, todos los seres humanos están hechos de música. Desde esta premisa, lo primero que este estudio tiene como resultado es que, al ser la música un potencial comunicativo y transformador, el surgimiento de la cultura responde, en primer lugar, al apareamiento de la música en su forma más básica, la sonoridad; y no al contrario. La cultura y todo lo que conocemos se fundamenta en el desarrollo del habla como herramienta para transmitir ideas y lograr su trascendencia.

En la sociedad moderna, los individuos no pueden evitar ser parte de las esferas de circulación en donde la información toma formas infinitas. Lo mismo sucede con las expresiones culturales, pues son parte innegable de la cotidianidad de cualquier organización. Aunque la premisa de que no existen elementos puros dentro de la cultura sea exacta y rompa con los cánones artísticos sin sentido, en la actualidad, no se puede engeguercer de manera radical frente al hecho de que, debido a las desigualdades en los sistemas políticos, sociales y económicos, las sociedades a nivel mundial todavía cuentan con el predominio de una cultura oficial.

Esta distinción es un fenómeno que llega con las diferencias que genera la industria cultural frente a elementos que no han sido globalizados. A su vez, este tipo de cultura es emitida por los medios de comunicación masiva que, al tener como objetivo la homogeneización, pone en desventaja a los que, por no estar dentro de lo masivo, pueden llegar a desaparecer producto de nuevos procesos colonizadores.

Ahora bien, la cultura híbrida, como teoría, presenta postulados que se entienden como soluciones para este intercambio desigual. De hecho, a través de las mediaciones, se propone que la cultura de masas no tiene por qué ser inmersiva y alienante. Al contrario, la mediación propone un espacio en el que la libertad de combinación rebasa los límites de lo culto y popular y, además, de lo ancestral con lo moderno. Dentro de la esfera de circulación mediada, no existirían elementos en desventaja. Así mismo, García Canclini (1990) propone a la hibridación como generadora de nuevos elementos heterogéneos que son la mezcla perfecta entre las memorias del pasado y las de la modernidad.

Entonces, ¿son Los Nin una propuesta cultural híbrida? La respuesta no es fácil, pues se debe partir de que, a pesar de que son la muestra de la negación de la existencia de la alta cultura y la cultura popular, también hay un realce de la cultura ancestral. Uno de los postulados principales de la cultura híbrida es que, se sacrifica la tierra para conseguir mayores alcances comunicativos y difusivos. En el caso de Los Nin ocurre lo contrario. El hip hop andino, per sé, es la muestra de la liberación de una cultura de masas. El género hace uso del rap conciencia y se fundamenta en resaltar costumbres y tradiciones a través del idioma nativo, ecuación de que la aleja de los estándares comerciales. En realidad, ese aspecto, además de generar una distorsión en el mensaje concreto, elimina los poderes de comunicación masiva y anula la premisa propuesta por Canclini. Por lo tanto, y a pesar de ser una forma de expresión igualitaria entre ambas partes, no responde en su totalidad a la cultura híbrida.

Dentro de los mensajes que se descifraron en las canciones de Los Nin, *yuyay*, *katary*, *makipurarishun* y *jahua*, los conflictos son primordiales pues, implícitos o explícitos, los componentes de los mensajes siempre responden a contradicciones. Este aspecto es característico de las manifestaciones en América Latina debido a los graves procesos de conquista que sucedieron en la región.

Todo lo que caracteriza a Los Nin y que se ha analizado e interpretado, son elementos que solo pueden llegar a tener un resultado cuando se los lee juntos. La agrupación es un todo que trabaja en función de un objetivo claro, la exposición de su realidad mediante lenguaje verbal y no verbal. Los mensajes de Los Nin se transmiten en dos niveles. En primera instancia se reconoce la música con la que entran en juego las relaciones de armonía. Luego, entra en contexto las letras en las que se trata el reconocimiento de la coexistencia del kichwa y el español, y la segmentación y diferenciación de problemas descifrados en los mensajes segundos como también en lo dicho y lo no dicho.

Antes de llegar a la conclusión final, debe tomarse en cuenta el lugar que ocupa la agrupación en la sociedad. En su calidad de jóvenes que buscan una identificación social que no solo los catalogue como un elemento más, sino que puedan reconocerse como agentes de cambio, Los Nin son componentes del sistema que necesitan estar fuera – o bordear los límites – de lo que consideran negativo para su desenvolvimiento. Por ello, su propuesta funciona con un poder céntrico en el que siempre se regresa al origen y en el que se permite las interacciones con otros elementos siempre y cuando tengan el pase libre de participar. Como rasgos identitarios que actúan de manera inconsciente en los procesos de convivencia y creación, no pueden ser evitados, pero, la instrucción de los elementos del hip hop, el rap e, incluso, el jazz, el soul o el rock, están a merced de las decisiones grupales. Es decir, solo se manifiestan cuando se les deja y, a pesar de todo esto, la presencia del rap hip hop es bastante notoria.

Con todos estos elementos sobre la mesa, una de las primeras conclusiones lleva a la concepción de la cultura híbrida como un nuevo mestizaje, pues, se trata de una forma de inclusión que desemboca en nuevas formas de exclusión. Es decir, con la necesidad de que se pierda la cultura ancestral, puede llegar a funcionar como un proceso hegemónico que fragmente la diversidad cultural. De la misma forma, en el caso de los mensajes de Los



Nin, y debido a la constante contradicción dentro de las esferas de circulación de información en la que incursionan, su propuesta es híbrida en forma, pero no en fondo. La mezcla, está hecha y destaca la diferencia dentro de la igualdad que predicán, sin embargo, los rasgos de las raíces son diferenciables y en ocasiones, se puede reconocer a la ancestral como predominante. En este sentido, se cumple el objetivo de apaciguar a la vertiente que se reconoce como dominante en la cultura oficial. El sentido del mensaje de Los Nin tiene varias significaciones que proyectan más que música ancestral. Sus mensajes son generadores de cambios sociales que vienen con la modernidad y que se reconocen como insurgentes.

## Referencias

- Barthes, R. (1977). *Imagen, música, texto*. Fontana/Collins. Glasgow.
- . (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Editorial Paidós. España.
- Basanta, J. (2013). Comunicación y TIC en organizaciones indígenas de Argentina. *TecCom Studies: Estudios de Tecnología y Comunicación*, 5, 31-37. Recuperado de:  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41497/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41497/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Becker, H. (2015). Lenguaje Musical. Howies. Recuperado de:  
<http://www.howardsbecker.com/articles/musical-language.html>
- Benson, S., Brandao, C., Camilo, M., Crespo, C., Graep, R., Neira, W., ...Prieto, D. (1983). *Comunicación Popular Educativa*. CIESPAL. Recuperado de:  
<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/46400.pdf>
- Bonfil, G. (1972). El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial. *Anales de antropología*, 9, 105-124. Recuperado de:  
[http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil\\_indio.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf)
- Bourdieu, P. (2010). *Pierre Bourdieu: Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo veintiuno editores. Argentina.
- Briceño, Y. (2010). *La escuela de frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura*. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales. vol. 16, III. Recuperado de:  
<http://www.redalyc.org/pdf/177/17731133004.pdf>
- Brick, A. (2005). Investigación del hip-hop latino. Universidad de California, Berkeley. Recuperado de: <http://lithic.org/works/hiphop.pdf>
- Carazo, L., Mingardi Minetti, M., Roman, C. (2014). Culturas juveniles: Prácticas de hip hop en la ciudad de la Plata. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Ensenada, Argentina. Recuperado de:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4408/ev.4408.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4408/ev.4408.pdf)
- Castiblanco Lemus, G. (2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, (3), 253-270. Recuperado en:  
<http://www.redalyc.org/pdf/396/39600313.pdf>
- Cisneros, P. (2007). Pensamiento otavaleño, Aporte de dos grupos culturales al Ecuador del Siglo XX. *Instituto Otavaleño de Antropología*. Otavalo, Ecuador.
- Coba, C. (2015). Música etnográfica y popular. *Instituto Otavaleño de Antropología*. Otavalo, Ecuador.
- Contreras, A. (2000). *Imágenes e imaginarios de la comunicación - desarrollo*. Ediciones Ciespal. Quito - Ecuador.
- Creham, K. (2004). *Gramsci, cultura y antropología*. Ediciones Bellaterra. Barcelona. Recuperado de:  
[http://www.elsarbresdefahrenheit.net/documentos/obras/1704/ficheros/Crehan\\_2004\\_Gramsci\\_cultura\\_y\\_antropolog\\_a.pdf](http://www.elsarbresdefahrenheit.net/documentos/obras/1704/ficheros/Crehan_2004_Gramsci_cultura_y_antropolog_a.pdf)

