

# Videoclips de música kichwa

Representación, cambios  
culturales y comunitarios

Tamia Andrango Cadena



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR

Ecuador

30 años



Serie Magíster

# Videoclips de música kichwa

## Representación, cambios culturales y comunitarios

---

Tamia Andrango Cadena

Serie Magíster  
Vol. 344

*Videoclips de música kichwa: Representación, cambios culturales y comunitarios*  
Tamia Andrango Cadena

Primera edición

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones  
Shirma Guzmán, asistente editorial  
Patricia Mirabá, secretaria

Corrección de estilo: Gabriela Cañas  
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro  
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones  
Tiraje: 90 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador: 978-9942-604-78-1  
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, diciembre de 2022

---

Título original:

Desplazamiento de la música y danza kichwa de las comunidades indígenas de Cotacachi al videoclip: Representación, cambios culturales y comunitarios

Tesis para la obtención del título de magíster en Comunicación  
Autora: Tamia Guadalupe Andrango Cadena  
Tutor: Christian Manuel León Mantilla  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-3457

*A mi madre Guadalupe y a mi padre Segundo,  
por las dos infinitas culturas que me heredaron.*



## CONTENIDOS

|                       |   |
|-----------------------|---|
| AGRADECIMIENTOS ..... | 7 |
| INTRODUCCIÓN .....    | 9 |

### Capítulo primero

|  |    |
|--|----|
| VIDEOCLIP, REPRESENTACIÓN Y CULTURA KICHWA .....   | 11 |
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....                   | 11 |
| DEFINICIONES TEÓRICAS .....                        | 14 |
| Representación.....                                | 15 |
| Cultura, cultura kichwa .....                      | 17 |
| Cambios culturales .....                           | 19 |
| Comunidad indígena.....                            | 20 |
| Videoclip.....                                     | 22 |
| Audiovisual .....                                  | 24 |
| Lenguaje audiovisual .....                         | 24 |
| Pueblos y nacionalidades indígenas en Ecuador..... | 25 |
| Comunicación audiovisual indígena.....             | 26 |
| Video indígena.....                                | 27 |
| Supervivencia cultural.....                        | 29 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN .....                        | 29 |
| METODOLOGÍA.....                                   | 32 |

### Capítulo segundo

|  |    |
|--|----|
| MÚSICA, DANZA KICHWA Y VIDEOCLIP DE COTACACHI .....              | 35 |
| MÚSICA Y DANZA KICHWA EN EL ENTORNO<br>COMUNITARIO .....         | 35 |
| NUEVAS CONCEPCIONES DE LA MÚSICA KICHWA,<br>DESPLAZAMIENTO ..... | 37 |
| VIDEOCLIP EN COTACACHI .....                                     | 40 |
| MÚSICA Y DANZA KICHWA EN EL VIDEOCLIP .....                      | 41 |
| CASOS DE ESTUDIO .....   | 42 |
| Humazapas.....   | 42 |
| Inmortal Kultura.....  | 45 |
| Juyanís.....   | 49 |

**Capítulo tercero**

**PROCESOS DE REPRESENTACIÓN**

|   |    |
|---|----|
| EN EL VIDEOCLIP KICHWA .....              | 53 |
| LENGUAJE AUDIOVISUAL.....                 | 55 |
| ELEMENTOS DE REPRESENTACIÓN .....         | 62 |
| REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA KICHWA.....  | 66 |
| REPRESENTACIÓN DE ARTISTAS O GRUPOS ..... | 71 |

**Capítulo cuarto**

**PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE LOS GRUPOS**

|   |    |
|---|----|
| DE MÚSICA Y DANZA KICHWA.....           | 75 |
| FORMAS DE ORGANIZACIÓN Y TRABAJO .....  | 75 |
| CAMBIOS CULTURALES Y COMUNITARIOS ..... | 81 |

|                    |    |
|--------------------|----|
| BIBLIOGRAFÍA ..... | 89 |
| ANEXOS .....       | 93 |



## AGRADECIMIENTOS

A las agrupaciones musicales, por su generosidad al contarme sobre su ejercicio artístico; al grupo Inmortal Kultura y sus integrantes: Jefferson Guitarra, SDon Gato, y Alexander Chávez, Dlc; al grupo Juyanís y su director Luis Tabi; al grupo Humazapas, mi escuela artística, y a su director Jesús Bonilla.

A los productores audiovisuales José Espinosa (Ayllu Records), Sebastián León (Rocue) y Luis Bonilla (ANTA Records).

A los *taytas* y *mamas*, poseedores del conocimiento y el arte de las comunidades indígenas de Cotacachi.



# INTRODUCCIÓN

---

Mi experiencia como integrante del colectivo artístico Humazapas me ha llevado a indagar y trabajar por las expresiones artísticas de las comunidades indígenas de mi cantón. En este aspecto, el interés por investigar los videoclips de música y danza kichwa surge precisamente por una pregunta constante acerca de la cultura, que considero atraviesa a todos los jóvenes artistas: ¿de qué manera el quehacer musical, dancístico y audiovisual permite que se retomen los saberes tradicionales de la cultura que los *taytas* y *mamas* nos heredaron? En este contexto, la época actual define nuevos desafíos para los jóvenes, sobre todo, porque el arte que proviene de una tradición oral ha atravesado por múltiples transformaciones, las cuales han puesto en peligro esta forma de transmisión y se reconoce la pérdida de ciertos rituales y saberes.

Sin embargo, a la par de las mencionadas transformaciones culturales y sociales, la supervivencia cultural de los kichwas se ha evidenciado a partir de diversas luchas por tomar espacios tanto al interior de las comunidades como por fuera de ellas, por lo que el lenguaje audiovisual se ha convertido en una herramienta indispensable para continuar con el desarrollo de las agrupaciones de música y danza. Por otra parte, se ha configurado como la estructura principal para representar aquellos saberes y tradiciones culturales a través de procesos de investigación y reinterpretación.

Tal como se menciona, la concepción del término *Ñawpa Pacha* vuelve la vista a una discusión vigente sobre la matriz musical de las

comunidades indígenas en donde el arte, ligado a rituales y al entorno comunitario, así como diversos elementos de la cultura kichwa como el idioma, la agricultura y la vestimenta son representados en los videoclips como parte fundamental del ejercicio artístico de las agrupaciones, las cuales han incursionado en el rescate de saberes pero, por otra parte, también han configurado procesos de hibridación musical al explorar nuevos géneros musicales como el rap y los ritmos tropicales. En este caso, la nueva concepción de la música kichwa abarca la existencia de agrupaciones como Humazapas, que interpreta música tradicional, o Inmortal Kultura y Juyanís, el primero define su trabajo como rap kichwa, y el segundo como música kichwa con tintes tropicales.

Es por esto que, para ampliar la discusión acerca de la representación de la cultura y los cambios culturales y comunitarios que ocurren en el desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip a la que se refiere la pregunta de investigación, se considerará la metodología en dos vías: en primer lugar, se desentrañarán los productos analizándolos en los aspectos del lenguaje audiovisual; a la par, se trabajará con los testimonios de los directores de las agrupaciones así como de los productores audiovisuales que han incursionado en la realización de videoclips de música andina.

