

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
CON MENCIÓN EN OPINIÓN PÚBLICA**

**PROCESOS DE HIBRIDACIÓN DE LA IDENTIDAD INDÍGENA REFLEJADO
EN LA MÚSICA ANDINA. CASO DE ESTUDIO LA AGRUPACIÓN MUSICAL
LOS NIN DE LA CIUDAD DE OTAVALO.**

LUIS ERNESTO FARINANGO CABEZAS

DICIEMBRE 2012

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN
CONVOCATORIA 2010-2012

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
CON MENCIÓN EN OPINIÓN PÚBLICA

PROCESOS DE HIBRIDACIÓN DE LA IDENTIDAD INDÍGENA REFLEJADO
EN LA MÚSICA ANDINA. CASO DE ESTUDIO LA AGRUPACIÓN MUSICAL
LOS NIN DE LA CIUDAD DE OTAVALO.

LUIS ERNESTO FARINANGO CABEZAS

ASESOR DE TESIS: BELÉN ALBORNOZ

LECTORES/AS: AMPARO MARROQUÍN

JAVIER JIMÉNEZ

DICIEMBRE 2012

DEDICATORIA

*Al amor, la pasión, la entrega, el sacrificio,
la creatividad, a la escucha, a los sonidos
ocultos, a las melodías milenarias que
heredé de mis padres.*

AGRADECIMIENTOS

A Belén Albornoz por confiar en esta investigación. A los artistas indígenas radicados en Ecuador, Estados Unidos y Europa que viven de su música. A mis amigos/as que me guiaron por el gusto por la música. Al Ecuador.

Tabla de contenido

RESUMEN	7
Antecedentes	9
Problematización	9
Justificación	12
Objetivo General.....	13
Hipótesis.....	13
Diseño Conceptual	14
Diseño Metodológico	18
CAPÍTULO 1	20
MARCO TEÓRICO	20
CAPÍTULO 2	49
EL CIRCUITO DE LA MÚSICA ANDINA EN LA CIUDAD DE OTAVALO - QUITO Y LA INSERCIÓN DE AGRUPACIONES CON PROPUESTAS MUSICALES ALTERNATIVAS	49
Ritmos populares ecuatorianos	51
Música tradicional, folclórica y andina	53
Resistiendo los 500	58
Panorámica de la música andina en Quito y Otavalo	60
Proyecto Coraza: Sin género y ubicación.....	66
Música fusión andina: política y social	69
Inserción de la agrupación <i>Los Nin</i> dentro del circuito de música fusión andina.....	71
El circuito de la música andina ecuatoriana.....	73
Música andina: circuito que nunca está cerrado	75
CAPÍTULO 3	80

IDENTIFICACIÓN DE LOS GRUPOS SOCIALES RELEVANTES QUE PARTICIPAN EN LA CO-CONSTRUCCIÓN DE LOS NIN	80
Los Nin: Shinallamy Kanchik	80
Música y tecnología	86
Acercamiento al Rap y Hip Hop	88
Espacios donde se genera la co-construcción de Los Nin.....	93
Flexibilidad interpretativa de los Grupos sociales relevantes.....	94
Flexibilidad Interpretativa al interior de Los Nin	98
Co-construcción de la agrupación Los Nin.....	105
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA	114
ANEXOS	119

RESUMEN

“La pureza, tema de ángeles y fascistas, corrompe la sustancial humanidad de lo imperfecto: la misericordia” (Martínez, 2003:08). Esta frase encierra la lógica general de este trabajo, pasar de los esencialismos a una visión más dinámica y compleja. Se parte de la idea de hibridación de la identidad cultural como el espacio, tiempo y materialidad donde la dinámica es la mezcla, y dentro de este espacio de reflexión es donde se ubica a la música y sus intérpretes como artefactos socio-técnicos que están compuestos por una serie de relaciones e interpretaciones tanto interior y exteriormente. La negociación, conflicto y cierre permite configurar un artefacto socio-técnico.

La búsqueda de la identidad cultural, dice Martínez (2003), desde la lógica de una raíz, origen o pureza permite la fundación de “una férrea armadura autoconsistente, impermeable y sorda al devenir y al conversar” (Martínez, 2003:78). La identidad como algo terminado, acabado, estático o inamovible, esa idea sólo sirve, como dice García Canclini (1989), para: clasificar y jerarquizar cosas, respondiendo a una lógica de poder. Mientras que hablar de una identidad que nunca acaba por consolidarse es una idea que pone en tela de juicios muchos supuestos y construcciones que se han naturalizado a través de los discursos y las prácticas. A través de este proceso de hibridación el poder pierde cierto control sobre aquellos, en términos de De Certeau (1996), los sectores subalternos utilizan tácticas (artistas independientes) para sobrevivir dentro de un territorio controlado por la estrategia de poder (Mercado musical).

Para mostrar la materialidad del discurso y las prácticas sobre la identidad cultural, tanto tradicional como alternativas se toma como caso de estudio a una agrupación musical de la ciudad de Otavalo: Los Nin; pero enmarcándola dentro de lo que se considera el circuito de la “música andina”. La propuesta de Los Nin posee una propuesta musical con claros temas políticos, culturales e identidad que marcan el estilo discursivo de la banda; mientras que en la parte musical existe una combinación de instrumentos autóctonos y foráneos. La idea que conecta este trabajo

con Los Nin es sobre todo el manejo del concepto de identidad cultural que manejan, pues es similar a la propuesta de este trabajo, partir del concepto de identidad, basados en Hall, quien dice que “las identidades nunca se unifican, y que los tiempos de la modernidad tardía están cada vez más fragmentadas y fracturadas...” (1996:17).

Este ejercicio académico de reflexionar sobre la identidad cultural implica salir de muchos supuestos dentro de la teoría y la práctica, es acercarse a la dinámica compleja y ambigua de la realidad. Es dejar a un lado los discursos y prácticas que sólo ayudan a visiones folcloristas de la identidad cultural y la música. En síntesis, la identidad cultural no es una substancia es una construcción, y esta idea se trata de plasmar en este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

“Toda cultura nace de la mezcla, de la fusión” (Martínez, 2003:82), por razón es necesario reflexionar sobre la dialéctica de la hibridación y evidenciar su materialización en diversos productos culturales. Eso se puede reflejar en la fusión del género musical de banda Los Nin que posee características particulares de hibridación cultural y musical. Para Martínez “la música creció y se desarrolló allí justamente donde existió la mezcla, la convivencia con el <<otro>>”(2003:82).

El presente estudio trata de comprender los procesos complejos de construcción de la identidad cultural de ciertos jóvenes indígena en la ciudad de Otavalo reflejados en la música denominada hip hop andino. Se trata de una exploración sobre fenómenos complejos que se han desarrollado a partir de la globalización, migración, y acceso a mejores condiciones sociales de los indígenas, saliendo de la noción de identidad cultural estática, dejando a un lado las naturalizaciones y esencialismos que grupos de poder han representado sobre un determinado conglomerado social. Es una apuesta para recoger lo que los propios jóvenes indígenas, y en este caso los músicos de la agrupación Los Nin, entienden por identidad cultural indígena.

La línea de investigación de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS) permite explicar, conceptual y metodológicamente, la construcción de una identidad híbrida, porque muestra las relaciones, controversias, estabilización y clausura entre Los Nin y su entorno y los procesos de co-construcción de identidad a través de la creación y composición musical.

Problematización

La identidad cultural de un pueblo es un concepto que evoluciona a través de la historia. Esta evolución se observa en diversas formas pero una materialización de la identidad cultural es la música. La música constituye una materialidad clave para poder estudiar y analizar los sentidos sociales de un tiempo y espacio, ya que la música se trata de una estructura compuesta por códigos sonoros, verbales, simbólicos y pragmáticos.

Bajo esta lógica se inscribe la música andina contemporánea, género musical que se lo representa como música de indígenas o de la región de los Andes. Este estilo musical con el paso de los años y la apertura de mercados extranjeros por agrupaciones musicales ecuatorianas permite el surgimiento, desarrollo e innovación que en la actualidad consolida un circuito musical con características propias y muy particulares su forma de: producción, distribución y consumo.

En Ecuador se puede hablar de una escena musical andina principalmente en la sierra norte del Ecuador. Así, se encuentran a grupos representativos como: Los Jayac (Pichincha), Yawar (Pichincha), Yarina (Imbabura), Winiaypa (Otavalo) Chary Jayac (Imbabura) y otros más. Todos ellos son parte de la escena musical andina contemporánea; pero con ejes temáticos y discursos diferentes.

Estas agrupaciones locales tuvieron influencia de músicos foráneos, caso específico de Bolivia y Perú, pues cada uno de estos conjuntos musicales lleva consigo un estilo particular de hacer música, escenografía y vestimenta. Los grupos andinos musicales abordan temas románticos como: el amor, la pareja, la infidelidad, la fiesta, discriminación, orgullo indígena, revalorización de la identidad de pueblo, y la vida cotidiana.

Desde una visión de estudios de ciencia, tecnología y sociedad (CTS) se podría decir que la elaboración de música andina estaba bajo un marco establecido, existe un proceso de “cajanegrización” de los estilos musicales, es decir hay una naturalización sobre el contenido, la forma y la estética para hacer música andina en la mayoría de los casos. Se establecen criterios de homogenización de los artistas y agrupaciones musicales que intentan sobresalir dentro de ese circuito. Los criterios a los que se refieren pueden ocurrir dentro del aspecto de instrumentación musical, discursos, simbología y escenografía. Es decir, ciertos personajes de la red que se teje dentro del circuito de la música andina imponen criterios particulares en el modo de sonar, cantar y vestir. Bajo estos criterios ciertos miembros del circuito de música andina contemporánea satisfacen la demanda del mercado musical (aunque el mercado es pequeño en Ecuador). En cambio, dentro de esa red que conforma el circuito de música andina contemporánea, también hay propuestas alternativas que rompen esos paradigmas impuestos y naturalizados, y ponen en discusión los temas de identidad, mestizaje, hibridación, vida cotidiana, estilos musicales y fusiones musicales.

Es así que, generar nuevas propuestas musicales dentro de este género no cabía, y si alguien o alguna agrupación musical se atrevía, simplemente, se encasillaba en otro género musical y más no en lo andino. Como reacción a esa imposición de la música andina contemporánea (aunque no son los primeros) la banda de música Los Nin de la ciudad de Otavalo marcan un estilo alternativo de realizar su versión de música andina contemporánea desde la onda de la fusión de ritmos andinos con foráneos, acoplamiento de instrumentos modernos con instrumentos autóctonos y cantando en dos idiomas para la unión de dos culturas.

Lo que llama la atención de esta agrupación es el discurso de identidad cultural indígena que pregonan en sus líricas y presentaciones musicales, identidad cultural indígena para ellos se inscribe desde otra postura diferente a la de sus antecesores musicales. Para comprender este discurso de identidad hay que problematizar y abordar los procesos de mestizaje e hibridación cultural que vive la sociedad actual para comprender la propuesta de Los Nin.

Bajo esta idea lo que se trata de investigar es el concepto de identidad cultural que maneja la agrupación Los Nin, pues ellos en sus letras hablan de la conservación de la identidad pese que su simbología en el plano visual y musical responda a otras características que a primera vista serían tachados como contradictorios.

Los documentos recogidos sobre estudios musicales en Ecuador se centran en el análisis de discurso de las letras de las canciones, etnografías de música indígena en pueblos alejados de la sociedad occidental, estudios sobre el movimiento de la música rock en la ciudad de Quito, estudios sobre la música rocolera de Quito y Guayaquil, y estudios de la música tecno-cumbia en Quito. Pero en Ecuador el estudio de música andina contemporánea aun es inexplorada, y peor aun desde un enfoque CTS que posibilita abrir la “caja negra” de la música andina y comprender cómo acontece el proceso de construcción de identidad dentro de la nueva producción musical andina contemporánea. Lo que se busca con este trabajo es explorar las redes que conforman ese circuito que se considera de música andina contemporánea que está conformado por diferentes grupos sociales y cada uno de los miembros posee una interpretación diferente sobre el circuito musical, bandas y temas de identidad cultural.

Justificación

La presente investigación surge de la inquietud personal sobre la construcción social de sentido sobre la música andina que realizan diversos actores que participan en procesos de negociación, conflicto y clausura dentro el circuito de la música andina. Pero esta denominación de “música andina” encierra una serie naturalizaciones en la parte estética y musical, por lo cual la creación de fusiones musicales alternativas sobrepasa este ámbito pero, a la vez se inscribe y parte de esta denominación. La importancia de este estudio radica en observar con más amplitud el tema de la construcción de la identidad cultural en los jóvenes indígenas compositores de música, y cómo estos ayudan a la construcción de una identidad híbrida cultural en los tiempos posmodernos.

El estudio es un aporte importante al interés de la comunidad, ya que se trata de la exploración, rastreo y acercamiento a la *música andina* comercial y alternativa relacionado con los tiempos actuales. Es un material que ayudará a crear memoria histórica en la parte musical, pues la influencia en el tema de la identidad cultural indígena por parte de agrupaciones musicales dentro de este género es inmensa y poco estudiada. Pero el tema específico de este trabajo es un acercamiento a las nuevas propuestas musicales de los jóvenes indígenas compositores y cómo estas nuevas creaciones artístico-musicales colaboran a la construcción o re-significación del tema de la identidad cultural indígena, pero no una identidad estática sino móvil que se enriquece de diversos elementos.

El caso de estudio es la agrupación musical Los Nin. Se trata de una agrupación musical alternativa a la tradicional música andina, este grupo musical fusiona ritmos considerados andinos con ritmos foráneos como: cumbia, reggaetón y hip hop. Los Nin responden a la hibridación cultural del contexto en el que se ubican. El significado de la palabra quichua “*Los Nin*” traducidos al castellano significa: “*los que dicen*” o “*los que no callan*”. Rapean en quichua porque esa es su lengua matriz y porque varias de sus relaciones interpersonales se desarrollan con ese código, y cantan también en español porque, además de que es la lengua materna de varios de su miembros, su vida va más allá del círculo familiar fluye en hispano (Rosero, 2010).

Objetivo General

Analizar los procesos de hibridación de la identidad cultural indígena reflejados dentro del circuito de la música andina ecuatoriana en el caso de estudio de la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo.

Objetivos específicos

- a) Explicar la hibridación de la identidad cultural indígena reflejados en la producción musical en la agrupación musical andina Los Nin para identificar elementos simbólicos tradicionales e innovadores bajo los cual se sustenta su propuesta de identidad cultural.
- b) Describir el circuito de la música andina en la ciudad de Otavalo y cómo se inserta en la agrupación Los Nin para generar una propuesta musical alternativa frente a la tradicional.
- c) Identificar los grupos sociales relevantes que participan en la co-construcción del fenómeno musical llamado Los Nin para conocer los diversos significados sobre las cuales están contruidos como grupo.

Hipótesis

Existe un proceso de hibridación de la identidad cultural indígena que se puede observar en la propuesta artístico-musical de la agrupación de hip hop andino Los Nin de la ciudad de Otavalo, donde se registran elementos simbólicos tradicionales e innovadores, puesto que la noción de identidad de la que parte es la de un proceso móvil y construcción constante.

Diseño Conceptual

La línea de investigación de la presente propuesta se enmarca dentro de los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS). Desde esta perspectiva se aborda el tema de la relación que existe entre los procesos de construcción, co-construcción, resignificación de artefactos tecnológicos que viene a cambiar la vida de las personas. Asimismo, dentro de esta línea de investigación existen diferentes formas de abordar o enfrentarse a los fenómenos, es por esa razón que se tratará de una investigación por la línea denominada construcción social de la tecnología. Se trata de una visión constructivista.

El abordaje es constructivista puesto que busca captar el momento en que, a través de sus acciones, los diferentes grupos sociales van construyendo problemas y soluciones en función de la protección o garantización de sus intereses. A su vez, el abordaje es relativista puesto que dentro de este enfoque no existen tecnologías, regulaciones, bienes o cualquier tipo de construcción social, que se mantenga sin cambios, sirvan en todo tiempo y lugar o puedan considerarse universales (Vercelli, 2009:17).

En esta perspectiva se realizará un análisis socio-técnico de una agrupación musical, es decir analizar los diversos significados construidos frente a la agrupación Los Nin. Desde esta perspectiva la agrupación musical será un artefacto tecnológico, ya que se trata de un objeto que posee diversas interrelaciones y conexiones dentro del circuito social.

El género musical representa un circuito que posee sus propias características, y además tiene relación dentro el proceso de construcción cultural y de la misma forma es un elemento que ayuda a la identificación y diferencia de un individuo o grupo social frente a otro. Se debe considerar que la música es un elemento materializado de la sociedad que puede ser analizado para mostrar elementos importantes de la conformación, composición, estructura de una comunidad en un tiempo determinado. Jacques Attali, afirma que “hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas” (Attali, 1977:11).

La idea de Attali sobre la música como organización de ruido permite observar que esa organización participan diversos actores que le asignan sentido, a partir de la descomposición de esta organización se pueden revelar prácticas y discursos característicos de un género musical. Desde Attali la música es más que un objeto: es un medio de percibir el mundo, pues considera que las explicaciones desde teorías

económicas o categorías matemáticas que reflejan el mundo a través de esquemas numéricos no es suficiente para explicar el mundo (Atali, 1977).

Por su parte Ángela Garcés Montoya, en su artículo denominado “Juventud, música e identidad” publicado en el 2007, conceptualiza a la música de esta forma. Garcés sostiene que la música es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales (Garcés, 2007).

En un **segundo nivel** se trata de comprender las ideas bases de la propuesta teórica y metodológica de la línea de investigación CTS, por tal motivo se debe entender las siguientes conceptualizaciones: co-construcción, grupos sociales relevantes, flexibilidad interpretativa e hibridación.

En primer lugar el término de co-construcción se puede entender como:

[...] un proceso socio-técnico, dinámico, autoorganizado, interactivo, de condicionamiento recíproco, de mutua determinación, tensión, negociación y retroalimentación entre elementos heterogéneos: artefactos, actores, conocimientos, regulaciones, usuarios, formas de funcionamiento (Vercelli, 2009: 21).

Los grupos sociales relevantes (GSR) participan en el proceso de significación del artefacto. Bijker sostiene que los GSR son aquellos grupos de actores que atribuyen significados a un mismo artefacto, y por medio de ellos se puede reconstruir los procesos de imposición y negociación de estos significados para comprender el desarrollo histórico del artefacto (Vercelli, 2009).

El concepto de la *flexibilidad interpretativa*, parafraseando a Bijker es la existencia de diversos significados que son atribuidos a un artefacto por parte de los distintos GSR. Es decir, cada uno de los grupos sociales relevantes que están en controversia sobre un artefacto tendrá su propia interpretación, es así que entre más GSR existan, más significados tendrá un mismo artefacto.

Desde los estudios de CTS el concepto de hibridación la utiliza Bruno Latour y Michael Serres, y “ nombra a estos híbridos cuasi-objetos, los que no tienen un espacio definido ni en lo social ni en lo científico exclusivamente, no son del todo sujetos ni del todo cosas, tiene de ambas, y de ninguna específicamente” (Latour, 2009:6). La idea fundamental que se puede rescatar de la definición de Latour es la

crítica a los esencialismos, universalismos y determinismos en cualquier campo del saber.

El concepto de hibridación en el marco de la teoría social es una categoría que todavía no está definida conceptualmente, pero las aproximaciones hechas por pensadores de la región en esta materia responden a las necesidades de explicar los fenómenos sociales que ocurren en América Latina. Uno de los investigadores que trabaja este tema es Néstor García Canclini y dice que: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2003).

García Canclini se pregunta sobre ¿Cómo fusiona la hibridación en las estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? Y responde que el proceso de hibridación ocurre de modo no planeado, o es resultado de procesos migratorios, turísticos, económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico (García Canclini, 2003).

En el **tercer nivel** se abordan los conceptos de cultura, identidad, identidad cultural y música, y cómo estos conceptos se relacionan o se oponen.

La cultura debe ser entidad como todas las actividades que el ser humano hace o deja de hacer en una determinada realidad, por esa razón hay que entender que la cultura es “una construcción que hizo posible que el ser humano llegue a constituirse como tal y a diferenciarse del resto de seres de la naturaleza” (Guerrero, 2002:51). Jean-Pierre Warnier en el libro *Mundialización de la cultura* cita a Edmund Taylor, el cual, conceptualiza a la cultura como la “totalidad compleja que comprende los conocimientos, las creencias, el arte, las leyes, la moral, la costumbre y toda capacidad o hábito adquirido por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (Warnier, 2001:7).

El concepto de identidad está en constante debate, pero una postura como la de Stuart Hall de una identidad construida por factores múltiples y que no logra

unificarse del todo sirve para dar soporte a la presente investigación. Así desde la visión de Stuart Hall:

[...] las identidades nunca se unifican, y en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en constante proceso de cambio y transformación (Hall, 1996: 17).

Zygmunt Bauman, en el escrito *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad* expresa que la personalidad del sujeto en la posmodernidad ya no está atada a un lugar fijo y que más bien existen personalidades posmodernas como: paseante, vagabundo, turista o jugador en un mundo donde la fragmentación está a la orden del día (Bauman, 1996). En esta época ya no existen grandes narraciones a las que adjuntarse y luchar por un destino común, y como dice Bauman estas cuatro personalidades “favorecen y propician la existencia de una distancia entre el individuo y el Otro”(Bauman, 1996, 65). Estos argumentos pueden dar luz para observar la problemática de las identidades culturales, sostenido en este argumento ya no cabe la idea de una identidad cultural “pura”, pues las identidades están fragmentadas en pequeñas identidades personales.

Para explicar la relación que existe entre identidad y música se fundamentará en las ideas de Simon Frith. El autor sostiene que hay un debate constante entre la música de “alta categoría” y música considerada “popular”, pero los debates y análisis casi siempre se concentran en el parte de la creación y la interpretación de los artistas. Frith sostiene que el análisis no debe partir de ahí sino desde las interpretaciones que hacen las personas que escuchan la música. Según Frith sostiene que los grupos sociales se reconocen a sí mismos por medio de la actividad cultural, y además, expresa que hacer música no es una forma de expresar ideas, sino es una forma de vivirlas (Frith, 1996).

Frith, sostiene dos premisas para referirse la relación que existe entre música e identidad. Primero, hay que partir de la ideas de que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa; y segundo, que la mejor manera de entender la música es verla como experiencia de un yo en construcción (Frith, 1996). “La música, como, la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente...” (Frith, 1996: 184). Es así que la idea de Frith no es cómo una obra musical

refleja a las personas, “sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia” (Frith, 1996: 184), y este proceso se lleva a cabo cuando se asume una identidad de forma colectiva o individual.

Diseño Metodológico

La presente investigación será de carácter cualitativo, se realizará un estudio para identificar la construcción social de sentido sobre el artefacto musical Los Nin.

Se realizará un análisis bibliográfico sobre las teorías generales y sustantivas que guiarán el trabajo pero enfatizando en la noción de hibridez cultural desde el enfoque CTS. Asimismo, se procederá a la investigación de campo con agentes que conforman el circuito de música andina en la ciudad de Otavalo, para aquello se utiliza la observación directa, entrevistas semi-estructuradas. Se pretende recoger datos de los siguientes agentes y lugares: conciertos, tiendas musicales andinas, consumidores y programas radiales.

El Primer nivel se utilizará la metodología Actor Red para visibilizar las principales redes de actores humanos y no humanos que participan en la construcción del sentido del fenómeno híbrido llamado los Nin. Según Bruno Latour la sociedad está “construida como uno de los muchos elementos conectores que circulan por diminutos conductos” (Latour, 2005: 5). Entonces, la labor en este nivel no es solamente describir el fenómeno sino, rastrear las diversas conexiones que posee un artefacto para tener un sentido, es decir identificar actores que hacen funcionar este artefacto. Para ello se utilizará la técnica etnográfica como: observación participante y entrevistas a profundidad. El propósito de este nivel metodológico es darles voz a los propios actores y seguir las relaciones que ellos construyen para entender el fenómeno de la identidad híbrida.

El segundo nivel es analizar cómo los GSR como: productores, músicos, consumidores y programas radiales co-construyen la identidad híbrida de los Los Nin a través de entrevistas semi-estructuradas con productores, locutores de radio y fans. Como elemento fundamental de este nivel se realizará una prosopografía de los miembros de la agrupación Los Nin.

En el tercer nivel se realizará un análisis socio-semiótico de los principales signos y símbolos de identidad cultural que se pueden observar en la puesta en escena de la agrupación en los conciertos musicales. Se observarán: puesta en escena, lenguaje verbal, lenguaje corporal, indumentaria, improvisación musical, sonido, interacciones con el público. Para desarrollar esta metodología es necesario una observación participante, entrevistas a profundidad y, registros visuales y audiovisuales obtenidos en un concierto, asistencia a los conciertos, y apoyarse en material audiovisual colgados en Youtube.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

Dentro de los estudios de Ciencia, tecnología y Sociedad (CTS) se puede encontrar una variante teórica denominada *la construcción social de la tecnología* (SCOT¹). Esta teoría trata de explicar las relaciones internas que existen entre diferentes tipos de agentes en la construcción de un artefacto tecnológico. Desde SCOT los artefactos tecnológicos no son objetos que están desconectados de diversas influencias sociales, políticas y culturales, y de la misma forma relativiza el trabajo objetivo e independiente de los científicos. Esta línea teórica es una derivación de los estudios del *Programa Empírico del relativismo* (EPOR²), de este línea de investigación toma algunos conceptos fundamentales como: grupos sociales relevantes y la flexibilidad interpretativa.

La SCOT estudia la construcción de los artefactos tecnológicos pero no de forma lineal, trata de analizar cómo estos artefactos tecnológicos sobreviven y otros desaparecen. Para que un artefacto sobreviva y otros desaparecen existen problemas, negociaciones y soluciones que provienen de diversos agentes sociales, dentro de la SCOT no sólo está el inventor o el científico que es el responsable del diseño o la construcción sino que es un proceso social. Es un proceso social porque cada artefacto tecnológico es el producto de las negociaciones de los usuarios que ven problemas y plantean elementos de mejora en los diseños a través de la presión. Por esa razón, dice Bijker (1987), la eficacia y el éxito no están definidos con anterioridad al artefacto sino que son procesos de interacción y relación social.

La teoría de construcción social de la tecnología tiene su base epistemológica en el constructivismo social. Según Ariel Vercelli define a esta perspectiva de investigación así:

El abordaje es constructivista puesto que busca captar el momento en que, a través de sus acciones, los diferentes grupos sociales van construyendo problemas y soluciones en función de la protección o garantización de sus intereses. A su vez, el abordaje es relativista puesto que dentro de este enfoque no existen tecnologías, regulaciones, bienes o cualquier tipo de construcción social, que se mantenga sin cambios, sirvan en todo tiempo y lugar o puedan considerarse universales (Vercelli, 2009:17).

¹ Por sus siglas en inglés SCOT: Social construction technology.

² Por sus siglas en inglés EPOR:

SCOT es una propuesta que está en contra del determinismo tecnológico. Es decir, no existe una linealidad en la evolución o la mejora de los artefactos como se piensa desde la propuesta determinista sino, por el contrario, es fruto múltiples factores y negociaciones sociales de diversa índole. Es así que, las interpretaciones que hacen los actores o los grupos sociales relevantes sobre el artefacto existen intereses de tipo político, cultural, económico que producen un nivel de presión que clausuran las controversias y negociaciones. SCOT analiza cómo la construcción social de la tecnología está condicionada por los factores políticos, sociales, económicos y culturales que moldean el diseño y la construcción del artefacto tecnológico.

Las diversas interpretaciones a la que es sometido el artefacto tecnológico no siempre son visiones similares, sino por el contrario, existen interpretaciones que difieran radicalmente una de otra y que por un tiempo determinado entran en conflicto, este proceso es la etapa de las *controversias*. Cuando las interpretaciones divergentes parecen tener salida luego de negociaciones se llega a la etapa de *estabilización*, es decir el artefacto tecnológico se readapta a las necesidades de los diferentes grupos sociales. Y finalmente está la etapa de *cierre* donde ya no existen controversias y el artefacto se naturaliza. Andrés Valderrama, expresa que:

[...] el cambio de los aparatos y del conocimiento tecnológico en el tiempo no sigue una trayectoria “natural”, sino que depende fuertemente de los contextos en las cuales se desarrolla, depende de muchas personas que un simple inventor, depende de los grupos sociales enteros en interacción continua sobre largos periodos de tiempo (Valderrama, 2004: 222).

Un estudio pionero dentro de la teoría de la SCOT fue realizado por Bijker con la historia de la bicicleta. Se trata de un análisis sobre los diversos procesos y factores que se relacionaron para que exista la bicicleta en los momentos actuales. Bijker en su análisis demuestra que el artefacto tecnológico llamado bicicleta se desarrolló por la controversia, negociación, estabilización y cierre de diversos grupos sociales como: mujeres, ingenieros, usuarios, publicidad, etc. Todos estos agentes sociales influyeron para el desarrollo para el diseño actual de la bicicleta. Además, el estudio muestra las conexiones políticas, sociales, económicas y culturales que pueden existir en la configuración de los artefactos tecnológicos. Del mismo modo que Bijker explica la historia de la bicicleta, interesa saber la trayectoria y estabilización del grupo musical del género del Hip Hop Andino llamado Los Nin. Es así que, desde esta postura se concibe a la banda musical como un *artefacto tecnológico*.

A partir de este momento es clave reconocer los conceptos fundamentales sobre los cuales se sostienen la SCOT y posteriormente se caracterizará a la banda Los Nin como un artefacto tecnológico. Los conceptos fundamentales a explicarse son: co-construcción, grupos sociales relevantes (GSR), flexibilidad interpretativa, controversia, estabilización, cierre y clausura.

La co-construcción es un concepto que hace referencia a que los procesos de construcción de los artefactos tecnológicos son un proceso múltiple y no solo de un elemento. Ariel Vercelli lo define así la co-construcción:

[...] un proceso socio-técnico, dinámico, autoorganizado, interactivo, de condicionamiento recíproco, de mutua determinación, tensión, negociación y retroalimentación entre elementos heterogéneos: artefactos, actores, conocimientos, regulaciones, usuarios, formas de funcionamiento (Vercelli, 2009: 21).

Como la co-construcción implica la participación de elementos heterogéneos, como dice Vercelli, eso implica que existen grupos relacionados o interconectados detrás de los artefactos tecnológicos, a esos grupos se los denominará como grupos sociales relevante (GSR). GSR participan en el proceso de significación del artefacto.