- Chomsky, N. (1977). *Reflexiones sobre el lenguaje*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- Dangl, B. (25 de septiembre, 2006). El Rap en Aymara: El Hip Hop boliviano como instrumento de la lucha. <http://upsidedownworld.org/noticias-en-espa/noticias-en-espa-noticias-en-espa/el-rap-en-aymara-el-hip-hop-boliviano-como-instrumento-de-la-lucha/>
- DeNora, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge, United Kingdom, University of Cambridge. Recuperado de: <https://epdf.tips/download/music-in-everyday-life.html>
- Doncel de la Colina, J y Leal, E. (2017). El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano. *Andamios*, 14 (34), 87-111. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v14n34/1870-0063-anda-14-34-00087.pdf>
- Duch, LI y Chillón, A. (2012) Un ser de mediaciones. Recuperado de: [http://www.portalcomunicacion.com/download/mediaciones\\_preambulo.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/download/mediaciones_preambulo.pdf)
- Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad*. México. Recuperado de: [enriquedussel.com/txt/TRANSMODERNIDAD%20e%20interculturalidad.pdf](http://enriquedussel.com/txt/TRANSMODERNIDAD%20e%20interculturalidad.pdf)
- Echeverría, M. (2011). La etnohistoria de Cotacachi, su etimología y su relación con la sal. *Revista Sarance*, 27. 106-121. Otavalo, Ecuador.
- Félix, C., Soto, A. y Sánchez-Piñol, E. (2013). Hip hop ¿una ciudadanía cultural emergente? Ventanales. Universidad de la Casa Grande. Guayaquil, Ecuador. Recuperado de: <http://ventanales.casagrande.edu.ec/atico/hip-hop-una-ciudadania-cultural-emergente/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalvo. México, México D.F.
- . (2000). *La globalización imaginada*. Paidós. México
- . (2003). *Noticias recientes sobre la hibridación*. TRANS. Revista transcultural de música. (7). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- García, C. (2012). *Cultura y condición humana*. El Boomeran (g). Recuperado de: [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/016023\\_225garciaigual\\_8.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/016023_225garciaigual_8.pdf)
- Garcés Montoya, A., & Medina Holguin, J. (2008). Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín. *La Trama de la Comunicación*, 13, 119-131. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/3239/323927063008.pdf>
- González R., Juan Pablo. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>
- Jakobson, R. (1963). *Ensayos de lingüística general*. Editorial Seix Barral. Barcelona, España. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/361908764/95503534-JAKOBSON-Roman-Ensayos-de-linguistica-general-pdf>
- Kaplún, M (2002). *Una pedagogía de la comunicación*. Editorial Caminos. La Habana, Cuba. Recuperado de: [http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/kaplun-el\\_comunicador\\_popular\\_0.pdf](http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/kaplun-el_comunicador_popular_0.pdf)

- Kondrátov, A. (1973). *Del Sonido al signo*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Lévi - Strauss, C. (1973). *Antropología Estructural*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Mcluhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.
- Magnani, E. (2008). *Historia de la comunicación: los mensajes y sus soportes. Desde los primitivos lenguajes y los tambores, al telégrafo, la radio, la televisión y la aparición del internet*. Estación Ciencia. Argentina.
- Maldonado, G. (2002). Pasado y presente de los mindalaes y emigrantes otavalos. *ICONOS*, 14. 46-55. Recuperado de: [http://www.flacso.edu.ec/docs/i14\\_maldonado.pdf](http://www.flacso.edu.ec/docs/i14_maldonado.pdf)
- Marín, M. y Muñoz, G. (2002). *Secretos Mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Colombia. Universidad Central-Dtuü. Siglo del Hombre Editores. Recuperado de: <https://comunicacionpoliticas culturales.files.wordpress.com/2013/09/marin-martha-secretos-de-mutantes.pdf>
- Martín Barbero, J. (1991). De los medios a las Mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Ediciones G. Gili. México. Recuperado de: [http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de\\_los\\_medios\\_a\\_las\\_mediaciones.pdf](http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf)
- Martínez, S. (2012). Estrategias de comunicación del EZLN en tiempos de incertidumbre. *Diálogos Felafacs*. Recuperado de: <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/75/75-revista-dialogos-estrategias-de-comunicacion-de-elzn.pdf>
- Martinovic, C. (2013). *Un caso de hibridación cultural: la presencia de McDonald's en India*. Uruguay. Recuperado de: <https://bibliotecas.ort.edu.uy/bibid/75333/file/488>
- McFadyen, S., Dunn, S., Bascuñan, R. y Wheeler, D. (2016). *Hip hop Evolution*. Estados Unidos. Netflix.
- Meza, M. (2008). Los medios masivos de comunicación y las identidades indígenas. *UNIMAR*, 48, 103-106. Recuperado de: <http://www.umariana.edu.co/RevistaUnimar/publicaciones/RevistaUnimar48/assets/downloads/publication.pdf>
- Mollericona, J. (). Jóvenes Hiphoperos aymaras en la ciudad de el alto y sus luchas por una ciudadanía intercultural. *Cuadernos de Investigación*, 3. La Paz, Bolivia. Recuperado de: [http://www.upieb.edu.bo/libros/cuaderno\\_3.pdf](http://www.upieb.edu.bo/libros/cuaderno_3.pdf)
- Morales, P. (agosto 2014). Construcción del sujeto -subjetividades y pensamiento crítico en el joven a partir de la música urbana. universidad san buenaventura de Cali – Universidad la Gran Colombia. Recuperado de: [http://bibliotecadigital.usb.edu.co:8080/bitstream/10819/2376/1/Construccion\\_Sujeto\\_Subjetividades\\_Morales\\_2014.pdf](http://bibliotecadigital.usb.edu.co:8080/bitstream/10819/2376/1/Construccion_Sujeto_Subjetividades_Morales_2014.pdf)
- Moreno, S. (2015). Historia antigua del país Imbaya. *Instituto Otavaleño de Antropología*. Otavalo, Ecuador.
- Mullo, J. (2009). Música patrimonial del Ecuador. *Fondo Editorial del Ministerio de*

- Cultura*. Quito, Ecuador. Recuperado de: <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la música para la educación preescolar*. Pearson Educación. S.A. Madrid, España
- Peirce, Ch. (2015). *La ciencia de la Semiología*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semi%C3%B3tica.pdf>
- Picech, M. (2016). *Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en la ciudad de Quito en el período 2005-2015* (Tesis de maestría). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito, Ecuador. Recuperado de: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9646/2/TFLACSO-2016MCP.pdf>
- Prieto, D. (1980). *Discurso autoritario y comunicación alternativa*. Edicol. México.
- . (2000). *Análisis de mensajes*. Editorial Quipus, Ciespal. Quito, Ecuador.
- Pupiales, B. y Verdugo, A. (2017). Cultura y creatividad en la región de Otavalo (Ecuador). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48: 153-172. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/6223/5536>
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. Buenos Aires, Argentina.
- Rodríguez, H., Houy, Pascal. (2015). Otavalo entre lo dicho y lo secreto. *Instituto Otavaleño de Antropología*. Otavalo, Ecuador.
- Rosa, C. (2007). La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes. *Culturas populares*, 4. Recuperado de: <https://www.um.es/documents/378246/2964900/Normas+APA+Sexta+Edici%C3%B3n.pdf/27f8511d-95b6-4096-8d3e-f8492f61c6dc>
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Ediciones Abya –Yala
- Rosero, S. (2010). Los Nin: Mushuk Runa Rap. *Plan Arteria*. Recuperado de <http://planarteria.com/2010/09/los-nin-mushuk-runa-rap/>
- Salazar, V. (2013). *Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito*. Universidad Central del Ecuador. Quito. Recuperado de: <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1459/1/T-UCE-0009-79.pdf>
- San Félix, A. (1974). *En lo alto grande laguna*. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo, Ecuador
- . (1988). Monografía de Otavalo, volumen 1. *Instituto Otavaleño de antropología*. Otavalo, Ecuador.
- . (1988). Monografía de Otavalo, volumen 1. *Instituto Otavaleño de antropología*. Otavalo, Ecuador.
- Sandoval, F. (2012). La cultura: un problema abierto. *Revista Sarance*, 28. 45-53. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo Ecuador
- Sandoval – Forero, E. (2013). Los indígenas en el ciberespacio. *ASyD*, 10, 235-256. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/asd/v10n2/v10n2a6.pdf>
- Sarabino, Z. (2007). El proceso de constitución de las élites indígenas en la

- ciudad de Otavalo. Flacso Sede Ecuador. Quito. 94 p. Recuperado de: <http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=18225>
- Tamayo, A. (2017). En la hibridación cultural Los Nin rapean sonidos locales. *Radio Cocoa*. Recuperado de: <http://radiococoa.com/RC/en-la-hibridacion-cultural-los-nin-rapean-sonidos-locales/>
- Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández, V. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Catedra. Madrid.
- Trovato, G. (2013). *Breve acercamiento a la mediación cultural: hacia una delimitación del campo de estudio y una aproximación a sus aplicaciones didácticas en la combinación de lenguas español-italiano*. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/viewFile/42248/40222>
- Valenzuela, A. (2012). Jóvenes yaquis e hibridación cultural. Recuperado de: <http://tesis.uson.mx/digital/tesis/docs/22895/Capitulo2.pdf>
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Musiques populaires et identités en Amérique latine*, 48, 81-93. Recuperado en: [https://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1987\\_num\\_48\\_1\\_2303](https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303)
- Wade, P. (2005). *Rethinking Mestizaje: Ideology and Lived Experience*. Cambridge University Press. Reino Unido.
- Yépez, S. (2015). Construcción de la performatividad del cuerpo femenino en el hip hop. Pontificia Universidad del Ecuador. Quito. Recuperado de: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/10073/Construcci%C3%B3n%20de%20la%20performatividad%20del%20cuerpo%20femenino%20en%20el%20hip%20hop.pdf?sequence=1>
- Yumisaca, R. (2016). La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso; la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Quito. Recuperado de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5318/1/T2061-MEC-Yumisaca-La%20interculturalidad.pdf>
- Zalles, M. (2017). Ramírez: “Ukamau y ké es una deuda con mi hermano”. *Los tiempos*. Recuperado de: <http://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20171011/ramirez-ukamau-ke-es-deuda-mi-hermano>