En el primer capítulo se abordarán las distintas categorías teóricas que guiarán al trabajo de investigación; en el segundo se ubicará la discusión de la música y danza kichwa en el contexto pasado y presente, además de explorar la situación de los videoclips de agrupaciones indígenas a la luz de testimonios de productores audiovisuales.

En el tercer capítulo se trabajará a partir del análisis, tanto de los aspectos técnicos del videoclip como de las entrevistas con las agrupaciones, la representación de la cultura kichwa y la representación de los artistas quienes conforman cada una de las agrupaciones. Finalmente, en el cuarto capítulo se observarán las prácticas audiovisuales en un diálogo tanto con los músicos como con los realizadores; por otra parte, se tratará el tema de los cambios culturales y comunitarios.

## CAPÍTULO PRIMERO

# VIDEOCLIP, REPRESENTACIÓN Y CULTURA KICHWA

---

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cantón Cotacachi de la provincia de Imbabura es reconocido históricamente como la capital musical del país debido a las obras y estudios que han realizado varios investigadores con respecto a los ritmos tanto mestizos como indígenas, sobre los cuales se formaron los referentes de la música nacional.

En este caso, es posible distinguir dos espacios que construyen la música y danza kichwa tradicional dentro de las comunidades de Cotacachi, y además son un punto de diferenciación frente a otros pueblos de Ecuador. Por un lado, existen las consideradas fiestas tradicionales, las cuales se desarrollan en fechas específicas del año y presentan un sincretismo entre los conocimientos agrícolas ancestrales, con las fechas católicas: Fiesta de Yumbos, Fiesta de Abagos, Inti Raymi, entre otras.

Por otro lado, los grupos de música y danza kichwa, que surgen dentro de este entorno, participan principalmente de celebraciones cotidianas y comunitarias como matrimonios, velorios, mingas, fiestas religiosas, etc; y el ritmo principal es el fandango que se entona con arpa y bombo, a diferencia de los que intervienen en las fiestas tradicionales

en donde predominan los instrumentos de viento, y la participación se vuelve hacia la comunidad en específico.

Sin embargo, las agrupaciones de música, en respuesta a los cambios culturales y la hibridación musical, han buscado sus propias formas de representación de la cultura y de interpretación de la música kichwa, al ubicar la puesta en escena fuera del entorno comunitario, y realizar fusiones con distintos géneros musicales, «esta etapa que se refiere a los años 40, 50 y 60, los músicos kichwas tenían una gran influencia de la música mestiza y occidental, ritmos como el albazo, pasillo, rancheras, baladas y especialmente el san Juanito en español, empezaban a tener su auge» (Maldonado 2017, 34); en la actualidad, se han expandido a géneros como el rap y la música tropical, además de crear y producir nuevos productos audiovisuales para que se posicionen como referentes de la música kichwa. En este caso se abordará la producción de videoclips.

El desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip lleva consigo la consideración tanto de los cambios culturales que influyen en estas nuevas agrupaciones, como de las formas de producción audiovisual que se llevan a cabo para desentrañar los valores de la cultura kichwa presentes en la realización de las obras además de la motivación de las agrupaciones para poner en imágenes distintos elementos culturales.

De esta manera, en los últimos años el acceso de los pueblos indígenas a los medios de comunicación y a la producción audiovisual de largometrajes, documentales, videoclips, entre otros, ha abierto las puertas para que hablen con voz propia acerca de las problemáticas que atraviesan; en este caso, «los productores indígenas han adaptado nuevas tecnologías de comunicación —en especial el video— para crear obras de gran alcance que desafían el persistente mito de que los pueblos indígenas han desaparecido o que carecen de capacidad para tomar el control de su imagen» (Córdoba 2012, 82). El lenguaje audiovisual les brinda la posibilidad de contar desde su propia cultura y referentes.

De acuerdo con lo observado en los casos de estudio, se puede afirmar que las agrupaciones musicales han iniciado un proceso de reinterpretación y aprendizaje de la música kichwa y otros elementos de su cultura, y se han apegado a los recursos audiovisuales para dar cuenta de sus prácticas artísticas, lo que ha constituido una diferenciación frente a la matriz original de la música pero refleja la realidad actual de los artistas kichwas.

En consecuencia, las agrupaciones actuales se encuentran entre el arte y los elementos de la cultura más tradicional y las nuevas formas de entender y realizar música kichwa. Como lo ha planteado Santiago Alfaro Rotondo (2013, 80) para el caso peruano, los videoclips plantean una migración cultural que aporta a preservar las tradiciones culturales, pero también la práctica audiovisual las transforma de alguna manera: «las formas de cultura expresiva tradicional son convertidas en espectáculos para el entretenimiento».

Dichas transformaciones, a las que en el trabajo de investigación se considerarán cambios culturales y comunitarios, están además dentro de un proceso de globalización y lucha de las poblaciones indígenas por mantener y preservar los conocimientos que atañen a su cultura además de participar desde su propio lugar de enunciación.

Frente a la globalización económica y tecnológica, que disminuye la importancia de los territorios devaluando los referentes tradicionales de identidad, contradictoria y complementariamente las culturas locales y regionales se autorrevalorizan exigiendo cada día una mayor autodeterminación, que es a la vez el derecho a contar en las decisiones económicas y políticas y a contarnos sus propios relatos. (Martín-Barbero 2017, 45)

Sin embargo, conjuntamente con las transformaciones que pueden surgir dentro las comunidades kichwas de Cotacachi con relación a los *taytas* músicos y los actuales artistas que además exploran ritmos contemporáneos, las agrupaciones actuales ejercen su propia representación como promoción de sus creaciones musicales y dancísticas, así como la representación de la cultura a la que pertenecen. «Las tecnologías del cine, la televisión, el video, la Internet y los teléfonos celulares han hecho que la imagen se transforme en un insumo imprescindible para el desarrollo de la cultura y las identidades en la contemporaneidad» (León 2017, 34).

Considerando que la producción audiovisual indígena en el país es prácticamente nueva (a partir de 1990), se puede entender que estas herramientas significan la renovación de las formas de representación de los indígenas y de conservación cultural, además que las formas de narración y producción evidencian también los valores culturales y comunitarios.

El objetivo general de esta investigación es conocer cómo el videoclip de música y danza kichwa de las comunidades indígenas de

Cotacachi representa la cultura en el espacio cambiante de la comunidad. Para ir en esta dirección, se han elaborado los siguientes objetivos específicos: a) conocer qué tipos de representación de la cultura kichwa están presentes en los videoclips de música y danza de las agrupaciones de Cotacachi y b) identificar qué cambios culturales y comunitarios suceden en el desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip.

## DEFINICIONES TEÓRICAS

La representación de los indígenas de Ecuador, tanto en la fotografía como en lo audiovisual, se ha caracterizado por mostrar una imagen ajena de la realidad de los pueblos y nacionalidades, además que ha sido utilizada para construir una idea de nación que justifica las relaciones de desigualdad de los mestizos sobre los indígenas. En este sentido, «la producción tecnológica de imágenes de indígenas —iniciada con la fotografía y continuada por el cinematográfico— fue impulsada por agentes nacionales o extranjeros empeñados en la rehabilitación de ese sujeto victimizado por la conquista española» (León 2010, 30).