Bijker sostiene que los GSR son aquellos grupos de actores que atribuyen significados a un mismo artefacto, y por medio de ellos se puede reconstruir los procesos de controversia, negociación y estabilización de estos significados para comprender el desarrollo histórico del artefacto (Bijker, en Vercelli, 2009). Es decir, para un mismo objeto hay diversos grupos sociales que le asignan significados. Laura Siri, citando a Bijker, Hughes y Pinch, sostienen que “es posible mostrar que distintos grupos sociales poseen interpretaciones radicalmente distintas de un artefacto tecnológico” (Bijker, Hughes y Pinch, en Siri, 2005/2008). Los diversos grupos sociales poseen su propio punto de vista sobre el artefacto y dependiendo del grado de negociación se podría alcanzar la estabilización del artefacto, en caso contrario si las opiniones son marcadamente inconciliables el artefacto en disputa puede desaparecer.

El concepto de la *flexibilidad interpretativa*, parafraseando a Bijker es la existencia de diversos significados que son atribuidos a un mismo artefacto por parte de los distintos grupos sociales relevantes. Es decir, cada uno de los grupos sociales relevantes que están en controversia sobre un artefacto tendrá su propia

interpretación, su propia asignación de significado o sentido. Es así que entre más grupos sociales relevantes pueden tener más significados o sentidos sobre un mismo artefacto.

Una vez definido el marco general donde se ubica la presente investigación, se da paso hacia un segundo momento en la construcción teórica que se sustenta en esta propuesta. Es así que el tema que concierne en este punto es el desarrollo del tema de la hibridación cultural y los elementos más relevantes que dan como resultado la hibridación. El tratamiento del tema de la hibridación, inevitablemente, se conecta con los conceptos de cultura e identidad. Y finalmente se relaciona el tema de la identidad con la música. Una vez planteado estas precisiones se puede mencionar que la propuesta de investigación descansa principalmente de la hibridación de la identidad cultural que se observa en la materialidad de la música de la banda *Los Nin*.

Desde la teoría de la construcción social de la tecnología los artefactos sociotécnicos son objetos que nacen para realizar una función en la sociedad, y el artefacto posee su momento de existencia, siempre y cuando, funcione para el fin con el que se creó. Pero en la construcción del artefacto no solo participa una sola persona sino una serie de grupos sociales que asignan significados, re-significados, discursos y representaciones. En el caso de la banda *Los Nin* no solo está construida desde el sentido o significado de los artistas que conforman esta agrupación, sino que su significado cobra valor por otras formas de asignación de sentidos como: los fans, artistas, influencia de ritmos y la identidad cultural. Es decir, los diferentes grupos sociales relevantes hacen uso de la flexibilidad interpretativa. Por esa razón, la banda musical *Los Nin* desde esta perspectiva es un artefacto tecnológico que posee diversas interrelaciones y conexiones dentro del circuito musical.

Desde este enfoque, el significado, la forma y el éxito de un producto tecnológico no reside en las cualidades intrínsecas del mismo artefacto, sino en un proceso de co-construcción entre dichos artefactos y los grupos sociales significativos que los utilizan, que les proveen de significado, que los aceptan, o los rechazan, en un proceso de negociación y tensiones políticas, técnicas, sociales, comunicacionales, culturales, económicas y legales (Siri, 2005/2008).

Con la definición de Siri se puede observar que la materialidad del artefacto responde a tensas negociaciones entre los grupos sociales que pertenecen a diversos ámbitos de la vida como: lo político, lo económico, lo cultural, etc.

Para caracterizar, aun más, la noción de artefacto sociotécnicos a la banda *Los Nin* se argumenta desde la ideas de Thomas, Fressoli y Lalouf. Los autores para definir el concepto de tecnología comienzan con una pregunta que dice: ¿Cuál de las actividades que se realiza cotidianamente es posible sin recurrir al uso de la tecnología? Y en ellos mismos se encuentra la respuesta:

Usted es tecnológicamente constituido. Usted es un ser tecnológico, más allá de que esta idea le resulte agradable o no. Porque las sociedades están tecnológicamente configuradas, exactamente en el mismo momento y nivel en que las tecnologías son socialmente construidas y puestas en uso (Thomas, Fressolo y Lalouf, 02)

En la línea de estos autores el ser humano está constituido por tecnología, la vida cotidiana está directamente relacionada con la tecnología. Después de esta argumentación lo que queda en el vacío es la noción de tecnología ¿Entonces, qué es tecnología? Partiendo desde los autores, no se refiere a la tecnología específicamente a artefactos electrónico-digitales como por ejemplo: celulares, internet, nanotecnología, etc., desde la postura de los autores y desde CTS tecnología se entiende por toda forma de organización que cambia el mundo, como por ejemplo, para Landon Winner, la planificación urbana es un tipo de tecnología.

[...] que las formas de organización también son tecnología. Desde aquellas que asignan un orden a un conjunto de operaciones de producción, de acciones bélicas o sistemas de evacuación de un estadio, hasta aquellas que adquieren formatos normativos, como los sistemas legales o las regulaciones de comercio (Thomas, Fressolo y Lalouf, 03).

Una vez planteado los argumentos de Thomas, Fressoli y Lalouf posee más sentido y coherencia el abordaje teórico de la banda de música como un artefacto sociotécnico. De esta forma, la parte fundamental para entender a la banda de música *Los Nin* como artefacto tecnológico es la característica de “*formas de organización*”, ya que la banda musical implica una organización de elementos humanos y no humanos, se relacionan con diversos grupos sociales que dotan de significado en un tiempo y espacio. Las relaciones de organización que pueden existir son: entre los artistas, entre sonidos, entre instrumentos y entre grupos sociales relevantes. Para terminar este párrafo los autores recuerdan que “la

dimensión tecnológica atraviesa la existencia humana. Desde la producción hasta la cultura, desde las finanzas hasta la política, desde el arte hasta el sexo” (Thomas, Fressoli y Lalouf, 03).

Implícitamente se puede analizar y detectar que los conceptos trabajados hacen referencia a una característica principal dentro de la línea de investigación de CTS, se trata de las características de *relación* y *conexión* de unidades de elementos que luego crean una materialidad, en nuestro caso una banda musical. John Law y Anne Marie Moll en el texto “*Notas sobre el materialismo*” explican que los materiales “no existen más allá de sus interacciones”(Law y Moll, 48: 1993-1994). Y se hace referencia a este tema por la importancia que radica la materialidad de un artefacto tecnológico, esa materialidad implica las condiciones de conexión y relación entre diversos elementos que configuran un artefacto sociotécnico (aunque los artefactos no siempre pueden tener una condición material). Respecto a este tema de la materialidad Callon dice, citado por Law y Moll, que:

[...] los elementos y piezas no existen en ni por sí mismos, sino que son *constituidos* en las redes de las que forman parte. Los objetos, las entidades, los actores, los actantes son (algo así como) efectos semióticos: los nodos de las redes son conjuntos de relaciones entre relaciones (Callon, en Law y Moll, 48: 1993-1994).

Mediante las argumentaciones presentadas se deja constancia que la banda musical puede encajar en la idea de un artefacto tecnológico, construido por diversos elementos que se interrelacionan para crear una materialidad y que esa materialidad posee un significado para todo aquel que se relaciona con el artefacto tecnológico. En esta misma línea no hay que olvidar que el estudio de la historia de los artefactos nunca se lleva a cabo una separación entre la parte del sujeto y la materia, con respecto a esto Thomas, Fressoli y Lalouf, expresan que “no hay una relación sociedad-tecnología, como si se tratara de dos cosas separadas. Nuestras sociedades son tecnológicas así como nuestras tecnologías son sociales. Somos seres socio-técnicos (Thomas, Fressoli y Lalouf, 03).

Una vez ubicado desde dónde y cómo se mira la banda musical en esta propuesta de investigación, ahora es turno de describir la dinámica del campo llamado género musical.

El género musical representa un circuito, es decir, un espacio determinado que permite la identificación y la diferenciación sobre otro espacio. El proceso de ubicación de una banda musical dentro de un espacio determinado responde a un interés de generar un sentido, identidad y representación. Pero hay que tener en cuenta que la ubicación que toma una banda de música con respecto a su género musical puede estar condicionada por intereses de diversos orden, es decir la banda musical puede auto-ubicarse o un tercero lo ubica dentro de una categoría musical, siendo así un espacio de confrontación y lucha por las legitimidades.

Pero, ¿De qué género musical se habla? En primera instancia se ubica a la banda en el género musical denominado andino, pero cabe destacar que las nuevas bandas musicales no poseen una sola característica rítmica sino que cuentan con fusiones musicales internas y externas. El género musical andino posee sus propias características rítmicas, estéticas, temáticas y estilos, y la banda musical analizada toma algunos elementos pero trasgrede y sobrepasa los límites de este espacio. Incluso en la actualidad la tendencia es combinar, relacionar o fusionar diferentes géneros musicales como: cumbia andina, reggaetón andino, hip hop andino y rock andino. Este tipo de interrelaciones provoca pensar que se están creando nuevas materialidades mediante la interconexión de elementos que antes no se podía unir. Bajo estos movimientos la idea de géneros musicales queda muy pequeña para abarcar nuevas sonoridades que vienen apareciendo.

César Jesús Burgos, en su estudio sobre la *Música y Narcotráfico en México*, recalca citando a Finnegan, que la música es una parte muy importante en la vida de las personas, el autor expresa que se vive rodeado de música y se encuentra inmersa en la cotidianidad, además que juega un papel importante dentro de la cultura (Burgos, 2011). Josep Martí, citado por Burgos, expresa que “la relevancia de la música no depende de ella misma sino del significado que le atribuimos, del uso que hacemos de ella y las funciones que cumple en la sociedad” (Martí, en Burgos, 2011: 99). Es decir, la importancia de la música no sólo está en los artistas o intérpretes sino el uso que hacen de ella un sinnúmero de personas, el uso permite otorgarle un sentido a la música, la cultura y la identidad. Josep Martí añade que:

Una colectividad puede conocer la existencia de una música y, por tanto, puede adscribirle un cierto significado. Pero si esta música no se manifiesta en la

dimensión de uso, difícilmente podremos afirmar que tenga una verdadera relevancia social (Martí, 1995: 8).

Como manifiesta Martí la importancia de la música radica principalmente en el uso que se hace de ella, si la música no es empleada y no posee la característica de ser utilizada dentro de la vida de las personas y la sociedad, difícilmente se le atribuirán sentidos. Es el caso de la música andina, con sus exponentes principales como: Los Charijayac, Los Yarina, Nucanchi Ñan y otros más, que han calado en la mente de las personas como música de la identidad indígena. Y el pueblo indígena hace de esta expresión musical parte de su vida, se trata de un proceso de representación que se hacen con los sonidos y las letras de las canciones desde su peculio. Incluso la canción *Resistiendo los 500* de la agrupación Charijayac fue utilizado como la sonoridad que representaba las cualidades de la organización social y política Pachakutik en las diversas movilizaciones en la década de los noventa. Por esa razón, la música se convierte en un recurso más en la construcción de la identidad de los individuos y grupos humanos, son sonoridades que han sido utilizadas y por aquella razón poseen un significado asignado por la gente como la música que representa la: lucha, resistencia, rebeldía, naturaleza, etc.

La música objeto material que es captable por nuestros sentidos, esta materialización puede reflejar fenómenos que están ocurriendo en la sociedad, y precisamente ese es el principal argumento para analizar con detalle lo que ocurre dentro de la formación de identidad cultural. La conformación, composición, estructura de una comunidad en un tiempo determinado puede ser explicado desde las sonoridades que de ella emanan. Jacques Attali afirma que: “hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas” (Attali, 1977:11). En esta misma línea de pensamiento Ángela Garcés Montoya afirma que:

La música es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro ofrece modelos de satisfacción psíquica y emocional (Garcés, 2007:8).

Tanto Garcés Montoya y J. Attali sostienen que la música es una construcción o una organización de ruido (o música) que permite observar que esa organización que implica la participación de diversos actores que asignan sentido a una cosa en particular, a partir de la descomposición de esta organización se pueden revelar

prácticas y discursos característicos de un género musical con relación a su territorio y elementos humanos y no humanos que proveen de sentidos. La noción de *organización de sonido* permite la relación con los conceptos de CTS planteados más arriba.

Desde J. Attali la música es más que un objeto, es un medio de percibir el mundo, pues considera que las explicaciones desde teorías económicas o categorías matemáticas que reflejan el mundo a través de esquemas numéricos no es suficiente para explicarlo (Attali, 1977).

Después de toda esta explicación, se cierra este punto con los criterios de Burgos y Hennion:

Música como la asociación y acumulación entre múltiples mediadores, pues no existe por un lado la música y por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: en un evento musical todo confluye y se desarrolla en cada ocasión a través de mediadores de distinta naturaleza. No existe un público sin un mediador que lo haga aparecer, así, los eventos musicales solamente existen cuando un conjunto de mediadores han cumplido su función (Hennion, en Burgos, 2011:100).

Desde los estudios de CTS el concepto de hibridación la utiliza Bruno Latour y Michael Serres, y “ nombra a estos híbridos cuasi-objetos, los que no tienen un espacio definido ni en lo social ni en lo científico exclusivamente, no son del todo sujetos ni del todo cosas, tiene de ambas, y de ninguna específicamente” (Latour, 2009:6). La idea fundamental que se puede rescatar de la definición de Latour es la crítica a los esencialismos, universalismos y determinismos en cualquier campo del saber. Pero Latour en el texto *Nunca fuimos modernos* describe que la modernidad para ser eficaz descansa sobre dos prácticas pero que en este momento están separadas.

El primer conjunto de prácticas crea, por traducción, mezclas entre géneros de seres totalmente nuevos, híbridos de naturaleza y de cultura. El segundo, por “purificación”, crea dos zonas ontológicas por completo distinta, la de los humanos, por un lado, la de los no humanos, por el otro (Latour, 28).

El concepto de hibridación en el marco de la teoría social es una categoría que todavía no está definida conceptualmente, pero las aproximaciones hechas por pensadores de la región en esta materia responden a las necesidades de explicar los

fenómenos sociales que ocurren en América Latina. Uno de los investigadores que trabaja este tema es Néstor García Canclini y entiende el concepto de hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2003).

García Canclini se pregunta sobre ¿Cómo funciona la hibridación en las estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? Y responde que el proceso de hibridación ocurre de modo no planeado, o es resultado de procesos migratorios, turísticos, económicos o comunicacionales. En la misma línea el autor añade que a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico (García, 2003). García Canclini para explicar la dinámica de la hibridación analiza dos categorías fundamentales, y estas son: la *descoleccion* y la *desterritorialización*.

Descoleccionar para García Canclini es un proceso posterior a la colección de objetos, es decir la colección responde a una lógica de ubicación artística, conceptual y espacial. Se trata de una clasificación de géneros y a su vez es un proceso que termina en la delimitación de espacios con fronteras claras donde se debía ubicar producciones artísticas u objetos simbólicos. Esta noción de colección también trae consigo la percepción de que en un contexto determinado existen comportamientos distintos entre grupos humanos.

La formación de colecciones especializadas de arte culto y folclor fue en la Europa Moderna, y más tarde en América Latina, un dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecía cierto tipo de cuadros, música y libros, aunque no los tuviera en casa, aunque fuera mediante el acceso a museos, salas de concierto y bibliotecas. Conocer su orden era ya una forma de poseerlos, que distinguía de los que no sabían relacionarse con él (García, 1990: 282).

Pero el proceso de colección, clasificación y jerarquización no resistió los nuevos fenómenos que aparecieron dentro de las creaciones artísticas y la vida cotidiana, García Canclini dice que los artistas actuales se rehúsan a producir objetos coleccionables y que la dinámica que funciona es la mezcla, las relaciones se entretejen entre diversos elementos, ya no se puede hablar de creaciones artísticas

puras, pues desbordan las fronteras que catalogaban la diferencia entre un género y otro. “La agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo” (García, 1990: 283).

Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las “grandes obras”, o ser popular porque se asemeja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). 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, 1990: 282).

Otro concepto clave que sirve para entender la hibridación cultural, y conceptualizado por García Canclini, es la *desterritorialización* junto con la *reterritorialización*. Estas categorías hacen referencia a como los discursos y las prácticas culturales locales sobrepasan sus fronteras para crear nuevos universos simbólicos a partir de la salida de su territorio y en la entrada en otro, es decir es la mezcla y combinación de universos simbólicos diferentes. García Canclini explica que:

Las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas (García, 1990: 288).

En la cita de García Canclini se puede observar que la desterritorialización y la reterritorialización se refiere mucho más allá de los desplazamientos geográficos, el autor habla también de “territorios sociales”; pero en este punto cabe mencionar lo fundamental que representa el fenómeno de la migración Latinoamericana a los países considerados de “Primer Mundo”, la migración es el ejemplo más claro del fenómeno de la *desterritorialización* y *reterritorialización*: la migración es otro elemento en el apareamiento de los híbridos.

Dentro de esta lógica se puede ubicar a las bandas de música, sin importar su género musical. Las composiciones musicales de las bandas ecuatorianas ya no responden a géneros puros, sino se trata de fusiones o mezclas que provienen de otros lugares que

las personas lo readaptan a sus necesidades expresivas, así nace un híbrido que no sólo se constituye de elementos locales o internacionales: se trata de un nuevo producto simbólico. En este punto García Canclini expresa que:

El lugar desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas latinoamericanos ya no es la ciudad en la que anudaron su infancia, ni tampoco está en la que vive desde hace unos años, sino un lugar híbrido, en el que se cruzan los sitios realmente vividos (García, 1990: 306).

A modo de ejemplificación de las categorías mencionadas y la posición desde donde se escribe y se puede observar el proceso de la hibridación, García Canclini, habla de las obras literarias de tres escritores latinoamericanos: Juan Carlos Onetti (Uruguay), Gabriel García Márquez (Colombia) y Osvaldo Soriano (Argentina).

Onetti lo llama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vega. Pero en verdad esos pueblos, aunque se parezcan a otros tradicionales de Uruguay, Colombia y la Argentina, están rediseñados por patrones cognitivos y estéticos adquiribles en Madrid, México o París (García, 1990: 306).

Frente a lo expuesto sobre dinámica de entretrejimiento y entrecruzamientos de muchos elementos o géneros considerados puros, García Canclini se pregunta ¿En qué reside, entonces, la novedad de la descolección, la desterritorialización y la hibridez posmoderna? El autor responde con este argumento: “En que las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas conscientes. Los artistas y escritores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo en cuenta referentes de legitimidad” (García Canclini, 1990: 306).

Para ir cerrando la idea de hibridez, García Canclini expresa que los procesos de hibridación cultural son culturas de frontera, es decir la cultura en la posmodernidad responde a una lógica de las fronteras nacionales, es decir lugares como los territorios fronterizos donde las fronteras nacionales dictadas quedan en segundo plano para constituir otro tipo de ordenación e imaginario, dos o más tipos de discursos y prácticas, espacios donde existe la convivencia de distintos. García Canclini hace mención a las artesanías, objetos materiales que responden a esta nueva dinámica de interrelación entre elementos diversos.

Todas las artes se desarrolla en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, los videos y canciones que narran

acontecimientos de un pueblo son intercambiados con otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento (García, 1990: 306).

La explicación de la categoría de hibridación, tanto de Latour y Canclini, responde a la necesidad del investigador de caracterizar con mayor detalle y precisión del fenómeno en la banda musical en cuestión. Se trata de conceptos que se complementan, para ambos autores el concepto de la hibridación se materializa en objetos y prácticas pero también se hace mención a las relaciones existentes detrás de estos objetos. Para Latour la materialidad de la hibridez se refleja en los artefactos tecnológicos y para García Canclini en las artesanías, música, pintura. Es decir, tanto para Latour y García Canclini la hibridación genera una materialidad y esa materialidad engendran prácticas específicas. La noción de relación entre actores humanos y no humanos que plantea Latour resulta de vital importancia, ya que el presente estudio presenta este tipo de relaciones entre: artistas, productores, locutores, empresarios, comerciantes, redes sociales, legislación sobre derechos de autor, discos, eventos culturales, radiodifusoras, instrumentos musicales, etc. Es decir, la materialidad que plantea Latour (1998) y García Canclini se la coloca en una relación de asimetría entre lo humano y no humano. Partir de ese entendimiento permitirá develar las redes que se unen para formar una materialidad híbrida.

Una vez abordado el tema de la explicación de la hibridación un concepto que salta a la palestra del debate es el tema de identidad. Se mencionó que el proceso de hibridación trastoca las identidades individuales y colectivas donde existe la noción de identidad, como un espacio de salvaguardia o seguridad donde se construye una narración de pertenencia a un sitio o una agrupación. Pero con los procesos explicados con García Canclini, incluso la noción de identidad posee nuevas aristas para poder explicar los cambios que ocurren dentro de la dinámica actual. Cuando se relaciona el tema de la hibridación y la identidad la segunda categoría no permanece igual, pues ya no se puede hablar de un concepto de identidad “pura” o “esencialista” dentro del plano individual y social. Y es precisamente en este tercer nivel de explicación teórica donde se abordan los temas de: cultura, identidad cultural y música, y cómo estos conceptos se relacionan y se oponen.

La cultura debe ser entendida como todas las actividades que el ser humano hace o deja de hacer en una determinada realidad, la materialización de la cultura puede darse por diversos dispositivos como la música, el teatro, el mito, rito, literatura, etc. Patricio Guerrero manifiesta que la cultura se trata de “una construcción que hizo posible que el ser humano llegue a constituirse como tal y a diferenciarse del resto de seres de la naturaleza” (Guerrero, 2002:51). Jean-Pierre Warnier en el libro *Mundialización de la cultura* cita a Edmund Taylor, el cual conceptualiza a la cultura como la “totalidad compleja que comprende los conocimientos, las creencias, el arte, las leyes, la moral, la costumbre y toda capacidad o hábito adquirido por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (Taylor, en Warnier, 2001:7).

Los conceptos manejados por Guerrero y Taylor se tratan de construcciones humanas, es decir la cultura se convierte en un elemento organizador de la vida de los seres humanos, la asignación de sentidos y la creación de universos simbólicos sucede cuando el ser humano se encuentra en un vacío y sabe de su perecimiento y desaparición de este mundo.

Las concepciones de cultura desde la postura de Macela Gleizer Salman, es de una segunda naturaleza del hombre, “un mundo adaptado artificialmente que compense su deficiente equipamiento orgánico: la cultura” (Gleizer, 1997:27).

La cultura, específicamente a través de sus instituciones, cumple una función de descarga (reducción de la complejidad ante el exceso de estímulos) que ordena y estabiliza, y brinda, a través del tiempo, una previsibilidad y continuidad, una base para el entendimiento y una garantía de confianza mutua en un orden no cuestionable (Gleizer, 1997:27).

Uno de los conceptos relevantes dentro de esta presente investigación es la cultura. La idea que cultura desde la cual se parte es concebirla como una construcción social, es decir, en el proceso que posee el ser humano para darle sentido a la realidad en la que participan diversos actores sociales. Es una negociación entre diversos individuos para que las ideas y prácticas tengan un sentido. Dentro de este sentido Patricio Guerrero explica que “la cultura constituye un acto supremo de alteridad, que hace posible el encuentro dialogal de los seres humanos para ir estructurando un sentido colectivo de su ser y estar en el mundo y la vida” (Guerrero, 2002: 51).

Uno de los factores centrales para la construcción social de la cultura es el lenguaje simbólico, es decir solo a través del lenguaje se le asigna un atributo especial o que dota de sentido a una colectividad. Guerrero dice que “la cultura constituye una serie de patrones de normas integradas de conducta que hacen posible dar a esa agrupación un distinto sentido para su existencia en la sociedad y para asegurar la continuidad de la misma” (Guerrero, 2002: 52).

De esta forma Guerrero da una importancia particular al ser humano su capacidad de simbolizar la realidad y eso es lo que permite la construcción cultural. Guerrero dice: “Los símbolos son fuentes de información externa que los humanos utilizan para comprender y ordenar su entorno físico y social, pues no pueden operar sobre la base exclusiva de sus condicionamientos biológicos” (Guerrero, 2002: 75). Los símbolos no son universales sólo sirve para un determinado contexto. Es una construcción sistémica donde existen discursos que representan algún concepto y sentido, por esa razón identificar discursos y prácticas es necesario remitirse al universo simbólico que lo abarca, pues vendrían a ser como las fronteras que permiten la interpretación.

Guerrero entiendo como universo simbólico como:

[...] la matriz de todos los significados objetivados en la vida social, asumidos subjetivamente como realidades necesarias para la acción humana, de ahí que tenga un carácter nómico u ordenado, pues ayuda a ordenar la realidad y a volver a ella cuando nos hallamos en lado sombrío o marginal de la existencia (Guerrero, 2002: 77).

Por esa razón, la noción de cultura sobrepasa la idea de cultura como cultivo, es decir hay que reconocer que cada de las culturas posee sus propias prácticas y discursos enmarcados en universos simbólicos. Cuando se estudia la cultura hay que reconocer “esos lugares de donde se habla y se responde y no necesariamente son códigos lingüísticos. Por ello la necesidad de entender la diversidad del discursos, para conocer los diversos procesos históricos de las culturas” (Guerrero, 2002:78).

Es así que lo simbólico también es una lucha política, es decir la imposición de una ideología dominante sobre una cultura responde a intereses definidos, es decir es la destrucción de universo simbólico y la implementación de otro, es decir construir una nueva forma de mirar el mundo. Es decir, el proceso cultural responde a relaciones sociales siempre en conflicto y siempre habrá relaciones de conflicto entre diversos actores lo que no permite un detenimiento del proceso cultural. Guerrero dice:

De ahí que sea común el que se hable de la existencia de cultura hegemónica dominante que imponen la voluntad al otro y de la existencia de culturas dominadas y marginales, que aceptan pasivamente tales imposiciones y carecen de recursos culturales propios para enfrentar tal dominación (Guerrero, 2002: 65).

Pero esta dominación, dice Guerrero, no se da en su totalidad sino que las culturas dominadas nunca son totalmente dependientes de la cultura hegemónica sino que poseen sus propias prácticas que los hacen distintos. Este criterio puede ser aplicado al sincretismo o la hibridación a través de la historia dentro de la religión indígena de América y la religión de los españoles, es decir la religión occidental no acabó en su totalidad el universo simbólico que poseían los indígenas.

Los planteamientos abordados llevan a reflexionar sobre la noción de cultura popular. Según Guerrero (2002) esta categoría es ambigua y oscura y que no ayuda a aclarar la situación, pero generalmente este término es utilizado para referirse como al subproducto de la cultura dominante.

La cultura popular no tiene, por lo tanto capacidad de producción propia, sino que solo se convierte en un pobrecito de la cultura mayor de las élites dominantes, que representan la única y verdadera cultura que goza de legitimidad social (Guerrero, 2002:67).

Es de esta forma que muchas prácticas como la música también son catalogadas con el concepto de popular, es decir una música que es inferior y que no pertenece a la música de las élites. Pero de la misma forma que existe una visión minimalista que lo considera como subproducto, por el otro lado también existe la visión maximalista, que en cambio, considera que la cultura popular es superior a la cultura dominante. Como dice Guerrero se trata de una visión romántica y mítica de la cultura popular donde no se reconoce ningún tipo de interrelaciones y nexos con la cultura dominante, se trataría de prácticas completamente independientes. Guerrero hace hincapié en una definición que realiza Michael de Certeau sobre la cultura popular:

[...] la cultura popular es la cultura común y que es construida en la cotidianidad gracias a la inteligencia y capacidad creadora y práctica de la gente común y que es construida en la cotidianidad, de ahí que la cultura popular sea una forma, “una manera de hacer con” y dentro de la producción dominante y en las condiciones sociales de dominación, dentro de los cuales encuentra sus referentes simbólicos de sentido, que son lo que dan un significado y una significación a sus praxis sociales (Certeau en Guerrero, 2002:68).

Por esta razón Guerrero invita a reflexionar sobre que no se puede hablar de una sola cultura popular sino de culturas populares, es decir, culturas populares como la

indígena, afroamericana, mestizos, etc. Los procesos sociales de dominación a través de la historia generan que las culturas populares busquen condiciones de existencia dentro de ese conflicto entre la dominación y liberación.

Pero una noción de cultura que se desecha por completo dentro de esta reflexión es la noción de cultura folclórica. Esta noción hace referencia lo exótico que se puede ver a primera vista, se trata de una forma paternalista y romántica de ver a las diferentes culturas que existen dentro de un territorio. De esta forma esta noción sólo se concentra en la parte objetiva de la cultura, es decir en la parte visible como las artesanías, la vestimenta, los alimentos, instrumentos, etc. Solo se limitan a ver la parte objetual y no la parte de la subjetividad o simbolismo que cada uno de esos objetos pueden tener en el tiempo y espacio que se encuentran. Por esa razón dice Guerrero que “la visión cognitiva de la cultura como folklore se sustenta en una visión cognitiva y objetivante de la cultura, que la convierte en objeto, en cosa a ser mirada y por ello termina exotizándola” (Guerrero, 2002: 71).

Otro problema que puede surgir con una visión así es que se deja de lado los procesos históricos de las culturas, se los reduce a simples objetos que están para ser visibilizados por la cultura dominante, se los observa como seres inferiores sin ninguna capacidad o agencia política. Es así que desde esta noción parten las ideas de los esencialismo culturales, de rescatar los discursos y las prácticas culturales hacia un presente, pero eso rescate es sobre una especie de camisa de fuerza en donde tratar de ubicar a las personas de una determinada cultura, dejando a un lado la dialéctica que han sufrido los pueblo a través de procesos históricos, sociales y económicos con relación a su entorno local y global.

Abordar el tema de la cultura implica relacionarlo con la categoría de la identidad, porque la cultura es una actividad humana que toda da sentido al universo y eso sucede en un tiempo y espacio determinado, y la asignación de sentido produce como resultado objetos materiales que se pueden denominar productos de creación cultural.

El concepto de identidad siempre ha estado en constante debate, pero una postura conceptual como la de Stuart Hall sobre una identidad construida por factores múltiples y que no logra unificarse del todo sirve para dar soporte al tema de la

hibridación cultural que plantea Latour y García Canclini. Así desde la visión de Stuart Hall:

[...] las identidades nunca se unifican, y en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en constante proceso de cambio y transformación (Hall, 1996: 17).

La idea de identidades que nunca se unifican es una característica a destacar de la cita de Hall, porque aquella ayuda a comprender que cuando se habla de identidad no se hace referencia a una característica absoluta, sino es un conjunto de elementos. En esta misma línea, pero desde una posición fenomenológica, Gleizer se refiere al tema de la identidad es la construcción de elementos objetivos y subjetivos, es decir “los hombres viven en una realidad que se presenta y se aprehende como ya objetivada y que tiene sentido subjetivo de un mundo coherente y ordenado” (Gleizer, 1997: 29)

Tanto Stuart Hall con el tema de identidad no unificada y Néstor García Canclini en el tema de la hibridación hacen hincapié en que factores de la globalización y la migración como elementos principales que complejizan el tema de la identidad estable.