## Referencias sin autor

- El Hip hop: de cultura callejera a cultura masiva. (noviembre, 2013). Recuperado de: [https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/spanish/P\\_HipHop\\_Spanish\\_Digital.pdf](https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/spanish/P_HipHop_Spanish_Digital.pdf)

## Anexos

### Anexo 1: canciones

#### Yuyay - Conocimiento

*Kunan punllaka ishkai wambrami  
llukshijun  
tutandi punllapi imatapash rikurijun  
shukunaka punda kausayta chingachijun  
chaishukunaka runa awsayta jawamanmi  
katichijun  
shina pingashpaka nimata na  
tarigringichu  
  
niway imarrpata pinganayachijun  
rikuy mashna wambrakuna chingashkami  
purijun  
yangata yangata pay purallata  
wanchirijun.*

Somos una sociedad organizada  
tomados de la mano hemos logrado  
lo que la gente ya no se ha imaginado  
toda una vida de tradiciones  
una vida llena de emociones  
una cultura tan pura y segura  
que dura en este mundo de desorden,  
pero lo que se debe erradicar,  
la juventud empieza a cambiar  
aunque el cambio que estén haciendo en su vida  
sea para bien o para mal  
uno orgulloso de lo que tiene

Este día están saliendo dos jóvenes  
  
Día y noche mirando algo  
Otros están perdiendo los saberes  
ancestrales  
En cambio, otros, fortalecen las vivencias  
de los Runas  
Si tienes vergüenza, no encontrarás  
nada  
Dime, ¿Por qué tiene vergüenza?  
Mira cuántos jóvenes andan perdidos  
  
Inútilmente se están matando entre ellos

con su pensamiento se mantiene  
sin importarle los cambios de todos los días  
que en su vida sucede.  
Lo más ridículo es decir y fingir ser otra persona  
que tome su historia y mirar como el mismo lo borra  
ahora reacciona, ya mira y camina por tu zona,  
de tus raíces no te alejaras por más que tu corras  
eso es tan obvio, el cambio es notorio  
lo único que causas con ese pensamiento es el odio,  
odio a tu familia y a los que te rodean  
decir que eres alguien que no eres  
esperando a que te crean  
un corte tan raro, un rostro tapado  
una forma de vestirse tan falso  
que causa impacto al rato de estar por su lado  
por mi parte me gusta la vida que llevo  
yo todos los días encuentro algo nuevo  
a cada momento me pongo a pensar  
en las cosas que, hecho, lo bueno lo malo  
sabiendo que esto yo puedo enmendarlo  
para esos errores poder superarlo  
siguiendo arriba dejando el complejo  
de despreciar hasta nuestra comida,  
te fijas si todos los runas  
se guían con esta ideología  
se contagiaría y se destruiría,  
todo lo que hemos formado  
escuchar sería en vano  
la lucha de muchos años  
dejarlo ahí botado  
el esfuerzo desperdiciado,  
por qué no somos a los que antes conocían  
a los que antes humillaban  
ahora nadie se arrodilla



Ahora son dos tipos de wambras los que se pueden ver  
por el día y por la noche ya ni de creer  
unos están perdiendo todo lo heredado  
mientras los otros llevan arriba el legado antepasado  
Si te avergüenzas de esa manera dime que conseguirás  
es más, dime lo que te hace avergonzar  
son muchos wambras los que caminan perdidos  
en vano van matándose entre amigos.  
Dime quien ves cuando te miras al espejo  
recuerda que las mentiras caen por su propio peso  
yo no digo que sea un immaculado  
pero no quiero que me controlen como si fuera un soldado,  
dime, que tratas de ocultar tras el antifaz  
acaso no quieres que sepan de tu realidad  
te sientes menos por el capital tienes que apantallar  
por qué mejor no aceptas esta invitación para luchar,  
digo, que somos wambras con inteligencia  
que somos más que calificaciones de libreta  
que nuestra sobriedad va más allá de nuestras borracheras  
y en la adolescencia disfrutamos de plena consciencia  
y es que no somos esclavos de la competencia  
sabemos valorar lo que es la verdadera herencia  
y ahora dime donde estas que es lo que va pasar  
el único camino que nos queda es la unidad.

*Kunan punllaka ishkai wambrami  
llukshijun  
tutandi punllapi imatapash rikurijun  
shukunaka punda kausayta chingachijun  
chaishukunaka runa awsayta jawamanmi  
katichijun  
shina pingashpaka nimata na  
tarigringichu*

*niway imarrpata pinganayachijun  
rikuy mashna wambrakuna chingashkami  
purijun  
yangata yangata pay purallata  
wanchirijun.*

Qué pasará cuando solo quede ese sin sabor  
de la discriminación cuando hayan despertado del sueño,  
cuando el occidente haya interiorizado  
nuestra cultura a un simple folklor  
nada será como antes se olvidarán las viejas frases  
despertarán esclavizando a sus semejantes  
descubrirán que son diferentes cuando más se les parece  
descubrirán que así no perece la diferencia entre la gente

*Shina kashpaka rikungui, ama sakiringui  
paktara kunganguima  
imatapash munashpaka kanllatami  
maskana kangui, kunganguiman  
kamba ali yuyaikunata katina kangui  
kay runa kawsayta jatunyachishpa  
ña na chingachishpa, chaita yuyana  
kangui.*

Este día están saliendo dos jóvenes  
Día y noche mirando algo  
Otros están perdiendo los saberes  
ancestrales  
En cambio otros, fortalecen las vivencias  
de los Runas  
Si tienes vergüenza, no encontrarás  
nada  
Dime, ¿Por qué tiene vergüenza?  
Mira cuántos jóvenes andan perdidos  
Inútilmente se están matando entre ellos.

Entonces observa, no te dejes llevar y  
cuidado te olvidas!  
Si deseas algo, solo tú debes buscarlo,  
cuidado te olvidas!  
Debes seguir con tus buenos  
pensamientos  
Engrandeciendo las vivencias del Runa  
Mas no perdiéndolo, eso debes pensar

## **Katary – Levántate**

Yo no olvido de dónde vengo  
antes que nada  
donde quiera que me pare digo lo que represento  
no puedo estar mintiendo o fingiendo  
solo por un momento  
para que luego se den cuenta de lo cierto.  
En este tiempo,  
muchos wambras se han cortado todo el pelo  
mirando, hablando y criticando  
a los que no son como ellos.  
Imitando las cosas que ven en la tele  
personas famosas, la moda, el estilo, la ropa,  
el peinado alzado, todito cambiado  
olvidando y perdiendo la identidad que les queda  
y odiando la vestimenta de los antepasados  
que les han dejado  
y hasta las costumbres  
viniendo con nuevas etapas  
que tapan y tratan y matan la historia  
que por mucho tiempo ha sido parte de nuestra cultura, es así !!!  
Yo lo digo porque lo vi  
y vi difícil para ponerlo a esto un fin,  
justamente una cosa de la que pasaba  
era como la gente miraba  
y sin saber por qué se me gozaban.  
Caminando en las calles recibiendo hasta ofensas  
como veían cuando yo salía con mis trenzas,  
eso es lo que implica ser un verdadero Runa  
representar sin duda alguna la cultura pura.