Conforme con la historia del desarrollo del audiovisual en el país, no fue sino hasta la década de los 90 en que empezó a existir una representación propia de los sujetos indígenas en las producciones audiovisuales, las cuales se encuentran ligadas a las luchas por el territorio y reconocimiento de su diversidad cultural. «A partir de los levantamientos de 1990 y 1992, el movimiento indígena consolida, por vez primera, una presencia política y simbólica que cuestiona el concepto unitario del Estado y el imaginario “blanqueado” de las élites y las clases medias» (León 2017, 70).

Se reconoce por primera vez a realizadores audiovisuales indígenas como Alberto Muenala y Heriberto Hualinga en cuyas producciones habita una representación del territorio y la cultura a la que pertenecen. «Muenala ha sido de los pocos proponentes de la ficción, y realizó talleres de capacitación adonde la ficción era el principal vehículo narrativo para contar historias comunitarias» (Córdoba 2012, 90), por lo que el apareamiento de realizadores audiovisuales de pueblos y nacionalidades marcó un precedente importante en cuanto a la autorrepresentación de los indígenas y la valorización de sus historias particulares y contexto cultural.



## REPRESENTACIÓN

La representación en el marco del lenguaje y la cultura deviene en el siguiente concepto: «Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas» (Hall 1997, 15). El lenguaje, los signos y las imágenes configuran el sentido para que este sea comprendido por los sujetos que comparten una misma cultura, ya sea por la memoria e imagen de la cosa, así como por su presencia e imagen.

La representación implica necesariamente la acción de llevar el lenguaje hacia un espacio de percepción común; según lo que menciona Hall (1997, 15) la representación de cualquier fenómeno del mundo se realiza cuando es posible «describirlo o dibujarlo, llamarlo a la mente mediante una descripción, o retrato, o imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos». También representar se refiere a la creación de símbolos en el espacio social, «estar por, ser un espécimen de, o sustituir a» (15). Los símbolos además se pueden situar como imágenes de o por.

Es posible entonces distinguir dos sistemas de representación que configuran las formas de comprender y comprendernos en el mundo. «Primero está “el sistema” mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo» (17). Estas conexiones no se refieren a las percepciones individuales acerca de las cosas, sentimientos o fenómenos, más bien se comprenden como conceptos e imágenes fundamentales que, relacionados entre ellos, permiten una percepción general del mundo.

Después se encuentra el segundo sistema de representación, el lenguaje, en donde los sonidos, las palabras y las imágenes se codifican como signos, «estos signos están por, o representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que portamos en nuestras cabezas y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura» (18). Es posible entonces encontrar en una o un conjunto de imágenes los signos que se refieren a una cultura determinada, lo que sucede es que es posible recurrir a este conjunto de signos para comunicar un objeto o fenómeno determinado.

Además, se identifica a la representación como un proceso que se lleva a cabo en dos sentidos. Ante todo, «la representación da a ver un objeto ausente “cosa, persona o concepto” sustituyéndolo por una “imagen” capaz de representarlo adecuadamente» (Chartier 2013, 40), sobre lo que el lenguaje, además de la cultura, como lo explicaba Hall, es lo que lo dota de sentido; de esta manera, las cosas representadas aparecen de manera inmediata.

En este punto, es preciso distinguir dos espacios de la representación que se apegan a las historias dentro del audiovisual indígena: en primer lugar, simultáneamente al apareamiento de la producción audiovisual de los pueblos y nacionalidades, se reconoce un ejercicio de autorrepresentación que significa una ruptura con las formas establecidas tanto por la fotografía como por los documentales, además de los medios de comunicación.

A la par del crecimiento de producciones documentales, aparecen en la escena nacional realizadores indígenas, así como producciones de organizaciones como la CONAIE y ECUARUNARI, como consecuencia del posicionamiento político que adquiere el movimiento indígena, cuyos integrantes hacen uso del video digital principalmente como estrategia de comunicación en la lucha por la reivindicación de sus derechos, sobresaliendo en este contexto el género documental, donde se manifiesta un nuevo tipo de contenido audiovisual en el marco de la propia autorrepresentación de los pueblos indígenas dentro de la esfera pública dominante. (León 2010, 205)

En segundo lugar, se evidencia que existe un proceso de representación de los elementos que conforman la cultura kichwa en los procesos de comunicación que llevan a cabo los sujetos de pueblos y nacionalidades. «La representación cultural está presente en cada actividad que realizan los pueblos y nacionalidades, demostrando cada uno de sus conocimientos y saberes constituyen la identidad de los pueblos kichwas» (Alta 2018, 97). Estos saberes, tradiciones, así como el arte que se ha desarrollado dentro de las comunidades, de alguna forma participan o se evidencian en las producciones audiovisuales.

En este aspecto, Alta (2018, 97) distingue que en los medios de comunicación indígenas de Otavalo, la programación evidencia tres tipos de representación de la cultura indígena:

- Representación religiosa: «Cada una de las creencias que practican en las celebraciones es el legado que han aprendido de sus antepasados siguiendo cada ritual como símbolo de resistencia y permanencia en este espacio» (97).
- Representación social: «Enmarca, resalta las luchas que han tenido para defender sus espacios, los procesos sociales y políticos por los cuales han atravesado ha significado su desarrollo y sus cimientos para alcanzar algunos reconocimientos frente a otros grupos sociales que cohabitan y son parte del Estado nación» (97).
- Representación económica: «Los indígenas kichwas han sabido aprovechar sus conocimientos en el área agrícola y productiva, han decidido emprender sus propios negocios, sacando ventaja de todo lo que produce la tierra han podido desenvolver en el campo económico siendo así un referente de economía popular» (97).

Por su parte, Luis Farinango (2019, 258) menciona que los elementos culturales presentes en los videoclips de música andina se combinan de acuerdo con el contexto social y temporal de los sujetos: «Si bien es cierto que predomina una representación de la identidad cultural indígena, hay elementos que muestran que la cultura indígena está en constante evolución e hibridación».

La representación cultural se encuentra determinada tanto por la intención de las agrupaciones como de los conocimientos que los artistas han asumido sobre su cultura a lo largo de los años, que se van a expresar posteriormente en la realización de productos audiovisuales como el videoclip.

## CULTURA, CULTURA KICHWA

La construcción de la interculturalidad en el país continúa siendo uno de los principales desafíos debido al racismo y poco reconocimiento de los sujetos indígenas al igual que sus saberes y territorio. En este contexto, la historia de la producción audiovisual indígena precisamente evidencia una ruptura frente a las formas de representación determinadas por los blanco-mestizos porque la diferencia cultural fue representada para construir un Estado nación que justifique relaciones

de desigualdad. Por esa razón es preciso definir qué es cultura en una visión no jerárquica.

Normalmente, los antropólogos han adoptado una visión no jerárquica de la cultura, y la han definido como el conjunto de modo de vida de una tribu, una comunidad o una nación. Por lo tanto, se incluirán los hábitos, las costumbres y los rituales, además de la llamada cultura material, es decir, elementos fabricados tales como ropas, herramientas, esculturas y refugios. (Walker y Chaplin 2002)

Este conjunto de costumbres, hábitos, rituales, además de la cultura material, ha determinado, por un lado, la diferenciación de los pueblos y nacionalidades de Ecuador frente a la cultura blanco-mestiza dominante y, por otro, se han convertido en un patrimonio para los sujetos que actúan como guardianes o custodios de algunos o todos los elementos que involucran su cultura como idioma, música, danza, vestimenta, tradiciones, gastronomía, entre otros.