Stuart Hall se refiere a la fragmentación y dice que es producto de la modernidad tardía, lo que en la presente investigación se acuña como posmodernidad. Hall dice que “para decirlo metafóricamente, la fragmentación implica lo local y lo global al mismo tiempo, mientras que las grandes identidades estables en el centro no parecen sostenerse” (Hall, 2010: 343). Este punto lleva, necesariamente, a relacionarlo con el concepto *desterritorialización* de García Canclini.

Inevitablemente la cuestión de la fragmentación de la identidad lleva a cuestionar la idea del Estado-nación, pues se trata de una categoría que trató de unificar las identidades individuales, es decir el Estado nación a través de prácticas y discursos hegemónicos trató de unificar lo diverso de un nación. Hall dice que esto se trató de una estrategia desde arriba pero que eso no perjudicó un movimiento que se

desarrollaba desde abajo. “La gente y los grupos y las tribus que fueron inscritos previamente en las identidades llamadas estados-nación comienzan a redescubrir identidades que se habían olvidado”(Hall, 2010: 343). Hall dice que las personas se sienten parte del mundo y de su aldea, que tiene identidad de vecindario y son ciudadanos del mundo (Hall, 2010).

Otro elemento a considerar desde la postura de S. Hall es que las identidades se construyen a partir del discurso, ya que la identidad es una representación hecha desde la cultura, la historia y la lengua. Entonces, las preguntas que se deberían hacer, dice Hall (1996), no es quiénes somos o de dónde venimos; sino cómo nos han representado y cómo podríamos representarnos. Y la música se convierte en dispositivo clave para la generación de discursos y representaciones culturales.

Por esa razón, se debe tomar en cuenta las estrategias discursivas que sirven para representar la identidad que son construidas por la cultura, instituciones sociales, medios de comunicación, etc. La representación y la auto-representación de la identidad dotan de sentido al objeto o a la cosa representada. “Las identidades, en consecuencia, se constituye dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 1996:18).

La identidad está dentro del discurso, dentro de la representación. Es constituida en parte por la representación. La identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos (Hall, 2010: 345).

Otro planteamiento que merece ser indicado es que el proceso de construcción de la identidad es una diferencia sobre un *Otro*, un sujeto diferente, “las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella” (Hall, 1996: 18). Además Hall añade que la identidad “sólo puede constituirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera << constitutivo>>” (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993).

La dinámica de la identidad es que su aparente unidad que existe es construida a partir de la diferencia (*Différance*)³ y es inevitablemente la exclusión del Otro.

Y no hay identidad sin la relación con el Otro. El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso,

³ Concepto desarrollado por Derrida J.

la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo (Hall, 2010: 344).

Hall plantea que la problemática de la identidad sirve al ser humano para tener la percepción que se posee un algo dentro de un mundo que cambia tan rápido. “Las identidades son una clase de garantía de que el mundo no se deshace tan velozmente como a veces parece. Son una especie de punto fijo del pensamiento y del ser, un fundamento de la acción, un punto aún existente en el mundo” (Hall, 2010:339).

Hablar que la identidad se construye a partir de procesos de diferencia implica que la categoría que ayuda a la relación entre identidad y diferencia es el concepto de *etnicidad*. Para S. Hall la etnicidad es un lugar de enunciación, es decir una posición donde se puede ser sujeto de la propia representación y a la vez sujeto que representa a los Otros.

No hay manera, me parece a mí, en la cual las personas del mundo pueden actuar, hablar, crear desde los márgenes y hablar, o pueden comenzar a reflejar en su experiencia, a menos que vengan de algún lugar, de alguna historia, de heredar ciertas tradiciones culturales (Hall, 2010:346).

Esta postura, indudablemente, indica que las identidades tienen un lugar donde ellos se representan o representan a Otros. “Uno tiene que posicionarse en algún lugar en aras de decir cualquier cosa” (Hall, 2010: 346). Entonces, la forma de representar a un europeo o africano responden desde el lugar donde se ubica el discurso del enunciadador. Inevitablemente el tomar posición representa también un acto político sobre su diferencia.

Otro elemento que también entra en el juego es el *pasado*, un recurso que permite una mirada hacia atrás y esa mirada ayuda a la concreción del presente y un posible futuro. Tanto para la representación social o grupal se toma del pasado para crear los discursos actuales y futuros.

Hall dice que el pasado es configurador de los discursos de representación del presente, pero esa búsqueda del pasado lo debe realizar el mismo colectivo social y adaptarlo al presente, se trata de un ejercicio de descubrimiento. Hall (2010) dice que la etnicidad relacionada con el pasado es algo complejo, y que no es una relación esencialista sino una relación en constante construcción. Es decir, se toma partes del pasado pero no se queda encerrado en ella, sino se habla desde una posición, para aquello se necesita de otros recursos diferentes que están en el presente.

Esas son las nuevas identidades, las voces nuevas. No están encerradas en el pasado ni son capaces de olvidarse del pasado. No son del todo lo mismo, ni enteramente diferentes. Identidad y diferencia. Es un arreglo nuevo entre la identidad y diferencia (Hall, 2010: 348).

Hall (2010) dice que este nacimiento de las *nuevas etnicidades* entra en choque contra las *viejas etnicidades*, estas últimas todavía se encuentran anquilosadas dentro de espacios de poder lo que permite emitir representaciones sobre los Otros, o sea las nuevas etnicidades, desde el lugar donde observan al mundo. Se trata una lucha de representación de los poderes establecidos con nuevas identidades que reclaman su derecho y sus espacios a representarse a sí mismos.

Otro pensador que ayuda a la comprensión de la dinámica de la identidad cultural en construcción y fragmentación es Zygmunt Bauman. El autor plantea en el escrito *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad* que la personalidad del sujeto en la posmodernidad ya no está atada a un lugar fijo y que más bien existen personalidades posmodernas, él define a estas personalidades como: paseante, vagabundo, turista o jugador, personalidades que existen en un mundo donde la fragmentación está a la orden del día (Bauman, 1996).

En esta época ya no existen grandes narraciones a las que adjuntarse y luchar por un destino común, y como dice Bauman, estas cuatro personalidades “favorecen y propician la existencia de una distancia entre el individuo y el Otro” (Bauman, 1996, 65). Estos argumentos pueden dar luz para analizar la problemática de las identidades culturales, sostenido en este argumento ya no cabe la idea de una identidad cultural “pura”, pues las identidades están fragmentadas en pequeñas identidades personales que ya no están atadas a un territorio fijo o grandes narraciones.

En palabras de Douglas Kellner, citado por Bauman, explica que las identidades “lejos de desaparecer en la sociedad contemporánea, es antes bien, reconstruida y redefinida” (Bauman, 1996). Según Kellner la identidad es un juego elegido para la presentación teatral del yo, es de decir la construcción de un yo imaginado. Para Gleizer (1997), en un contexto cultural donde existe la ausencia de certezas y la proliferación de multiplicidades de opciones y posibilidades para la construcción de la identidad genera que existan mayores tensiones y angustias a las que se enfrenta el ser humano cotidianamente. La redefinición y reconstrucción a la que alude Kellner

(1996) se realiza en un proceso ambiguo entre buscar una seguridad y jugar con las posibilidades de la contingencia. Para Gleizer “una primera fuente de tensión se encuentra en la búsqueda de un equilibrio entre alcanzar un tipo de seguridad ontológica e incrementar las experiencias de vida” (Gleizer, 1997:39).

Bauman explica que en la modernidad se buscó que la identidad fuera sólida y estable; mientras tanto en la posmodernidad es como tratar de salir de lo establecido, de los márgenes y de lo sólido (Bauman, 1996). A criterios de Bauman la palabra identidad era relacionada con la capacidad de “*creación*” en la modernidad; en cambio en la posmodernidad se la asocia con la capacidad de “*reciclaje*”. En la modernidad la preocupación es la perdurabilidad, mientras que la posmodernidad es evitar el compromiso (Bauman, 1996). Otra forma de mirar la identidad en la posmodernidad es el planteamiento de Gleizer, que trabajando desde una noción de sistemas de Niklas Luhmann, explica que la idea de identidades sólidas está siendo amenazada por “*el exceso de posibilidades*” que posee tanto el individuo como la sociedad. Este exceso de posibilidades obliga a que el individuo o la sociedad opte por una serie de selecciones entre elementos, “el resultado de la selección es la reducción de la complejidad” (Gleizer, 1997:19). Pero esta selección de relaciones no desaparece la complejidad sino que permite observar que se puede realizar nuevas relaciones, en el tiempo se puede generar todo los tipos y formas de relaciones que pueden existir.

Bauman plantea que la pregunta por la identidad aparece cuando existe un tipo de crisis. El problema de la identidad es abordada “cuando no estamos seguros del lugar a que pertenecemos” (Bauman, 1996:41). Por esa razón, el autor plantea que:

[...] cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra (Bauman, 1996:41).

Este sentimiento de no estar seguros de dónde se pertenece obliga a que el ser humano entre en proceso de reflexión sobre sí mismo. El ser humano observa que en su realidad existen una serie de relaciones que construyen su identidad, pero esa seguridad que le permitían los grandes relatos modernos desaparece cada vez que toma conciencia que se trata de un sujeto libre y autónomo, y que posee la facultad

de escoger y planificar de la serie de múltiples opciones que se presentan en la realidad.

[...] las sociedades complejas ponen ante los individuos un repertorio siempre cambiante de experiencias y significados sociales. Los enfrenta con tantas posibilidades de elección que obliga a tomar decisiones y reflexionar. La conciencia contemporánea es, por tanto, particularmente despierta, tensa y racionalizadora (Gleizer, 1997:38).

Bauman dice que para conocer la historia de la identidad hay que identificar a cuatro personalidades posmodernas, pero todas ellas tienen una raíz común y son descendientes de la personalidad *peregrina*. Pero sería el mismo peregrino el iniciador de la fragmentación de la identidad por su misma cualidad de trasladarse de un lugar a otro. El autor explica que el peregrino busca la libertad, el espacio, el silencio y un horizonte, busca todo lo contrario de un pueblo o una ciudad le puede ofrecer. Por esa razón, que el peregrino busca un desierto (en un aspecto metafórico), un lugar donde nada es seguro, un espacio donde se sienta un Dios porque busca estar fuera de las reglas morales y culturales, de todo lo que lo ata a un lugar o espacio específico.

A esa búsqueda Bauman lo define como el “yo *descontextualizado*” y “*libre de trabas*”. La búsqueda del camino por parte del peregrino proviene desde narraciones bíblicas, se trata de un camino hacia Dios, ese caminar se la puede relacionar con la construcción de la identidad. El peregrinaje permite un ángulo de visión de lo que queda atrás y lo que viene por adelante.

El peregrino y el mundo semejante al desierto por el que camina adquieren sentidos juntos, y cada uno a través del otro. Ambos procesos pueden y deben continuar, porque hay una distancia entre la meta (el sentido del mundo y de la identidad del peregrino, siempre por alcanzar, siempre el futuro) y en el momento presente (la posición del vagabundo y la identidad del vagabundo) (Bauman, 1996: 46-47).

Tanto el sentido y la identidad pueden existir como proyectos, dice Bauman, pues se trata de un proyecto que está en construcción. Es decir, el sentido y la construcción de la identidad es un proceso que siempre estará en el futuro, como más tarde dirá Frith, se trata de un deseo de futuro, porque el presente que es alcanzado nunca se satisface por completo y esa búsqueda de satisfacción será infinita. Del mismo modo que existe la categoría de *insatisfacción* está también la categoría de *distancia*. Se

trata de categorías que se relacionan con los conceptos de García Canclini planteados más arriba como son la desterritorialización. Bauman dice que:

El mundo de los peregrinos - de los constructores de identidad – debe ser ordenado, determinado, previsible, firme; pero sobre todo de ser un tipo de mundo en el cual las huellas de sus pies queden grabadas para siempre, a fin de mantener la traza y el registro de viejos pasados (Bauman, 1996: 48).

Bauman sigue planteando que la idea de un personalidad peregrina que metafóricamente camina en el desierto se trata de un doble proceso, por un lado con su caminar deja huellas en la arena, esa huellas lo llama Bauman como las señales de la identidad. Pero, dice Bauman, que caminar en el desierto y dejar huellas de identidad en la arena no representa una identidad fuerte, las huellas que están en la arena son borradas por el viento, lo cual genera una pérdida de identidad. El autor plantea que: “pronto se dejó ver que el verdadero problema no es cómo construir la identidad, sino cómo preservarla...” (Bauman, 1996: 49). El mundo estable y sólido desaparece porque ahora la identidad está en constante adaptación y transformación, lo sólido se hace líquido.

Frente a esto, Bauman dice que nacen nuevas conductas sobre los sujetos posmodernos, o sea nuevas formas de jugar el juego de la vida en un presente continuo. La dinámica del juego posmoderno es no quedarse quieto y asumir las experiencias que puedan aparecer. El autor dice que:

Y de este modo la dificultad ya no es cómo descubrir, inventar, construir, armar (e incluso comprar) una identidad, sino cómo impedir que esta se nos pegue. La identidad bien construida y duradera deja de ser un activo para convertirse en un pasivo. El eje de la estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación (Bauman, 1996: 51).

Gleizer plantea en lo referente a la adquisición de experiencias y a la identidad como proyecto que propone Bauman, que “la identidad como proyecto hace que el individuo tenga no sólo gran capacidad objetiva para posteriores transformaciones de su identidad, sino que es subjetivamente consciente e incluso está predispuesto a dichas transformaciones” (Gleizer, 1997:38). Es decir, el ser humano sabe que existe la posibilidad de construir su identidad de múltiples maneras, esto indudablemente genera tensión pero el ser humano está dispuesto a hacerlo.

De este modo la biografía se percibe como una migración entre diferentes mundos sociales y a la vez como la realización sucesiva de una serie de posibles

identidades, lo que otorga a la identidad contemporánea un carácter altamente indeterminado (Gleizer, 1997: 38).

Con respecto al tópico de la fragmentación que también lo aborda S. Hall, Bauman dice que: *“el resultado global es la fragmentación del tiempo en episodios, cada uno de ellos amputado de su pasado y su futuro, cerrado en sí mismo y autónomo. El tiempo ya no es un río, sino una serie de lagunas y estanques”* (Bauman, 1996:52). Con esto queda claro la explicación de la fragilidad que posee el peregrino que camina en el desierto como elemento de construcción de la identidad. Se trata de una vivencia que se construye en el presente, sus huellas son el pasado que se borran con el viento y el futuro es un proyecto por realizarse, lo único que le queda es ese presente efímero.

Así como el peregrino fue la metáfora más adecuada para la estrategia de la vida moderna preocupada por la sobrecogedora tarea de la construcción identitaria, el paseante, el vagabundo, el turista y el jugador proponen en conjunto, a mi juicio, la metáfora de la estrategia posmoderna, motorizada por el horror a los límites y la inmovilidad (Bauman, 1996:53).

Ahora, se llega al punto donde se relaciona la construcción de esta identidad móvil y fragmentada con la música, con una música que está bajo estos mismos procesos que sufre la identidad cultural. Para aquella tarea se fundamentará en los conceptos, ideas y reflexiones planteadas por Simon Frith, sociólogo británico especializado en investigaciones musicales.

Simon Frith sostiene que hay un debate constante entre la música de “alta categoría” y música considerada “popular”, pero los debates y análisis casi siempre se concentran en el parte de la creación y la interpretación de los artistas y no las experiencias que genera el goce musical en las personas que escuchan la música. Frith (1996), sostiene que el análisis no debe partir de ahí sino desde las interpretaciones de la experiencia que genera en las personas que escuchan la música.

La noción de experiencia a la que se refiere el autor sólo se puede dar en lugares específicos y concretos, y de la misma forma la experiencia necesita de acciones culturales específicas. Según S. Frith los grupos sociales se reconocen a sí mismos por medio de la actividad cultural, y además, expresa que hacer música no es una forma de expresar ideas, sino es un forma de vivirlas (Frith, 1996).

[...] la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia

– que solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva (Frith, 1996:184).

Frente a los argumentos de S. Frith, otro similar es el planteamiento de Juan Pablo Viteri que expresa que:

Se trata de mantener a la música como eje articulador de prácticas culturales específicas, en las que interactúan no sólo actores sociales identificados como jóvenes si no que se evidencia, además, la presencia de otros actores como la industria musical multicultural, los medios de comunicación y la tecnología (Viteri, 2011:11).

Frente a estas prácticas específicas y generar espacios donde se desarrolla esas prácticas, Viteri desde sus estudios de hardcore y metal expresa que “cada uno de los géneros y subgéneros (Del Rock) pueden definir distintos espacios sociales con sus particularidades propias, muchas veces antagónicas entre sí” (Viteri, 2011: 12).

S. Frith, sostiene dos premisas para entender la relación que existe entre música e identidad. Primero, hay que partir de las ideas de que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa. Y segundo, que la mejor manera de entender la música es verla como experiencia de un yo en construcción (Frith, 1996). “La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente...” (Frith, 1996: 184). Así, la idea de S. Frith no es cómo una obra musical refleja a las personas, “sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia” (Frith, 1996: 184), y este proceso se lleva a cabo cuando se es parte un lugar y unas prácticas culturales específicas.

El proceso de producir sentido a la experiencia en la construcción de la identidad, en la misma línea de Frith, se logra a través de la interacción, es decir a través de un proceso de socialización entre individuos, entre diversas identidades subjetivas en la construcción y reconocimiento como grupo a través de las actividades culturales. A través de este proceso de reconocimiento como grupo mediante la actividad cultural es gracias a los proceso de mismidad y diferencia, que explicaba Hall, es decir un proceso donde reconoce que es un sujeto en construcción a través de la música. “Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith, 1996:187). El gusto por la música no se trata de reflejar una realidad que está alrededor de las personas que hacen música sino expresar las realidades de la experiencia vividas por aquellos que hacen y sienten la música, desde la postura de

Frith, solo así se llega al sentido estético. No se hace experiencia estando fuera de ella sino estando en la parte interior.

Del argumento planteado parte Frith para decir que la función de la música culta como la música vulgar no existen diferencias porque en el fondo solo son consecuencias de las prácticas o actividades concretas de los grupos sociales que gustan o consumen un determinado género musical, que lo genera un proceso de identidad cultural. La dinámica de este proceso es observar en la respuesta de los oyentes, las relaciones con los sentimientos personales y a través de este proceso saber cómo se identifican. “En otras palabras, esas respuestas están vinculadas por el supuesto de que la música, la experiencia de la música tanto por el compositor/intérprete como para el oyente, nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido”(Frith, 1996:192). La experiencia musical es un deseo de una identidad que no está en presente pero que sin embargo con la interrelación comienza su construcción.

Los gustos musicales se correlacionan con las culturas y subculturas de clase; los estilos musicales están vinculados a grupos generacionales específicos; podemos considerar un hecho cierto las conexiones de la etnicidad y el sonido (Frith, 1996: 203-204).

La experiencia donde se anhela una posibilidad o un sentimiento de deseo hacia el futuro, S. Frith lo conceptualiza como la construcción del “yo imaginado”.

Para Frith la música es un proceso de goce que produce una experiencia individual y colectiva. Esta postura hace pensar que dentro de la construcción de las identidades móviles participan aspectos interiores y exteriores, es decir una parte personal individual y una parte exterior colectiva. Este tema se relaciona con lo planteado por S. Hall cuando expresaba que la construcción de la identidad era frente a la mirada del Otro, y en este caso sería la relación de lo individual con lo colectivo.

Debido a las cualidades de abstracción, la música es, por naturaleza, una forma individualizadora. Absorbemos las canciones en nuestra vida y los ritmos en nuestro cuerpo; la vaguedad de la referencia de unas y otros los hace inmediatamente accesibles. Al mismo tiempo, y con igual importancia, la música es obviamente colectiva (Frith, 1996: 206).

Precisamente con el disfrute y la experiencia de la música se da con los Otros que componen la colectividad se puede construir una identidad colectiva, y esa colectividad posee un cierto tipo de prácticas o acciones que permite la interacción

entre sujetos y a la vez crea experiencias subjetivas individuales que generan sentidos de pertenencia. Así Frith sostiene que:

La música, ya sea teenybop para jóvenes fanáticas, jazz o rap para afroamericanos o música de cámara del siglo XIX para judíos alemanes de Israel, representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva (Frith, 1996: 206).

Un elemento que recorre transversalmente el tema de la identidad es la categoría de *narración*. Y precisamente la narración es el elemento que conecta entre la parte personal y colectiva en la construcción de la identidad. La narración desde el punto de vista de Frith es la base del placer musical y el sentido de identidad. Los sentidos que una narración posee no están dentro de las personas que escuchan la música, la narración “procede de afuera y no de adentro; es algo que nos ponemos o probamos, no algo que revelamos o descubrimos” (Frith, 1996: 2006). Relacionado a este tema Frith dice que:

La música construye nuestros sentidos de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética (Frith, 1996: 212).

La narrativa o la historia que se cuenta dentro de la música son discursos que la cultura utiliza para representar un mundo donde vive o desea vivir el ser humano, la narrativa en el arte es dotarle de un sentido y de orden a la realidad natural que está ahí para los seres humanos. A través de esta narrativa se cuentan historias, fantasías, se crean mundos, se denuncia al sistema, y eso permite tomar posición políticamente. Retomando algunas ideas del autor la identidad se moldea según las formas narrativas que se encuentran en la música y otros dispositivos (Frith, 1996).

Asimismo, otro punto de importancia de la explicación de S. Frith es el tema de la función de la música dentro de la construcción de la identidad. La música, por un lado, dentro de este contexto es una ideal de lo que nos gustaría ser en el futuro, formas imaginadas de la democracia y los deseos (Frith, 1996). Por esa razón, la música es una actividad real reflejada en las actividades culturales. “La música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal” (Frith, 1996: 210).

A modo de conclusión en el tema de la construcción de la identidad y su relación con la música, aquí las palabras de Frith:

Pero lo que hace que la música sea especial - especial para la identidad – es que define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras - el sonido a traviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones – y definir lugares: en clubes, escenarios y raves, mientras la escuchamos con auriculares, por la radio o en la sala de conciertos, sólo estamos donde la música nos lleva (Frith, 1996:213).

En síntesis, el estudio de la agrupación Los Nin de la ciudad de Otavalo es una oportunidad de mostrar fenómenos que se han desarrollado siempre pero que muchos sectores han ocultado estos procesos, sectores que están relacionados con capitales simbólicos, sociales o económicos como: Instituciones del Estado, mercado musical, medios de comunicación, entre otros. Pero lo interesante de esta investigación radica que existe una serie de actores sociales que participan en la significación de un objeto, en este caso Banda Musical, y entre esos diversos actores sociales también está estos grupos de poder y además muchos grupos sociales relevantes como: productores, fans, tiendas musicales, locutores de radio, artistas, tecnología digital, redes sociales, leyes sobre producción artística, etc. La idea es partir de la noción de co-construcción o como diría Howard S. Becker, quien plantea la idea cooperación, y explica que “estudiar el arte, y saber cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación” (Becker en García, 2010:33). Y finalmente, esta idea de co-construcción o cooperación se plasma cuando Latour plantea se trata de entender como los “actores se agrupan, en qué procesos forman redes, luego las deshacen y las recomponen de otro modo, cómo articulan conexiones diversas para lograr sus fines”(Latour en García, 2010:44).

CAPÍTULO 2

EL CIRCUITO DE LA MÚSICA ANDINA EN LA CIUDAD DE OTAVALO - QUITO Y LA INSERCIÓN DE AGRUPACIONES CON PROPUESTAS MUSICALES ALTERNATIVAS

En la primera parte de este trabajo se trató de caracterizar y relacionar los conceptos entre identidad, cultura y música, y cómo estos conceptos se mueven y se readaptan en la realidad actual fragmentada según Hall (1996). En este punto ya es necesario abordar específicamente el tema de la música andina con algunos representantes de este circuito musical, es decir dar voz a los artistas o agrupaciones que conforman este circuito, que hasta el momento denominamos *música andina*, para que sean los mismos actores quienes caractericen o rechacen el circuito musical donde se engloba en un principio.

La pregunta que surge de cajón es ¿Qué se entiende por música andina? En primera instancia la referencia de andina hace mención sencillamente al lugar geográfico de pertenencia de un artista o un grupo musical; en segundo momento, se hace referencia a un universo simbólico de lo *andino* donde existen discursos y prácticas desde el cual se interpreta el mundo, esta visión está ligada a los conocimientos y saberes de los pueblo originarios de América Latina.

Pero la denominación *andina* sigue siendo aun muy general, pues se podría caracterizar bajo esa denominación a todas los artistas y agrupaciones musicales que vive y se desarrolla en los altiplanos suramericanos como por ejemplo: el rock, jazz, pasillos, etc., que se desarrollan dentro del territorio denominado andino. Frente a esa imprecisión de enmarcar ciertas prácticas culturales bajo este término se crea la tipificación de *música folclórica andina*, que hace referencia a la música que elaboran principalmente los indígenas de la región andina.

Pero el término *folclórico* puede traer problemas de sentido, parafraseando a Guerrero (2002:71) el término folclórico hace referencia a lo exótico que se puede ver a primera vista, lo convierte en objeto en cosa a ser mirada. Desde este punto se puede observar el poder de representación que un grupo posee sobre otro.

En el recorrido de la investigación, hasta cierto punto, se manejó el concepto de *música folclórica andina* pues permitía un nexo de comunicación para referirse al circuito y los actores que formaban parte. Es así que, en este punto de la investigación se denomina *música folclórica andina del Ecuador* a los discursos y prácticas musicales de los pueblos considerados como originarios de este territorio, es decir, en primera instancia, música de la población indígena de la serranía norte del Ecuador.

Se tiene en cuenta que esta denominación a la que se somete el investigador en primera instancia puede responder a la lógica que plantea Néstor García Canclini (1990:283), como un proceso de *colección, clasificación y jerarquización*. Pero esta limitación del término de *música folclórica andina* que alude sólo a los pueblos originarios no basta y sobrepasa esta dimensión, es decir, con el paso de los años aquel campo se ha consolidado con el ingreso de muchos individuos y grupos que no necesariamente pertenecen o se auto-identifican como parte de los pueblos originarios. Esta incapacidad lleva a cuestionar esta denominación y caracterización que brindan algunos actores de circuito implica la búsqueda de nuevas denominaciones, y después de cuestionamientos y diálogo con diversos autores los límites de la *colección, clasificación y jerarquización* se desvaneció y más bien apareció una frontera más grande que abarcaba muchas prácticas más.

A partir de estas dos corrientes de pensamiento comienza la complejidad de caracterizar el término y las prácticas culturales de este tipo de música. Pero con la intención de llevar el argumento y las ideas claras se toma de forma arbitraria la noción de *música andina Ecuatoriana*, noción que permite la relación entre el “mundo mestizo” y el “mundo indígena”; noción que hace referencia a la fiesta popular de una localidad y recuperación de la memoria.

Así en primera instancia, se trata de caracterizar el circuito de la música andina y cómo cada uno de los integrantes denomina su universo simbólico donde realiza su discurso y prácticas musicales. Por esa razón, se dialogaron con grupos musicales, productoras, locutores de radio y casas comerciales, todos ellos tendrán su propia definición del circuito de *música andina ecuatoriana*.

La voz de los integrantes de este circuito son diversas y contradictorias, incluso en muchas ocasiones no existe negociaciones o estrategias de cierre sobre la

denominación de este circuito, por esa razón la flexibilidad interpretativa es diversa y no existe un cierre de sentido sobre este tipo de música. Es necesaria esa advertencia. Es así que en este capítulo están las voces de: Charijayac (Otavalo-Barcelona), Winiaypa (Otavalo), Ñanda Mañachi (Otavalo), Jonny Oña (DJ-Otavalo) y Jayac (Quito), Wladimir Carvajal (Locutor de Francisco Estereo), Juan Carlos Ledesma (Locutor de La Otra), José Espinosa (Productor audiovisual), y María Fernanda Ramón (Manager Los Nin).

Ritmos populares ecuatorianos

No se debería partir de la noción de que en tiempos pasados existió una especie de esencia o purismo en ciertos ritmos que lleva una denominación. La propuesta es partir de la idea de que toda denominación actual sobre un ritmo musical posee detrás de ellos un proceso en movimiento y que no se detendrá nunca mientras existan seres humanos. Bajo este argumento se considera, junto con argumentos de Ataulfo Tobar (1980), que los ritmos ecuatorianos poseen tres vertientes principales: la primera, es la influencia aborígen-indígena, la segunda, la influencia africana, y finalmente la influencia mestiza. “La música popular tradicional del Ecuador es el resultado sincrético de los aportes recíprocos culturales, tanto hispánicos como aborígenes” (Tobar, 1981: s/p). Ese mismo criterio comparte Wilman Ordóñez al decir que “las músicas tradicionales del Ecuador son producto del mestizaje cultural entre indígenas, africanos y europeos” (Ordóñez, 2010:48). Es así que desde el pasado los ritmos y sonidos se originan desde la hibridación.

El desarrollo de la denominada *Música Popular Tradicional del Ecuador* contiene dentro de su marco diversos ritmos que se han mantenido, convivido y desarrollado en diversos contextos geográficos, y desarrollar las características de cada una de ellas es un trabajo que no está contemplado en este trabajo. Pero resulta necesario y útil describir, aprender y comprender los ritmos que son la base sobre la que descansa el género musical denominado *música andina ecuatoriana*. El requerimiento de este trabajo académico invita a recorrer un camino con los ojos cerrados y desarrollar el sentido auditivo que determinará imaginarse: el danzar, el festejar o el entristecerse con los ritmos del *Yaraví*, *Yumbo*, *Sanjuanito* o *Saltashpa*.

Según A. Tobar (1981) los ritmos que se puede asociar al sector kichwa de la serranía ecuatoriana son: el *Danzante*, el *Yumbo*, el *Yaraví*, los *Sanjuanés*, el *Saltashpa* y los carnavales. “Cabe destacar que la música aborigen se encuentra más pura en los grupos culturales del oriente y más mezclada en la faja andina” (Tobar, 1981: s/p).

Música tradicional del Ecuador		
Influencia Aborigen	Influencia Africana	Influencia Mestiza
Yumbo	Torbellino	Albazo
Yarabí	Bomba	Tonada
Sanjuanés	Andarele	Chilena
Saltashpa		Pasacalle
Carnavales		Pasillo

Fuente: Ataulfo Tobar

Una de las características del *Yaraví Andino ecuatoriano* es su tonada triste, según Wilman Ordóñez cita al etnomusicólogo Juan Mullo, quien expresa que “el yaraví tiene una específica función en el ciclo vital y el ciclo agrícola. Se lo canta en la Semana Santa y funerales” (Mullo en Ordóñez, 2010:42). Otros ritmos como el *Yumbo* y el *Danzante* según Ordóñez “se los considera ritmos de origen preincásico; el primero es muy marcial, propio de los momentos importantes de las celebraciones. En tanto que el segundo se lo percibe como apto para cantar coplas y acompañar al baile” (Ordóñez, 2010:49). Los ritmos de *Yumbo* y el *Danzante* se observan en la actualidad en festividades religiosas católicas que se realizan en poblaciones populares o barrios periféricos de las ciudades importantes, un caso son las Festividades de la Virgen del Quinche del cantón Quito, que lo realizan con este tipo de canciones y danzantes.