*Monserath wambrakuna kaypi kanchik  
ama kunkashun maimanta shamukunchik  
Shuk llaktapi purishpa  
kayta chaita purishpa  
ñukanchi runa kawsayta  
jawa jawaman apashun  
yachakunamari kanchik  
maimanta shamunchik  
ima shimita parlanchik  
ima yuyaywan purinchik  
jawa ñawya kana kanchik  
runa runa mari kanchik  
waykikuna shinallamikanchik!  
Ama kunkashpa ama chinkashpa  
ama sakishpa chaikuta nirishpa  
Tukuy tukuy runakuna  
maipipash purinamari kanchik  
alli kachishpa  
ñukanchik parlayta  
ñukanchik kawsayta  
ñukanchik yuyayta  
chashnami kawsana kanchik  
runami kanchik shinakullamarikanchi  
willayta charishpa kanamari kanchik  
kary shimita sinchiyachishpa alli  
kanchiman  
tukuy wambrakuna uyakrin  
ñukanchikwan  
ama chinkarinkichikchu kay ñankupi  
ñukanchik kawsayta kaypimi sakinchik  
Los Nin  
Katarichi wambrakuna punchayanmi  
runa kanchik kaypimi kanchik*

Aquí, estamos los jóvenes de Monserath  
No olvidemos de dónde venimos  
Si estamos en otro país  
En donde quiera que estemos  
Nuestra vivencia Runa  
Llevémoslo a lo más alto  
Tenemos que aprender  
De dónde es que venimos  
Qué idioma hablamos  
Con qué saberes caminamos  
Con la frente en adelante  
Entre Runas es que somos  
Sencillamente es que somos hermanos  
Sin perdernos, sin olvidarnos  
Diciendo eso sin dejarnos  
Entre todos los Runa  
En donde quiera tenemos que caminar  
Con orgullo  
Nuestro hablar  
Nuestras vivencias  
Nuestros conocimientos  
Así tenemos que vivir  
Sencillamente es que somos Runas  
Tenemos que tener historia  
Estaremos bien si endurecemos el grito  
del hombre  
Todos los jóvenes lo escucharán junto a  
nosotros  
No se pierdan en este caminar  
Aquí dejamos nuestras vivencias  
Los que dicen  
Levántense jóvenes que amanece  
Aquí estamos los Runas

*Shamunakunchik jaku ñawpaman  
ama pinkashpa runa yuyaywan  
runa kawsayta alli kachishpa*

Que venimos avanzando  
Con el saber Runa y sin tener vergüenza  
Engrandeciendo las vivencias del Runa

## ***Makipurarishun - Unan las manos***

Ni un paso atrás en esta vieja batalla  
ya son miles de años que la llevamos a espaldas  
por los caminos de los pueblos ensangrentados  
por los días y los siglos que la iglesia ha matado  
me postraré ante el recuerdo de los que han muerto  
los que luchando han pasado a la historia  
se han convertido en tormento  
de emperadores, presidentes y patronos  
el frente organizado, frente a los explotadores  
son ustedes señores los constructores  
los que le han dado forma con sus manos y sudores  
los que han aguantado en su espalda todo el peso el proyecto del progreso  
a los que en vez de carne solamente les dan hueso  
pregúntate tú señor fuerte  
si tú haces el trabajo ¿Por qué el que gana es el jefe?  
pregúntate ¿Por qué la tele y la prensa nos miente?  
pregúntate ¿Por qué es que el pobre nunca enriquece?  
ahora nos toca a los latinoamericanos  
por las selvas las montañas, por los hijos los hermanos  
todos preparados con el puño levantado.  
Unan las manos  
ni un paso atrás  
abajo el imperio yanqui falaz  
unan las manos  
grita libertad  
por el mañana, por la tierra, por la sociedad  
Unan las manos, ni un paso atrás  
todos unidos ya somos más

con la fuerza capaz de traspasar la faz de la tierra más y más, más  
la tribu andina y la latina se unieron  
ahora podemos decir que los del imperialismo se jodieron  
"la minoría es la que está al frente"  
¿De qué minoría estás hablando si lo formamos miles de gente?  
marchando con paso fuerte  
gritándola bien potente  
gritando a los cuatro vientos dale patria o muerte

*maipita chaki maipita maki*

dónde están tus pies, donde están tus  
puños

*kaparishunchik sinchita*

levantemos nuestra voz

*kunanka ñukanchikta uyakrinkichik*

ahora tendrán que escucharnos

tanto tiempo viviendo debajo de los escombros  
al final su tiranía llegará muy pronto  
pase lo que pase no me importa lo que hace, no me importa lo que diga  
tantos años en esta lucha y la derrota no nos mira  
seguimos guerreando para que cambie la historia  
vamos juntos hacia la victoria  
Ustedes saben que no vamos a parar  
trato de imaginar qué estrategia van a usar  
dictaduras, TLCs, ONGs o embajadores,  
mercenarios, marionetas, generales o soplones  
quieren dividirnos por culturas, por colores,  
por la raza, por naciones y hasta religiones  
pero no podrán,  
aunque traigan sus cañones  
con su misma alevosía esperan nuestros pelotones  
conformados de estudiantes, de señoras y señores,  
obreros, campesinos y niños trabajadores,  
por las madres que reclaman a sus hijos en la plaza,  
por tierra, por el mundo, por la pachamama

que quiere justicia que tiene bondad que entiende lo que es trabajar  
que no pide nada a cambio de dar que no tiene tiempo de pestañear  
que tiene que trabajar con deudas por agar  
que tiene que trabajar para nada ganar.

## ***Jahua – Arriba***

Son sentimientos que yo llevo en el corazón  
con tanta devoción sé que podrían llamar religión  
pero la clave no está en darles nombres  
si no en la condición que nos lleva a hacernos hombres.  
No quiero descartar la fe  
más bien quiero contarles  
que nos mienten en la cara para hacernos creer  
dicen que oremos en lugar de que actuemos  
feligreses hambrientos y obispos con estómagos llenos  
tengo creencias que me dan mucha fuerza  
tengo energía y mi estrella de guía  
tengo mi fe volcada en el día a día  
y en la gente solidaria que construye la alegría  
sé que los pueblos son devotos  
y que su devoción se ha vuelto el opio que no deja ver lo propio  
por eso apelo a la conciencia  
tal vez un poco a la demencia  
y a la constante consecuencia,  
consecuencia que transformará la realidad  
la uva en vino y el trigo en pan  
será la mano humana la que trabajará  
y no la providencia que nos absolverá  
Son diferentes pensamientos  
cansados de toda una vida llena de cuentos  
supuestamente con argumentos  
una batalla que no termina desde hace tiempo,  
porque hay cosas que no cambian

con su palabra quieren robarnos el pensamiento y el alma  
el miedo nos imponen, vienen nos descomponen  
para que uno sea un pecador nunca les falta las razones  
donde está el creyente supuestamente inteligente  
quiero que me dé una respuesta coherente  
es algo que se pregunta mucha gente  
¿Por qué Jesús y la iglesia son tan diferentes?  
Un sistema que no es confiable, nada agradable  
que quiere meterse en todos los lugares  
para mantenerse estable  
yo voy a sacar todo lo que tengo que decir  
porque no soy un cobarde  
no puedo creer en una falsa religión  
que a través de los años se ha basado en la explotación  
y la expropiación de la tierra que nos vio crecer  
yo no estoy dispuesto a obedecer lo que nos quieren imponer  
tengo mis creencias y yo si las compruebo  
celebrando el 21 de marzo nuestro año nuevo  
eso es solo un ejemplo de lo mucho que tenemos  
y estas malditas sectas quieren hacer que la olvidemos.  
Si la sangre pudo transformarse en vino  
por qué no transformaron el maltrato en el que vivimos  
no se preocupen no es que yo quiera hacer un problema  
lo que no quiero ser parte es de este maldito sistema.  
Si sería de creer en dios,  
sería el dios sencillo reflejo del hombre  
que toma forma de obrero inconforme  
al verse oprimido por humanos mediocres,  
el dios de barrio que no podría ser nombrado  
por la boca de un sucio empresario  
que a su hermano avasallado y su vida le ha robado  
mientras pregona ser creyente inmaculado.  
Que más queremos esperar  
saber que un salvador del cielo nunca bajará



allá en el infinito solo se ven estrellas  
las mismas que me dicen que esto si es real  
tan real que me quemo con el sol  
que me fatiga el calor y la puta explotación  
que tengo ganas de salir a matar  
y con el pueblo organizado salir a expropiar.

## Anexo 2: entrevistas

### Entrevista a Sumay Cachimuel y Daniel Proaño, integrantes de Los Nin

**Cristina Gordón:** ¿Cuántas personas conforman la banda?

**Sumay Cachimuel:** A ver, creo que estamos siete, no cierto

**Daniel Proaño:** O sea, hijos, quienes serían, Sumay, Diego, Daniel, Ati, Ali, Rumi, batería, sí siete.

**S.C:** Eso más...

**D.P:** A veces invitados.

**S.C:** Bueno hay invitados o los sonidistas que ya son como parte del equipo técnico

**D.P:** No, no, pero eso es equipo técnico. Siete. Siete músicos de la banda.

**C.G:** ¿Cuánto tiempo va la banda ya?

**D.P:** Unos 10 años. Desde el dos mil ...

**S.C:** 2008

**D.P:** Así como ahorita desde el 2008. Desde el dos mil... seis como que empezó.

**S.C:** Así como que empezamos a componer canciones

**C.G:** ¿Cuándo grabaron su primer disco?

**D.P:** El año anterior. Ah, no, el primer disco, hace qué, unos ocho años, pero eran de 6 temas, no. Y hemos venido un poco preparando otros temas y el disco que sacamos recién fue el año anterior, el disco completo digamos ya. Grabado todo en vivo con el formato que estamos tocando ahorita.

**C.G:** ¿Cómo nace la idea de formar la banda?

**S.C:** La banda, bueno es, primero es... uno de mis hermanos que tenía esa curiosidad de hacer pistas. Hacía pistas de muchos instrumentos y así. Entonces en una de ellas hacía hip hop con mi cuñado, yo, intentábamos como tratar de hacer algo como había en ese tiempo y sonaba mucho en el tema de las canciones. Entonces nosotros queríamos hacer algo diferente como poner kichwa o utilizar instrumentos andinos y cosas así en las canciones. El kichwa, sobre todo. Entonces ahí empezó como esa nota de querer mezclar estas dos notas, el idioma y la música.