En este caso, Ariruma Kowii (2005, 3) menciona que la definición de cultura dentro de los sujetos indígenas se conoce como «Ñukanchik kausay o simplemente Kausay. Ñukanchik kausay, literalmente significa ‘nuestra vida’, o Kausay, ‘Vida’; es decir, hace referencia a la vida, a lo que poseemos y transformamos en nuestra cotidianidad, encierra una visión muy estrecha, que está encarnada en cada uno de nosotros, hace referencia al origen, a la pertenencia, a la identidad».

La cultura para los indígenas significa un ejercicio de apropiación de elementos y valores, que son representados en distintas actividades como las fiestas tradicionales: el Inti Raymi y el Baile de Yumbos, y en otros espacios comunitarios como la minga. Sin embargo, al estar en constante cambio y transculturación, se evidencia que existen nuevas formas de representación o transmisión de estos saberes, por ejemplo, la producción audiovisual.

En particular, las agrupaciones estudiadas que están integradas por jóvenes kichwas de Cotacachi, definen que el hacer artístico es una forma de acercarse al conocimiento y reflexión más profunda de la cultura kichwa en tanto implica una búsqueda al interior tanto de los *taytas* y *mamas* conocedores, como de las fiestas y tradiciones.

La cultura kichwa posee algunos códigos que son reconocidos por los sujetos de los cuales, como se observará al analizar las prácticas

audiovisuales, la minga es uno de los valores más reproducidos fuera del territorio comunitario.

*Minka*: «equivale a decir solidaridad, participación, respeto y compromiso con los miembros de la comunidad» (3).

## CAMBIOS CULTURALES

Los kichwa otavalo se han convertido en un referente cultural dentro y fuera del país; a pesar de que el territorio de la comunidad ha permitido que se conserven y mantengan tanto los saberes como los elementos de la cultura material, también los indígenas enfrentan distintos cambios culturales debido a factores como la migración, la masificación de los medios de comunicación, entre otros.

Las transformaciones al interior de una cultura no responden a una causa determinada, sino a una serie de elementos que confluyen y que van generando procesos complejos de cambio y adaptación social. Así, factores como el modelo de desarrollo del país, las actividades económicas y sociales que se ejecutan en el marco del plan estratégico nacional, las expectativas y perspectivas de cada comunidad, el tipo de contacto con otras culturas, las relaciones de mercado, la introducción de nuevos paradigmas tecnológicos, e incluso la globalización, sin lugar a dudas, van redefiniendo y resignificando las manifestaciones culturales y la cosmovisión de las sociedades. (Madrid 2010, 40)

Andrea Madrid (2010, 40) manifiesta que los cambios culturales han sido analizados a través de juicios de valor positivos o negativos refiriéndose a la posible pureza de una cultura. Es precisamente esta ruptura la que representa la producción audiovisual de pueblos y nacionalidades y se ha enfocado en mostrar otras realidades más allá de una visión etnográfica, se ha enfocado en explorar las diferentes realidades, espacios, luchas y preguntas que los sujetos tienen frente a su cultura, identidad y las diversas formas de sobrellevarla en un mundo globalizado.

Gina Maldonado (2004, 11) menciona que «los kichwas otavalo en su rol de comerciantes, empresarios y viajeros integrados a una economía de mercado globalizado y a la configuración de las culturas transnacionales, [...] en los últimos 30 años han desbordado nuevos y constantes procesos de cambios culturales». Los cambios culturales mencionados se evidencian principalmente en la variación del uso de la vestimenta kichwa, puesto que la población sobre todo joven ya no la

usa a diario; por otra parte, en la música se puede evidenciar la inclusión de nuevos y diversos instrumentos musicales además de la mezcla con diferentes géneros extranjeros.

En la ciudad de Cotacachi, por ejemplo, el Baile de los Yumbos y los Abagos que se desarrollaban en una fecha específica del año y representaba un ritual sobre los conocimientos agrícolas con su propia filosofía, actualmente es interpretada fuera de la localidad por diferentes agrupaciones y en escenarios diversos.

## COMUNIDAD INDÍGENA

La idea de comunidad indígena ha sido un concepto complejo de definir en Ecuador en tanto se podría abordar desde diferentes perspectivas: la territorial y de la tenencia de ciertos espacios rurales, la relación establecida entre el campesino y la ruralidad y como un espacio cultural de diferenciación étnica.

Se conoce que en 1937 se promulgó en el país la Ley de Comunas, no obstante, los orígenes de la comunidad indígena en el país conducen «a horizontes del período republicano, una de las primeras disposiciones legales en Ecuador, relacionada con la política indígena del período republicano, fue la supresión del tributo» (Figueroa 1997, 190).

Se considera que esta forma de organización y convivencia, hasta la actualidad, es propia de la mayoría de pueblos y nacionalidades del país la cual atraviesa las regiones de la Costa, Sierra y Oriente, que además engloba todas las perspectivas mencionadas anteriormente debido a que las formas de vida tanto culturales, económicas, sociales y políticas se han desarrollado dentro de los territorios comunales y han generado identidad para las poblaciones. Por esta razón, se puede considerar a la comunidad como un conjunto variado de roles y significados que se consideran a continuación: 1. legitimación de valores, modos y prácticas indígenas; 2. representación política y defensa; 3. gestión social de los recursos naturales fundamentales y de otros necesarios para la reproducción, y 4. cohesión social e ideológica que genera un sentimiento de identidad (Martínez 2002, 21).

Del mismo modo, resulta importante entender que la diferenciación étnica que atañe las comunidades indígenas «ha sido y es un mecanismo eficiente para generar retóricas civilizatorias que esconden tras de sí procedimientos de exclusión, pero en otros momentos, ha operado

como un capital simbólico que permite la construcción de nuevos sujetos políticos, cuya presencia obliga a pensar las dinámicas políticas nacionales» (Figueroa 1997, 189).

A nivel interno, para acercarnos a la definición de comunidad indígena, Galo Ramón Valarezo (1981) distingue que en las comunidades se reconocen ciertos valores que son propios de la cultura milenaria que poseen los pueblos y nacionalidades, que son producidos y representados en la convivencia de las familias que viven en una comunidad, así como en sus tradiciones y fiestas.

Dentro de esta última perspectiva, en recientes trabajos se ha hecho un esfuerzo por definir las características inmanentes de las comunidades: reciprocidad, complementariedad y redistribución, en tanto «precondiciones para lograr un aprovechamiento de los recursos» (Ramón 1981: 89). Se trataría de instituciones milenarias ya existentes en el mundo andino, en torno a las cuales se organiza no sólo [sic] la economía sino también el complejo mundo cultural andino. (Martínez Valle 2002, 21)

En este caso, volviendo a los estudios de Ariruma Kowii (2005, 3), se puede afirmar que los valores de la cultura kichwa como el *ayni*, *minka*, *paktachina*, *napay*, *wakaychina*, *varachinpachik* o *cargo pasay*, y el *tinkuy*, se ven materializados en la convivencia al interior de las comunidades indígenas, los cuales son vividos de manera cotidiana en el territorio e incluso, considerando la migración de los kichwas, son reproducidos en diferentes ciudades o países, esto evidenciaría la posibilidad de que la comunidad salga de las fronteras territoriales.