Según La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Tomo 1 y 2) escrito por Pablo Guerrero Gutiérrez define al ritmo del *Yumbo* como “danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tiene orígenes prehispanicos y su localización está centrada en la región Oriental del Ecuador. No solo a la danza y a la música que se ejecutan en las fiestas indígenas serranas se las denomina con este término, sino además al personaje que participa de ellas (Ordóñez, 2010:49). Con respecto al

Danzante Ordóñez dice que se trata de un ritmo prehispánico que lo bailan los indígenas y mestizos:

Cronistas de indias y posteriormente viajeros mencionan a los danzantes con cascabeles atados a sus tobillos, con los cuales acentuaban - aun lo hacen - el compás de su baile. No solo a la danza y la música que se ejecutan en las fiestas indígenas se las denomina con este término, sino a los personajes (bailarines y disfrazados) que participan en ellas (Guerreo en Ordóñez, 2010:49).

El *Sanjuanito* es un ritmo característico que se baila en la época de la cosecha de los frutos en el denominado, actualmente, como las Fiestas del Inty Raymi en la serranía indígena. “Nace en la provincia de Imbabura y su nombre nos acerca a San Juan El Bautista” (Ordóñez, 2010:50). Las fiestas de San Juan son en Imbabura, de regocijo general una vez concluida la recolección de maíz” (Ordóñez, 2010:51). “Los Sanjuanitos antiguos se interpretan con bombos, pingullos y rondadores. Después con arpas. Ahora vemos que los sanjuanitos los interpretan con violines, guitarras, quenas, charangos, zampoñas, flautas de pan, etc., sin perder la funcionalidad original” (Ordóñez, 2010:53). El ritmo del Sanjuanito su principal funcionalidad es la fiesta, y en ese contexto se mantiene, por esa razón los ritmos son más alegres. El ritmo *Saltashpa* es muy parecido al Sanjuanito por sus ritmos alegres y muchas no existe una diferencia que se pueda notar, incluso el término *Saltashpa* es un sincretismo lingüístico entre el castellano y el quichua que significa “Saltando”.

Se puede observar que tanto los ritmos que se catalogan de una forma u otra también son el resultado de diversas combinaciones, es decir adquieren denominaciones y características que otorga un grupo cultural en un espacio y tiempo determinando pero con el paso del tiempo y a la agregación de otros elementos las denominaciones y características cambian, se trata de un proceso dialéctico donde no existe un estado puro de inmovilidad. Y cada uno de los ritmos que se han asociado al sector indígena hasta la actualidad ha sufrido cambios por diversas variables que se analizarán más adelante.

Música tradicional, folclórica y andina

Se mencionó la complejidad de caracterizar el circuito, y también se explicó que existe flexibilidad interpretativa de los diferentes actores sobre el circuito donde se

inserta su música. Dentro de ese punto existe un ejercicio de caracterización de actores que están dentro del circuito de la *música andina ecuatoriana*. Desde esa flexibilidad interpretativa, uno de actores entrevistados, Jonny Oña, productor y DJ de música electro-andina, divide la música en tres grupos: música tradicional, música folclórica y música andina. Para Oña, *la música tradicional* es aquella donde no se utiliza ningún tipo de instrumentos musicales electrónicos, simplemente se apela a percusión tradicional (Bombos de madera y de piel) y a instrumentos de viento como quenás, zampoñas, “churo” (caparazón de los moluscos), este tipo de música narra situaciones especiales de la población indígena como: matrimonios, bautizos, fiesta comunitaria y funerales.

J. Oña dice que, *música folclórica* hace referencia a todos los sonidos de la cultura y que este tipo de música está más cercana a él como productor musical. Dentro de esa denominación se puede incluir instrumentos electrónicos para potenciar, armonizar y mezclar diferentes sonidos. Oña ubica en este espacio a la mayoría de agrupaciones musicales andinas que suenan en la actualidad. La música folclórica, para Oña, es un espacio más abierto hacia la creación.

Y finalmente, dice J. Oña, que la denominación de *música andina* es para referirse de forma general a un tipo de música que se realiza en los Andes Americanos y donde está incluida la música de la ciudad de Otavalo.

Por su parte, José Espinosa (2012), productor audiovisual de videos clips de música andina ecuatoriana se refiere que la denominación de música andina es la más aceptada, en cambio critica la perspectiva de denominarla como música folclórica. Pero indica que la denominación de andino o folclórico sólo ocurre en el país, y que en Estados Unidos o Europa este tipo de estilo musical se considera parte del género del *New Age*. Espinosa concuerda con Oña en la existencia de un ritmo llamado *música tradicional*, pero Espinosa lo relaciona este ritmo con funciones más espirituales y que están casi siempre asociadas a los rituales de curación de Taitas⁴ y Chamanes en la limpieza o purificación del cuerpo.

⁴ Taitas: dentro de la cosmovisión andina se considera taita y mamas a las personas, principalmente ancianas, que posee sabiduría dentro de una comunidad. Generalmente, estas personas tiene mucho prestigio en la comunidad a la que pertenecen.

El director de la agrupación Charijayac, Sayri Cotacachi, de entrada advierte que su música no se puede considerar folclórica porque se trata de una fusión de sonidos de diverso origen. Cotacachi dice que:

La música de Charijayac, diríamos que más que folclórica, es una fusión. Es una fusión, una nueva alternativa de música, por el hecho de que nosotros hemos viajado por muchos países del mundo y hemos recopilado, y de cada país hemos captado una melodía, digamos en Jamaica el reggae, en España la rumba catalana, hemos mezclado y fusionado estos ritmos con la música andina (Cotacachi, entrevista, 2012).

En la visión de Cotacachi se puede analizar ya una hibridación musical, no se trata de sonidos puros de una determinada localidad sino se trata de una readaptación de nuevos sonidos y esto implica necesariamente la incorporación de nuevos instrumentos musicales. Desde los términos de García Canclini (1990) la formación de clasificaciones especializadas que servían para ordenar bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizados ya no funciona en la actualidad. El diálogo con Cotacachi y sus aventuras musicales por el mundo hacen que los conceptos de García Canclini (1990) de *descolección* y *desterritorialización* tomen forma y actualidad, y un claro ejemplo es la producción musical de los Charijayac.

Por el contrario Maldi Gramal, director del grupo Winiaypa de la ciudad de Otavalo, al ser cuestionado sobre qué nombre dar al ritmo que la agrupación interpreta Gramal expresa que:

Yo lo defino como música, simplemente música. Y quizá por los matices, por la instrumentación lo podríamos llamar música andina, de hecho estamos tocando dentro de un marco geográfico que es el mundo andino, hemos crecido con la música andina, por eso quizá podríamos decir que es música andina. Pero yo, más que eso lo quisiera llamar música, así sencillamente (Gramal, entrevista, 2012).

Gramal no desea encasillarse, él hace notar que dentro de la instrumentación musical y la narración de historias es donde se juega la fusión y el rebasamiento de los límites, ya que Gramal en un principio parte de la idea de que sí existe algo llamado música andina, pero él sabe, como todos los grupos de trayectoria dentro del circuito, que su música ya no sólo responde a sonidos de su localidad sino que cada vez entra a un mundo de “las músicas” donde las denominaciones no sirven de mucho, donde existe en juego de interrelaciones de elementos para crear algo nuevo, algo híbrido, es decir, “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que

existían e forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2003:s/p). Siguiendo la misma perspectiva, García Canclini expresa que “la agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo” (García, 1990: 283).

En el caso de Jayac, agrupación del cantón Quito, su director Saulo Díaz explica que existe *música folclórica* y para contextualizar el tema de este género musical narra la historia de cómo llegó a la parroquia de Zambiza⁵ a través de la religión. Sería un cura joven quien introdujo en Zambiza la noción de fiesta popular entre mestizos e indígenas. Para Díaz lo folclórico son las manifestaciones propias de un pueblo, y específicamente dentro de los ritmos como la creación del *Danzante*, *Yariví* y *Yumbo*. Todas estas manifestaciones propias que surgieron por la incentivación del párroco de la iglesia provocaron en lo jóvenes un gusto por la música y esto a futuro produjo la celebración de las fiestas parroquiales de Zambiza en una primera misa folclórica cantada y bailada entre habitantes mestizos e indígenas. Díaz dice:

Nosotros no hemos creado nada, los ritmos están ahí. Hemos tomado los ritmos tradicionales que ya han existido, con decirte que nosotros ni hemos investigado porque hemos vivido en un pueblo que ha mantenido las tradiciones. Hemos tomado ritmos que ya existían, por ejemplo el sanjuanito que nunca en la vida ha desaparecido, el danzante o yaraví pero hemos ido escuchando ritmos de otros lugares y los hemos ido adaptando a lo que el tiempo nos ha ido pidiendo... (Díaz, 2011, entrevista).

Díaz habla de la necesidad de trascender, y este término no sólo hace referencia al tiempo sino también al espacio. La necesidad de trascender en otro tipo de personas ha llevado al grupo Jayac incluir nuevos elementos a su ritmo, ya no solo trascender dentro del ámbito de los indígenas y mestizos de Zambiza sino además llegar con un mensaje a los niños, mujeres, negros, etc., que se encuentran en otros espacios geográficos. Y la trascendencia que busca Jayac es a través de la incorporación de diversos elementos a los que ya existen. Parafraseando a García Canclini (1990) dice que las artes se desarrollan en relación con otras artes.

Hasta ahora pienso que nos hemos caracterizado más con los ritmos andinos de Latinoamérica, más nos hemos metido en eso, hemos un poquito metido escalas dentro de los adornos musicales, de pronto una escala china; pero básicamente

⁵ Zambiza es un barrio rural de la ciudad de Quito ubicado a 15 minutos de la ciudad, está ubicado al nororiente.

nosotros si nos hemos mantenido dentro de los ritmos andinos...claro que en la instrumentación ya hemos ido cambiando, por ejemplo hemos introducido el bajo y lo que es la batería. Esto es más por cuestiones técnicas, la necesidad en escenarios grandes (Díaz, 2012, entrevista).

Para Díaz no existe una división entre música tradicional, música folclórica y música andina, para él las tres tipologías vienen a ser lo mismo, se trata de un universo amplio donde puede encajar varios ritmos y sonidos. Aunque es preciso aclarar que el término folclórico no representa una forma de *exotización* como expresa Guerrero (2002), sino desde la visión de Díaz es un término que hace referencia a prácticas culturales de un pueblo, lo folclórico es traer discursos y prácticas del pasado hacia presente, como dice Hall (2010) el descubrimiento del pasado no es una visión esencialista sino que implica una construcción compleja colectiva, es decir se descubre elementos del pasado y se adapta al presente para un posible futuro.

Para Juan Carlos Ledesma, locutor de radio La Otra de Quito, la música andina y su programa tratan de realizar “un recorrido imaginario por los ritmos, costumbres y tradiciones de una Latino América india, morena y mestiza” (Entrevista a Ledesma, 2012). Y por su parte Wladimir Carvajal, locutor de radio Francisco Estéreo de Quito, indica que “

Es la demostración de una cultura que siempre ha estado ahí, que por a o b circunstancia heredamos otros ritmos se ha opacado, la música andina siempre ha estado ahí, es un fusión de ritmos bastante ancestrales con bombos, con quena, pingullo con luego que nos trajeron y heredaron nuestros invasores, con: charangos, guitarras, toda una fusión diferente lo que ahora conocemos como música andina (Entrevista a Carvajal, 2012).

Luego de analizar la caracterización de la *música andina ecuatoriana* desde el punto de vista de algunos actores del circuito musical se puede mencionar, desde Juan Carlos Estensoro citado por Godoy (2012), que no se puede hablar de música andina sino de “músicas andinas”, ya que la cultura andina no es única ni uniforme. Para Godoy “la música andina es fruto de una compleja red de interacciones sígnicas que se tejen en torno a una obra musical, es una música vigente y en constante innovación” (Godoy, 2012)⁶.

⁶ Página de la Casa de la Cultural del Ecuador, núcleo Chimborazo, acceso al artículo en esta dirección. <http://culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html>

Resistiendo los 500

La mañana se torna fría en la ciudad de Otavalo pero aun así la gente sabe que está en un feriado largo. Agua, espuma y hasta huevos se untan entre personas que comienzan a jugar el carnaval ecuatoriano. En definitiva existe un ambiente festivo, la comunidad de Peguche está en el *Pawkar Raymi*, y precisamente en esta fecha existe el *Festival de Música Andina Tradicional*, por esa razón se presentan en la noche varios grupos representativos de la ciudad de Otavalo: uno de ellos *Los Charijayac*.

El Pawkar Raymi es una época de fiesta, es el reencuentro de familias indígenas que han migrado a diferentes partes del mundo, y este feriado ecuatoriano es la fecha precisa para el reencuentro dentro de un ambiente de camaradería y familiaridad. Se trata de un verdadero acontecimiento en la comunidad de Peguche porque además de las actividades musicales hay otro tipo de prácticas como campeonatos deportivos, reflexiones sobre la identidad y varias ceremonias indígenas.

Llegar al Centro Cultural de Peguche desde la ciudad de Otavalo no es un problema, solo queda a 10 minutos. El problema es la congestión que existe alrededor del recinto. Y en los alrededores se comienza a observar algo distinto, una serie de filas de autos, autos de lujo, autos del año, uno más grande que el anterior, en ese instante ningún tipo de observación aguda, simplemente pasé al interior del recinto.

El concierto no comienza aun, pero están las/los jóvenes indígenas, interpreto que muchos de ellos han pasado la mayoría del tiempo fuera del país, como dice Sayri Cotacachi director de Charijayac, “los otavaleños no necesitamos cumplir la mayoría de edad para salir del país” (Cotacachi, entrevista, 2012). El aspecto de los jóvenes es distinto, su vestimenta es distinta y, como añadidura, su quichua también es diferente. Con vestimenta nada tradicional y más bien con lo que denominaría a la “moda” muchos de ellos destacan su presencia, poseen ropa de marca y tienen artilugios en sus cuerpos. Algunos hablan en inglés por sus modernos teléfonos, invitan, quizás, a sus amistades del extranjero, supongo esto porque en el evento también existe la presencia de muchas mujeres extranjeras, principalmente de países nórdicos de Europa.

Las mujeres indígenas jóvenes son las que aun, en su condición de migrante, no ha cambiado su vestimenta tradicional en el recorrido por el mundo. Visten muy elegantemente telas importadas pero no han reemplazado su ‘*amaco*’, su camisa de bordados, el ‘*chumbi*’ (faja), la ‘*fachalina*’, las ‘*wualcas*’ (joyas que llevan en el cuello) y sus alpargatas negras. La observación a las mujeres indígenas hace pensar que se está en la comunidad de Peguche en la ciudad de Otavalo. Las mujeres indígenas son principalmente las generadoras y donde está la memoria cultural de un pueblo, desde una mirada exterior se podría mencionar que sus atuendos no han cambiado radicalmente.

Empieza el concierto, todo un complejo sistema de luces y de iluminación, de la misma forma una gran cantidad de medios de comunicación indígenas y mestizos que quiere registrar las primeras actividades del primer artista de la noche. La gente renuente al principio porque se trata de Robert Murabal, artista nativo de los Estados Unidos de Nortamerica, ganador de dos Grammys. La gente no se anima porque la letra y los relatos están en inglés. Murabal varió entre ritmos netamente tradicionales sin la utilización de instrumentos eléctricos, es decir solo con percusión artesanal; hasta ritmos fusionados con sonidos que hacían la mezcla entre hard-rock con instrumentos autóctonos de su localidad como la ocarina y flautas de bambú. De a poco la gente se prendió hasta que le gente se cansó de mantenerse sentado y empezó el baile al frente del escenario descatando las indicaciones de la organización pero luego volvió a la normalidad. A este es lo Frith(1996) llamaría la “*experiencia de la música*”, es decir no centrarse en la parte técnica del canto o la composición de sonidos sino observar qué tipo de experiencias causa la música en las personas presentes.

Las luces se fueron por un momento, la gente ya sabía lo que se venía, toda la noche lo habían esperado, si eran ellos, Los Charijayac, grupo Otavaleño que se radica en Barcelona – España, su visita se debe al Pawkar Raymi, no es una visita artística es un visita familiar que lo hacen cada año por estas fechas. “Se están quemando las nubes, cae cenizas en mis plantas, están cargando la sabia, dejan sin aire a los niños...” (Charijayac, canción, 1990), así comienza la primera canción de Charijayac en este concierto, la gente goza, vive y experimenta este sonido a través de sus cuerpos: lo canta, lo baila, lo llora y lo aplaude. Desde la línea de Frith la música y la identidad “es a la vez interpretación y una historia, describe lo social en

lo individual y lo individual en lo social, le mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente” (Frith, 1996:184)

1492, un continente conquista a otro, por la fuerza de la pólvora y la religión se apoderan de la naturaleza y sus riquezas, pero lo peor empiezan cuando se pretende borrar la cultura de todo un continente. El sentir del despojo de aquel tiempo une a la etnia indígena de hoy, *Resistiendo los 500* representa una canción de orgullo identitario, función política y combate, “...*resistiendo los 500 no caeré...kunan si, gulpi llacta, shuklla aillu pura Kausana Kanchi, tukuilla*” (Ahora sí todo el pueblo, hay que vivir como una sola familia, todos) (Charijayac, canción, 1990). Esta canción provoca un sentido de pertenencia entre lo individual y colectivo, Frith (1996) dice que esta pertenencia sólo se logra dentro de la construcción individual subjetiva y el reconocimiento de ser parte de una colectividad a través de prácticas culturales específicas.

Panorámica de la música andina en Quito y Otavalo

Son las 12:00 pm, es la hora cuando comienza “*Raíces de la Patria Grande: recuperando nuestras costumbres*”, un programa de radio que se transmite por la Radio la Otra, y es conducido por Juan Carlos Ledesma. Se trata de un programa donde se ubica los éxitos musicales de las agrupaciones musicales que producen música andina en el país y el extranjero. Es un espacio donde la denominación de cada una de las canciones varía ente música andina y latinoamericana, al parecer lo utilizan como sinónimos.

Dentro de “*Raíces de la Patria Grande: recuperando nuestras costumbres*” se colocan los éxitos musicales de tres agrupaciones musicales de la provincia de Pichincha, y precisamente detrás de los pasos de uno de esos artistas se viaja a la parroquia rural del cantón Quito llamado Zambiza.

Ir a Zambiza es llegar a un lugar apartado del ruido de la ciudad, y llegar a la casa de la agrupación Jayac de Ecuador es insertarse, de llegada, en los sonidos de la naturaleza, existe un ambiente de tranquilidad. Es temprano, comenta Saulo Díaz, por esa razón no están todos los integrantes pero a medida que la conversación avanza Jayac se organiza para ensayar. Saulo es un hombre sencillo, sin ningún tipo

de posturas artísticas, y cada pregunta sobre música o Jayac responde con pasión y repitiendo ideas para que el que escucha no se quede con dudas o ideas sueltas.

Saulo cuenta algo de historia de la agrupación Jayac, y lo primero que se le viene a la cabeza es que el nacimiento y la involucración con la música fueron a partir de la iglesia. Es a partir de la llegada de un párroco joven en la iglesia de Zambiza estalla un gusto por la música folclórica, porque además de la biblia el párroco trajo consigo instrumentos de viento para incentivar a los jóvenes para la práctica de la música, de ese proceso nace Jayac para trascender Zambiza mostrando primero lo que dice, hace y tiene Zambiza.

En la actualidad sus características ruanas o ponchos azules con inscripciones de figuras andinas y acompañados de sus cabellos largos de algunos integrantes lo hacen identificable, ya han cobrado fama dentro del circuito nacional de música andina, cuentan con una larga trayectoria. La palabra Jayac proviene del quichua que significa “fuerza”. En su página web⁷ la agrupación se define como:

Mezcla de picante, agri dulce, noble, música que nos muestra la gloria, el misterio y la grandeza de nuestras raíces, música que brota con la fuerza de los pueblos que labran la tierra donde germinan los cantos y los sueños que crecen como llamarada, para extenderse a lo largo y ancho del infinito universo cual canto universal, y perdurar incesante en la sangre, comienzo y finalidad absoluta de la vida y el arte (Jayac, 2012, en web).

Los integrantes de la agrupación Jayac son: Vinicio Díaz (Vocalista-Charango), Jaime Humberto Díaz (Portavoz - Vientos), Saulo Díaz Chávez (Director-Guitarra), Amilcar Arias (Vientos y Percusión), Santiago Díaz (Guitarra), Cristian Rodríguez (Cuerdas) y Wilmer Sango (Cuerdas). Son nombres y hombres que buscan dar valor a la historia de una población, de las costumbres y tradiciones a través de los sonidos y melodías. La funcionalidad de la música para Díaz es la recuperación de los sonidos autóctonos.

Otro referente musical dentro del circuito de la música andina es Charijayac, su lugar de nacimiento musicalmente es en la ciudad de Otavalo-Imbabura, desde sus comienzos fueron dando pasos precisos dentro del género de la música andina. Dentro de la escena musical andina, la agrupación se consolida como el grupo más representativo pues sus letras y canciones han sido utilizadas dentro de las

⁷ Página web de Jayac Pro-cultura: <http://jayacecuador.com/>

manifestaciones del sector indígena. Es de esa forma que la canción *resistiendo los 500* o *Movimiento indígena*, se convirtió en bandera de lucha del sector indígena en la gran movilización general en el año de 1990, en el gobierno de Rodrigo Borja Cevallos.

En la actualidad la agrupación reside y trabaja en la ciudad de Barcelona - España, lugar donde perfeccionaron la técnica musical e incluyendo nuevos ritmos con temáticas variadas. También el grupo se ha puesto a tono con la tecnología del momento, y en su cuenta de facebook posee a 5 mil 3 amigos, destacando la importancia y la trayectoria musical del grupo por más de 25 años y con los mismos integrantes. La agrupación Charijayac ha participado en diversos festivales de los 5 continentes del mundo pero un festival recordado es en Johannesburgo, pues fue la única agrupación andina que tocó en pleno régimen de la *Apartheid*.

Sayri Cotacachi es un ser humano que explica las cosas de forma pausada, su kichwa no ha cambiado pero el idioma castellano con el que se relaciona en el mundo occidental tiene un claro acento ibérico. Pero Cotacachi al contar la historia de Charijayac menciona que la agrupación al inicio hizo música por la nostalgia por la tierra donde nacieron.

Una historia escrita por la agrupación Charijayac se la puede encontrar en el perfil de facebook:

Charijayac, palabra compuesta en kichwa cuyo significado los propios integrantes del grupo lo resumen como carácter noble, fue con este nombre que dieron inicio a un proyecto musical inédito para esa fecha 1985, dentro del panorama de la música andina del Ecuador.

Esta historia llamada Charijayac tiene sus inicios por la década de los 80 , protagonizada por 7 jóvenes kichwa otavaleños quienes inmigraron a Barcelona España , entre sus actividades comerciales a la cual se dedicaban originalmente pudieron dedicar un tiempo preciado para cultivar su faceta artística musical.

En sus inicios su repertorio musical fueron los temas clásicos de los grupos importantes de ese momento el género de música andina, como Quilapayun, Bolivia manta, Collasuyu Ñan, Inti Illimani, Rupay entre otros.

Siendo Barcelona una ciudad cosmopolita el grupo estaba expuesto directamente a las propuestas musicales de todos los géneros y particularmente tuvieron cierta inclinación al reggae, rock y word fusion, estas influencias sumadas a sus raíces andinas determinaron la identidad musical de sus primeras composiciones que fueron plasmadas en sus discos más importantes de esa

etapa, Accha suni 1984, , Cita en el sol 1985, Cielo Rosa 1987, estos discos presentados al público causaron su inmediato interés positivo en la audiencia.

Pronto estas obras pasaron hacer los referentes importantes para los distintos grupos musicales de este género.

En los siguientes años el grupo siguió madurando y consolidándose artísticamente, con sus giras internacionales en Europa, Asia y África y con sus nuevas grabaciones, Otavalo Y. 1989, Quemando las Nubes 1992, Made in Ecuador (mejores éxitos) 1995, Movimiento Indígena 2001, Charis@Virtual 2008, Charijayac siguió cosechando éxitos y reconocimientos.

Movimiento indígena, tema compuesto por su líder, Sayri Cotacachi, incluido como tema principal en el álbum que lleva su mismo nombre, fue un éxito total a tal punto que este tema fue utilizado como un himno de lucha para diferentes movimientos sociales , Colombia , Perú ,Bolivia y Ecuador.

En el año 2005 el gobierno municipal de Otavalo realizó una condecoración pública en reconocimiento a su trayectoria artística como ejemplo de constancia y logros alcanzados (Charijayac, 2012, en web)⁸.

En los años 80 existió un repunte de la música de la ciudad de Otavalo, así la ciudad se convirtió en un referente musical. La formación musical de la agrupación es autodidacta, Cotacachi dice que al inicio ningún compañero de la agrupación era músico o tenía estudios sobre música. Charijayac y su música revalorizan el amor por la madre tierra, el respeto por los indígenas y movimientos sociales del mundo. Los principales integrantes, a través de 30 años, son: Sayri Cotacachi, Quipus Cotacachi, Mayu Quiñonez.

El discurso de Cotacachi sobre las culturas del mundo se asemeja como lo conceptualiza Guerrero como un proceso que “constituye un acto supremo de alteridad, que hace posible el encuentro dialógico de los seres humanos para ir estructurando un sentido colectivo...” (Guerrero, 2002:51).

Otra gran agrupación representativa dentro de la escena musical andina de la ciudad de Otavalo es Ñanda Mañachi, agrupación está conformada por tres generaciones de músicos. Alfonso Cachiguango, director de Ñanda Mañachi, además de ser el director es también propietario del taller artesanal de guitarra en la localidad de Peguche. El hombre de la agrupación musical nace de una expresión típica de los pobladores indígenas que cuando al pasar por una casa siempre gritan “*préstame el camino*” o “*ñanda mañachi*”. Ñanda Mañachi fue fundado en 1969, y desde ahí hasta

⁸ Cuenta o perfil de facebook: <http://www.facebook.com/charijayac?sk=info>

la actualidad han recorrido diversos sitios del mundo, este grupo fue uno de los pioneros en la consolidación y difusión de la música andina en la ciudad de Otavalo. Esta agrupación es la creadora de la canción “*Ñuka Llacta*” una canción muy conocida por los ecuatorianos. Terceras agrupaciones llaman a Ñanda Mañachi como un grupo de música tradicional andina, pues no integran instrumentos electrónicos.

Winiaypa es una agrupación de notable trascendencia en la música de la ciudad de Otavalo, en un inicio nunca se tomó en cuenta esta agrupación por desconocimiento del investigador, pero ya en la recolección y caracterización del circuito de música andina se logra dar con ellos porque por mediación de artistas o agrupaciones cercanas a ellos. Winiaypa es una palabra en kichwa que significa “*para seguir creciendo*”. La historia de Winiaypa se puede sintetizar en los siguientes párrafos escritos por la misma agrupación:

Se funda en el invierno del 91 en Alemania, con los hermanos Humberto Gramal (Maldi) y Segundo Gramal (Caracol); junto a jóvenes otavaleños que esos momentos nos acompañaron en este proyecto.

Hermanados por un origen común y fundidos el crisol musical dieron inicio a otra forma de sentir, contar la idea una contemporaneidad del pueblo Quichua Otavaleño; que no solo es conservar la antigua (respetada y admirada) tradición musical de nuestro pueblo, sino dejar constancia, una reflexión justa sobre lo que siente y pasan las generaciones presentes.

Los constantes viajes realizados a lo largo de nuestra trayectoria artística nos han permitido conocer nuevos elementos culturales y sociales que han sido trascendentales para la identidad musical del grupo.

Winiaypa es el canto de una propuesta *para seguir creciendo*, sin límites conceptuales, sin pretensiones de mantener una rigidez en el manejo del género musical, mantenemos nuestros sentidos abiertos a toda propuesta y creamos nuestro canto con los elementos ya existentes y no descuidamos la tarea de crear nuevas formulas para encontrar un sentido e identidad propia de las nuevas canciones de nuestro repertorio (Winiaypa, en web, 2012).

Se trata de una propuesta musical que se caracteriza por fusionar ritmos y buscar alternativas imaginativas de creación en esta sociedad compleja. Para M. Gramal la música andina no aún está definida por lo cual cabe la posibilidad de que muchos ritmos se inserten dentro de ese universo musical, Winiaypa son un elemento pequeño, dice Gramal, de ese gran universo. “No sé si algún rato, esto de lo que hacemos se llamará música andina, lo único que sé es que somos parte de un mundo andino y esas son las reflexiones que hemos exteriorizado en nuestras producciones

musicales” (Gramal, entrevista, 2012). Esta postura se puede relacionar con las ideas de García Canclini que dice “el lugar desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas latinoamericanos ya no es la ciudad en la anudaron su infancia, ni tampoco está en la que vive desde hace unos años, sino un lugar híbrido, en el que se cruzan los sitios vividos” (García Canclini, 1990:306).

Gramal también habla de música fusión y las influencias musicales externas:

Tendría que ser así, porque si no fuera así estaríamos un poco preocupados porque la historia del mundo es evolución constante, aporte cultural de un lado y del otro, y esto no fuera así estaría preocupado. Esto que tenemos ahora, pudimos alcanzarlo, pudimos compartirlo, las futuras generaciones tienen que cumplir el mismo rol pero con otros elementos, con otras influencias culturales, con otros sentires. El futuro habrá otras necesidades, la responsabilidad de estar atentos de qué es lo que pasa en el mundo y tratar de aportar desde donde se puede, ente caso desde la música (Gramal, entrevista, 2012).

Se puede seguir con una lista interminable de agrupaciones musicales, pero lo que se pretende resaltar en este punto es que la música andina ecuatoriana ya no es tan andina como piensan sectores más conservadores. El diálogo con los grupos musicales de este circuito y desde su propia voz se puede analizar que existen influencias externas de diverso origen. El trayectoria musical dentro y fuera del Ecuador permite que estos grupos de entrada asuman que la música andina ecuatoriana, como lo ha denominado el investigador, sea para ellos música fusión con rasgos andinos. Esta denominación ya rebasa lo andino y se inserta en una música más global, y cómo dijo José Espinosa (2012) en el extranjero este tipo de fusiones se lo cataloga bajo el género del New Age.