**D.P:** Claro, ahí también, dentro de las travesuras que en un inicio se hacían, nos encontrábamos por la vida, no. Por ejemplo, el Ati era compañero del Diego en el colegio. Eh, el Rumi también estudió en el colegio de... todo, el Sumay también. Éramos de cierta manera medios conocidos, no. O sea, de alguna manera. Y por esas circunstancias de la

vida, llegamos a un poco confluir, no, ahí, en los mismos espacios, en los mismos momentos y ellos, claro, el Sumay ya tenía estas travesurillas, las pistas, las canciones, y un poco como que dijimos, hagamos, pero el hip hop, pero con banda en vivo, con todo, con Dj, con la batería, o sea un poco a lo bien, no. Con banda y empezamos un poco a montar el grupo, digamos. Claro, en sus inicios varió mucho, experimentamos con muchos formatos, al principio, por ejemplo, o sea éramos 4, en un momento éramos 10, luego volvimos a ser otra vez cuatro. En un momento, yo incluso tocaba la guitarra también. Entonces hasta que llegó a hacerse ya, hasta que llegó a hacerse ya la banda.

**C.G:** Todos los miembros y los que han pasado son kichwa hablantes, ¿verdad?

**D.P:** Los miembros que son kichwa hablantes, en este caso, serían, el Sumay y los hermanos. El Diego y yo no somos kichwa hablantes, hasta ahora. Pero, hemos compartido algo... algo. De lo que se ha podido, no. Sí quisiéramos, pero, es parte también de la cotidianidad, no. Nuestra vida no está en esa cotidianidad de hablar kichwa, entonces no hemos podido desarrollar el idioma de esa manera, como quisiéramos.

**C.G:** ¿Y por qué decidieron irse a la parte del hip hop conciencia?

**D.P:** O sea, no creo que es así como una cosa del hip hop conciencia. Yo creo que esa conciencia viene dada por la misma actitud de las personas. Quiero decir, no es que vos dices voy a hacer hip hop conciencia. O sea, vos tienes conciencia y todo lo que haces refleja la conciencia que tienes o que no tienes. ¿Me entiendes? Entonces es así como una nota de la vida, no. O sea si vos no tienes conciencia y haces canciones, esas canciones no van a tener conciencia, obviamente, porque la persona que las está haciendo no tiene conciencia. Y sí vos tienes conciencia de ciertas cosas, va reflejar necesariamente en tus producciones, tus obras, tus acciones en... no solo en la música, en general en la vida van a reflejar esa conciencia que tienes. Entonces es un reflejo nada más de lo que somos, digamos.

**C.G:** ¿En qué se inspiran para crear las canciones; las composiciones y las letras?

**D.P:** Para las canciones to creo que es así la vida diaria. O sea, lo que vivimos como jóvenes, en el día a día. Entonces, por ejemplo, temas sociales que nos han pasado, que vemos, no cierto, por ejemplo, el tema de la migración. En Otavalo hay mucha historia de la migración, en la familia del Sumay también han sido migrantes y vemos que es un tema que es bastante conflictivo. Ahorita, por ejemplo, los venezolanos así la gente ya, chucha, “vamos a dar muerte a los venezolanos” y cosas así. Entonces, migración, por ejemplo, una. El tema juventud, no cierto. Nosotros somos jóvenes, hemos sentido la discriminación de ser jóvenes, hemos sentido la discriminación de que nos guste el rock, que nos guste el

hip hop, que nos guste todo eso. La religión también es otro tema que vemos en lo cotidiano. Esta doble moral, por ejemplo, que tiene la religión y todo. Entonces, los temas van saliendo de la cotidianidad.

**C.G:** ¿Todos tienen instrucción musical?

**D.P:** Lastimosamente, sí. Pero, yo diría que mucho de la esencia del grupo no viene de la instrucción formal. Mucho de la esencia del grupo es un poco natural, de las habilidades que todos tienen. Hemos tenido instrucción musical, sí. Pero no por eso existe el grupo, quiero decir.

**C.G:** Y con la mezcla de ritmos. ¿Cómo se manejan con eso?

**D.P:** Igual, con la mezcla de ritmos creo que es una cosa que está implícito en nosotros, no.

**S.C:** Solo se da, eso no es algo como que fuera algo bien planeado o planificado. Yo creo que más o menos cada cual tiene su gusto musical, lo que hace también un complemento así bien diverso dentro de la banda así por sonoridades. Porque, o sea, cada uno tiene su forma, yo escucho más rap, otros escuchan rock y es como que sí le da un matiz diferente esto.

**D.P:** Y lo que te decía antes, lo de que ha ido variando la banda, no. En la sonoridad, en los arreglos, todo. Por ejemplo, cuando recién comenzamos a tocar, era mucha más suave. Era otro estilo. Luego fuimos introduciendo ya la distorsión que son elementos del rock, digamos, y así hemos ido introduciendo ciertos elementos del hip hop, del rock, y eso es bueno, o sea, de lo que a cada cual nos gusta, lo que cada cual aporta ya hemos ido fraguando y se ha ido consolidando la banda ya con el sonido que ahora tiene. Porque antes no sonaba así. Tenemos diferentes variaciones, o sea, era otro sonido mucho más liviano. Ahora ya está un poco más consolidado.

**C.G:** ¿Cómo es su relación ya, personalmente con el entorno social? Desde la propuesta que ustedes tienen, como grupo, ¿cómo se ven frente a un entorno social?

**D.P:** O sea, verás, yo creo que todos, el sentir de todos, es un sentir no de artistas... “artistas” quiero decir. O sea, nosotros, el resto de la vida estamos en la vida, no. Trabajando, haciendo otro tipo de cosas, claro, siempre vinculados a la música, sí, pero, quiero decir, no vivimos una vida de “artistas”, ni tampoco creería que el sentir es así como decir: somos los artistas. Sino más bien una vida cotidiana, de la gente, el trabajo, por ejemplo, también nos demanda tiempo. Vinculados a temas culturales, temas sociales, o sea, no cierto. A veces hasta luchas, incluso. Entonces, creo que nuestra vinculación con la gente es una vinculación ordinaria, de gente común. Estamos en el barrio con los vecinos.

**C.G:** ¿Alguno hace activismo o pertenece a un grupo?

**D.P:** Sí. O sea, en este caso, digamos, Diego y yo, digamos que podíamos ser los más, pero los otros compañeros también sí, en sus áreas.

**C.G:** Ya, ¿y qué clase de activismo hacen con el Diego?

**D.P:** Por ejemplo, nosotros hemos estado vinculados siempre en la vida política en Cotacachi. Yo, personalmente, pertenezco a la coordinadora de jóvenes urbanos, que es una organización de Cotacachi donde hacemos talleres de información política, hemos hecho eventos también, conciertos, eventos culturales, deportivos, con los jóvenes. Cuando, por ejemplo, ha sido de sumarse a las manifestaciones en contra de la minería, por ejemplo, hemos estado. Cuando le encarcelaron a Javier Ramírez que era un dirigente de Íntag, y le encarceló el gobierno de Correa injustamente, estuvimos ahí apoyando. Entonces, en ese sentido sí estamos vinculados en el activismo político, digamos.

**C.G:** ¿Solo ustedes, solo los dos?

**D.P:** Digamos que los otros compañeros también, desde sus áreas.

**S.C:** Por ejemplo, nosotros formamos parte de un centro intercultural comunitario y nuestro activismo se lo hace desde la parte cultural. Entonces es, claro, más de acuerdo a la parte como el idioma, el rescate, las prácticas, eh, entonces, siempre se va en también relación al menos, desde la parte de mi familia siempre se ha hecho ese tipo de actividades desde la parte cultural, siempre se ha destacado eso.

**C.G:** ¿Ustedes sienten que con lo que hace el grupo aportan algo mucho más allá que arte?

**D.P:** ¿En qué sentido algo mucho más allá que arte?

**C.G:** Que dejan ideas, por ejemplo, que no sean necesariamente ideas de composición.

**D.P:** O sea, creo que está implícito en el producto que tu presentas, está implícito de que si alguien te escucha puede llegarle el mensaje y puede inspirarse y puede llegarle, no; así como no. O sea, está ahí el producto, eso dependerá de la gente que recibe las canciones, que escucha las letras, no. Como todo, o sea, ahí están los libros, ahí está la filosofía, ahí está la historia, pero si no le lees... ahí está a elección de cada cual. Entonces yo creería que ese aporte está ahí, pero dependerá del público como lo use y para lo que le sirve.

**C.G:** De todo esto que hacen ustedes, ¿qué creen que es algo negativo que les pase a ustedes por hacer lo que hacen?

**S.C:** Bueno yo pienso que una cosa de las negativas es cuando una persona está ... cuando nosotros, por ejemplo, decimos algo en una canción y es tomada por la gente como si nosotros, fuera verdad lo que estamos diciendo, sin que tomen en cuenta más o menos que cada canción o cada cosa que se dice también es como que fuera una conversación o un

debate. Desde lo personal, cuando hablé desde la identidad, desde la identidad, desde mi punto de vista, fue algo como que con la gente un poco chocó, porque era como que, ¿qué defiendes?, ¿qué eres? Si hay que basarse precisamente a una raíz, o desde que punto también se considera, uno defiende esa identidad. Yo pienso, más o menos, desde ese punto, como tratamos algunos puntos, desde la migración, desde la identidad y eso, nosotros también como que damos nuestro punto de vista, entonces que también es como que la gente llega a veces a discrepar mucho.