Para Lenín Alvear (2020, entrevista personal; ver anexo 1), gestor cultural y estudioso de la música y danza tradicional kichwa de Cotacachi, la comunidad indígena es una estructura social que se encuentra articulada mediante el ejercicio de responsabilidades sociales y culturales; la comunidad y los oficios sostienen la comunidad y a la cultura kichwa. «Por ejemplo, en comunidades como Cumbas Conde y el Punge, con el ingreso de las iglesias protestantes se rompe la estructura de oficios por lo que las celebraciones y rituales comienzan a desaparecer». En este caso, los músicos comunitarios cumplen roles para la cohesión y celebración de las tradiciones.

En el cantón Cotacachi, para conocer la situación de las comunidades indígenas, es indispensable reconocer el papel fundamental de

la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Cotacachi (UNORCAC), la cual fue fundada por varios líderes en 1977, y actualmente se constituye como la organización madre de las 45 comunidades indígenas del cantón. «Esta organización clasista de segundo grado (y sin fines de lucro) fue inspirada por el deseo de revertir una realidad, tomando en cuenta el hecho de que la mayoría de la población campesina indígena del cantón vivía en condiciones de discriminación, racismo, abandono y pobreza» (Janson 2012, 36).

Las comunidades indígenas mantienen una participación activa en la organización, de hecho, las autoridades comunitarias son quienes eligen a las autoridades organizativas. Asimismo, se puede considerar que la actividad organizativa, así como los proyectos de desarrollo, han contribuido a la cohesión de las comunidades y la construcción de identidad de los kichwa como «cotacachis». «Las comunidades andinas son, en muchos aspectos, los líderes en el movimiento indígena global, mediante la creación de estructuras organizativas de autoayuda (como la UNORCAC en Cotacachi)» (Rhoades 2006, 31).

#### VIDEOCLIP

El videoclip se define como «un producto que retoma y reinventa la música siguiendo las lógicas del mercado, y los imperativos de la industria del entretenimiento. Narrar la música, siguiendo necesidades y exigencias del mercado; tendencias del gusto de moda; duración acotada; intenciones definidas según el tipo de música» (Rincón 2006, 212). En una conceptualización más simple, el videoclip significaría narrar la música utilizando imágenes; sin embargo, varias propiedades de este formato en sus implicaciones con la cultura, Internet y la música, lo definen más bien como un producto autónomo para el análisis.

Sucede que este formato tiene un origen indefinido, sin embargo, en su consideración histórica se identifica como un momento importante el apareamiento de MTV y la difusión de videoclips en los Estados Unidos hacia los años 80; su difusión se encontraba sujeta a la agenda de las televisoras. El videoclip, por tanto, es un campo heterogéneo donde convergen diferentes recursos visuales que tienen como objetivo entrar en un espacio global siguiendo lógicas del mercado.

Precisamente su característica de heterogeneidad, que originalmente respondía a la estructura de los programas televisivos, encontró en



Internet su desarrollo y la capacidad de convertirse por sí mismo en un producto cultural. «A diferencia de otras producciones destinadas a la promoción de otros contenidos o productos (como los tráileres o los anuncios de televisión), el videoclip constituye por sí mismo un producto cultural susceptible de ser consumido y satisfacer la demanda del receptor» (Pérez-Rufí 2017, 582). Esto, además del objetivo de la promoción de cierto tema o canción, lo posiciona como una expresión en donde se pueden estudiar diversos elementos de la cultura y tipos variados de arte visual teniendo como delimitación el tiempo que dura la grabación sonora.

Por esta razón, en el trabajo se considerará al videoclip, antes que sus características propias referidas al *marketing*, como «un formato audiovisual que se encuentra en un espacio de conexión de numerosas disciplinas y en un lugar privilegiado para el análisis de la imagen y el sonido tal como son forjados desde una contemporaneidad cultural dominada por la imagen-exceso y la imagen-espectáculo» (Sedeño-Valdellós 2012, 91).

De igual forma, el estudio del videoclip se ha llevado a cabo desde su comprensión como un elemento semiótico, debido a lo cual varios autores lo han definido como un texto al cual es posible dividirlo en sus partes técnicas y de narrativa. En este sentido, Pérez-Rufí (2017, 583) describe que «ante esta naturaleza dual híbrida y mutante, ligada a aspectos extradiscursivos, no sería descabellado volver a la semiótica como disciplina que lo definiera como texto».

Es importante considerar las implicaciones que el videoclip tiene en Latinoamérica, ya que «la existencia misma de un canal como MTV latino en los circuitos globales es la prueba de la existencia de lo latinoamericano como “lugar de enunciación”» (Rueda 2008, 131). En este caso se plantea que la mundialización de la cultura permite la creación, revalorización y coexistencia de contenidos locales, por lo que la música tradicional plantea también sus propias preguntas sobre la identidad, territorio y cultura que se asumen como propias.

Rueda (2008, 131) menciona que no se puede hablar de la existencia de una cultura latinoamericana, pero existen similitudes entre los diferentes países como son: la historia, la forma de mirar el pasado, las formas de diferenciación frente a lo no latinoamericano, entre otros. Sobre todo, lo latinoamericano como lugar de enunciación se presenta

en el texto como una construcción que se relata a través de símbolos e imágenes presentes en los videoclips como productos culturales.

## AUDIOVISUAL

La caracterización de lo audiovisual se identifica por ser un formato que, para su análisis, se nutre en dos vías: sonido e imagen. Sin embargo, no pasa de ser un término controvertido que tiene sus orígenes en el cine, pero que más tarde se encuentra adaptado a una infinidad de plataformas y objetivos.

Retengamos de esta definición el que puede englobar a todo lo que tiene relación con las imágenes animadas susceptibles de ser materializadas. Ahora bien, considero que se pueden incluir dentro de las obras audiovisuales a las imágenes visuales fijas acompañadas de sonidos (como en el diaporama y las presentaciones en Power Point y en Flash). (Brisset 2011, 46)

El audiovisual, por lo tanto, se puede convertir en una categoría teórica por sus implicaciones con la cultura y el contexto en que la imagen y el sonido adquieren significado. «Podemos admitir que el objeto material de la comunicación audiovisual es la imagen icónica y los sonidos, interrelacionados entre sí, dentro de un proceso social de producción de sentido» (47). Por esta razón, el análisis audiovisual sostiene relación con otras ciencias como la antropología, sociología, comunicación, etc.

## LENGUAJE AUDIOVISUAL

El lenguaje audiovisual se ha concebido como materia de partida para la realización de producciones, pero también como estructura de análisis de aquellos videos que se requieren estudiar. Para el presente trabajo, se considerarán algunos de los elementos diversos en el lenguaje audiovisual en donde el videoclip es un espacio de representación.