Otro punto muy importante de la trayectoria de estas y otras agrupaciones musicales de este circuito es su desarrollo musical fuera del Ecuador. Agrupaciones musicales se han conformado con migrantes que en calidad de comerciantes han viajado principalmente a Estados Unidos y Europa. Ese el caso de la agrupación musical *Sisay*⁹, está agrupación se desarrolló fuera del Ecuador, específicamente se dieron a conocer dentro del mercado japonés y coreano para luego sonar en las emisoras del Ecuador. “Por su singular talento y el compromiso al compartir su música y la cultura, Sisay fue galardonado y nombrado por el Ministerio de asuntos extranjeros y de la Embajada del Ecuador en Japón como los "Embajadores de la Cultura y

⁹ Tema: Muskuy(Soñar) del grupo Sisay en Japón. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=SG2sS7NmtUo>

Música" de Ecuador en Japón” (Web Sisay, 2012). Según la web de Sisay en la actualidad son considerados como los principales representantes de la cultura del Ecuador en Asia.

Proyecto Coraza: Sin género y ubicación

Uno de los escritores más lúcidos de América Latina, en una entrevista explicó que “Pero, bueno... trato de violar alegremente las fronteras que... otros han dibujado para separar a los diversos géneros literarios y... me encanta... practicas las artes del contrabando, de un género al otro y... violar la frontera, burlarme de los guardias aduaneros...” (Galeano)¹⁰. Así se podría tratar de descifrar el Proyecto Coraza, una propuesta musical representada por Jonny Oña. Se trata de un proyecto de fusión musical entre ritmos autóctonos y electrónicos.

Jonny Oña vive y trabaja en la ciudad de Otavalo-Imbabura, es ingeniero de profesión. Gran parte de su vida se ha dedicado a mezclar música como DJ profesional en fiestas y radios comerciales, por esta razón desde su profesión y su trabajo de DJ nace su nombre artístico de *Dinjineer*, nombre artístico que es reconocido dentro del género de la tecnocumbia y, ahora, dentro de la música andina ecuatoriana. J. Oña cuenta un poco de su experiencia personal:

[...]antes me dedicaba a DJ, también trabajaba haciendo producciones musicales con artistas de tecnocumbia, entiéndase Windinson, Gerardo Morán, Hipatia Balseca¹¹, todo lo que se maneja ese género de música. Entonces yo me encarga de hacerles las canciones en versiones modernas en lo que se llaman los remixes. Entonces trabajé mucho tiempo con ellos y gracias a ello me reconocieron en el país por mis trabajos, sobre todo en el mundo de los DJs (Oña, 2012, entrevista)

Oña cuenta que la idea de fusionar ritmos andinos con música electrónica fue una locura personal, que nunca el *Proyecto Coraza* fue en sí mismo un gran proyecto metódicamente planificado, esta expresión se asemeja a lo que plantea García Canclini (2003) que los procesos de hibridación ocurren de modo no planeado. Oña dice que *Proyecto Coraza* se fueron gestando de a poco y con la colaboración de

¹⁰ Entrevista en Eco Hernandiano

¹¹ Windinson, Gerardo Morán e Hipatia Balseca son artistas renombrados dentro del circuito de la música chicha, cumbia y tecnocumbia.

amigos artistas dieron el visto bueno cuando Oña expuso su deseo de readaptar las canciones andinas a un género más moderno. Oña cuenta:

[...]trabajé siempre haciendo arreglos de la música, digamos normal haciéndole estilo más moderno electrónico dejándome llevar por mis influencias de DJ que nos gustan los ritmos electrónicos y modernos, pero siempre he tenido un cariño por la música tradicional y folclórica, sería porque mis hermanos mayores escuchaban cuando era niño lo que es Inti Illimani, Illapu. Crecí con eso no, aunque mi papá escuchaba rocolita, también me gusta la rocola; pero me gustó más la música folclórica (Oña, 2012, entrevista).

En el diálogo sobre música andina y sus influencias Oña utiliza denominaciones distintas para la música andina, por esa razón se consulta a Oña si para él existe alguna diferencia entre las denominaciones de música tradicional, folclórica y andina. Oña dice que sí existe una diferencia entre música tradicional frente a la música folclórica y que lo andino es una denominación general.

Andino le veo más global, folclórico lo veo como algo de tu pueblo que quiere reflejar tu cultura, tu idiosincrasia, tu historia, eso le veo folclórico. Y tradicional es la música que viene de antes, la música de nuestros abuelos y tatarabuelos, y que le veo más pura que la folclórica, en la folclórica ya puedes meter más cosas; pero tradicional es algo que te llega al corazón (Oña, 2012, entrevista).

Para Oña la música tradicional no está solamente dentro de los artistas consagrados, sino que denomina música tradicional a las personas que asisten a tocar en las fiestas indígenas y que no necesariamente tienen la categoría de artista, ya que después de los ritos cumplidos en las fiestas indígenas sus actividades son diferentes a la de un músico reconocido. Oña realiza esta afirmación ya que para el *Proyecto Coraza* tuvo que asistir a una serie de fiestas de comunidades indígenas en las localidades de Otavalo, Cotacachi, Ayora y Cayambe, lugares donde, con grabadora en mano, registró sonidos característicos y propios de esos lugares. En dichos ritos observó que casi siempre en las festividades indígenas existía una persona mayor que interpretaba el arpa.

No sé dónde consiguen pero siempre hay en una fiesta hay uno de ellos (persona que toca el arpa). Por ejemplo, al siguiente día del matrimonio se llama el *Ñawi Mayllay*, que es el lavado de cara y todas esas cosas, por lo general siempre hay una persona que está tocando el arpa (Oña, 2012, entrevista).

Ya en un plano más profesional la agrupación que compone música tradicional son los Ñanda Mañachi del sector de Peguche - Otavalo. Oña dice que “el director es un

acérrimo defensor de lo tradicional, a él casi ni le gusta que le pongan los bajos electrónicos, casi es enemigo de eso” (Entrevista a Oña, 2012).

Frente a lo tradicional, folclórico y andino como denomina Oña a los distintos tipos de género que se puede encontrar dentro del paraguas de los ritmos andinos, *Proyecto Coraza* no encaja totalmente en ninguna de las tres denominaciones. Oña cuenta que:

Estamos buscando un tipo de denominación. Sí, andino por la esencia que tiene, es la música de nuestra tierra pero como tiene sonidos electrónicos es más una onda europea. Entonces tocaría buscar un término global que abarque los dos lados. Es una propuesta tan amplia que tranquilamente puedes escuchar en una discoteca y tranquilamente puedes escuchar en una fiesta de pueblo (Oña, 2012, entrevista).

Proyecto Coraza se trata de una propuesta que está influenciado por, lo menos, de dos vertientes musicales distintas, es la combinación de lo local con lo global; se trata, como diría Appadurai (2001), de un ejercicio de imaginación lo que implica la creación de algo diferente dentro de un mundo globalizado. Estos fenómenos de influencia global sobre lo local llevan a pedir la reflexión de Oña frente al tema de la identidad cultural, ¿este tipo de propuesta musicales ayudan a la consolidación de la identidad cultural?

Yo pienso que sí. Porque vivimos en un mundo, así les guste a uno y no les guste a otros, en mundo globalizado, modernizado. No podemos quedarnos atrás de ellos, no podemos relegarnos y decir yo soy tradicionalista: es autoaislarse. Entonces, creo que debemos acoplarnos a la modernidad y que mejor que a través de la música, por qué no mezclar nuestros instrumentitos tradicionales con lo moderno, ¿por qué no?, ¿qué hay de malo? Con esta propuesta puedes llegar a la gente que ahora escucha más música importada. Entonces qué mejor que a través de las personas que gustan esa música meterle lo nuestro (Oña, 2012, entrevista).

Y precisamente dentro de este mundo globalizado y digitalizado Oña encontró espacio para la difusión de *Proyecto Coraza*, Oña expone que la promoción fue sólo a través de Internet y sus amigos DJs, posteriormente su música sonó en las radio estaciones de la ciudad de Otavalo y Quito. Hasta en este punto es algo diferente, primero fue internet, DJs, y Radio, porque antes el proceso era a la inversa. Y Oña expresa que la música del *Proyecto Coraza* se desarrolló porque gustó y caló en la gente, y esa información sólo la pueden saber por los Djs de Radio, que colocan éxitos que suenan en la actualidad y no por favores o pago de dinero.

Música fusión andina: política y social

Uno de los rasgos que se puede observar dentro de la lírica o la narración de las canciones de la música andina ecuatoriana es la relación y participación activa con los temas políticos y sociales de los sectores indígenas, negros y minorías étnicas. La temática de la música no sólo se centra en temas del amor o desamor, que también los aborda, pero dentro de las letras se puede analizar un acercamiento y una identificación con los problemas políticos y sociales de los grupos subyugados en la historia y específicamente con los pueblos indígenas. Como dice Hall (2010) se trata de enfrentamientos entre las *nuevas etnicidades* frente a la viejas *eticidades* en una lucha por espacios de representación y auto-representación.

Sayri Cotacachi afirma que la música de la agrupación Charijayac tiene un rol protagónico en la historia del movimiento indígena del Ecuador, aunque Cotacachi expresa que él no es líder social o político la música de la agrupación está para ayudar en el proceso político de los pueblos indígenas. ¿Para qué sirve la música de los Charijayac?

Sirve para muchísimas cosas, nosotros hemos hecho cambios increíbles en nuestras sociedades, a partir de que nace la música de Charijayac se cambia muchísima la sociedad otavaleña, sociedad de los indígenas o el movimiento indígena. Nosotros venimos con otra visión, que los indígenas somos como otros seres humanos y no hay ninguna diferencia. Nos enseñaron mal en nuestras escuelas, nuestros profesores eran los más pésimos que hemos tenido en nuestra niñez, siempre nos enseñaron que ser indígena era lo peor, eso es absolutamente absurdo, y ahí comienza la historia de Charijayac, mira desde afuera lo que está pasando en nuestro pueblo, por ejemplo hace 30 años ningún niño tenía el nombre kichwa y nosotros lo impusimos a través de la música, esa es una cosa lograda. O saber que uno de nuestros temas *movimiento indígena* lo pudo utilizar todo el movimiento indígena del Ecuador y también lo utilizó Evo Morales en su campaña en Bolivia, nos hemos abierto a la sociedad (Cotacachi, 2012, entrevista).

Para Cotacachi la función de la música de los Charijayac es netamente política, es apoyar los procesos políticos y sociales donde se reivindiquen los derechos de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, es cambiar la representación que tienen los no indígenas sobre los indígenas. El objetivo de la agrupación es claro, es consolidar un proceso político para que en el primer poder del Estado sea regido por un indígena, “a eso estamos destinados” dice Cotacachi. Es así que la música representa un instrumento más de lucha social y política dentro de la cultura dominante.

Por su parte el director de la agrupación Winiaypa explica en un primer momento que la música no cumple ningún rol político, sino simplemente la música sería una expresión del alma que se exterioriza a través de los sonidos. Gramal dice que:

Alguien que crea música simplemente es una expresión de amor de algún momento especial que tú tienes que compartir con alguien, si es que lo permiten compartir, o sino pues no pasa nada. Es una obra de amor tuya sin pretensiones, sin ninguna intención de, es lo que el verdadero artista debe hacer. El origen de una creación de una música es solamente porque tú sientes algo que quieres compartir o exteriorizar con las herramientas de la música (Gramal, entrevista, 2012).

En un segundo momento expresa que ellos como artistas no poseen un rol político directo pero que las personas que escuchan la música de Winiaypa sí han utilizado varias canciones para procesos sociales y políticos. La función política de Winiaypa no está en la agrupación sino de los seguidores. Este punto cabe mencionar las ideas de Frith (1996) sobre la creación de un yo imaginado, es decir “los estilos musicales están vinculados a grupos generacionales específicos; podemos considerar un hecho cierto las conexiones de la etnicidad y el sonido” (Frith, 1996: 203-204). Gramal sostiene que hace falta todavía dentro del discursos musical de Winiaypa abordar temas relacionados a la parte social y ambiental, es decir, crear piezas musicales que ayuden a la generación de conciencia sobre los pueblos y la naturaleza. Pero en una reciente producción musical de Winiaypa se desarrolló un tema musical sobre la vida de Fernando Daquilema (1845-1872), líder indígena oriundo de Chimborazo, dentro de este video se puede analizar la función política-social de esta agrupación musical.

En cambio, para Díaz la música de Jayac cumple una función de recuperación de lo tradicional de un pueblo, o sea el rescate de los discursos y prácticas específicas de un grupo humano. Este descubrimiento de prácticas del pasado implica también una posición dentro de lo social y político, se trata de una toma de postura y una forma de mirar el universo. Para Díaz lo importante de su música es:

El primer mensaje es ese, que no se pierdan los ritmos de Latinoamérica. Luego, una manera que no se pierdan y tener de base eso es sumar otras costumbres, otros ritmos para que pueda llegar a más lugares, porque nuestra gente, la gran mayoría rechaza eso, hay que buscar una manera por ejemplo mezclar un sanjuanito con un reggae. La gente muchas veces escucha primero el reggae pero si se dan cuenta que existe un ritmo nacional, lo disfrutan y lo sienten, y esas son cosas que también queremos (Díaz, 2012, entrevista).

S. Díaz es un convencido que la música sí puede generar conciencia social, y que a través de ese mensaje que llevan las canciones se puede poner en discusión o

conocimiento temas relacionados con las tradiciones o los ambientales que existen en el contexto actual. Y es el mensaje que quiere transmitir Saulo Díaz y su agrupación los Jayac.

Depende de las circunstancias sociales que viven los países; nosotros hemos cantado al amor, a la solidaridad, a la parte social, y bueno haremos lo que se venga en nuestro diario vivir y lo que se va dando en el entorno. Por ejemplo ahora es necesario cantarle más a la parte ecológica, la conservación de nuestro planeta, a la protección de la tierra; entonces hay que ir dando ese lenguaje para que se vaya un poco abriendo la conciencia de todas las personas que vivimos en este planeta (Entrevista Díaz, 2012).

S. Díaz pone como ejemplo a Chile y sus artistas y cantautores como generadores de conciencia en el mundo. ¿Se puede crear una conciencia global con la música? “Sí, muchísima conciencia. Chile es un ejemplo, en base a una necesidad creó al mundo sobre cómo era la dictadura, el mundo protestó a través de los cantos, si todos coreamos un solo tema en todo el mundo la gente va abriendo su conciencia y va buscando que se haga realidad eso” (Entrevista Díaz, 2012). Las palabras de Díaz se relacionan con las ideas que plantea Frith, la creación de conciencia es dada por narraciones o discursos que vienen del exterior como es el caso de música, el individuo escucha la historia que proviene desde el exterior y luego lo incorpora a su subjetividad, Frith dice que el mensaje o narración “procede de afuera y no de adentro; es algo que nos ponemos o probamos, no algo que revelamos o descubrimos” (Frith, 1996: 206).

Inserción de la agrupación *Los Nin* dentro del circuito de música fusión andina

Yarina es una agrupación de danza y música andina, su trayectoria como músicos lo consolidan como referente dentro del circuito de la música andina. Esta agrupación cuenta con más de 20 años dentro de la escena musical. Como es rasgo característico de las agrupaciones de este género es que las letras de las canciones versan sobre temas políticos, sociales y ambientales. Se trata de artistas que observan en la música como recursos para generar conciencia política-social y, asimismo, la canción se convierte en discursos de la defensa de los pueblos del Ecuador. La promoción musical y cultural de Yarina se centra en Ecuador, Europa y Estados Unidos. Los hermanos Cachimuel son los mentores de esta idea que desde 1984, convirtiéndose, dicen Yarina, en la voz de la cosmovisión andina.

Es necesario partir de Yarina para conocer mejor a Los Nin. La agrupación Los Nin son una nueva propuesta de fusión musical, son los hijos y la nueva generación de Yarina, este nuevo proyecto es mezclar universos simbólicos distintos, así la fusión entre ritmos andinos y hip hop es la apuesta musical de esta banda de música. Para esta nueva propuesta de fusión musical existe una colaboración estrecha con algunos de los músicos de Yarina, ya que entre ellos existen lazos fuertes de amistad y familiares.

La agrupación Los Nin se inserta dentro de este circuito de música andina ecuatoriana a través de Yarina como otra propuesta más dentro de la diversidad de ritmos de fusión que existen en la actualidad, el universo de la música andina no está definido, por lo cual este grupo puede estar insertado dentro de esta denominación pero con la misma facilidad puede salir de ahí ya que se trata de una música de fusión, propuesta que se inserta en la tendencia global de la música. Indudablemente se carece de un eje rector que determine las características específicas sobre a qué llamar música andina pero el mismo hecho de hablar de un abanico amplio los inserta ahí. La facilidad de salir del universo de sentido de la música andina ecuatoriana se hace referencia a la fuerte influencia musical e ideológica de los integrantes de la agrupación, se trata de artistas que su mercado musical no sólo se limita a su ámbito geográfico andino sino se trata de una propuesta que se muestra en Estados Unidos y Europa.

La propuesta de Los Nin es un tipo de música andina social, es decir, su contenido es netamente social y político. Tanto los ritmos creados por instrumentos andinos como los efectos de hip hop creados digitalmente son elementos que se puede recoger como sonidos que siempre se han enfrentado a lo impuesto, al sistema. El ritmo andino se origina desde la marginalidad de la sociedad blanco-mestiza y el hip hop es un ritmo netamente de denuncia social que nació en los barrios periféricos de afro descendientes en Nueva York, y siempre fue instrumento para la defensa, insatisfacción, ataque a las injusticias de los sectores dominantes.

La propuesta de fusión musical de Los Nin toma los ritmos de estas dos vertientes que refuerzan aun más su sentido político y social, son ritmos de sectores marginalizados, es decir se tratan de ritmos insurgentes y que hablan de la problemática social y cultural de la época actual. Estratégicamente es una propuesta

juvenil lleno de contenido político-social, pues ahí precisamente, en la capa más joven es donde pretender crear una memoria histórica, social y cultural de las poblaciones indígenas, ya que el consumo cultural está “destruyendo” o “deconstruyendo” la identidad cultural. Se trata de nuevas estrategias discursivas para visibilizar la memoria histórica y continuar en la lucha de los sectores sociales y pueblos indígenas.

Es así que Los Nin son parte del circuito de música andina pero sus límites no están ahí sino que sobrepasa las fronteras y también es parte de un circuito global de música. García Canclini (1990) dice que los artistas actuales se rehúsan a producir objetos coleccionables y que la dinámica que funciona es la mezcla, las relaciones se entretejen entre diversos elementos, ya no se puede hablar de creaciones artísticas puras, pues desbordan las fronteras que catalogaban la diferencia entre un género y otro. Este desbordamiento no permite que su estilo musical no sea colocado con facilidad en los programas de radio denominado de música andina en la ciudad de Quito.

El circuito de la música andina ecuatoriana

Estos son datos que se pueden considerar parte del circuito de la música andina. En la ciudad de Quito donde se registra espacios para la colocación y difusión de música andina son: Radio Francisco Estéreo, Radio América de Quito, Radio Canela, Radio La Otra, Radio Ecuashyri. El género de música andina ecuatoriana es generalmente colocada en las radios consideradas populares. En la provincia de Imbabura se registra un programa denominado América Canta por Radio Satélite de ciudad de Ibarra conducido por Enrique Conejo, este locutor tiene más de 20 décadas abriendo la puerta a las nuevas propuesta musical de música andina ecuatoriana.

En televisión sólo se pudo registrar un espacio permanente para la difusión de la música andina ecuatoriana, espacio cuyo nombre es *Canta Andes Canta* transmitido por TV Andina por Canal 23 con cobertura sólo para la Provincia de Pichincha. Como espacios esporádicos se puede observar programas TV en Telesucesos, canal 29 denominada *Mi Música*, cabe destacar que este espacio no es sólo para música andina ecuatoriana sino todo tipo música popular, es un espacio de

promoción musical. En la televisión de alcance nacional no se registra ningún tipo o alusión hacia la música andina ecuatoriana.

En el año se pueden registrar dos festivales de música andina ecuatoriana, en Quito el Festival Cantos de Libertad organizado por Radio Canela, este festival posee nueve ediciones. En parte sur de la ciudad de Quito también se registran 2 festivales de música andina durante el año “Cantos del Sur” y “Voces del Sur”. En la ciudad de Otavalo está el Festival Andino de la Música Tradicional, este evento se realiza cada año en el marco de las festividades indígenas del Pawkar Raymi de la comunidad de Peguche-Otavalo.

Este reducido espacio con respecto a otros géneros musicales sobre la difusión de la música andina se debe principalmente, como dice Wladimir Carvajal (2012), que las radios comerciales consideran que la música andina no vende, no atrae publicidad. Es por esa razón que en la ciudad existe, dice Carvajal (2012), que hay sólo 4 radios que se dedican a colocar este género musical.

Un criterio similar maneja Juan Carlos Ledesma (2012) al decir que la música folclórica no es comercial:

Lastimosamente el hecho de que sea música folclórica Latinoamericana, música andina, como quiera llamárselo, no es comercial, partamos de ese punto, lastimosamente el folclor en nuestro país no es comercial. Eso ha motivado que los grupos hoy por hoy saquen máximo un demo de cuatro canciones porque no les rentable a ellos (Entrevista a Ledesma, 2012).

Pero ocurre una dinámica sui generis en el consumo de la música andina, pues las personas conocen y consumen este tipo de género musical pero no es a través de la compra de material discográfico original como dice Ledesma sino por el contrario es a través de la difusión por los pocos de comunicación, Municipio de Quito, instituciones educativas, la piratería de material discográfico y la Internet. Para Ledesma el aspecto fundamental como se consolida el circuito de música andina es a través de los eventos en vivo.

Esa comercialización de folclor no se ve reflejado en la compra de material discográfico; pero hay uno nicho muy grande cuando hay eventos en vivo, hablemos de Cantos de Libertad que organiza la Corporación Canela, Cantos Sur, Voces del Sur; eventos que se hacen en Zambiza, Cocotó, Comité del Pueblo, hay acogida y con esto quiero destacar que hay un nicho bastante fuerte como oyentes y espectadores más no como consumidores de material discográfico (Entrevista a Ledesma, 2012).

Retomando la idea sobre las instituciones que han permitido la sobrevivencia de la música andina Ledesma explica que:

Al margen de la radio, sin tintes políticos, yo estoy viendo que muchas organizaciones zonales, como la Zona Tumbaco, la Zona Eloy Alfaro del Sur, la Zona de la Delicia que están motivando a los jóvenes, no sólo para que amen la música o que se dediquen al folclor. Encontramos en programas televisivos y en programas radiales que hay buenos cantantes de pasillo por ejemplo, o intérpretes de un buen Yaraví, y Santashpa, bailares de danza hechos de un sanjuanito ecuatoriano hechos por colegios de élites, si se lo puede llamar así. He sido testigo de presentaciones de danza folclóricas donde se rompe ese mito de sólo al pobre, al indio, al longo le gusta danzar y cantar la música folclórica (Entrevista a Ledesma, 2012).

A partir de estos datos recogidos se puede evidenciar que el circuito de la música andina es un espacio reducido e infravalorado por los medios de comunicación comerciales, pero encuentran un espacio mediático y de actuación en radios públicas o radios que poseen como público objetivo el sector popular. W. Carvajal menciona que para “la música andina si hay mercado pero poco” (Entrevista a Carvajal, 2012) y, precisamente esta poca difusión de la música andina hace que el esfuerzo de Carvajal siga dentro de este género musical.

Música andina: circuito que nunca está cerrado

La música fusión andina se vitaliza desde diversos puntos de vista, la primera es una vitalización que su camino se direcciona hacia el pasado, investigar los sonidos más tradicionales de la comunidad indígena que nunca tuvieron un registro pictográfico o sonoro, y por otro lado están las nuevas experimentaciones musicales materializada en la nueva generación de artistas influenciados por diversas variables como: el comercio, la migración, tecnología y estudios musicales.

Se trata de un circuito musical caracterizado por diversos ritmos, recoge el pasado, el presente y el futuro. El presente se vuelve como el tiempo -espacio propicio para viajar hacia atrás o hacia adelante, y la música sigue ese patrón y por ese motivo la diversidad de ritmos que están catalogados dentro de la música andina ecuatoriana es diversa y variada. La influencia de símbolos musicales globales es un factor que está presente en la actual elaboración musical y que por más purismo, esencialismo, tradicionalismo o conservadurismos que haya sobre una identidad cultural y sus

prácticas hay que empezar a complejizar estas dinámicas culturales, porque de lo contrario seguir pretendiendo observar la identidad cultural de un pueblo y sus prácticas específicas sólo hacia el pasado es entrar un proceso folclórico o de fetichización de los pueblos y la misma práctica cultural de aquellos. García Canclini dice que “en las nuevas generaciones, los cruces culturales, que venimos describiendo incluyen una reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” (García, 1989:223).

La música andina ecuatoriana se puede caracterizar desde el plano meramente musical como el conjunto de prácticas musicales donde existe la interpretación de los siguientes instrumentos: guitarra, el bombo con piel de chivo, chajchas (las uñas de chivo), la viola, el churo (caracol), zampoñas, quemas, antara, rondador, charango y maracas, bandolinas. A estos instrumentos tradicionales se han incorporado el bajo electrónico, percusión eléctrica, batería, violines y guitarras eléctricas.

Se hace esta caracterización porque existen artistas y locutores de radio que consideran música andina ecuatoriana aquellas composiciones musicales donde existan la interpretación de los instrumentos enumerados arriba. Los argumentos de Juan Carlos Ledesma y Wladimir Carvajal es que si en una composición musical faltan algún instrumento considerado tradicional como: las zampoñas, quenenas, rondadores, charangos y guitarra no se puede considerar ritmo andino, como dice Ledesma “pierde la esencia de la “música andina”, para Ledesma la menor o mayor presencia de instrumentos considerados tradicionales marcan la pauta para nombrarlo como música andina ecuatoriana. Los consultados, Ledesma y Carvajal, construyen la representación de la noción de “*música andina*” desde el sonido, muy a pesar que fuera de los medios de comunicación existen otras agrupaciones que no poseen este tipo de ritmos sino que se puede lograr identificar que pertenecen a la música andina ecuatoriana desde las narraciones o historias que se pueden encontrar en las letras de las canciones o los videos musicales que muestran la cotidianidad de los pueblo indígenas.

El Grupo musical Winiaypa es una agrupación que en su composición musical utiliza muy pocos instrumentos considerados tradicionales, sus canciones a la primera escucha no se los podría ubicar dentro del circuito de la música fusión andina. Desde la postura de Ledesma este grupo ya no se podría considerar perteneciente a este

circuito. El tema *Papa Marco*¹² los instrumentos que son utilizado son: la guitarra, guitarra eléctrica, batería, acordeón, güiro, bajo, violín y un bombo, y el y la vocalista cantan en castellano. Sólo se puede saber que pertenecen al sector indígena observando sus videos o asistiendo a conciertos. Es así como otras agrupaciones musicales que se consideran de música fusión andina pasan desapercibidas dentro de los programas de música andina ecuatoriana que se programan en las radios. Entonces, catalogar si una música está dentro del circuito de la música fusión andina sólo a través de la ejecución de los instrumentos es limitado para abarcar la inmensa cantidad de ritmos que existen.

Las canciones narran historias de vida, y la música andina ecuatoriana no es la excepción pues sus narrativas son de diverso orden llegando a desarrollar temas como: el amor, desamor, traiciones amorosas y prácticas cotidianas indígenas; pero también tocan temáticas como: el desprecio hacia el racismo, la injusticia mestiza, temas ambientales la diversión y la muerte. Un tema de recién composición llamado *Jurgencito*¹³ de la agrupación Ñanda Mañachi describe la situación de un funeral indígena donde además de la velación del fallecido proponen bailar y no llorar. Dentro de esta taxonomía de temas está inmerso del tema de los objetivos musicales de las agrupaciones, pues como todo género musical existen agrupaciones musicales que su principal objetivo es comercializar su producto musical y, en cambio, otras bandas equiparán los objetivos comerciales, culturales y políticos. Aunque no se puede caer en otro reduccionismo y catalogarlos como músicos comerciales se puede decir que a pesar de la diferenciación de ritmos se puede mirar su pertenencia indígena por las prácticas culturales que deciden mostrar en sus videos clips o presentaciones en vivo, no es que el investigador supone que pertenecen al pueblo indígena sino que los propios artistas se auto-representan. Pero el acercamiento con este trabajo académico es hacia el tipo de agrupaciones que han equiparado las funciones comerciales, culturales y políticas.

Los grupos de música andina ecuatoriana también narran su posición política de forma abierta y frontal sobre las cuestiones políticas y sociales que ocurren en el Ecuador, es decir asumen una posición crítica frente al Estado blanco-mestizo que

¹² Tema Papá Marcos agrupación Winiaypa:

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=fizT8uG7EJo>

¹³ En este link se puede encontrar la canción Jurgencito de Ñanda Mañachi:
<http://www.youtube.com/watch?v=Dx3P5yH2NSA&feature=related>

históricamente los ha relegado a un segundo plano de las decisiones políticas del país y de su propia comunidad. El caso de la banda Los Nin claramente evidente, pero grupos como Charijayac también poseen temas que narran la situación social y política de la población como su tema musical *Movimiento Indígena*¹⁴ o *Somos el color de la tierra*¹⁵, en los referente al último tema dentro de su letra se puede escuchar:

...hoy nos quieren poner de moda
hoy nos quieren hacer espectáculo
noticia pasajera
hoy nos quieren volver momentáneos
instantáneos
fugaces
nos quieren comprar la dignidad
única cosa que sin precio queda
sino pueden hacerlo entonces la persiguen
la encarcelan
la matan”

(Charijayac, tema musical, 2008).

Otro tema, donde se observa la posición política social es el tema de Yarina *Sarayaku*, tema originado cuando empresas petroleras causan serios daños en el ambiente de la selva amazónica, en su coro se puede escuchar: “Dónde están los noticieros, que hablan de reinas y de futbolistas, quién editó las primeras planas sobre petroleras que llenan sus barcos con tus lagrimas negras llenas de vida (Yarina, tema musical Sarayaku)”.

Por esa razón, la cuestión política que posee el artefacto como son los grupos musicales ayuda a la consolidación de un nuevo de tipo de sujeto indígena político en la toma de sus propias decisiones frente a su cotidianidad, comunidad y política

¹⁴ *Movimiento indígena*, tema perteneciente al álbum del mismo nombre editado en 1990.

¹⁵ *Somos el color de la tierra*, es un tema musical del álbum Charis Virtual editado en el 2008.

social. La cuestión política es necesaria porque implica un factor que ayuda a la construcción de identidades de los pueblos y cómo estos cambian con el tiempo. Y cuando se refiere a la idea de artefacto es comprender, como dice Vercelli (2009), procesos dinámicos, autoorganizados, interactivos...tensión, negociación y retroalimentación entre elementos heterogéneos.