**C.G:** ¿Cómo se identificarían ustedes?

**D.P:** Seres humanos

**C.G:** ¿Y cómo grupo?

**D.P:** O sea, qué te podemos decir, hacemos hip hop, hacemos rap en kichwa. Verás, por ejemplo, para mi forma de ver, algo de lo negativo que vos dices, así que nos puede pasar, para mi forma de ver, también tiene que ver con la coyuntura, no. Por ejemplo, ahora se pone bien de moda está nota de los indígenas y el kichwa y toda la nota. Siempre ha existido, siempre ha estado ahí, pero antes era mal visto. O sea, antes teníamos que pelear durísimo para hacer valer los derechos y todo. Ahora es así como algo ya de moda. O sea, la gente te escucha en kichwa y “wow, wow, qué bacán ...puta el kichwa”. Antes eso, pueta, le odiaban; eso odiaban. Entonces, es una nota también, para mi sentimiento, eso es como lo malo, lo medio feo. Como te van absorbiendo. Tú estás queriendo luchar. Nosotros no cantamos en kichwa para ser unos bacanes, o sea estamos luchando. Pero claro, ahorita la coyuntura te suaviza todo eso y te dice no, que bacanes y te pone, así como que es algo cheverísimo y todo el mundo el kichwa, y quieren aprender kichwa y todo, pero es una nota, a veces yo le siento, así como medio banal, como de moda. Realmente habría que vivir, o sea, vivir la vida. O sea, si no hablas kichwa, ya pues no hablas. Lo que te decía yo hace un rato no, nosotros somos compañeros y estamos ahí. Yo no hablo kichwa, no hablo. Di quisiera aprender, no me desespero por aprender. O sea, no quiero estar “in”, porque ahora está de moda hablar kichwa, me entiendes. En algún momento se dará, cuando se dé, cuando la vida sea esa, cuando la vida sea necesaria, cuando la vida sea esa que nos hace ese momento. Entonces, un poco también, ponerse de ese lado auténtico no, de lo que vos realmente eres. No me da vergüenza decirte no hablo kichwa, me entiendes, o sea no, pero, aunque no hablé kichwa, creo que hemos compartido un montón, creo que nos identificamos un montón con la gente y creo que estamos con la gente, o sea, estamos ahí.

**C.G:** ¿Cómo decidieron o por qué le pusieron el nombre de Los Nin?

**S.C:** O sea, Los Nin, prácticamente, es parte de la jerga de acá del barrio, de Monserrate. Porque había un tiempo donde mucho se repetía está palabra de nin. Significa, es del verbo decir, mismo. Entonces como qué, justo en ese tiempo justo hablábamos mucho, mucho, y prácticamente solo se originó de un rato que nos reuníamos entre guambras.

**D.P:** Digamos que en español vos le dices a alguien, así típico, “ya dices” o “vele, vele, eso dice” En kichwa vos dirías “*shina nin*: así dice”. Entonces esa palabra nin es coloquial, claro no, de la jerga, y se transforma en el nombre del grupo que es como que viene a ser Los que dicen, Los Nin, los que dicen, los que hablan.

(...)

**D.P:** Como la gente reacciona ante los discursos, es bestia. “Chugcha, yo soy rockero, *another brick in the wall*, pucta, ponme esa canción, me gusta *another brick in the wall*”. Y luego los mismos “no, tienen que darles palo a los guambras, porque son guambras, porque no saben lo que quieren”. O sea, la gente reacciona a eso, lo mismo de lo que te decía, que se pone de moda el kichwa, se pone de moda el indigenismo, chugcha, hace 10 años, no hablan así. La gente tenía que salir a las calles, a matarse, a hacer paros para decir “estamos aquí”. Y, claro, tú me dirás “no, pero está bueno que ahora ya no tengan que salir a las calles y sean reconocidos”. Sí, pero como son reconocidos, cómo somos reconocidos. En un sentido, yo lo siento así, claro, te reconocen, pero dentro de los parámetros, como que se pone de moda. Cuándo pasa la moda... verás que la moda siempre pasa y viene otra moda, cuándo pase la moda otra vez se van a cambiar a otro lugar, se van a olvidar de esto, van a querer otras cosas y ya, me entiendes. Entonces no es algo propio, no es algo real con lo que tú creces, con lo que tú te formas. Eso debería ser, de que nosotros nos formemos en esto, de que tomemos, conscientemente, esta pertenencia a lo que somos en Ecuador, que es en su mayoría indígena, pero hay otras culturas también. Entonces, aceptar esa realidad, pero contento mente y no solo porque está ahorita de moda. Porqué, por ejemplo, quieren ser indígenas y no quieren ser negros, por ejemplo.

**C.G:** Pueden explicarme como hicieron en composición musical y en letras con Yuyay por ejemplo...

**D.P:** Ahí por ejemplo en las canciones siempre planteamos los temas y las hacemos entre todos, no. Yuyay, por ejemplo, pensaría que es la única canción donde tiene el coro traducción en kichwa y español. O sea, es la traducción literal. En las otras canciones no hay traducción, son versos propios en kichwa y español y cada cual dice lo que tiene que decir, pero Yuyay, me recuerdo, fue una de las primeras canciones que hicimos

**S.C:** Claro, era justo en base a un libro que estaba haciendo con un pana que hablaba más o menos la historia del libro. Y que relataba sobre una persona que tenía la bola de pensamientos así. Era en base a un libro. Pero al final no recuerdo que pasó, pero al final no recuerdo que pasó con todo eso, pero, entonces, yo seguí escribiendo. Entonces como al principio siempre tenemos esa nota, no, de uno primero plantear lo que va ser la canción y el otro que es lo que puede rellenar. Entonces está fue una de las primeras canciones que fue más como proceso de aprendizaje para los dos porque yo era de las primeras canciones que escribía en kichwa y él también tenía que aprender en kichwa esa parte. Entonces, ayudó bastante que le tradujéramos la parte del kichwa al español, entonces es la única canción que la plena tiene la traducción e igual siempre nos manejamos de esa forma. Nosotros mismo hacemos las pistas. El que quiere cantar escribe su verso, entonces, siempre nos armamos de eso, no. Y creo que todo se junta cuando ensayamos.

**C.G:** ¿Tienen canciones escritas por cada uno de los miembros?

**D.P:** Sí, sí hay producciones de cada cual, individuales también, o sea, el Sumay tiene sus producciones, yo también tengo mis canciones. A veces yo, por ejemplo, cojo partes de mis canciones y les pongo, no cierto. Por ejemplo, ahí hay algunas así, que han salido como travesuras. Americanos, por ejemplo, que era una que grabamos, que era una canción mía en un inicio, pero luego la grabamos con el Sumay y ya se quedó como para el grupo. Entonces, yo creo que la producción musical, artística en este sentido, está en todos, cada cual tiene su producción, sus proyectos y vamos ahí mezclando siempre que se puede.

**C.G:** Lo mismo, pero con *mushuk runa*

**D.P:** Por ejemplo, *mushuk runa* era, yo creería que ese fue uno de los primeros temas...

**S.C:** Fue el primer tema, así, de la banda sin ser banda todavía. O sea, de Los Nin. Fue el primer proyecto que fue ya fue hecho así, con todos mis hermanos ya un poco más grandes. Luego ya le hicimos una versión nueva.

**D.P:** Luego ya le re versionamos a lo que está ahora, *mushuk runa*. Ahí, por ejemplo, *mushuk runa*, toda la canción, no estábamos nosotros; yo no estaba todavía en la banda cuando se creó esa canción, entonces esa canción viene con la letra de lo que hicieron en su momento y claro nos hemos sumado a cantar, nada más. Pero las otras canciones ya son ...

**C.G:** Y con unan las manos...

**D.P:** Eh, con unan las manos... esa también ya fue cuando estábamos juntos. Así mismo, lo que te decíamos no, proponemos, o sea ahí... "tengo esta pista, ve, tengo esta idea" y vamos haciendo. Unan las manos, un poco para la época en la que la escribimos, habla no,



del imperio yankee, habría que cambiarle la letra para ahorita, porque ya no serían solo los yankees, sería cualquiera que esté en el poder. Pero claro... estamos hablando de hace 10 años estábamos con una visión de este tipo...

**S.C:** Es que siempre vamos a tener cambios

**D.P:** Y vamos cambiando también y ahora las nuevas canciones... estamos un poco quedados en la producción, no hemos sacado muchos temas. Hay temas, hay producción sí, pero con lo que te decíamos, a veces por cada lado no hemos confluído por razones de trabajo, razones de tiempo, a veces hay que viajar. Estuvimos estudiando, el Sumay también acaba de estudiar la universidad. Entonces hemos estado un poco quedados en sacar un nuevo material, pero hay y solo habría que montarle como estábamos haciendo ahora en el ensayo.