El lenguaje audiovisual es un lenguaje vivo que se amplía y enriquece día a día con nuevas aportaciones. La única condición es la adecuación a significado informativo y expresivo de la situación representada. Significado que naturalmente ha de ser descodificado automáticamente, sensorialmente, por el espectador. (Fernández y Martínez 2001, 23)

Elementos del lenguaje audiovisual:

- Naturalidad y convención: «La convención, la asignación de significados normalizados y aceptados de forma consciente o inconsciente por los espectadores, hace posible la universalidad del lenguaje audiovisual» (19).
- Plano, toma, escena y secuencia: «El plano, unidad básica de la narrativa, constituye por agrupación, esas y estas, a su vez, secuencias que, convenientemente entramadas dan lugar al producto final» (27).
- El movimiento: «La cámara puede convertirse en un ojo privilegiado que se confunde con el espectador que, en cada momento, puede ver la acción desde el punto de vista más indicado» (52).
- La composición: «Mediante la composición organizamos los elementos en el interior del encuadre para que el espectador distinga con claridad lo que es significativamente importante a efectos comunicativos» (64).
- La puesta en escena: «La luz, el color, la decoración, el *atrezzo*, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación son elementos que constituyen la puesta en escena de cualquier filme o programa audiovisual» (152).
- El guion: «El guion es, a la vez, un punto de partida y un punto de llegada. Para el director o realizador que recibe el encargo de adaptar un guion literario y darle una solución audiovisual, el guion literario es el origen y el guion técnico su destino» (218).

## PUEBLOS Y NACIONALIDADES INDÍGENAS EN ECUADOR

El reconocimiento de la categoría «Pueblos y nacionalidades indígenas en Ecuador» es una denominación reciente, dado que a lo largo de la historia se han usado diversos términos para categorizar a los grupos culturales en el país. Actualmente, se conoce que el término *indio* proviene de una aseveración despectiva, sin embargo, existe un empoderamiento a nivel interno de las comunidades respecto de la palabra *indígena*.

En este caso, «los pueblos indígenas del Ecuador han sido reconocidos desde antaño, pero se les dio nombres acuñados en la cultura dominante: “colorados”, “jíbaros”, “aucas”. Solo en los últimos años se está usando sus nombres propios» (Ayala 2017, 28). De hecho, varios

estudios y publicaciones realizados sobre los pueblos de América aún llevan la denominación de indios e indígenas.

De este modo, la categoría «video indígena» (1991) se refiere a las producciones audiovisuales de «las comunidades indígenas en las Américas o Abya Yala» (Córdoba 2012, 82).

Actualmente, existe una clasificación más clara para reconocer y diferenciar a las colectividades indígenas en el país; se cuenta entonces con catorce nacionalidades que conforman el Estado ecuatoriano, y a su vez reúnen dieciocho pueblos. «En los años 80 algunas organizaciones e intelectuales del Ecuador comenzaron a usar el término *nacionalidades* para identificar a los indígenas. Llamarlos así reivindicaba la demanda por derechos y la personalidad de los pueblos indígenas frente a los Estados y entre ellos mismos» (Ayala 2017, 29).

En el presente trabajo se considera a la cultura kichwa como el patrimonio proveniente de la nacionalidad kichwa de la Sierra en tanto su valores y filosofía; igualmente, por centrarse la investigación en el cantón Cotacachi se referirá en específico al pueblo kichwa otavalo. Por otra parte, en la autoidentificación de las agrupaciones se pueden apreciar los términos «indígena», «kichwa» y «runa» para referirse a su pertenencia a una colectividad cultural.

## COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL INDÍGENA

Las prácticas de comunicación ejercidas por los pueblos y nacionalidades en Latinoamérica se incorporan a las luchas y los procesos de resistencia en territorios indígenas a lo largo de la historia, además que privilegian su propio lugar de enunciación para contar con referentes cercanos a las realidades que viven.

La noción de prácticas audiovisuales designa el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean, desde cosmovisiones y epistemologías diversas, en el contexto de comunidades post-tradicionales que desafían los binarismos del pensamiento moderno-colonial: arte/artesanía, comunidad/individuo, ancestral/con temporáneo, política/estética, popular/letrado, alternativo/masivo, hegemónico/subalterno. (León 2017, 85)

La posibilidad de la enunciación y el control de la imagen propia de los indígenas en el audiovisual se refiere a un fenómeno reciente (1970)

pero en gran crecimiento, razón por la que cada vez se crean más productoras audiovisuales indígenas o comunitarias en donde se manejan una infinidad de formatos. Asimismo, el uso de la tecnología ha logrado que estas producciones ingresen en espacios como Internet logrando un mayor flujo y acercamiento hacia diferentes públicos.

Desde reportajes a animación, pasando por videos musicales, video-cartas, obras experimentales, ficciones y diversas formas híbridas del documental, los productores indígenas han adaptado nuevas tecnologías de comunicación —en especial el video— para crear obras de gran alcance que desafían el persistente mito de que los pueblos indígenas han desaparecido o que carecen de capacidad para tomar el control de su imagen. (Córdoba 2012, 82)

Además, el ejercicio de la comunicación audiovisual muchas veces se adapta a los formatos requeridos por los medios o el contexto en que se transmiten los mensajes. En este caso, «las comunidades indígenas en las Américas o Abya Yala han incursionado en estos nuevos medios, desde la implementación de radios comunitarias y el uso de Internet hasta la producción de largometrajes en sus propias lenguas» (82), razón por la cual los productores, además de incursionar en formatos para Internet, cine y televisión, buscan tener un contacto directo con los problemas y las vivencias cotidianas de las comunidades al apoyar sus procesos de comunicación.

Las producciones audiovisuales, entonces, son distribuidas en ambas direcciones: buscan, por un lado, la visibilización en los espacios de difusión pública, así como en los medios de comunicación, y, por otro, circulan al interior de la comunidad o por medio de las redes locales.

## VIDEO INDÍGENA

Los orígenes de la categoría de video indígena se encuentran en México hacia 1991; de la misma manera, el análisis teórico de estas producciones en los primeros años fue realizado en inglés desde varias universidades estadounidenses (91). Más tarde, los países de América Latina configuraron asociaciones y consejos para continuar teorizando estas producciones además de fortalecer la capacitación de los autores.

Para la conceptualización del video indígena se destacan tanto las formas de producción y consumo de las creaciones al interior de las

comunidades, así como fuera de ellas. Asimismo, es importante tomar en cuenta que no existe una serie de normas en los aspectos técnicos y narrativos del video para definir esta categoría, pues «[s]e trata de un corpus de obra bastante heterogéneo, geográficamente disperso, y ligado fuertemente a procesos sociales y presiones locales» (83). Sin embargo, se pueden tomar ciertas consideraciones para desentrañar este tipo de producciones ya que al interior de los pueblos y nacionalidades este recurso es cada vez más utilizado y diverso.

En el texto «La otra mirada. Video indígena y descolonización», de Freya Schiwy (2005, párr. 15), se considera que el video en sí mismo tiene una fuerte capacidad de transmitir de manera sincrónica diversos elementos que atañen a las culturas.

El video, además, es extensión de una larga tradición de transmitir conocimientos, memoria social y el sentido de la identidad étnica a través de las diversas prácticas del cuerpo (fiestas, danzas, rituales, ropa, comida), a través de los cuentos y mitos, y también a través de una compleja producción visual; por ejemplo, en tejidos, castañearía, diseño de cerámica y la inscripción de significados en el paisaje.

Igualmente, los autores exponen que, para la producción de las obras, se retoman varios valores propios de los pueblos y diversas formas de vida que se aplican también a la producción audiovisual. «Gran parte de estas obras se desarrolla incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena, lo que Ginsburg (1994) ha denominado “*embedded aesthetics*”, lo que se traduce como estéticas incrustadas o enraizadas» (Córdoba 2012, 83).