Finalmente, a riesgo de no ubicar a todas las agrupaciones musicales de este circuito se mencionan los que actualmente están dentro de la dinámica de la construcción de la identidad cultural de pueblo, y ellos son: DJ Vico, Alex Ascanta, Mariela Condo, Ñuchanchi Ñan, Ñanda Mañachi, Fortaleza, Illinizas, Sisay, Los Runáticos, Curi Santillán, Mano Criollo, Linda Pichamba, Sury, Yarina, Jayac, Chayag, Chacras, Yuyay, Miguel Males, Rupay, Los 4 del Altiplano, Corina Montalvo, Grupo Tradicional Nativo, Wirakchurus, Jailli, Kaya, Manantial, y muchos más.

CAPÍTULO 3

IDENTIFICACIÓN DE LOS GRUPOS SOCIALES RELEVANTES QUE PARTICIPAN EN LA CO-CONSTRUCCIÓN DE LOS NIN

La agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo no sólo responde al sentido que ellos otorgan a la agrupación, es decir, dentro de la representación de la banda musical no están sólo sus criterios sino también existen diversos grupos sociales que lo definen. Muchos de esos grupos sociales relevantes tendrán sentidos similares pero existirán otros que posean criterios divergentes, a este tipo de criterios u opiniones diversas sobre un artefacto se lo denomina como la *flexibilidad interpretativa*.

Por esa razón, se parte de la idea que la banda es un artefacto co-construido, es decir se construye de diversas interpretaciones provenientes de los grupos sociales relevantes (GSR). En el capítulo anterior se habló de forma muy general sobre la banda musical y cómo se inserta dentro del circuito de la música denominada andina; pero en este capítulo es preciso profundizar sobre la trayectoria de la banda musical, conocer cómo se consolida, cómo llegan a definir en el estilo musical, quiénes tienen tradición musical, y si a través de sus propias reflexiones se acercan al abordaje del tema de la identidad cultural híbrida dentro de la música.

Los Nin: Shinallamy Kanchik

Los Nin son una agrupación de música rap y hip hop andina, pero su desarrollo musical es muy diferente al resto de las agrupaciones que están catalogados bajo este género.

El nombre de *Los Nin* traducidos literalmente al castellano son: “*los que dicen*” o “*los que no callan*”. Se trata de una propuesta musical contestaría, política y cultural de la identidad indígena y mestiza de la provincia de Imbabura ubicada geográficamente al norte del Ecuador.



Agrupación Los Nin de Otavalo. Foto: Internet



Foto: El Dircom Q. Los Nin en Festival QuitoFest 2012.

La historia de *Los Nin* sería incompleta sin antes hablar de la agrupación de música andina *Yarina*¹⁶. En la agrupación *Yarina* están los padres, reales y metafóricos, de *Los Nin*; incluso algunos integrantes de *Yarina* son parte de *Los Nin* y viceversa en la

¹⁶ También es término kiwcha que significa recordar. Para más información de esta agrupación musical y sus itinerarios artísticos puede visitar la página web: <http://yarinamusic.org/>

diversas actividades artísticas que poseen a nivel nacional e internacional. De esta forma, la banda *Los Nin* es el producto generacional más joven de la agrupación Yarina, se trata así de penetrar en el público más joven de las nacionalidades indígenas y mestizas seguidoras del ritmo *Rap*.

La mayoría de los integrantes de la banda son originarios de la Provincia de Imbabura, así están geográficamente ubicados en la ciudad de Cotacachi, Otavalo, algunos integrantes son originarios de la comunidad de Monserrate, barrio rural de la ciudad de Otavalo.

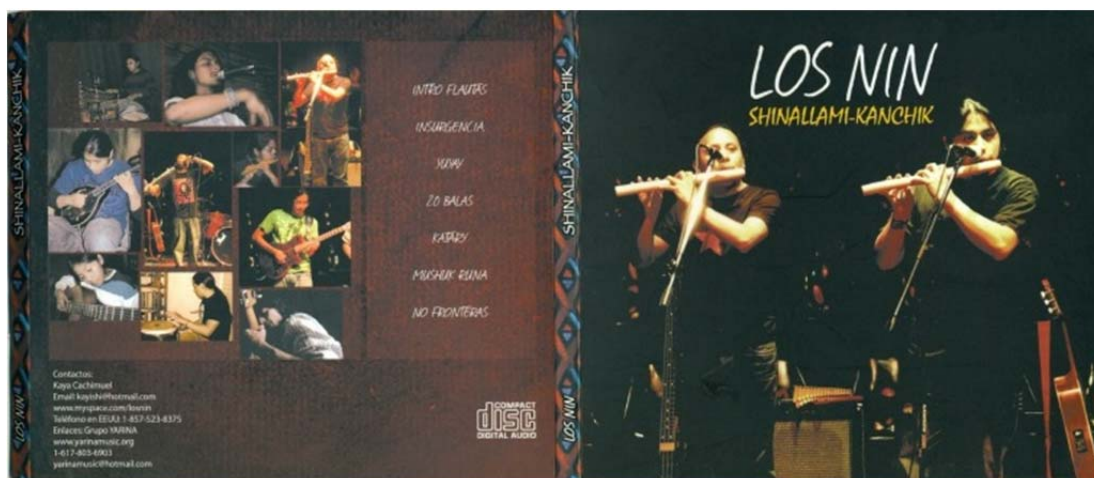
A la comunidad indígena de Otavalo coloquialmente se los considera como “embajadores del Ecuador”, porque tradicionalmente es la comunidad indígena ecuatoriana que más viaja internacionalmente y residen en diversos puntos del planeta. Su principal actividad es el comercio de artesanías y prendas de vestir elaborados en Ecuador, pero también muchas personas pertenecientes a esta nacionalidad indígena viajan a las principales ciudades del mundo donde viven de la música.

Este contacto con nuevas culturas permite que las agrupaciones que salen del Ecuador y luego al regresar traen consigo elementos sonoros que permiten nuevas creaciones artístico-musicales que nunca se haya escuchado en este contexto local, se trata de un enriquecimiento cultural. Bajo esta dinámica están *Los Nin*, son hijos de la migración, pues sus padres y familiares de la agrupación Yarina¹⁷ como banda de música andina consolidada tienen itinerarios de conciertos entre Ecuador, Europa y Estados Unidos de América. *Los Nin* no están fuera de esta dinámica, pues se han presentado en Perú, Francia, España y Estados Unidos. La banda *Los Nin* está conformado por: Sumay Cachimuel, Daniel Proaño, Tupac Cachimuel, Ati Cachimuel, Diego Guzmán, Rumiñahui Cachimuel, Kury Cachimuel, Saúl Guamán y Gandy Rubio.

Hasta la actualidad (2012) la banda posee cinco años de trayectoria musical. *Los Nin* poseen 2 videos realizados de forma profesional, pero existen varios videos que recogen sus conciertos tanto en Ecuador como en tierras europeas, y un disco compacto denominado los “*Shinallamy Kanchik*”. En la portada del disco se puede leer:

¹⁷ La agrupación Yarina radica en la ciudad de Boston – EE.UU.

Y si usted escucha decir que existe un grupo de jóvenes entre 19 y 25 años, indígenas y mestizos de Otavalo y Cotacachi, seguro se imagina un charango, una guitarra, zampoñas, canciones en kichwa y muchos otros instrumentos contemporáneos, como bajo, batería, sintetizador. Sin embargo se hará difícil imaginarse un rap, un hip hop cantado en kichwa, lengua nativa de los andes, que además de conservar su propio lenguaje lleva en su lírica la lectura del mundo pluricultural en donde vivimos y que en muchos casos se olvida de que la historia es una serpiente con lengua fecunda que sale de la tierra, pero cambia de piel sin dejar su esencia, en ese momento de mutación histórica están Los Nin (Contraportada de disco Los Nin, 2011).



Primer disco Los Nin 2010. Foto: El Dircom Q

Pero esta lógica de fusionar ritmos tradicionales con elementos de otras partes del mundo es un fenómeno actual dentro de la música mundial, se trata de una práctica cultural que nace como contraposición a “la música de clase” que son impartidos desde una lógica o ideología dominante. El tipo de música clásica proveniente desde el eurocentrismo ha dictado leyes y normas para legitimar el valor de una obra musical. Desde esta lógica las prácticas músico-culturales de las periferias no entrarían en la categoría de música porque no estarían bajo las normas estéticas y musicales occidentales, J. Martínez Ulloa expresa que “la verdadera delimitación entre centro y periferia es sólo cuestión mental y de reproducción ideológica” (Martínez, 2003:80).

La enseñanza y la práctica de la música dentro de los conservatorios musicales es, precisamente, interpretar a los grandes clásicos que produjo Europa como: Beethoven, Mozart o Bach. Eduardo Cáceres expresa que la palabra *conservatorio*, “casualmente, el nombre de éstos alude al hecho de conservar la música en su estado

original...Al parecer, los colonizados no pueden cambiar lo que inventaron los colonizadores” (Cáceres, 2001). El planteamiento de Cáceres es interesante y se puede constatar en las academias musicales públicas – estatales y privadas; pero en la realidad cultural-musical los “colonizados” de Cáceres poseen tácticas para producir su propia música, diversos grupos sociales que observan en la música o en sus sonoridades particulares una forma de resistencia discursiva, y veces pragmática. Martínez (2003) sostiene que esta homogeneidad y pureza que tratan de conservar dentro de los conservatorios es diariamente violado y por esa razón miran la producción de música en la periferia como algo monstruoso. “Si la potencia creativa corresponde a la homogeneidad y a la pureza, a la permanencia y el desprecio de la mutación, entendida como posibilidad monstruosa, entonces efectivamente la condición periférica es miserable” (Martínez, 2003:80). Martínez añade un argumento para mostrar un proceso distinto de las periferias en la práctica musical:

Una y mil veces el “centro” académico vio consternado cómo su pesadez y rigidez era negada por la “liviana persistencia del ser” – para decirlo en términos de Kundera – que surgía, potente e impertérrita, en las obras periféricas, espurias y bastardas, en suma, mestizas (Martínez, 2003:80).

Así los artistas de Latinoamérica no se reducen al esencialismo o conservar ciertos patrones o modelos interiorizados, se trata de una experimentación entre lo que podría aparecer como incompatible pero esa fusión de discursos y sonidos no sólo parte desde su especificidad cultural o geográfica sino que toma de otras latitudes del mundo sonoridades que también en algún espacio de la historia o en el presente representan sonidos periféricos que surgieron de forma espontánea y en la actualidad cumplen la función de resistencia.

“Sólo se puede existir en la mezcla. La pureza, tema de ángeles y fascistas, corrompe la sustancial humanidad de lo imperfecto: la misericordia” (Martínez, 2003:80). Por esa razón, ya no se puede hablar de una música pura, la música rebasó fronteras y se ubica donde se lo necesita. Es así que, un tema musical bien logrado podrá sonar en América Latina como en Asia y la acción que pueda generar aquella canción será variada y diferente, y su legitimidad como música no dependerá de un centro ideológico, “nada legitima mejor a la creación que el acto libertario que es su propia presencia” (Martínez, 2003:81). La música es un lenguaje que crea una identidad global, pero recordando siempre que se hace mención a una identidad en constante construcción, no una identidad esencialista inalterable que perdura a través de los

tiempos, sino como un proceso dialéctico dentro del devenir cultural y que no está enmarcado dentro de un territorio geográfico.

Esta búsqueda aristotélica de la identidad como substancia en la cual se funda varias prácticas folclorizantes, basa en el origen la legitimación de todo acto creador, desconociendo el “acá” y el “ahora” como verdadero espacio para la reflexión creativa (Martínez, 2003:81).

En el contexto internacional una banda que causa furor en la actualidad es *Calle 13*¹⁸, banda que fusiona diversos sonidos, su ritmo posee elasticidad y adaptación, y las letras de las canciones van desde lo absurdo, humor negro, denuncia social, ataques frontales a políticos y artistas comerciales. Es una banda que está en contra del sistema pero está dentro del sistema, una idea algo ambigua para gente, pero desde el circuito comercial como una banda que está apoya a los sectores sociales subalternos. La misma banda *Calle 13* ha declarado que su música no posee un género específico.

En Bolivia existe la propuesta musical que se acerca a *Los Nin*, se trata de la propuesta que está en marcha de mezclar el hip hop con los ritmos autóctonos de Bolivia y sus letras son cantados en lengua Aymara, la agrupación se llama *Ukamau* y *Ke*¹⁹. Otro grupo similar y también de Bolivia es *Wayna Rap*²⁰. En México existen dos grupos representativos que son: *Movimiento Acaxao* y *Sociedad Café*. En Perú existe la banda *Ushpa* una fusión entre el blues y lo tradicional. Se trae a consideración a todas estas bandas para constatar que la propuesta de *Los Nin* se enmarca dentro de un ámbito discursivo en donde transitan otras bandas en la actualidad, es una propuesta que parte de lo local pero recogiendo elementos foráneos y que su difusión y gusto no sólo se enmarca dentro del contexto donde viven sino como dicen algunos artistas “la música es un lenguaje universal”.

En síntesis, y compartiendo la línea de reflexión de Martínez, se finaliza con la idea de que:

La música creció y se desarrolló allí justamente donde existió la mezcla, la convivencia con el “otro”. No hay desarrollo afuera de la “otredad”, ésta aparece como nuestro futuro posible, como construcción de una diversidad

¹⁸ Calle 13, banda de música puertorriqueña que fusiona ritmos de diverso origen. Personas y músicos lo consideran como reggaeton pero en las mismas palabras de René Pérez (Vocalista) “Calle 13 no es reggaeton, Calle 13 es más que eso...Calle 13 es música”. Para más información: <http://lacalle13.com>

¹⁹ Ukamau y Ke tema musical Tupay Katary, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=BpYfDmQMMA>

²⁰ Wayna Rap tema musical Revolución Kaltasky, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=22HonqaXji4&feature=related>

desde los límites de lo propio, pues “lo otro” aparece a nuestra percepción sólo cuando ya estamos listos para verlo. Aparece como “alteridad” pero sobre todo como “alteración”, como mutación de nuestra propia conciencia, de nuestro propio entorno (Martínez, 2003:82).

El tema que realza Martínez sobre el tema de la alteridad es de vital importancia dentro del tema de la música que no se desarrolla dentro de los conservatorios o institutos que legitiman un orden eurocéntrico establecido, pues considerar que existe un “otro” dentro de nuestro contexto es darle el derecho de la existencia, pero, y como dice Martínez, el “otro” diferente aparece sólo cuando ya estamos listos para verlos, si esa situación no ocurre se estará caminando un sólo camino y negando el derecho de la existencia de “otros sectores”.

Música y tecnología

La música y la tecnología están estrechamente ligadas, y esta relación no sólo es actual sino desde sus orígenes. El instrumento musical debe ser entendido como una tecnología que al ser ejecutada por quien conoce el manejo de aquella tecnología lo convierte en sonidos armónicos y estructurados. Dentro de esta investigación los rústicos instrumentos musicales como: tambores, flautas o quemas de carrizo, chagchas, etc., son artefactos tecnológicos, porque son creados para una funcionalidad: el hacer música.

En lo tiempos actuales no se puede hablar de música sin hablar de la tecnología que permite producirla. La aparición de nuevos instrumentos musicales como nuevas formas de crear sonidos y la forma de grabar los sonidos representa actualmente procesos separados de compleja realización en cada una de sus fases, es decir en la pre-producción, producción y pos-producción existe la participación de la tecnología. En los momentos actuales la aparición de ordenadores permite nuevas oportunidades y formas de creación musical, y a la vez aparecen nuevos actores dentro del escenario de la producción de la música.

Es así que en la producción de la música ya no solo la figura del artista o los artistas sino también aparece el trabajo creativo del productor musical, que en muchas ocasiones posee más trascendencia que los artistas. En esta misma idea, las bandas musicales ubicadas en los ritmos de la música electrónica, rap, y otros más aparece la

figura del DJ o la persona que realiza los *samplers*, estos nuevos actores son los que se suman a muchas bandas musicales actuales. En resumen, la tecnología cambia formas creativas y productivas dentro de la música y engendra nuevos actores dentro de la puesta en escena musical.

El conjunto de materiales, instrumentos, aplicaciones, programas y actualizaciones inherentes a las nuevas tecnologías ha hecho que el arte nacido con la cibercultura dependa de estas herramientas digitales para su creación y desarrollo, puesto que cada nueva aplicación, cada nueva actualización, genera nuevas formas de experimentación, producción y recepción (Márquez, 2010:01).

Se hace referencia a la utilización de la tecnología porque el Hip – Hop y Rap es resultado del apareamiento de tecnologías como Samplers, grabaciones multipistas, desarrollo de platos de discos electrónicos y la presencia de los DJs. Así el desarrollo de un artefacto tecnológico como los instrumentos, ordenadores, y otros generan que exista gente capacitada para manejar o ejecutar tal artefacto a través de un conocimiento específico, es decir no todas las personas poseen el capital intelectual para ejecutar un artefacto musical. Israel Márquez cita a Eco quien expresa que:

[...] desde el comienzo de los tiempos, toda música, salvo la vocal, se ha producido por medio de máquinas. ¿Qué son una flauta, una trompeta o, mejor aún, un violín, sino complejos instrumentos capaces de emitir sonidos si los maneja un ‘técnico’ (Eco en Márquez, 2010:03).

El abordaje de la música tradicional del cual nos hablaba Jony Oña en el capítulo 2 en las fiestas de la comunidad indígena implica ya la utilización de un artefacto que fue construido para generar sonido. Los instrumentos de percusión con el bombo de madera y membrana de chivo es un artefacto, y de la misma forma las chagchas. Y este es un punto fundamental para conocer la composición de la música de la agrupación de Los Nin, pues además de la utilización de instrumentos como: la guitarra, los bajos electrónicos, la batería, a más de eso se utiliza *samplers* y *scratches*. De toda esta unión de artefactos nace una totalidad distinta y dinámica que es la propuesta musical de Los Nin.

Por esa razón, tanto los instrumentos como la misma conformación de la banda o grupo musical son artefactos que implica algún tipo de tecnología.

Así, desde los instrumentos musicales más primitivos hasta el nacimiento del fonógrafo en la era industrial y del ordenador en la digital, la música ha experimentado diferentes cambios y modificaciones que han despertado en los

sujetos nuevas modalidades de producción y recepción de las obras (Márquez, 2010: 04).

El proceso de posproducción también se torna igual de importante que el mismo proceso de crear la composición musical.

Acercamiento al Rap y Hip Hop

Uno de los aspectos que hay que tener en cuenta es la subcultura del *hip-hop* y su ritmo característico que es el *rap*. Pero la cuestión de cajón que se plantea en este punto es dónde se origina el hip-hop, por ese motivo se describe una trayectoria histórica breve sobre los orígenes de la subcultura hip-hop.

El hip hop es una subcultura²¹ que se desarrolló dentro de la colonia de los Negros en la ciudad de Nueva York, pero pasó de ser simplemente una moda a constituirse como elemento de resistencia de los jóvenes negros contra del sistema racista y segregacionista del gobierno de Richard Nixon de los Estados Unidos. Pero Cristina Ahassi (2008) cuenta que a más de las políticas públicas en contra de los barrios periféricos de Nueva York, la violencia entre pandillas de negros y latinos por espacios públicos generó olas de violencia donde cada grupo no podía pisar o visitar ciertos espacios físicos controlados por unos y por otros. Ahassi (2008) narra que en África Bambaata, organizó e invitó a un *block parties* en el *Bronx River House* un sitio que quedaba a un lado del río, logrando así invitar a las dos pandillas que se encontraban en franco enfrentamiento como los ‘*Skuls*’ y ‘*Nomads*’. Para llegar al lugar de la fiesta era necesario cruzar un puente sobre el Río Bronx, ese cruce por el puente entre pandillas sería el comienzo de nuevas dinámicas de las pandillas y, según la investigación de Ahassi, el comienzo del Hip-Hop.

Bambaata logra que los mismos pandilleros crucen esas fronteras imaginadas y construidas por ellos mismos y su lógica territorial-espacial. Logra pues reconstruirla y construye al mismo tiempo una lógica renovada, de paz, de comunicación. Es así como surge una nueva generación en el Bronx, la generación del Hip Hop (Ahassi, 2008:22).

“Una observación importante es que si bien se inserta esta nueva lógica dentro de los guetos de Nueva York, esto no quiere decir que la violencia haya sido reemplazada o

²¹ El término subcultura pueda causar cierto rechazo entre los integrantes del mundo hip-hop pues ellos se consideran como una contracultura.

disuelta. Lo que sí existió fue un nuevo horizonte, uno donde reinaba la creatividad” (Ahassi, 2008:23). Así, la subcultura hip hop y su ritmo característico el *rap* se convierte en una toma de posición política frente a una cultura dominante. Por esa razón, se puede mencionar al hip-hop como mecanismos y recursos de resistencia de un sector social a través de la creación artístico - musical.

Rainer Quitzow (2005) explica que son cuatro los elementos que pueden caracterizar la subcultura del hip hop: *breakdancing*, *graffiti*, *Djs* y *la música rap*. Rose citador por Quitzow dice que “la música rap es un expresión cultural negra, que prioriza las voces negras que provienen de los márgenes de la América urbana” (Rose citado en Quitzow, 2005:2). Al inicio se trató de un elemento local pero posteriormente esta práctica subcultural sería global.

La idea de grupos de poder (como el Gobierno de EE.UU.) y sectores subordinados (sectores negros y latinos) se la puede entender desde las reflexiones de Aníbal Quijano que plantea la cultura como un proceso en conflicto permanente donde los elementos que la constituyen al cambiar nunca ocupan el mismo lugar en relación al centro de poder: “los elementos de un universo cultural global determinado, no se integran ocupando un mismo nivel dentro de la estructura cultural, sino formando núcleos estructurados que se subordinan los unos a los otros, que compiten entre sí o que convergen” (Quijano, 1980:23). Por esa razón, cuando hay cambios estructurales dentro de una cultura no sólo existe una integración o separación de elementos “sino también a los cambios en el orden en que se relaciona los elementos dentro de ella” (Quijano, 1980:23). Pero este cambio de posiciones dentro de una determinada jerarquía cultural ocurre cuando los grupos subalternos poseen procesos históricos de lucha. Y sin duda alguna, el Hip Hop pasó de ser una práctica subcultural local a una práctica subcultural global, donde su ritmo y sus discursos son más elaborados, y dentro de una jerarquía cultural actual ocupa un espacio legitimado donde se expresa su característica contestataria y de inconformidad contra un centro de poder.

El tema del hip-hop como recursos para luchar contra un poder lleva a plantear el tema de la resistencia a través de la música. Los grupos que ostentan el poder, los grupos que posee la capacidad de imponer una fuerza física o fuerza de cualquier otra índole utilizan grandes estrategias, pero el término estrategia hay que entenderlo desde la línea de Michael de Certeau (1996), quien expresa que los grupos

de poder poseen estrategias y este proceso se caracteriza por poseer *un lugar propio, prácticas panópticas, y poder de conocimiento*. De esta forma, los grupos de poder son aquellos que imponen las reglas del juego de otros grupos sociales en diversos temas.

“La estrategia postula un lugar posible de ser susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base de donde administrar las relaciones con la exterioridad de metas o amenazas...” (Certeau, 1996:42). Es decir, el planteamiento de Certeau se puede extrapolar con el circuito musical comercial que impone reglas de juego a los artistas independientes, un circuito donde están naturalizados discursos y prácticas para sobresalir dentro de ese campo.

En la misma línea de Certeau se puede citar a las academias de música e instituciones que legitiman sólo cierto tipo de prácticas musicales como válidas dentro de un contexto dejando así nuevas prácticas que surgen desde la periferia de las institucionalidades o las legitimidades culturales instauradas. Y asimismo, las políticas públicas relacionadas al ámbito artístico siempre parten de una lógica eurocentristas donde lo legítimo de una práctica artística son las expresiones occidentales. Respecto a este tema Daniela Alejandra Ruesgas dice:

La concepción de las artes en el Ecuador, como en la mayoría de los países latinoamericanos, ha tenido como referente el quehacer cultural y artístico europeo. Esta concepción del arte y la cultura ha determinado en un principio el diseño de las políticas culturales dejando de lado el arte y las culturas populares, consideradas por la sociedad moderna solo dentro de lo folklórico (Ruesgas, 2009: 17).

Dentro de este contexto artistas o sonidos alternativos que no están dentro del sistema de quien genera la estrategia tienen que realizar acciones propias para poder existir y mostrar las expresiones culturales, y esta muestra de la expresión artística de los artistas independientes está por fuera de los circuitos legitimados por el poder. Esto significa que este tipo de artistas se auto-gestionan su producción artística, pero aun así la lógica de quien dicta las estrategias del sistema se impone y le deja espacios o márgenes limitados de actuación.

En las reflexiones de Certeau la acción de los débiles es *la táctica*, el historiador dice que la táctica es un espacio de acción donde los sujetos subalternos no poseen un lugar propio sino que se trata de una constante sobrevivencia diaria en un lugar que no le pertenece. “Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia

de un lugar propio. Además, debe actuar con el terreno que impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (Certeau, 1996: 43). Cómo táctica de los artistas independientes del circuito comercial son: difundir la música, concretar presentaciones, grabar canciones, realizar conciertos, y vivir de la música, todo este proceso puede ser realizado por la misma persona en muchos casos.

De Certeau expone que los sujetos subalternos no poseen un lugar propio desde el cual puedan ejercer un poder sobre otro territorio, diversos grupos han consolidado espacios urbanos donde su poder de influencia es marcado como: barrios periféricos, escuelas, colegios y universidades donde el poder constituido tiene poca o nula influencia. Pero la postura con la que se concuerda es que estos espacios no poseen poder de influencia sobre otros territorios.

De Certeau en resumen dice que “sin lugar propio, sin visión globalizadora, ciega y perspicaz como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia, gobernada por los azares del tiempo, la táctica se encuentra determinada por la *ausencia de poder*, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de poder (De Certeau, 1996: 44).

Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que *el establecimiento de un lugar* ofrezca al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una *hábil utilización del tiempo*, en las ocasiones que presentan y también en las sacudidas que introduce en los cimientos de un poder (Certeau, 1996:45).

Esta dinámica planteada por De Certeau sobre los grupos de poder y los grupos subalternos se lo puede relacionar específicamente dentro de los márgenes de la música andina y la música del hip-hop, circuitos musicales donde existen productores o grupos de artistas que imponen sus reglas de juego para quienes intentan introducirse en ese mundo, donde la composición musical y discurso deben seguir técnicas y temáticas que el mercado musical solicita. Pero frente a esta imposición no todos los artistas se someten sino que buscan formas alternativas de expresar el arte a través de la utilización de diversas tácticas y en diferentes espacios. Referente a esta idea Pablo Alabarces explica que las relaciones que pueden existir entre grupos hegemónicos y subalternos²² no siempre los segundos son pasivos:

²² La relación hegemónica se da en diversos niveles, y este punto específico se refiere a la relación hegemónica de productores, bandas y medios que imponen reglas de juego a los artistas que proponen alternativas en contra del mercado comercial pero que necesitan de productores, medios de comunicación y locutores para llegar con su discurso hacia la gente.

[...] en esa tradición es crucial la idea de que dichas relaciones no consisten en la imposición activa de determinado orden sobre actores que se vuelven receptores pasivos del mismo: lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian luchan con distintos grados de énfasis y variadas posibilidades de éxito, que solo pueden describirse adecuadamente en un análisis diacrónico y a la vez contextual en torno a significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía (Alabarces, 2008).

La dinámica que plantea Alabarces se acerca mucho a la idea de fusión, mezcla e hibridación que plantea García Canclini (1990) dentro de los discursos y prácticas culturales donde los sujetos inscritos dentro de una cultura consumen productos culturales de acuerdo a sus necesidades o re-interpretaciones, es decir los sujetos subalternos re- significarían los contenidos simbólicos y culturales que provienen desde un centro de poder.

Así los grupos subalternos al no someterse a una lógica hegemónica del Estado o mercado musical lo que están haciendo desde su lugar de enunciación es una táctica de resistencia, y esas tácticas de resistencia se evidencian en: discursos, mensajes, combinaciones rítmicas, fusiones musicales, puesta en escena, participación de eventos sociales, etc. P. Alabarces propone una definición de resistencia:

Esta definición amplia supone la posibilidad de calificar como *resistencias* una enorme cantidad de prácticas; desde las políticas, las que posiblemente sean las más fáciles de reconocer y catalogar, hasta prácticas formales e informales destinadas a señalar una relación de dominación puntual vinculada a un eje particular... (Alabarces, 2008).

En este sentido la práctica musical que está fuera del circuito comercial también se convierte en tácticas de resistencia frente a las normas y regulaciones formales e informales establecidas a través de los años. Se trata de tácticas que están en constante lucha contra las estrategias de las casas disqueras, medios de comunicación e instituciones culturales. Pero hay que indicar que esta dinámica conflictiva de los procesos culturales planteados por A. Quijano (1980), o las mutaciones que plantea Martínez (2003) permite un proceso que quizá no está visible a primera vista y es la dinámica de la creatividad, entendida este concepto como la capacidad humana de crear lo que aun no existe, y la creatividad también es parte del proceso de la hibridación cultural.

Espacios donde se genera la co-construcción de Los Nin

Los espacios donde construyen los sentidos de la agrupación *Los Nin* son principalmente las redes sociales, página web de música independiente, eventos artísticos y medios de comunicación como la radio (tradicional y por la Web). Las mismas expresiones de María Fernanda Ramón (2012) indican que la promoción de Los Nin fue exclusivamente por redes sociales, y que posteriormente surgieron notas, reportajes que se publicaron en páginas webs y medios de comunicación locales.

Redes sociales: las redes sociales se han convertido en una forma de dar a conocer propuestas de diferente índole sin ningún tipo de inversión alto. Además la influencia y trascendencia que posee sobre el sector más joven de la población permite que este sector sea visto como potencial consumidora de productos culturales y simbólicos. Dentro de esta dinámica Los *Nin* también se han planteado difundir su obra artística a través de redes sociales como facebook²³, Gmail²⁴, Youtube²⁵ y Myspace²⁶.

Páginas web: existen contenidos sobre eventos, noticias y entrevista a la banda en las páginas de web de Plan Arteria y OtavalosOnline.com

Conciertos: el espacio de los conciertos es donde más cobra sentido la banda porque en ese espacio es donde se puede conocer el discurso musical de la banda pues al ser acompañada de un discurso político entre cada canción cada una de las letras cobra sentido. En este primer semestre del 2012 la Banda Los Nin se han presentado en serie de conciertos a nivel nacional. Han visitado ciudades como: Salinas, Quito, Otavalo e Ibarra. A nivel internacional han viajado a Francia y España. Posteriormente tienen planificado una serie de participaciones en eventos de carácter social y cultural en plazas públicas y Universidades de la ciudad de Quito. De la misma forma se puede resaltar la participación de Sumay Cachimuel invitado por la banda de música de rock pop alternativa Papá Chango de la ciudad de Quito en la apertura del Concierto Internacional de Manu Chau y Calle 13. En ese espacio Sumay Cachimuel expuso su arte como rapero. Aparte de eso, Los Nin han estado en Perú en la Feria del Libro del Perú.