**C.G:** Katary es la otra canción...

**D.P:** Katary es una de las primeras, esa es también es una historia de lo que decía Sumay, no.

**S.C:** Bueno creo que fue la primera canción que to si estaba escribiendo ya todo todito todo, todo. Y si fue más esa parte porque había muchos choques acá desde el primer año que tenía como proyecto con Los Nin que era más o menos reivindicar esa parte, re tomar estas notas de las tradiciones, del idioma. Entonces daba mi punto de vista de acuerdo a eso. Por ejemplo, el hecho de tener pelo largo; en ese rato había esa moda de que todos los guambras se cortaron todito el pelo.

**C.G:** ¿Por qué tú no te cortaste el pelo?

**S.C:** Yo sí me corté. Pero nunca me corté todito, fue hasta acá, pero siempre tuve una colita así, pero nunca como el resto. Pero si me lo corté y fui parte de los que también se cortaron así y ya después ya era como un proceso en el que yo quería ya más o menos cambiar y decir esto y ya cuando lo dije toditos lo tomaron a su modo. Por eso yo decía también que había un problema de esa forma. Cuando uno hace una canción y el resto siempre lo toma de la forma en la que lo entiende. Entonces siempre decían cómo puedes hacer esto. Fue una de las primeras canciones en las que nos criticaron muchísimo. Así, como que porqué fusionar estos dos elementos culturales. Entonces fue una de las primeras canciones que tuvo mucha controversia, así como banda. Pero sirvió bastante, o sea, para después sobrellevar todo lo que se venía también.

**C.G:** ¿Por hacer esto alguna vez los discriminaron o algo así?

**S.C:** No, no creo. Ceo que todo eso se fue solamente desde el internet. Lo que puedes escuchar los comentarios de lo que dicen ahí. Más te basas en eso, porque de ahí en la

calle, frente a frente, no. Más a veces con las personas que vienen y así, por ejemplo, como tú mismo, vienen y hacen sus investigaciones y todo eso, entonces más o menos ahí es cuando se topa estos puntos, no, pero de ahí fuera de eso, si ha habido problemas, es más con los adultos y eso.

**C.G:** ¿Por qué con los adultos?

**S.C:** Porque esa mezcla cultural es como que a ellos también les preocupa por el hecho de que también se puede llegar a perder esa parte del idioma, las tradiciones. Lo que te decía hace rato, de cortarse el pelo, de quitarse la vestimenta, de cambiar totalmente, es algo que se estaba poniendo en peligro y algo que era muy evidente también. Entonces, el hecho de hacer música; solamente por ser música tampoco te apoyaban, pero una cosa es cuando ya vas y les explicas lo que estás diciendo de a de veras, entonces como que, después de tanto tiempo como quiera tratan de cachar.

**C.G:** ¿Y apoyo desde esa parte fue difícil desde el principio?

**S.C:** O sea, aquí en Otavalo es un chance complicado. Y tenemos este toque ahorita, no, jaja. Pero es un chance complicado: no hemos tenido tan buena acogida acá.

**C.G:** No, más afuera.

**S.C:** Simón, Quito y toda esa nota.

**C.G:** ¿Hasta dónde han salido?

**S.C:** O sea, aquí...en Ecuador creo que ya Esmeraldas, Salinas, Cuenca, Loja, Cañar, Quito Ibarra, Otavalo, Cotacachi, Tabacundo, todos esos sectores. Sí hemos tocado aquí, fuera de país también, en Perú, en España, en Francia, que habíamos camellado con algunos ministerios también en ese entonces.

**C.G:** Y, ¿por qué fueron al exterior, como llegaron allá?

**S.C:** Es que tuvimos mucha actividad cuando empezó la banda, empezamos a camellar casi todos los fines de semana. Entonces como nos manejamos en presentaciones como el Wuambra Raymi, que era, de hecho, por jóvenes ahí en Cota, entonces, ya una persona escuchaba, pasaba la voz y alguien del ministerio de cultura nos escuchaba, nos llevaba a un evento. Y justo también hicimos una gira por diferentes comunidades de Tabacundo, entonces, ahí también nos sirvió mucho porque fuimos a diferentes comunidades y cada fin de semana teníamos un toque en diferente comunidad. Entonces nos ayudó mucho como para seguir haciendo más música, seguir formando más la banda. Entonces de ahí solo fuimos exponiendo más nuestro proyecto.

**C.G:** Chévere, algo más que creas que se me pase.

**S.C:** No, que, prácticamente, esto de Los Nin es una propuesta que siempre les dice a los jóvenes que siempre hay chance de hacerlo y que todos pueden hacerlo. Qué todas las personas que tengan un propósito, un plan, una idea, simplemente pueden hacerlo y hay chance, por eso también nosotros exponemos nuestras ideas y hacemos tanta mezcolanza de todos esto porque sabemos que desde los jóvenes se puede proponer bastantes cosas, sobre todo para el cambio social. Entonces, nada que simplemente, que la música siempre tiene que seguir y desde el arte también se puede generar muchos cambios y mucho impacto en la sociedad.

**C.G:** ¿Todas las canciones que tienes son en kichwa y en español?

**S.C:** Sí, todas siempre tienen que tener esa mezcla. Si no es el idioma puede ser la instrumentación, ritmo, la sonoridad.

**C.G:** ¿Qué ritmos o como hacen la mezcla de los ritmos en las canciones de las que hablamos ahorita?

**S.C:** Por ejemplo, bueno está es una pista que hizo Curi, que, bueno, solamente yo le di ya idea, esa es una idea sin sampler, sin nada, desde cero. El resto, por ejemplo, utilizamos melodías de la música tradicional, o como en Estados Unidos el hip hop tradicional es como el blues y el jazz y todo, eh... samplearlo, o nosotros utilizamos la música andina y la sampleamos. Entonces de una música que ya está hecha, o sea, le cortas en pedazos...

**C.G:** Y las canciones tienen un ritmo en específico o solo ...

**S.C:** Sí, sanjuanitos, fandangos, inti raymis, es que son bastantes, son de las fiestas que hacemos acá mismo.

**C.G:** ¿Cuáles son los que más usan?

**S.C:** Eh... el inti raymi y el sanjuán. El churay que se dice acá. Es más lento y el inti raymi es un poco más zapateado, más fuerte. Esos son los que más utilizamos ahí.

## Entrevista a Juan Carlos Velasco, músico otavaleño

**Juan Carlos Velasco:** Lo interesante de la propuesta de Los Nin, y de algunos otros grupos que han sido precursores, antes que Los Nin, es qué han tomado varios ritmos tradicionales ecuatorianos y sectorizados. En este caso ritmos de lo que es la música imbabureña. Entre esos puede estar un sanjuanito indígena, puede estar un danzante, podría estar un fox incaico, podría estar, inclusive, un yaraví, no cierto. Y estás funciones las van juntando con ritmos que coinciden mucho en el ritmo, en el pulso de lo que están haciendo con la música tradicional. Lo modernizan cómo, primero con la inclusión de instrumentos diferentes, o sea, tú tienes la sección de ellos que son quenas y bandolines, por poner un ejemplo, tú tienes la sección tradicional. A eso, aparece una batería, aparece un beat, aparece un tipo de sonoridad un poco más electroacústica, como tal, aparece el bajo. Y eso ya le da una variable, aunque el pulso sea el mismo.

**Cristina Gordón:** O sea, me dices, el pulso es el mismo, pero cuando insertan otros elementos, estamos hablando de otra cosa, ¿otro ritmo?

**J.V:** Es que, vamos por partes. Aún no llego allá. Si hablamos de un sanjuanito, pum pum ... pum pum pum. Ahí está el ritmo, lo hago con mis palmas (aplaudiendo), pero con mi boca hago otro pulso (scratch), pero no he cambiado el pulso lo que es, he enriquecido, con una forma rítmica de batería, una forma rítmica de beat box al sanjuanito. Pero el pulso, o sea, el latido de la canción sigue siendo el mismo. Eso es importante de anotar, porque ahí viene la verdadera fusión, sino, no sería fusión, sería una recreación. Sería que yo cojo y al sanjuanito, que estaba en este ritmo, pam pam... pam pam pam, y le cambia (aplaudiendo) y en esa sección en la que yo apuré la música ya se fue de sanjuanito; lo destruí, ya fui a otro lado, lo convertí en cualquier otro ritmo y ya no se llama eso fusión, sino recreación.

**C.G:** Entonces la fusión sería como estar hablando de un respeto de las dos reglas, de los dos ritmos que están fusionando.