Por otra parte, se considera como video indígena a la capacidad de autorrepresentación de los pueblos y nacionalidades que se encuentran en países como México, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Ecuador, entre otros. En este caso, «no se trata de obras que sean fáciles de describir en una sola frase; el público en general a nivel mundial carece de referentes reales para ubicarse en el imaginario indígena» (83). El video indígena ha constituido una de las formas más globales de autorrepresentación.

El video indígena también ha visibilizado de manera importante las luchas de ciertos territorios y de las organizaciones indígenas; de hecho, la implicación de los productores hace que se considere a esta categoría audiovisual también como un vehículo de lucha y protesta social. «Los

realizadores indígenas a menudo navegan agitadas corrientes políticas locales, regionales y nacionales» (83); generalmente, los productores mantienen compromiso con sus lugares de origen y organizaciones de base.

Además, en estas producciones se privilegia el uso de las lenguas indígenas; en los últimos años, los productores han demostrado la posibilidad de crear obras completas en idiomas nativos. Hoy se puede encontrar producciones como cortometrajes, comerciales, largometrajes, series, entre otros, narrados en sus propias lenguas.

De acuerdo con lo planteado por Amalia Córdoba (2012, 85), estas producciones obtienen presupuestos limitados, lo que los convierte en «modos imperfectos de producción» que delimitan su calidad técnica, pues se considera la existencia de escasos recursos tanto para la formación de los realizadores audiovisuales como para la producción y postproducción de las obras.

## SUPERVIVENCIA CULTURAL

Precisamente, la producción audiovisual rompe con estructuras hegemónicas de representación porque, como se ha demostrado, la representación de los indígenas estuvo mucho tiempo sujeta a visiones etnográficas que lo ataban a configurar parte de la identidad nacional, pero a la vez estaba atravesada por el interés de continuar una idea jerarquizante de lo blanco-mestizo sobre lo indígena. «Durante largo tiempo la cuestión indígena se mantuvo cercada por un pensamiento populista y romántico que identificó lo indígena con lo propio y esto a su vez con lo primitivo» (Martín-Barbero 1987, 205). En este caso, la realización de videoclips de las agrupaciones se puede considerar como una estrategia de «supervivencia cultural». Esta categoría se expondrá más adelante cuando se analicen los testimonios de los artistas sobre su ejercicio musical y audiovisual.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un aporte valioso para ubicar el contexto social de los videoclips de música kichwa lo encontramos en el artículo «Estrategias de representación en el videoclip de la música andina en YouTube. Caso Imbabura-Ecuador», donde se considera que estas producciones audiovisuales

han tenido escasa difusión en los medios de comunicación tradicionales como las radios de la provincia y los canales de televisión, puesto que «este tipo de música siempre ha tenido cargas racistas por considerarse música de indios y siempre ha estado en segundo plano» (Farinango 2019, 236). YouTube configura la posibilidad de una representación menos limitada a la que se refieren en los medios tradicionales, además, es el espacio donde toman forma las dinámicas de producción audiovisual de las agrupaciones y los elementos de la cultura kichwa que se encuentran presentes.

Para analizar los casos de estudio, el colectivo de música y danza Humazapas; el grupo de rap kichwa Inmortal Kultura, y el grupo de fusión andino-tropical Juyanís, se tomarán dos afirmaciones importantes planteadas por Farinango (2019): en primer lugar, los videoclips cumplen una función principal que es la de promocionar a las agrupaciones, lo cual lleva a pensar en la representación propia de los artistas; en segundo lugar, «la difusión de la canción también viene acompañado de la representación cultural o identificación del sitio de origen de las agrupaciones musicales andinas» (259). Este punto es un pilar de la investigación, pues muestra el ejercicio intencional o no de los artistas de contar acerca los aspectos que conforman su cultura.

Por otra parte, Santiago Alfredo Rotondo (2013), en el texto «PERÚWOOD: la industria del video digital en Perú», coincide en que los videoclips de música andina peruana han configurado una industria audiovisual y una circulación importante dentro del país debido, por un lado, a la expansión de tecnologías de producción audiovisual y plataformas de difusión como YouTube y, por otro, a la propia representación concurrente en los videos de las fiestas y paisajes de Perú.

En ambos autores podemos entender que los videoclips de las agrupaciones otorgan elementos visuales, narrativos y musicales para estudiar el marco cultural que se desarrolla tanto dentro como fuera de las producciones y que una no puede ser analizada al margen de la otra. Alfaro Rotondo (2013, 79) se refiere a este tema tomando el concepto de eficacia simbólica de Lévi-Strauss (1977) y menciona que, al combinar las bandas sonoras con las bandas visuales, aumenta su «capacidad para inducir conductas y experiencias colectivas. La música es una fuente de construcción de identidades por sus letras y sonidos pero hoy también por sus imágenes».



Por otra parte, si se compara con los análisis del videoclip en Latinoamérica, se encontrará que «una de las formas para acercarnos al estudio de la identidad en Latinoamérica es precisamente estudiando las imágenes o símbolos presentes en los textos u objetos culturales» (Rueda 2008, 130). La autora considera que estos productos audiovisuales cuentan la mirada particular que los artistas poseen acerca de su propio lugar de origen, por lo que es posible encontrar en las imágenes objetos, paisajes y otros elementos que se refieren a la cultura local pero pueden estar combinados con elementos de países o culturas extranjeras.

En otro aspecto, es importante destacar que los videoclips de música andina «tienden a estructurarse como documentales antes que como ficciones: recurren a figuras retóricas demostrativas antes que metafóricas. Aparte del mencionado factor económico, es puesto en juego el universo simbólico de los músicos» (Alfaro 2013, 79). Es decir, se ponen en juego aspectos directamente relacionados con la vida de los músicos, como por ejemplo, biografías, familia y su participación en diferentes festividades.

Es común que los estudios acerca de los videoclips de música andina se refieran a la calidad técnica y narrativa de las producciones, a la cual consideran como baja en relación con los videoclips de música de masiva difusión realizados con un alto presupuesto, como, por ejemplo, los de la música pop estadounidense. «En general, los videoclips de cumbia y, especialmente, de la música andina no apelan al uso de efectos especiales ni a coreografías futuristas al estilo Lady Gaga. La inclinación, por el contrario, está por el registro de panoramas naturales, restos arqueológicos o prácticas culturales tradicionales» (79).

Sin embargo, para la investigación, la calidad técnica de los videos no proporciona una entrada fundamental, sino que se considerará más bien qué factores sociales y económicos determinan las producciones de videoclips tanto para los artistas como para las productoras, y si eso tiene que ver con cierta inclinación por escoger los sitios y elementos que se representan.

La metodología con la que se observan los videoclips de música andina y música popular establece niveles de análisis con respecto a la narración, el espacio, tiempo y, de esta manera, determinar cómo los elementos de la cultura se encuentran presentes.

Por su parte, Farinango (2019) establece cuatro niveles: 1. representación; 2. espacio; 3. tiempo, y 4. los regímenes de la representación.

El primero se refiere a la historia que se pone en escena en el video; el segundo, al espacio físico y social en que se desarrolla la historia; el tercero, a la duración y la frecuencia; y finalmente, el cuarto, a las analogías. Teóricamente se desarrolla el estudio con las definiciones de representación de Stuart Hall y Casetti, y Di Chio.