²³ Cuenta de Facebook de Los Nin: <http://www.facebook.com/pages/LOS-NIN/375039385854039>

²⁴ Correo electrónico: losninecuador@gmail.com

²⁵ Videos en Youtube de Los Nin: <http://www.youtube.com/watch?v=7yLXfruOQAs> y <http://www.youtube.com/watch?v=VKCJfAFpjlC&feature=related>

²⁶ Cuenta de Myspace de Los Nin: <http://www.myspace.com/losnin/radio>

Medios de comunicación: se puede rescatar entrevistas y reportajes realizados por El Programa de la Televisión de Ecuavisa. En radio se pueden destacar varias, la última realizada en Radio Pública del Ecuador y Radio FLACSO.

Flexibilidad interpretativa de los Grupos sociales relevantes

Desde la línea de reflexión Pinch los Grupos Sociales Relevantes (GSR) son los actores que generan significados diversos a través de su capacidad de la flexibilidad interpretativa. En el proceso de la investigación se identificó y se tuvo acceso y apertura a los siguientes GSR: Manager de la Banda, Productores de música, directores de Programación de las Radiodifusoras, Locutores de radio, Tiendas musicales formales y puesto musicales informales, fans y mundo Hip-Hop.

Manager: Su nombre es María Fernanda Ramón es una joven cuencana de 24 años de edad, su profesión es abogada por la Universidad de Cuenca. Según su propia descripción desde los 18 años participa en diversos colectivos culturales relacionados con el mundo del Hip-Hop. El primer contacto con los integrantes de la banda *Los Nin* es a través de integrantes de la agrupación de música andina Yarina. Ramón (2012) piensa que Los Nin hacen música hip hop en versión andina, ritmos dedicados a narrar historias sobre las condiciones sociales de los pueblos. Las fortalezas que rescata Ramón sobre la banda son: el lenguaje kichwa, solidaridad artística y comunicación. Y una debilidad que menciona es un factor exterior para la banda y es la falta de apoyo y comprensión sobre la vida del artista de parte de sectores sociales. Para Ramón *Los Nin* es la mejor banda de música hip hop andina que existe en la actualidad. Este calificativo se merece por su nivel profesional, creación de ritmos no comerciales, manejo del castellano y kichwa como base para sus letras y vinculación con sectores sociales.

Productores: la producción de la música de Los Nin no se trabaja desde terceros productores como suele ocurrir con diversos artistas. Los estudios sobre composición musical y producción musical adquiridos dentro de la Universidad San Francisco de Quito, Instituto secundario Luis Upiano De la Torres de Cotacachi, y la tradición artística, permite que los propios integrantes de la agrupación se conviertan también productores musicales. En sus manos recae la pre-producción, producción y

posproducción. En este punto se pudo ubicar a Joshi Espinosa, productor audiovisual²⁷ de varios videos clips musicales para agrupaciones andina del Ecuador. Desde el criterio de Espinosa expone que se acerca a muchos artistas de la escena cuando no han perdido la esencia, es decir valorar lo nuestro.

Los Nin tienen una cosa muy bacana que es fusionar estos ritmos pero no hablan de cuestiones de la comunidad, no hay mensaje que venga de la comunidad, porque ellos tienen todo este discurso anticapitalista...no me indican de dónde ellos vienen, eso es consecuencia de la fusión de varios grupos musicales y personas...yo no podría decir que esa música representa a una nacionalidad, pero tienen cuestiones interesantes por el idioma (Kichwa), uno es interesante que se empiece a rapear en kichwa pero el mensaje no representa, como te digo, de dónde son (Entrevista a Espinosa, 2012).

Directores de programación: en varias radios donde se programa música andina existe dentro del organigrama institucional el puesto de director de programación musical, el ocupante de este puesto es responsable de aprobar o rechazar la canción de una agrupación antes de colocarla al aire. En *Radio La Otra*, no se pudo tener contacto con el responsable directo de la programación pero el locutor del Programa *Raíces de la Patria Grande*, Juan Carlos Ledesma, expresó que los criterios de aprobación o desaprobación sobre la canción de una artista o una banda responden a los criterios de calidad de grabación e interpretación artística-musical. En otros programas de radio donde se ubica música considerada andina existe más libertad donde los propios locutores y radioescuchas programan sus preferencias musicales.

Locutores de radio: los locutores de radio se convierten en actores principales en la difusión de la música considerada andina dentro de la provincia de Pichincha e Imbabura. En esta investigación se tuvo acceso a dos locutores de radio: Wladimir Carvajal de Radio Francisco Estéreo de Quito y Juan Carlos Ledesma de Radio La Otra de Quito. Carvajal desde el inicio admite conocer a Los Nin, y el criterio que tiene sobre la banda es que es una propuesta interesante, y que varias veces ha colocado al aire la música de *Los Nin* y el público lo ha acogido de buena manera. En cambio, Juan Carlos Ledesma en primera ocasión no conoce de esta banda, por lo cual se realiza otra entrevista para su punto de vista, en el segundo momento considera que se trata de una propuesta interesante pero que no posee la esencia de la música andina.

²⁷ En la actualidad es realizador de Ayllu Records (<http://ayllurecords.com/>) y catedrático de Cine y Televisión en INCINE.

Músicos: desde el mundo de los artistas los criterios que se manejan sobre Los Nin son diversos aunque la balanza se inclina hacia criterios favorables. Jonny Oña dice que:

El hip hop y el rap, constituyen géneros musicales que expresan sin tapujos la realidad, el sentir y el vivir de un grupo, de un pueblo, de una sociedad y los NIN hacen justamente eso, ser la voz de los guambros de hoy, de una nueva generación en transición que busca reivindicar sus valores ancestrales y hacerlos nuevamente propios. Llevan consigo un gran legado musical que constituye una fortaleza al momento de construir nuevos temas, pero también conlleva una gran responsabilidad, el de mantener las tradiciones y la esencia de su pueblo que por generaciones se ha venido transmitiendo como herencia familiar (Entrevista, Oña: 2012).

David Gramal (2012) dice que ante todo hay que partir de la idea de que la música considerada andina es un universo inmenso del cual es parte (Winiaypa), y que es una parte pequeña de ese universo, es un grano de arena en una playa; pero todos esos granos (Los Nin, Proyecto Coraza, etc.) juntos son los que hacen el universo de la música andina. Sairy Cotacachi, vocalista principal de Charijayac expone que Los Nin son artista “programados sólo para una época y que no van más allá de esa época...pasa esa moda y habrá otro ritmo” (Entrevista Sayri Cotacachi, 2012).

Tiendas musicales: dentro de este punto se puede considerar dos tipos de locales comerciales, por un lado están los locales comerciales constituidos bajo la reglamentación comercial que rige los acatamientos de la disposición de la ciudad, en estos lugares el material sonoro son originales donde los principales consumidores son personas de clase media que poseen una capacidad de pago por un disco original, principalmente el material discográfico es consumido por clientes extranjeros o coleccionistas. Por otro lado, están los lugares que espontáneamente han surgido en los mercados de artesanías o lugares concurridos por turistas nacionales y extranjeros, en este tipo de sitios la música andina que se comercializa son discos compactos copiados, considerados “música pirata”. Este tipo de lugares la música andina es muy variada y también el consumidor principal son los extranjeros y turistas nacionales. Con respecto a Los Nin la tienda musical no emite ningún criterio favorable o desfavorable ya que a su tienda no ha llegado el material discográfico, el propietario de la tienda, Esteban Armijos, sería interesante escucharlos. En los puestos de discos compactos simplemente no se conoce la existencia de la agrupación Los Nin.

Fans: dentro de la investigación se denominará fans a las personas que gustan y apoyan la música realizada por Los Nin. Son personas que se ubicaron en las presentaciones de la banda y la observación de comentarios a favor de Los Nin en la red social de Youtube. Pero dentro del concierto brindado por esta banda en la ciudad de Otavalo se dialogó con un asistente al evento, su nombre es Clemente Mamany, esta persona indicó que “la propuesta musical de la banda es interesante pero un tema que escuché, Yuyay creo que era, solo en la entrada se escucha charango luego no hay más, luego es un pista común de rap” (Entrevista a Mamany, 2012). “Como te dije al principio hay una entrada de charangos pero luego se canta sobre una pista de rap donde no hay instrumentación andina” (Entrevista a Mamany, 2012). En el mismo evento se identificó adolescentes indígenas y se dialogó con uno de ellos, su nombre Sebastián Bonilla Muenala de 15 años, el joven expresó que esta banda “son buenazos, sus canciones me gustan mucho, dos de ellos son amigos míos, escuchamos sus canciones con casi todos mis amigos en el colegio, a todos les gusta” (Entrevista a Bonilla, 2012).

Detractores: son las personas ubicadas dentro de la red social de Youtube que están en contra de la banda. Se registran comentarios críticos sobre el estilo musical e ideología referidos a Los Nin. Principalmente, estas fuertes críticas provienen de personas que consumen el Hip-Hop considerado puro. No se tuvo acceso directo a este tipo de detractores porque no lo practican de forma abierta, pero se quiere resaltar algunos criterios que están registrados en la red social de Youtube. Comentarios favorables que se puede recoger están como: “Que gran orgullo siento por tan excelente melodía” o “excelentes, saludos de México, respeto por su cultura....”. Pero hay comentarios desde el otro bando:

Hablas que los indígenas han perdido identidad y tu primero te vez usando pantalones que parece se los has robado a un gringo con tres metros de basta, camisetas que parecen maternas.... Vamos amigo, háblame serio, muy original tu propuesta y tu música, un artista con sentido..... Me parece excelente el mensaje que intentas transmitir, pero el cambio empieza por uno mismo..... Saludos (Comentarios Theosaso; 2012).

Un indio que habla de identidad, que sale en un video peor que un desbaratado o rapero, mmm... pues si tienen que borrar esta vergüenza para el Ecuador, estos si van de mal en peor, con ese llamando ABK ya era demasiado el ridículo que hacen, peor con esto²⁸(Comentarios THEPEPELIMA, 2011).

²⁸ Texto original de la red Youtube:

La propuesta esta buena, son jóvenes y este ritmo creado por los afroamericanos es contagiante y a la vez fue un movimiento poderoso en sus inicios. Lo malo chicos, es que quieren ser del Getto, con su vestimenta y sus signos de pandilleros con las manos. Así que cuidado con juzgar a otros ya que ustedes no están siendo ustedes si no siguiendo un movimiento comercial en auge aquí en USA y ha acabado con la verdadera esencia de este ritmo (Comentarios, JTP14, 2011).

Pobres pendejos.... esta porquería solo puede ser comparada con Delfin Quishpe....hablan de fortalecer su cultura, lo que hacen es destruirla, alienarla, ...vergüenza ajena...(Comentario de Ecuador 20091, 2011).

Sabes yo que vi un pinche indio como vos queriendo ser rapero, oye tonto piensas que ese es un nuevo ritmo o lo inventaste...jajajaja pobre verga si lo copiaste del hip hop peruano que pistas como esas hay por montón y mucho mejores que esta verga. (Comentarios THEPEPELIMA, 2010).

En el video de nombre Katary colgado en la red de Youtube se puede registrar hasta la actualidad (Junio 2012) 259 comentarios luego de 111 mil 465 reproducciones del video colgado hace 3 años. De los 259 comentarios se puede registrar que 75% corresponde a comentarios a favor y 25% a comentarios negativos.

Flexibilidad Interpretativa al interior de Los Nin

En este aparatado se pretende dar la voz a los integrantes de la banda musical, porque se parte del criterio que al interior de la banda cada integrante posee su propia interpretación de lo que significa *Los Nin*. La primera aproximación con *Los Nin* fue a través de María Fernanda Ramón, quien cumple la función de manager del grupo musical. Es una joven abogada que trabaja para *Los Nin* en temas legales relacionados a derecho de autor, respeto y cumplimiento de los contratos entre artistas y empresarios. Además la relación entre Ramón y *Los Nin*, según su propia versión, va primero desde la amistad hacia el plano profesional. Su lenguaje es apasionado y directo, guarda la rebeldía de los jóvenes que no están conformes con la situación que vive la sociedad actual, se indigna por la injusticia, el racismo,

“UN INDIO K HABLA D IDENTIDAD K ZALE EN UN VIDEO PEOR K UN DESBARATADO O RAPER O MMMMMM PUZZZ ZI K TIENEZ K BORRAR EZTA VERGUENZA PARA EL EKUADOR EZTOZ ZI K VAN D MAL EN PEOR KON EZE LLAMADO ABK YA ERA DEMAZIADO L RIDIKULO K HAZEN PEOR KON EZTO”.

prejuicios y la reduccionismos mentales de ciertos personajes políticos y artísticos dentro de la escena del Hip Hop - Rap.

La charla con María Fernando Ramón estuvo cargado de un clima tenso, cuando se enteró del tema de la investigación, expresó su malestar al interpretar que se considere a la banda *Los Nin* como un fenómeno social al cual haya que investigar como “fenómenos”, explicó que no se trata de estudiar por qué una etnia hace tal o cual cosa, sino hay que observar el talento que cada uno de los integrantes posee. Ramón se refirió que diversos investigadores sociales observan a la banda de *Los Nin* como un objeto a ser estudiado sin comprender su real magnitud.

La vida de María Fernanda Ramón está dividida en dos actividades principales, la una es ejercer la labor profesional de abogada y la otra mitad se dedica a actividades culturales con colectivos sociales urbanos. Su actitud es activa, siempre tiene argumentos para debatir las ideas y muchas ideas se quedan sueltas por el ímpetu de abordarlo de forma concreta. Su labor como partícipe del mundo del Hip Hop hace que su conocimiento y experiencia provee a *Los Nin* una nueva imagen y performance hacia el público. Por esa razón, asegura que la nueva propuesta musical de Los Nin, a posteriori, será distinta hasta la mostrada hasta actualidad.

Yo he trabajado con músicos desde que tengo 18 años, luego entré a estudiar derecho, después de que me gradué de derecho hace dos años seguía trabajando con músicos, generalmente eran músicos independientes, siempre en el ámbito de Hip Hop-Rap. He trabajado con los *Verso Inverso* de Cuenca que es una banda de tres músicos que tocan pistas y hacen Rap con un Scratch. He trabajado con artistas independientes de Perú y Colombia, que inclusive está ahí dentro del Ecuador. Mi círculo de artistas donde yo me desenvuelvo es el mundo de Rap y Hip-Hop, y este mundo me vinculó indirectamente con una banda que ya la venía escuchando desde sus inicios a *Yarina*. Como producto generacional siguieron haciendo música y en ese mundo se desenvuelven, y me vinculé con ellos por algunas razones, una de esas razones es que yo admiro mucho y me siento orgullosa de que en mi país exista indígenas que conserven su cultura, su identidad, su manera de vestir, su lenguaje, y sobre toda la conexión que los indígenas tienen con la tierra, con los elementos de la creación (Entrevista Ramón, 2012).

María Fernanda Ramón explica que la banda de música, ante todo, es una familia donde existe un apoyo mutuo, es decir el talento de cada uno de ellos en la interpretación de diversos instrumentos hace que el remplazo a la falta de un integrante sea una cuestión que no complica una show o una presentación.

Ramón expresa tener una fascinación por el lenguaje, pero en especial la fascinación de la lengua kichwa, pues expone que ese lenguaje encierra magia en las palabras. Se trata así de una joven mujer comprometida con la banda y sus discursos políticos y culturales. Y además está dispuesta hacer historia con los sonidos que elaboran *Los Nin* porque según Ramón, se trata de la coyuntura precisa para realizar este tipo de proyectos en el País.

María Fernanda Ramón dice, que principalmente *Los Nin* y su estilo musical están dentro de dos universos musicales como la música considerada andina y el rap, y para su criterio personal *Los Nin* es la mejor banda “hoy por hoy” del Ecuador. Esto se ha realizado a través de un trabajo que se ha mezclado entre la autogestión y publicidad por medios digitales, razón por la cual, dice Ramón, la música se ha difundido por los medios y redes sociales, se consideran que son artistas que no se han vendido al mercado como muchos otros.

David Proaño, (vocalista de la banda *Los Nin*) se trata de tipo con criterios sociales y políticos bien formados, dentro de su discurso se puede extraer su insatisfacción de las condiciones sociales que muchos sectores sociales viven en Ecuador y el mundo, es decir se trata de un ser humano que critica el modelo económico capitalista. Proaño trata de resaltar la parte cultural de los pueblos pero no desde una folclorización y tampoco desde el vaciamiento de ellas, considera que la cultura de los pueblos es una dinámica más compleja y desbordante. Para Proaño la música de *Los Nin* es una denuncia social:

Siempre haciendo nuestras críticas a través de la letras (Canciones) hacia la folclorización, a como se trata a la cultura, como se trata de convertirla en mercancía; y por experiencia propia hemos tenido que pasar por muchas situaciones y como se manejan los intereses del gran capital, se convierte en mercancía, se la vacía de contenido, se la vende sin importar el por qué de las cosas sino como un producto más que genera ganancias. Eso es lo que nosotros también sufrimos, esa lucha diaria con la industria musical, aquí en Ecuador no es tan grande pero igual los artistas independientes sufrimos sobre la industria de aquí, de la gente que la maneja y monopoliza (Entrevista Proaño, 2012).

Sumay Cachimuel, es siguiente vocalista de la banda, es perteneciente al pueblo kichwa de Otavalo, su talento a la música es heredada por su familia pues Los Cachimuel son los integrantes de la agrupación de música andina Yarina.

Los Nin llevamos 5 años de banda, empezamos con ritmos básicos funcionando el Kiwcha con este ritmo (Rap). Pero con pasar de los años estamos con otra base para el grupo y aportar sobre eso, igual siempre poniendo nuestra forma de

pensar, lo que uno siente. Así el grupo se ha estado unificando (Entrevista Sumay Cachimuel, 2012).

En esta primera aproximación se puede comprender que principalmente los sonidos de *Los Nin* es una traducción de la ideología juvenil del sector indígena. Y esa traducción la encuentran en otro ritmo del cual no se conoce su, en inicios, su procedencia.

Yo fui el que más escuchaba ese tipo de música (Hip-hop), nunca fue algo o una cosa planeada, solamente sucedió. Y está música si influyó aunque antes escuchaba esta música sin saber lo que era este nombre, simplemente era una fusión entre mi hermano y mi cuñado que estaban haciendo su música, y meterle un poco de kiwcha a ese ritmo nuevo (Entrevista Sumay Cachimuel, 2012).

Para David Proaño, el ritmo de la banda también posee aceptación en el público foráneo, este síntoma también ocurre porque Los Nin, principalmente, han difundido sus sonidos fuera del Ecuador, es decir la gente que consume a Los Nin son migrantes. Pero la apertura de nuevas expresiones culturales y artísticas es posible en ciudades donde existe una diversidad cultural, caso la ciudad de Barcelona, ha permitido que este grupo sea aceptado en varios públicos de aquella ciudad española.

Yo creo que ha tenido aceptación, tampoco hemos estado en escenarios tan grandes ni espectaculares pero a la gente que hemos llegado hay mucha aceptación, tú sabes que en otros países hay mucha diversidad, están acostumbrados de tener gente migrantes de muchos lados como Barcelona que hay una confluencia de culturas, entonces es un espacio propicio y la gente lo acepta (Entrevista a Proaño, 2012).

De este punto se puede extraer que la banda de Los Nin no pertenecen al circuito comercial de la música, por esa razón hablan de que no han pisado grandes escenarios del país y se mantienen en la escena *underground* o música independiente del país.

Centrándonos en el tema de la identidad la banda parte de la noción de una identidad en construcción permanente, una identidad cultural que se construye dentro de procesos sociales, históricos y culturales, y que jamás llega a ser estática ni definida exactamente. Al respecto D. Proaño expresa:

Es como un proceso que no se acaba, no podríamos decir que Los Nin nacieron de una forma porque todos los días se va construyendo con la historia misma que está pasando y que ha vivido el grupo, hemos entendido muchas cosas, hemos aprendido muchas cosas, hemos conocido gente, lugares, como se mueve el mundo, y como decía anteriormente, como se manipula el discurso, como se manosea y se utiliza a la gente para sacar ganancias, para lucrar; entonces creo

que todos los días estamos renaciendo y batallar contra esto que nos oprime (Entrevista Proaño, 2012).

Desde la visión de Proaño se conecta con algunas ideas de S. Hall al definir la identidad de la banda como un proceso que se construye con la historia, entonces de forma metafórica expresa que todos los días es un renacer, e incluso la nueva propuesta de la banda será completamente diferente a la anterior versión de Los Nin, esto implica que existirá una transformación.

Como se trata de procesos en construcción se debe entender que las unidades que componen la organización responden a diversos intereses y gustos musicales, a través de las negociaciones personales y a través de la permisibilidad de la técnica musical se llega a un acuerdo en común para la propuesta en la primera fase de *Los Nin*. Pero un elemento característico que une esta diversidad es la ideología que cada uno de los sonidos posee con respecto a los sectores vulnerables y subalternos de la sociedad. *Los Nin* han llegado como a una especie de acuerdo en estandarizar unos sonidos característicos. Proaño explica algo sobre la dinámica de la adopción y la entrada en el Hip Hop:

Claro tomar en cuenta que en la banda somos varias personas de diferentes tendencias, de diferentes formas de pensar y que tienen sus diferentes historias. Tendencias musicales hay de todo un poco: rockeras, trovador, latinoamericanas, rap, de todo. Así artistas que apoyan a la ideología popular siempre, a la ideología de batalla, a la ideología, digamos así, nueva que rompe con los viejos esquemas, con los viejos paradigmas (Entrevista Proaño, 2012).

Ati Cachimuel al tocar el tema de las influencias musicales que caracteriza a cada uno de los integrantes de la banda lo relaciona el tema de la hibridación cultural y la globalización que implica el juego de nuevas dinámicas dentro de los procesos identitarios.

Estamos en una cultura que cambia todo el tiempo, tienes influencia de todo, desde música tradicional, desde rock, desde jazz, de todo. Entonces más que hablar de un género musical hay que hablar lo que se plantea, lo que se dice en las letras, de si hay gente interesada en las letras o no, o sea saber si estamos locos o estamos solos (Entrevista a Ati Cachimuel, 2012).

Entonces la música de Los Nin parte ya desde sus inicios desde la fusión musical, de coordinación de diversos elementos que no son afin desde una lógica impuesta, sino que se trata de una simbiosis donde se recoge cada elemento que enriquezca a otro. Eduardo Cáceres diría que “el músico creativo busca permanentemente, investiga, se arriesga a lo que no conoce, escucha lo que no acepta, acepta lo que no conoce, se

crean caminos de integración global sin ignorar la globalidad del pensamiento vernáculo” (Cáceres, 2001:02).

D. Proaño pone en cuestión el tema de la calidad técnica de los sonidos que se dedica principalmente a la lucha social, para este artista la calidad está por debajo del discurso de las líricas musicales, para él lo importante es el contenido social que se pueda transmitir dentro de las letras, y la calidad técnica no es primordial en esos casos. D. Proaño dice:

Habría que definir qué es lo bueno y malo, habría que ver qué significa hacer buena música, habría que discutir mucho eso. Técnicamente creo que ha habido nuevas producciones, ciertos artistas que manejan un nivel técnico de grabación y sonido que está bien, incluso han salido en la televisión en ciertos canales donde difunden su música y sus videos, entonces hay trabajo. Pero así mismo, en un lado escuché que hay una crisis en el arte y la música donde se trabaja mucho la técnica, la técnica crece, se genera buen uso de la técnica, puede ser instrumental, musical y de sonido, lo que sea; pero empieza a perderse de vista la parte esencial, el alma, el por qué se hacen las cosas. Entonces mucha técnica, mucha técnica, pero nada que decir, la música vacía, las canciones echadas al mejor postor, toda la lucha desarticulada. Yo creo que hay un buen nivel de ciertos artistas aquí en el Ecuador. Sí, en el hip hop, se ha mejorado mucho de lo que empezó, técnicamente ha mejorado bastante; pero así mismo hago la crítica, y nos incluimos nosotros dentro de toda la colada porque al final estamos aquí, así mismo ha ido decayendo esa parte del por qué, ese compromiso con los ideales, con lo que uno mismo está escribiendo, con lo que uno mismo se plantea (Entrevista D. Proaño, 2012).

Dentro de este contexto la “música vacía” del cual habla D. Proaño es la música que comercialmente posee más aceptación, del cual muchos artistas viven; en contrasentido qué ocurre con la música que está enmarcada en los procesos sociales y políticos, se puede vivir de aquello:

Es durísimo vivir de la música, nosotros tratamos de sobrellevar la vida, muchos de la banda tienen otras actividades aparte de la banda, trabajan en otros lugares porque no se puede vivir así tan fácilmente de la música. El negocio de música gira alrededor de ciertas bandas, ciertas bandas que salen en muchos comerciales y cosas así, y claro si tú no estás dispuesto a eso simplemente no eres tomado en cuenta. Entonces sí, nos toca trabajar de otras cosas también haciendo producciones, grabaciones, los que estamos en el ámbito de la música, y otra gente trabaja en otro tipo de actividades (Entrevista D. Proaño, 2012).

La idea que se puede destacar es la no disposición de asumir las pautas que genera un mercado musical, por más pequeño que sea como el caso ecuatoriano, y ahí radica el valor de la banda *Los Nin* porque el someterse es igual a perder la esencia con la cual nació la banda, desde estas líneas se puede conectar la idea de D. Proaño cuando expresa que:

Hubo una fuerte necesidad de parte de nosotros los jóvenes de no callar y seguir diciendo lo que han dicho muchos a lo largo del tiempo, y también esa necesidad de explicar la interculturalidad y practicar la interculturalidad entre los pueblos hermanos a través de la música y estas expresiones artísticas (Entrevista TVCAN a Proaño: 2010)²⁹.

Esa es la misma reflexión de Ati Cachimuel, guitarristas de la banda, son reflexiones que van directo a la expresión de los jóvenes del sector indígena, se trata de los nuevos sujetos que continuarán la lucha de sus antepasados y por esa razón buscan espacios y formas de expresión como es el arte y la música:

Cómo jóvenes kichwa- otavaleños queremos expresar todo lo que pensamos a través de nuestra música, nuestra música es música contemporánea, música tradicional fusionada con elementos contemporáneos, hacemos este tipo de música porque creemos que el hecho de ser indígenas no nos limita hacer cosas tradicionales por decirlo así, o sea podemos hacer más nosotros, estamos en la capacidad de hacer cualquier cosa por eso que traemos esta propuesta (Entrevista Cachimuel Ati: 2009)³⁰.

Los recursos para entrar en el colectivo consciente e inconsciente es a través de las historias, cuentos y narraciones, vestimenta y el performance en el escenario. S. Frith dice que “la música construye nuestros sentidos de la identidad mediante experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permite situarnos en relatos culturales imaginativos” (Frith, 1996:212). ¿Pero qué clases de relatos e historias son?

Contamos historias, historias propias, cómo hemos vivido desde pequeños en la comunidad jugando descalzos, contamos todas esas cosas, y parte denunciando el maltrato a los niños, mujeres, indígenas, especialmente...Y siempre llevando el mensaje de rebeldía de los jóvenes, que nosotros también tenemos la voz y necesitamos ser escuchados (Entrevista Cachimuel Ati: 2009).

El relato constituye la parte esencial en la construcción de la identidad, y construir relatos con historias personales o grupales permite una experiencia individual a través de la experiencia grupal “La música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal” (Frith, 1996:210). La música (Frith, 1996) dentro de este contexto es un ideal de lo que nos gustaría ser en el futuro, formas imaginadas de la democracia y los deseos.

²⁹ Aquí puede usted mirar la entrevista:

<http://www.youtube.com/watch?v=EjAEa5GZJiE&feature=related>

³⁰ La entrevista a Ati Cachimuel fue tomada de esta dirección electrónica.

<http://www.youtube.com/watch?v=Bro2IJxhVol&feature=related>

Co-construcción de la agrupación Los Nin

La co - construcción es un proceso compartido de asignación de sentidos a un artefacto, como dice A. Vercelli (2009) la co-construcción implica un proceso de tensión, negociación y retroalimentación entre elementos heterogéneos: artefactos, actores, conocimiento, regulaciones, usuarios y formas funcionamiento. En un primer estadio se describió los grupos que se identificaron en la investigación de campo, en la segunda etapa se dio la voz de los diferentes grupos sociales relevantes que se relacionan con la agrupación Los Nin y finalmente se trató de evidenciar las voces de los propios integrantes de la agrupación para que asignen sentido a su propia banda.

Se puede evidenciar que la creación de la agrupación *Los Nin* responden a una necesidad generacional de seguir dentro de la práctica artística, pero una participación donde se agregan nuevos elementos que den mayor actualidad a las prácticas artístico musicales de cierta población juvenil indígena. Pese a que muchos Grupos Sociales Relevantes como: Juan Carlos Ledesma y sectores juveniles de la escena del Hip-Hop ecuatoriano posean criterios divergentes a la propuesta de la banda son criterios que se toman en cuenta a la hora de los conciertos, y en los discursos que se pronuncian entre el descanso de una canción hacia otra responden a lineamientos políticos de izquierda, por esa razón arriba del escenario su vestuario indica su posición política, social y cultural, política cuando utilizan camisetas con la simbología del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el Che Guevara, logo del Yarina, *Aya Uma*³¹, mandala.

De la misma forma, se les acusa que su ritmo o performance artístico responden a simples estrategias de marketing, bandas que sirven para una sola generación, o que simplemente la música hip-hop no es para los indígenas, etc. Son criterios que marcan los discursos y prácticas de la agrupación *Los Nin*. Todos estos criterios permiten que la banda construya una identidad musical propia, esa identidad que constantemente está siendo creada por la polifuncionalidad que cada uno de los integrantes de la banda posee, ya que sus saberes musicales – culturales permiten tal adaptación y cambio continuo.

³¹ Más conocido como el Diablo Uma.