**J.V:** Es... no sé si llamar respeto, es una simbiosis, o sea, el pulso sigue siendo el mismo como para el sanjuanito como para el beat del hip hop, sigue siendo el corazón de los dos, y punto está en que se superpone, a veces el sanjuanito sobre lo que puede ser la onda moderna, y a veces lo moderno encima del sanjuán y así con los demás ritmos. Ahora, ponle otra variable, ponle la variable de que se quedan sonando las quenas, ti riri ririrí ti riri ririrí ti riri ririrí, pero los instrumentos cambian de armonía, aunque el corazón sea el mismo. Sí, la armonía del sanjuanito puede tener dos acordes. Entonces (tocando la guitarra), yo sigo rasgando (scratching) pero sigo manejando. Ellos cambian de armonía (tocando la

guitarra). Entonces seguimos hablando de que la música sigue manteniendo la raíz, sigue manteniendo el corazón, sigue manteniendo el pulso, pero, las posibilidades rítmicas de los instrumentos, las posibilidades sonoras de los instrumentos, las posibilidades armónicas de la música, sí le van enriqueciendo, y la cumbre de eso es que viene el texto. Un texto muy urbano, un texto absolutamente moderno, urbano, denunciante, explicativo en determinados momentos de realidades como tal, en una onda absolutamente de hip hop que entra perfectamente en esto. Qué entra en las dos cosas (tocando la guitarra y tarareando). Entonces ahí es cuando la fórmula se vuelve súper exitosa y súper novedosa. No es original, por obvias razones que estoy explicando. Lo original es el contenido, sí, y lo innovador es que el kichwa renueve un montón de cosas. ¿Por qué? Porque una cosa es que tú digas en español, tus ojos verdes, y otra cosa es que en kichwa no puedes decir tus ojos verdes, tú dices, no sé, verdes tus ojos que son, me entiendes. Entonces ahí viene un poco la novedad. Eso se llama fusión, entonces ahí viene un poco la novedad, contrario a otros grupos que hacen un segmento de una forma, otro segmento de otra forma, otro segmento de otra forma, y que de alguna manera eso ya no es fusión, eso es una recreación, es válido, pero no sostiene con la fuerza que tienen Los Nin, no sostiene esa tradición, no sé si me explico.

Yo escucho, no sé, el hip hop de calle 13. Y calle 13 es súper innovador y a él no le importa coger un ritmo venezolano, puertorriqueño, una salsa, un merengue, un ritmo típico del hip hop porque eso le da otra onda. Los Nin se mantienen quién que tienen qué sonar bastante andino, bastante imbabureño bastante otavaleño, y a veces es muy explícita la música y otra vez es más fundida nunca escondida coma fundición. Ellos saben que sacan dentro de esa fusión. sacan más la batería, pues la sacan más; esconde más los charangos pues los esconden más. Pero nunca está escondida de acuerdo. Ese es el secreto de los nin, va por ahí. Ahora, que te puedo decir, cómo no pueden copiarse, a sí mismos, porque es así, por eso tienen que estar innovando, han explorado otros ritmos. Han explorado la bomba del chota.

**C.G:** Claro, también tienen una cumbia.

**J.V:** Porque es obvio, porque no podían quedarse solo con la música latina, solamente que en esos ritmos es más permisible, el hip hop es más permeable, porque tú escuchas la cumbia y es como que dices: ah sí, sí, ah, que chévere. Pero cuando escuchas un (tocando la guitarra y cantando). Entonces tú tienes ahí, esas cosas son mucha más poderosas y más nuevas. Es ahí donde está su fuerza es ahí donde está ese contenido poderoso, porque, inclusive, nos identificamos más con ellos porque lo sentimos más nuestro. Ahora,

ellos podrán irrumpir cuando quieran, tienen licencia, tienen patente de corso. O sea, ellos podrán decir bueno, esta creación ya no tiene que ser tan tradicional, ya puede ser súper moderna, súper electrónica, ya no tiene por qué tener ritmos ancestrales, perfecto. Sin embargo, eso será siempre más apreciado afuera que adentro, definitivamente.

**C.G:** ¿Por qué crees eso?

**J.V:** Porque nosotros somos muy tradicionalistas, entonces mientras este sonando tradicional, mientras esté sonando conocido, nosotros vamos a dar el apoyo. Vamos a decir, “no, es que Los Nin son lo máximo”, pero el rato que Los Nin pongan otro tipo de variable, más blusera, más jazzera, vamos a decir que se distanciaron de nosotros, cuando es falso.

**C.G:** Con esto de la canción latinoamericana, ¿tú crees que ellos tienen algo que ver con eso, con este movimiento?

**J.V:** Claro, definitivamente, eh, la canción latinoamericana desembocó en el rock, todo lo que fue la canción de Víctor Jara, de Violeta Parra, todo lo que fue el gran contenido poético de la nueva canción latinoamericana, no pudo seguir, lo siguió la trova, pero la trova se volvió también, la trova actual, muy romántica, no una cuestión denunciante, pero el rock sí se quedó con eso. El rock latinoamericano se quedó con la denuncia, se quedó con la protesta, entonces, ellos, como hijos de toda esta evolución como tal, ven a la nueva canción latinoamericana y la tienen a la nueva canción latinoamericana, como su fuente, como su materia prima. Entonces, el que no suene bonito, rimado o melódicamente establecido, no significa que no sea nueva canción, la nueva canción tenía que evolucionar, Víctor Jara no podía vivir siempre, y evolucionó en esto, evolucionó en la denuncia un poco más urbana. Me hubiese gustado que Latinoamérica hubiese lanzado tal vez ritmos diferentes como para decir “ve a lo que evolucionó”. Pero se fue directamente al hip hop, se un poco directamente a las grandes corrientes que manejan también estas grandes empresas. Hay que reconocerlo, o sea, el hip hop sino es auspiciado por otro lado... y por eso ha entrado con tanta fuerza, sino, no hubiera entrado. Entonces, frente a eso, evolucionó a eso, pero lo interesante es como se adaptó también a nuestra música y Los Nin en eso son muy sabios, o sea son, muy fuertemente poderosos en entender que ese ritmo no es nuestro, es ritmo americano, puertorriqueño, pero que calza perfectamente con nuestros ritmos ...

**C.G:** ¿Por qué crees que ellos... bueno, aparte de lo que ya hemos hablado, desde tu perspectiva y desde la parte académica, por qué crees que ellos tienen fuerte lo otavaleño, el ritmo, en general?

**J.V:** ¿De dónde eres tú?

**C.G:** De aquí, de Quito

**J.V:** Entonces es difícil que te diga yo qué ritmo tienes fuerte, no cierto. Es bien difícil, correcto. Y sí te dijera que yo soy de la zona montubia de Manabí, creo que entenderías porque yo canto el amorfino cada vez que canto.

**C.G:** Sí.

**J.V:** Oka, eso es lo mismo. Venimos de lugares más pequeños, mucho más enraizados, más arraigados, tenemos influencias de identidad mucho más poderosas. Ellos tienen una identidad indígena absolutamente mucho más poderosa que la nuestra, mestiza. Tienen una reivindicación ancestral de lo que son sus saberes, sus conocimientos, eh, todo, entonces, para ellos, no es un ritmo el sanjuanito a lo otavaleño, es una forma de ser.

**C.G:** Esto tiene que ver, algo, con lo que cantas como hablas, no, entonces, el ritmo tiene mucho que ver, el ritmo es de cómo la gente habla en un lugar y se rinde a eso...

**J.V:** Tiene mucho que ver, pero no es lo principal. O sea, la música, este ritmo (tocando la guitarra), este ritmo es la compilación de muchos siglos, cuatro siglos mínimo, que ha desembocado en esto (tocando la guitarra), y puede ser que para nosotros como mestizos sea un ritmo más, pero para ellos es una manera de vida, es su huella digital, es su expresión como para el puertorriqueño la salsa, como para el cubano el son, como para el mexicano la guaracha, me entiendes, como para el andaluz el flamenco. Son identidades y, entonces, ellos, tan propios como son, era obvio que no podían deshacerse de su identidad para ser lo que son, al contrario, reforzaron su identidad con estas nuevas cosas. Entonces este sanjuanito, te lo digo, es una forma de ser.

**C.G:** Desde la visión académica musical, tú crees que esto aceptado o es tomado en cuenta como algo novedoso, como me lo habías dicho, o como algo transgresor.

**J.V:** Me preguntas algo bien difícil, porque el academicismo establece otro tipo de normas y otro tipo de reglamentaciones. Sí, y para que eso pase tú tienes que seguir cierto tipo de codificaciones que establecen que tu música, la que tu creas, pueda contener, académicamente, una forma, un concepto, que pueda ser transmitido de forma académica, a otras personas. No como tradición oral. Una cosa son los saberes ancestrales y otra cosa es el vademécum de medicina de los farmacéuticos. Entonces si hablamos de academia como tal, el vademécum es academia, el saber ancestral, es saber ancestral. Ninguno está por encima del otro.

**C.G:** Ya serían dos cosas distintas, no.

**J.V:** Son dos cosas distintas, entonces, si es que Los Nin quisieran hacer una clase, si ellos quisieran hacer un taller en donde se explique, inclusive, de donde va el rasgado, la postura

de guitarras, de donde nace el ritmo, como interpretar y todo el asunto, podrían estar entrando en un camino académico, de la enseñanza de su música, más su música no resulta académica. Sí, porque proviene de lo popular, de que nos reunamos, “mira yo hice este texto, a ver, haz este ritmo, a ver rásgale, ah qué chévere suena”, viene de la construcción colectiva, que ese es un saber absolutamente poderoso, la construcción colectiva es algo que realmente marca la diferencia en el mundo. Entonces, ellos vienen de ahí, de la minga, de la comunidad. Pero ese no es un saber académico y ojalá nunca sea un saber académico, porque el rato... para que sea académico tiene que seguir las reglas hasta de la redacción, como redactas, como codificas, como versificas; en ese momento se acabó la magia. Lo académico a lo académico.