Frente a estos criterios esencialistas, segregacionistas y racistas la banda se construye, y se construye según la influencia externa, se trata de una interdependencia entre elementos internos y externos, de ahí la dialéctica del grupo, para construir un significado propio aunque no estática, pero ese significado no está acabado, simplemente cumple la función de significado para cierto momento y espacio. Y la misma banda de *Los Nin* afirma que la construcción y proceso de definir el sonido de la banda es un proceso en constante cambio. Esta dinámica se intenta explicar en la canción de Yuyuy del disco *Shinallamy Kanchik*:

Kuna punllaka ishkai guambrami llukshijun, tutandi punllapi punllaka imatapash ricurijun shukunaka punda causay chingacijun, shukunak runa causayta, shina pingashkapa imaktnaga tarinwicho, niway imata pinganayachijun, ricuy imasna guambrana kuna chingasha purijun yangata yangata pay pura 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, toda una vida de llena de emociones una cultura tan pura y segura en este mundo de desorden pero lo que se debe erradicar la juventud empieza a cambiar aunque su cambio en su vida sea para bien o para mal, uno orgulloso de lo tiene con su pensamiento se mantiene, sin importar los cambios de todos los días en su vida sucede, lo más ridículo que sucede es decir y fingir y ser otra persona, toma su historia y como el mismo lo borra, ahora el reacciona y camina y camina por tu zonas de tus raíces no te alejarás 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 esperando que te traigan un rostro tapado, una forma de vestirse tan falso que causa impacto porque cada uno está por su lado. Por mi parte me gusta la vida que llevo todos los días encuentro algo nuevo en cada momento me pongo a pensar las cosas que he hecho, lo bueno lo malo, sabiendo eso puedo enmendarlos mis errores poder superarlos siendo arriba dejando aun lado el complejo de hasta despreciar nuestra comida, te fijas que todos los runas siguen esta ideología, se cuenta que destruiría todo lo que hemos formado, escucha sería en vano la lucha de muchos años dejando ahí botado el esfuerzo de tantos años, porque no somos a los que antes conocían a los que antes humillaban ahora nadie se arrodilla.

-El longos tatuados, abluenados, parecen salvajes mismos...

-Aguanta loco, no te das cuenta que nuestro pensamiento está vivo y cambia como todo el mundo...

-No se ha visto de qué identidad hablan, alienados...

-Nada, nada, con lo mismo que nos oprimen con lo mismo nos liberaremos, con la misma arma que utilizan con la misma les derrotaremos...

-Tonteras hablan...

Ahora son dos tipos de guambras que se pueden ver por el día y por la noche ya ni de creer, unos está perdiendo todo lo heredado, mientras los otros llevan el legado antepasado, si te avergüenzas de esa manera dime que conseguirás, es

más, dime lo que te hace avergonzar, son muchos guambras los que caminan perdidos en vano van matándose entre amigos, dime a quien ves cuando te miras al espejo, recuerda que las mentiras caen por su propio peso, yo no digo que sea un immaculado pero quiero que controlen como si fuera un soldado, dime qué tratas de ocultar detrás de antifaz acaso no quieres que sepan de tu realidad, te sientes menos por el capital tienes que apantallar, mejor porque no aceptas esta invitación para luchar, digo, que somos guambras con inteligencia, que somos más que calificaciones de libreta, que nuestra sobriedad va más allá de nuestras borracheras, y que en la adolescencia disfrutamos de plena conciencia, y es que somos esclavos de la competencia, sabemos valorar lo que es la verdadera esencia, ahora dime dónde estás qué es lo que va pasar el único camino que queda es claudicar...

Kuna punllaka ishkai guambrami llukshijun, tuta punllaka imatapash ricurijun shukunaka punda causay chingacijun, shukunak runa causayta, shina pingashkapa imaktnaga tarinwicho, niway imata pinganayachijun, ricuy imasna guambrana kuna chingasha purijun yangata yangata pay pura wanchirijun.

Qué pasará cuando sólo quede ese sinsabor de la discriminación, cuando hayan despertado del sueño, cuando el occidente haya interiorizado nuestra cultura a un simple folclor, nada será como antes se olvidarán las viejas frases, despertarán esclavizando a sus semejantes, descubrirán que son diferentes cuando más se les parecen, descubrirán que no se merecen la diferencia entre la gente

Shina kashpa ricunguima, ama sakiringui, cunganguima, ima munashpaka canllata mascana kangui. Cunganguima, can va allí yuyaywa catina cangui kay runa kausayta jaguayachishpa mana chingachishpa yana kangui.

La co-construcción de la banda no está cerrada, existen aun muchas controversias sobre su propuesta, el conflicto sigue y todavía el significado no se estabilizada, y peor un se puede hablar de una estrategia de cierre o una cajaneización de nuestro objeto de estudio. Aun queda mucho por discutir sobre las nociones conservadoras de representación de la identidad cultural donde existe un afán romántico, como diría García Canclini (1989), de rescatar el pasado, clasificarlo, jerarquizarlo para que los sectores subalternos salgan de su ignorancia. “Adquiere belleza taciturna de lo que va extinguiéndose y podemos reinventar, fuera de los conflictos del presente, siguiendo nuestros deseos de lo que debiera haber sido” (García, 1989:195). Pero la hibridación sobrepasa esta camisa de fuerza que impuso, según García Canclini, la modernidad occidental y los positivistas para actualmente ubicarse en un marco más global y a la vez complejo de otorgarle algún tipo de nominalizaciones específicas.

CONCLUSIONES

Existe hibridación dentro de la cultura, y la identidad es la categoría que permite esa interconexión entre elementos dispares. Quizá no sea un hallazgo nuevo ya que se partió de la hipótesis que sí existía tal fenómeno, pero las características que muestra esta hibridación es compleja y contradictoria en muchos puntos, cosa que complicó al investigador con muchas de sus pre-categorías con las que inició esta investigación.

Se partió de la Teoría de los Estudios de Ciencia y Tecnología, y de su línea de investigación de la construcción social de la tecnología (SCOT) que ayudó a abordar de forma metodológica el fenómeno a estudiarse a través de la identificación de los grupos sociales relevantes y la flexibilidad interpretativa. Así dentro de este recorrido teórico y metodológico se identificó el concepto de hibridación desde la reflexión de Bruno Latour, quien definía este concepto relacionándolo siempre a la línea de los estudios de la tecnología y su interrelación con la sociedad. Este concepto sirvió como punto de partida para abordar el fenómeno de la hibridación y relacionarlo con similares conceptos en otros campos del saber, de esta forma se llegó al campo de la antropología donde este concepto fue trabajado por Néstor García Canclini. La relación que existe entre estas dos ideas de hibridación radica que Latour entrega un concepto enmarcado dentro de la reflexión teórica; mientras que García Canclini trabaja la hibridación desde hechos empíricos que están muy relacionados con el presente estudio como la cultura popular, identidad y música dentro del contexto globalizador.

El planteamiento hipotético se cumple sobre la existencia de un proceso de hibridación de la identidad cultural reflejada en la música, pero este proceso de hibridación no se trata de un fenómeno nuevo o de recientes estudios sino que se trata de un proceso que está siempre ahí, sólo que la pertenencia a un marco cultural específico permite juzgar de forma apresurada otras prácticas catalogadas de alternativas, transgresoras, homogenizadoras y aculturizadoras. Esta catalogación de entrada plantea la necesidad de fronteras para la explicación, y las fronteras que se le

asignan, casi siempre, provienen desde nuestro marco cultural, y muchas de estas prácticas no encajan dentro de nuestros marcos culturales lo que implica el estereotipo y prejuicio, dejando de lado las dinámicas complejas e interesantes que suceden debajo de las catalogaciones.

En la presente investigación se observó que el fenómeno de la *hibridación de la identidad cultural* es un proceso que no está quieto, para sustentar esta postura se argumentó desde Hall, Bauman, Frith, García Canclini y Grimson. Desde sus líneas de reflexión se constató que la identidad de un conglomerado social es un proceso que se mueve, se readapta y vuelve a cambiar, no existe un estado de inmovilidad; sino que la dinámica constante es el cambio y las múltiples interrelaciones de elementos. La identidad cultural de un pueblo es un juego de tomar y dejar elementos, utilizar y desechar, ser local y global, ser territorio geográfico y territorio imaginado. Y el caso de la identidad cultural del pueblo de Otavalo se construye sobre esos pilares generados por la migración, comercialización de artesanías, acceso a la educación formal y artística, el espacio público ganado dentro del Estado.

La música es una materialidad que se la puede estudiar desde diversas disciplinas y campos, desde esta investigación se trató de evidenciar cómo la construcción de la música era el resultado y reflejo de la construcción de identidad cultural en los momentos actuales del pueblo indígena de Otavalo. La música sería el producto que conectaría con los discursos y prácticas de la comunidad indígena otavaleña. Pero esta materialidad no siempre está enmarcada dentro de las fronteras que asignan las instituciones del Estado, políticas públicas, academias de música, medios de comunicación, investigadores, locutores, fans, etc. La música como materialidad del discurso y práctica de los otavaleños rebasa toda frontera impuesta porque su música no sólo se enmarca dentro de lo andino sino que es para el mundo. Como se mencionó las fronteras o límites están dados desde sujetos ajenos a la dinámica cultural del pueblo indígena, que en sus mentes posee aun rezagos de rasgos fundamentalista, conservadores y coloniales. No hay que sorprenderse, aun el investigador partió con estos rezagos.

Un tema importante, que se pasó por alto, y que no se planteó fue el punto de la *resistencia*, es decir este tema lleva a pensar la relación que existe entre la cultura, identidad y la política, conceptos que interrelacionados ayudan a la construcción de

las identidades culturales dinámicas - híbridas. Pero en ¿qué sentido? En el sentido de que la lucha del sector indígena se ha visto reflejada en el discurso musical de varios de este género, en esa línea están *Los Nin*, hablan del pueblo indígena, de sectores subalternos pero ya no desde una música andina folclorizada por las élites sino desde el discurso y las prácticas musicales legitimadas por las mismas élites como: el rock, el blues, el jazz, rumba, reggeatón, reggae, y muchas más. Este nuevo armar del discurso y prácticas musicales no tradicionales dentro de los indígenas es lo que molesta y no aceptan diversos sectores, porque se posee la idea que los indígenas están condenados a realizar la misma música por el resto de su existencia para mantener “pura” la identidad cultural de un pueblo. Así, desde esta nueva forma de armar el discurso musical se escuchan mensajes que invitan a revalorizar y luchar por filosofías y principios de los indígenas pero tocadas desde el rock, el jazz, el blues, música de cámara, etc. Y quizá esta dinámica haya generado (hipótesis para otro trabajo) un acercamiento mayor de jóvenes indígenas y mestizos sobre la identidad cultural de los pueblos originarios de esta región.

La hibridación cultural se da en la cotidianidad, sin ningún tipo de planificación y no existen fronteras. Grimson (2011) dice que, el concepto cultura no debe servir para imponer fronteras sino que el concepto debe servir para problematizar su complejidad. Por esa razón, existe una visión particular sobre la hibridación cultural, desde la parte de los sujetos creadores o artistas, pues desde su postura no existen fronteras y muchos artistas al pedir una ubicación de su música dentro de algún género simplemente dicen: “que es música, simplemente música para el mundo”. Pero sí existe imposición de límites desde la postura de los medios de comunicación, locutores y fans, límites que se pueden relacionar con los conceptos, que planteó García Canclini, de *clasificación y jerarquización*, con esto tratan de reducir la complejidad de la actual realidad de la música creada por los indígenas.

Esta clasificación y jerarquización de la música en géneros diversos nace desde la necesidad los consumidores que buscan distinguirse. La parte de los locutores del sector mestizo hay una clara función de folclorizar el asunto, y pretender decir que existe la esencia del ritmo de la música andina y que esta esencia se pierde si en la composición musical falta uno u otro instrumento, y esta idea está tan naturalizada que al escuchar la respuesta de qué ritmo puede considerarse andino, casi la mayoría de interrogados pertenecientes al sector mestizo responde que la música debe tener

la participación de por lo menos el charango y zampoñas. Y si no posee esa característica rítmica desde esos presupuestos catalogan a esa música fuera del género andino.

Lo más complicado de esta investigación resultó identificar desde el trabajo de campo la teoría de S. Hall sobre las identidades móviles y la hibridación de la identidad de García Canclini, en la parte superficial se puede analizar signos y símbolos que pertenecen a una identidad pero no resultó fácil averiguar subjetivamente qué elemento permitía la construcción de su identidad. Esta reflexión partió de la idea absurda e ingenua que la comunidad indígena es homogénea en sus principios, filosofías y valores, sin prever los conflictos y heterogeneidades que puedan existir dentro de este conjunto. Al inicio se pensó que las prácticas culturales conjuntas, como dijo Frith, eran los elementos de construcción la identidad: pero no fue así. Pero en la realidad se observó que existen prácticas culturales legitimadas por las instituciones y líderes indígenas como un proyecto de homogenización del discurso y prácticas indígenas a lo cual muchos sectores poseen *sentimientos de pertenencia* y otros lo rechazan, esto no debería verse con un escándalo simplemente es la heterogeneidad del pueblo indígena. Pero este *sentimiento de pertenencia* es variable y nunca absoluto, personas o grupos rechazan algunas cosas del mundo indígena en un tiempo y espacio determinado pero las mismas pueden optar por los elementos que rechazan en otras circunstancias: una de ellas es la migración. Es decir, los miembros de una comunidad pueden ser parte de diversas prácticas culturales pero los *sentimientos de pertenencia* ayudan a la consolidación de las identidades móviles, por esa razón, implica que el mundo indígena no posee una identidad sino múltiples identidades culturales.

Las identidades son como un ente que se desarrolla en relación con lo diferente que sirve de espejo para que el observador se construya en la presencia de otro, el sujeto observador mira desde su universo cultural. Siempre se necesita de un sujeto diferente para mencionar “yo soy esto” y “no soy aquello”, y posteriormente esa diferencia plasma las prácticas culturales de cada individuo dentro de lo social. Pero ese mirar del otro puede llevar a prácticas del sujeto observador, es decir, el diferente puede poseer elementos que atraigan al sujeto observador. Es así como los más jóvenes del sector indígena observan en los otros diferentes elementos que quiere reapropiar y dotarles de sentido. Así, se apropian de modas o estilos musicales y le

asignan un significado distinto, con un matiz propio para, a la misma vez, identificarse y diferenciarse de donde provienen sus elementos.

En caso de estudio de este trabajo, la Agrupación musical Los Nin, son artistas que están dentro de la aceptación y rechazo social por diversos sectores que observan en ellos diferentes interpretaciones. Desde el exterior los comentarios son favorables desde los fans, que mayoritariamente son jóvenes, que observan en la banda musical un espacio de representación del nuevo tipo de identidad de los jóvenes indígenas. Muchos indígenas expresan que no se sienten representados por Los Nin pero que respetan su propuesta más no la comparten, pero no son admiten que son formas individuales que posee cada ser humano de entender su mundo y tratar de representarlo. José Espinosa (2012) dijo que la propuesta no le representa pero que sí para los más jóvenes y que el quizá sigan otros caminos que quizá no le presenten al resto, pero que son decisiones muy individuales y que nadie puede jactarse que su propuesta es la verdadera representación de los sectores indígenas.

Al inicio de la investigación no se pretendió realizar un trabajo comparativo del circuito de música andina ecuatoriana entre Otavalo y Quito, se partió de la hipótesis que se trataba de un circuito homogéneo, donde productores y artistas de ambas regiones tenían similares formas de pensar sobre la música; pero en el trabajo de campo y etnografía se llegó a constatar que existen diferencias marcadas entre la música andina ecuatoriana entre Otavalo y Quito a pesar de su cercanía. Pese a que en ambas ciudades las bandas consultadas están compuestas por indígenas y mestizos. Los artistas de la ciudad de Otavalo (Charijayac, Winiaypa, Ñanda Mañachi, Proyecto Coraza) expresan que son parte de la música andina ecuatoriana pero que tal denominación es muy reducida para el conjunto de ritmos que poseen, y en festivales musicales se incluye e invita a todos los artistas de estas nuevas propuesta como ocurrió en el festival del Paukar Raymi en Peguche.

En Quito la agrupación musical consultada (Los Jayac) está de acuerdo con las nuevas propuestas musicales, pero ellos no lo han puesto en práctica, y Jayac sí se considera dentro de la música folclórica-andina (que para esta banda viene a ser lo mismo). Por su parte los medios de comunicación, y principalmente, las radios que poseen programación de música andina ecuatoriana realizan un trabajo loable pero poseen límites y fronteras sobre lo que para ellos es música andina, y realmente

conocen poco sobre las nuevas propuestas musicales que nacen desde las nuevas generaciones de músicos andinos ecuatorianos. En las radios de Quito se trata de cuidar algo que consideran como puro, que no se debería mezclar, de conservar la esencia a través de la aislación, es discurso paternalista y folclorizante sobre la música, bandas e identidad de un pueblo.

En cambio, desde el sector artístico de la ciudad de Otavalo no existe la utilización de denominaciones para los grupos musicales, existe una apertura donde la práctica musical es respetada y aceptada, incluso dentro de los espacios mediáticos de música no existe la denominación de música folclórica o andina como sucede en las radios de Quito, sino simplemente se trata de propuestas musicales nuevas, al cual no se les asigna una etiqueta y se la puede colocar en ese espacio. Incluso, el término de música andina, o la palabra andina dentro de los programas radiales no es utilizado sino existen términos que abarquen más cosas dentro de ese abanico, así en Otavalo un programa de música, que se podía llamar de música andina, en Otavalo tiene el nombre de América Canta.

Dentro del sector indígena se maneja categorías de música andina y música tradicional, la música andina la observan como el espacio donde existe una hibridación de elementos musicales y discursivos, mientras que la música tradicional es una interpretación de música con instrumentos netamente autóctonos donde sólo se puede escuchar vientos y percusión, este de tipo de ritmos en la actualidad recobrar importancia dentro de las ceremonias indígenas como el casamiento y funerales, y también la música tradicional está relacionada con la medicina tradicional-natural donde los *Yachak* (chamanes) hacen uso de este tipo de ritmos para practicar curaciones o las limpias del alma.

Finalmente, se puede destacar que el espacio que se denomina música andina es un abanico amplio y con límites difusos, fronteras que son sistemas de clasificación para tanta complejidad, y es necesario decir que no encerrado, y no sólo está circunscrito a un espacio geográfico sino que responde prácticas culturales e identitarias complejas donde cada uno de los actores posee diversas interpretaciones sobre ella.

BIBLIOGRAFÍA

Bauman, Zygmunt (1996). “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”. *Cuestiones de identidad Cultural*, en Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu.

Costales, Alfredo (1993). *Lo indígena y lo negro*. Ecuador: IADAP.

De Certeau, Michael (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Foucault, Michael (1979). *Microfísica del poder*. 2da edición. Madrid: La Piqueta.

Frith, Simon (1996). “Música e identidad”. *Cuestiones de identidad Cultural*, en Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu.

García, Canclini Néstor (1989). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.

García, Canclini Néstor (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.

García, Canclini Néstor (2010). *La sociedad sin relato*. Uruguay: Katz Editores.

Gleizer, Salzman Marcela (1997). *Ideología, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México: FLACSO.

Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo XXI.

Hall Stuart (1996). “Introducción: ¿quién necesita de la identidad?”. *Cuestiones de identidad Cultural*, en Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: UASB.

Latour, Bruno (s/a). *Nunca fuimos modernos*. México: Sigo XXI.

Ordóñez, Iturralde Wilman (2010). *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Ecuador: Eskeletra editorial. Tomo I.

Zecchetto, Victorino (2002). *La Danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Ecuador: Abya-Yala.

Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elemento para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI.

Solís, Beatriz y Luis Núñez (1992). *En torno a la identidad Latinoamericana*. México: COROSO.

Guerrero, Patricio (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Ecuador: Abya-Yala.

Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Argentina: Manantial.

Godoy, Aguirre Mario (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Biblioteca General de la Cultura.

Artículos académicos

Alabarces, Pablo (2008). *Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*. TRANS Revista Transcultural de Música n.-12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>

Asensio, Susana (2004). *Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y electrónica*. Barcelona: TRANS Revista Transcultural de Música n.-8. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a190/musicas-sin-patria-o-los-nuevos-lenguajes-de-la-era-post-industrial-paratextualidad-y-electronica>

Boczkowski, Pablo (1996). *Acerca de las relaciones entre la(s) de la ciencia y de la tecnología: pasos hacia dinámica de mutuo beneficio*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/907/90711321006.pdf>

Burgos, César (2011). *Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador*. España: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en:

<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/viewFile/825/558>

Castiblanco, Gladys (2005). *Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven*. Tabla Rasa n.-3. Disponible en: http://www.revistatabularasa.org/numero_tres/castiblanco.pdf

Finnegan, Ruth (2003). *Música y participación*. Barcelona: TRANS Revista Transcultural de Música n.-7. <http://www.sibetrans.com/trans/a210/musica-y-participacion>

Garcés, Montoya Ángela (2006-2007). *Juventud, música e identidad. Hip Hop en Medellín*. Colombia: Universidad de Medellín. Disponible en: http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/memorias_expo/cuerpo_ciudad/juventud_musica.pdf

Latour, Bruno (1993-1994). *Etnografía de un caso de alta tecnología: sobre Aramis*. Ecole Nationale Supérieur des Mines, París. Disponible en: revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/.../30349

Law, John y AnneMarie Moll (1993-1994). *Notas sobre el materialismo*. Madrid: Política y Sociedad. Disponible en: <http://sociologiaciencia.pbworks.com/f/law&mol.pdf>

Martí, Josep. *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*. Barcelona: TRANS Revista Transcultural de Música. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>

Martínez, Ulloa Jorge (2002). *La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos*. Chile: Revista Musical Chilena n.-198. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019800002&script=sci_arttext

Ponciano, Renato. *El sonido genuino del laúd: espacio de conocimiento de los fabricantes de laúdes*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.

Rodríguez, Mariángela (1991). *Cultura popular-Cultura de masas. Espacio para las identidades*. México: Estudios sobre las culturas contemporáneas, año IV, número 12. Disponible en:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31641208>

Thomas, Hernán (s/a). *Estructuras cerradas vs Procesos dinámicos: trayectorias y estilo de innovación y cambio tecnológico*. Disponible:

<http://es.scribd.com/doc/52453306/-cambiotecnologico-thomas-pdf->

Thomás, Hernán, Mariano Fressoli y Alberto Lalouf (s/a). *Actos, actores y artefactos. Herramientas para el análisis de los procesos de cambio tecnológico*.

Tobar, Ataulfo (1980). *Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares-IADAP.

Valderrama, Andrés (2004). *Teoría y crítica de la construcción social de la tecnología*. Colombia: Revista Colombiana de Sociología

Material Audiovisual

Documental: Charijayac 25 años. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=-zUoRNpB2Qs>

Entrevista a Los Nin por TVCAN Perú, 2010. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=EjAEa5GZJiE>

Video Clip tema Katary 2009. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=7yLXfruOQAs>

Disco Compacto: Los Nin. Shinallami-Kanchik

Entrevistas

Oña, Jhony. Productor y Dj de Proyecto Coraza.(2012)

Gramal, Maldí. Director del Grupo Winaypa, (2012).

Díaz, Saulo. Director de Jayac Pro-cultura, (2012).

Carvajal, Wladimir. Locutor de radio de Francisco Estéreo, (2012).

Ledesma, Juan Carlos. Locutor de radio Canela, (2012).

Cotacachi, Sairy. Director del Grupo Chari Jayac, (2012).

Proaño, David. Vocalista y Guitarrista de la agrupación Los Nin, (2012).

Cachimuel, Sumay. Vocalista de la agrupación Los Nin, (2012).

Cachimuel, Ati. Guitarrista de la agrupación Los Nin, (2012).

Espinosa Joshi. Ex Productor audiovisual de música andina, (2012).

Ramón, María Fernanda. Manager de la agrupación Los Nin, (2012).

Bonilla, Sebastián. Fan de la agrupación Los Nin, edad 15 años, (2012).

Mamany, Clemente. Músico y sociólogo boliviano, (2012).

Armijos Esteban. Dueño de la Tienda musical, (2012).

ANEXOS







Inicio Noticias Cartel Información Práctica El festival Colaboradores

DOMINGO 12 DE AGOSTO

21h00	SUDAKAYA (REGGAE) - Ambato
19h15	KINCY - México
18h00	DOCTOR KRAPULA - Colombia
16h45	SPIRITUAL
15h45	LA MALAMAÑA
15h00	LA PIÑATA
14h15	LOS NIN - Otavalo
13h30	STICH
12h45	THE LINERS
12h00	LOS RAMPSES - Salcedo

POR DÍAS

- ▶ Viernes 10 de Agosto (10)
- ▶ Sábado 11 de Agosto (10)
- ▶ Domingo 12 de Agosto (10)

CONTACTOS

- ▶ Acreditaciones Prensa
- ▶ Contactos

Día nacional de la CULTURA
9-ago-2012

música
cultura
teatro

danza

www.mincultura.gov.ec | @Cultura_Ec | #MinisterioCulturalEcuador

Día nacional de la CULTURA 9-ago-2012

Plaza de las Culturas (Av. Colón y Juan León Mera)	
11h00	Yumbada
11h40	Diana Rueda
12h00	Poder Negro
12h40	Lengua Noticias
13h20	Logia Marginal
14h15	Empedernidos
15h00	Los Nin
16h15	Papá Changó
16h15	Danza aérea
Edificio del Ministerio de Cultura (Av. Colón y Juan León Mera)	
09h00 - 16h30	Atención Ciudadana - Auspicios
09h00 - 16h30	Casa abierta
11h00 - 15h00	Proyección de Documentales
11h00 - 15h00	Visitas Guiadas a la Muestra Liberate
11h00	Presentación de Artes Escénicas
15h00	Presentación de Artes Escénicas
Agora de la Casa de la Cultura (6 de Diciembre N16-224 y Patria)	
20h00	Discurso de Apertura
20h15	Bocapelo
20h40	Mariela Condo
21h05	Inti Illimani

hechos de nuestro entorno y contienen crítica social e irreverencia en las letras, tocamos fusiones de ritmos folclóricos autóctonos, creando raras texturas en los teclados.

LOS NIN (Otavalo)
13/07/2012

Dentro de las propuestas musicales de la última década, los Nin presentan un Hip Hop Andino, donde interactúan tanto instrumentos, ritmos, melodías y hasta el lenguaje de varios tipos de culturas. La propuesta no puede dejar de lado la ideología, la historia y la política; menos aun dentro de tan magna esfera como es el...

EUTANOS
10/07/2012 Respond

Eutanos en sus ya 9 años de trayectoria musical ha logrado recorrer todo el país,

2: Spiritual - Ven a mi.mp3
3: Biom Borg - E.T.mp3
4: Jaime Guevara - Cancion del remiso.mp3
5: Los Rampses - Tolerancia y Respeto.mp3

BANDAS

- ▶ Bandas Internacionales (6)
- ▶ Bandas Nacionales (24)

POR DÍAS

- ▶ Viernes 10 de Agosto (10)
- ▶ Sábado 11 de Agosto (10)
- ▶ Domingo 12 de Agosto (10)

CONTACTOS

DANZA Y MÚSICA EN EL MUSEO

viernes 18 de mayo
desde las 18H00

M

ayo
MUSEOS

MUSEO NACIONAL QUITO
del Ministerio de Cultura del Ecuador
Av. Patria y 6 de Diciembre

BREAK DANCE: Los monos espaciales
CAPOEIRA: Rumizumbi
RAP Y HIP HOP: Equis
HIP HOP KICHWA: Los NIN
BANDA DE PUEBLO: San Isidro de El Inca
CIRCO SOCIAL: Fundación Patronato San José
FUEGOS PIROTÉCNICOS

¡vamos al museo!

www.ministeriocultura.gob.ec
<http://facebook.com/ministeriocultura>
[@ministeriocult](https://twitter.com/ministeriocult)
www.youtube.com/channel/UC...


RED DE MUSEOS NACIONALES



 Ministerio de Cultura del Ecuador
 

AMISTADES ILICITAS
 Día Contra la Les-Homo-Trans-InterFobia

Curas que Matan
El concierto

LAS SURIPANTAS SANGRIENTAS
CAYE CAYEJERA. LOS NIN.
DJ MICRÓFONO
17 de Mayo. 19H00
en el Antiguo Hospital Militar
ENTRADA LIBRE

Muestra artístico-política permanente hasta al 10 de junio,
 en el Centro de Arte Contemporáneo
 Antiguo Hospital Militar - Montevideo y Luis Dávila






Articulación Esporádica Red Intercultural para eliminar la discriminación Hivos



barra
 Otavalo
 Quito

fecha: 21 de abril de 2012
 Lugar: Cachim - Cachim y Amazonas (Ecuador)
 Hora: 20:00
 Valor: gratuito



barra
 Otavalo
 Quito

fecha: 28 de abril de 2012
 Lugar: Otavalo - Jala Jala
 Hora: 20:00
 Valor: \$5,00



barra
 Otavalo
 Quito

fecha: 05 de Mayo de 2012
 Lugar: barra, cafe Arte
 Hora: 20:00
 Valor: \$3,00

Cafe Arte

PAWKAR RAYMI TE TRAE A

ROBERT MIRABAL

GANADOR DEL PREMIO GRAMMY

EN CONCIERTO

SÁBADO 18 DE FEB. 2012
COMPLEJO CULTURAL
DE PEGUCHE
19:00

Y CON EL



PAWKAR PEGUCHE

FESTIVAL ANDINO DE LA MÚSICA TRADICIONAL

PRIMERA EDICIÓN

PRESENTACIÓN DE LOS FINALISTAS DEL CONCURSO NACIONAL



www.pawkarpeguche.com

ñucanchi allpa
Ballet Folklórico





Proyecto Coraza

Música andina fusionada con electrónica...

Por: Belén Freyre, José Luis Medina, Carolina López, Fernando Moreno

Un grupo de talentosos jóvenes se reúnen para plasmar su entusiasmo y trabajo en el Proyecto Coraza, el cual busca fortalecer la identidad cultural de los otavaleños a través de la fusión de música tradicional con un género moderno: la electrónica, el resultado, un ritmo al que nadie puede resistirse a la hora de bailar.

José Oña es el DJ y quien se encarga de estas conexiones y pone a bailar a todos quienes escuchan este nuevo género. Los integrantes de Proyecto Coraza son todos jóvenes otavaleños y la vocalista Alejandra Lora es una joven otavaleña con una voz espectacular.

El nombre de proyecto, según José Oña, es en honor a las fiestas del Coraza que se celebran anualmente en la comunidad de San Rafael.

El objetivo de fusionar estos dos géneros es llegar a los jóvenes, pero en estos tiempos se escuchan más música electrónica y la música otavaleña está perdiendo sus raíces, por lo que el objetivo de José es innovar la música que por lo general los pertenece a los otavaleños y hacerla mejor que mezclada con electrónica. "Este tipo de música ha tenido acogida en la juventud de Otavalo, buscamos aportar con la cultura de nuestro país y lograr que nuestros ritmos nos lleven de orgullo", dijo José Oña.

Dinjenseer presenta
proyecto CORAZA

19 FEB 20h00
runakay - peguche

20 FEB 19h00
otavalo en oferta

www.proyectocoraza.com