En el caso del análisis de los videoclips de las agrupaciones de Cotacachi, se contará además con el testimonio de los artistas y de los creadores de los videoclips de modo que se pueda ampliar la discusión hacia los cambios culturales y comunitarios que suceden a la par de la creación audiovisual, así como de las dinámicas de producción de los artistas.

Finalmente, Gonzalo Ordóñez (2014), en el artículo «El videoclip popular de la Tecnocumbia», menciona que los videoclips en Ecuador poseen varias características de las que se tomarán las que apoyan a la investigación:

- Inmediatez: «Los videos no buscan trascender, se construyen en la temporalidad de la calle, del barrio, de los sucesos que afectan a lo local» (12)
- La narración cíclica: «En muchos de los videos comerciales no se encuentra una narración lineal, las imágenes se suceden como fragmentos que no alcanzan a enlazarse como una narración, más bien una yuxtaposición dinámica» (13).
- El cuerpo cultural: «Lo que para la alta cultura es un prejuicio, en la cultura popular son marcas identificatorias que remiten a otras estéticas corporales» (16).
- La composición: «Para las personas que no se consideran como parte de la cultura popular, por lo general los videos de la tecnocumbia no tienen ninguna noción de planos. Son hechos al azar o dependiendo del mal gusto del editor del video. Sin embargo, una observación más atenta descubre un patrón en la construcción de los planos, que no responde a una estética culta» (18).

## METODOLOGÍA

La investigación requiere un enfoque cualitativo debido a lo cual se trabajará directamente en diálogo con las agrupaciones de los casos de estudio. En relación con el objetivo de trabajo, se realizó una búsqueda y selección de las agrupaciones de música kichwa que dentro de

su ejercicio artístico contemplen la realización de videoclips. En este caso, se encontraron las tres agrupaciones: Humazapas, Inmortal Cultura y Juyanis, integrados por jóvenes indígenas de las comunidades de Cotacachi con quienes se trabajará en un primer momento a partir de entrevistas para conocer acerca de su práctica artística, el tipo de música que realizan y las formas de producción que intervienen al momento de realizar los videoclips.

Es necesario conocer cómo es la relación de las agrupaciones con los productores audiovisuales, razón por la cual se entrevistará a los realizadores de los videoclips para conocer las formas de trabajo y relaciones con las agrupaciones.

En el primer capítulo se evidenciará una búsqueda de información a través de la etnografía visual, de modo que se encuentren muestras de la cantidad de producciones de videoclips existentes en el cantón Cotacachi para la plataforma de YouTube, y de este modo estructurarlas históricamente.

Es necesario también conocer el ámbito de la música y danza kichwa en el entorno comunitario, motivo por el que se entrevistará a Lenín Alvear, exdirector del Museo de las Culturas de Cotacachi e investigador y revitalizador del Baile de los Yumbos. El siguiente paso, que requiere una especial minuciosidad, se refiere a escoger un videoclip por cada agrupación y trabajar con los artistas en la metodología de videoelicitación, ya que resultará más enriquecedor desentrañar las representaciones de la cultura kichwa a partir de las motivaciones de quienes configuraron las historias.

A continuación, al considerar al videoclip como texto, se lo analizará desde planos y elementos del lenguaje audiovisual para encontrar la representación de la cultura kichwa y la representación propia de los artistas, donde se considerará la narración y la historia frente a los elementos de la representación: el lenguaje, la estética, el espacio y los personajes.

En el presente capítulo se ha tratado el sustento teórico del trabajo de investigación, así como la estructura y metodología para desarrollarlo. Ha sido importante ubicar a los videoclips de música y danza kichwa en el contexto de video indígena y la cultura kichwa debido a las luchas y las formas de representación que han tenido los sujetos de los pueblos y nacionalidades a lo largo de la historia; de la misma manera, la música

se ha contextualizado a la luz de los cambios culturales y la hibridación musical, pues las tres agrupaciones comparten una realidad de «pérdida de ciertos elementos de la cultura», lo que los ha llevado a configurar una militancia en donde, a través del arte, se conforman custodios no solo de la música y danza, sino de los saberes y cultura material kichwa.

En cuanto al estado de la cuestión, se ha privilegiado a autores latinoamericanos debido a los estudios que poseen sobre el complejo proceso de producción de videoclips de las agrupaciones musicales en este territorio, donde se ha considerado un «lugar de enunciación propio» que hace alusión a la cultura propia en contraste con lo occidental o moderno, por lo que los autores proveen valiosas características de los videoclips de música andina, tanto en Ecuador como en Perú, además de dar evidencias sobre las prácticas audiovisuales de los grupos musicales de pueblos y nacionalidades.

## CAPÍTULO SEGUNDO

# MÚSICA, DANZA KICHWA Y VIDEOCLIP DE COTACACHI

---

### MÚSICA Y DANZA KICHWA EN EL ENTORNO COMUNITARIO

La música y danza kichwa en la ciudad de Cotacachi es reconocida por conservar los hechos culturales tradicionales conjuntamente con celebraciones rituales o religiosas que son llevadas a cabo por las comunidades indígenas. En este tiempo, se reconoce principalmente por una presencia masiva o toma del espacio urbano y simbólico por parte de las comunidades kichwas como parte de la celebración de acontecimientos como: Danza de los Abagos, Danza de los Yumbos e Inti Raymi.

La Danza de los Abagos es propia de la comunidad de Chilcapamba; sin embargo, constituye un patrimonio de las comunidades del cantón. «La danza de los abagos está constituida por ángeles (danzantes, abagos y un músico que toca el pingullo y un tamborcito pequeño)» (Coba 2012, 123). Este acontecimiento cultural también muestra el sincretismo entre las fiestas rituales indígenas en el tiempo de solsticio de verano con fechas o celebraciones católicas. «Se festeja en la Fiesta del Corpus Christi y su Octava, fiestas movibles en el calendario eclesiástico y en otras del solsticio y equinoccio de verano» (123).

Los danzantes de los abagos interpretan las canciones del pingullo con pasos relacionados con la etapa de la siembra del maíz y el fréjol, además de una teatralización de situaciones cómicas en donde se toma en cuenta la participación del público que los observa.

La Danza del Yumbo, originaria de la comunidad de Cumbas Conde en Cotacachi, se celebra durante el equinoccio de septiembre, tiene su centro ritual en la chicha de jora, elaborada con el grano de maíz fermentado; «la música es interpretada en rondadores de siete y nueve canutillos, corresponde a ocho distintas piezas, una para cada paso» (Guerreiro 2002, 2: 283). Este ritmo musical, que va de la mano con una danza de pasos elaborados y acrobáticos, ha sido de los más estudiados dentro de la música ecuatoriana desde autores como Segundo Luis Moreno.

En esta danza, los Chaqui-capitanes, los Yumbos y los músicos, cuyo grupo orquestar es conocido como Huarunchi, se acercan al círculo en la mitad de la plaza, donde se encuentra el pilche de chicha, colocado previamente por la Zarañusta. El danzante abre las piernas, flexiona el tronco, pone las manos en la espalda, abre la boca y con los dientes toma el pilche, se incorpora y lo toma sin derramar ni una sola gota. Se inclina y con el mismo ritual coloca el pilche de donde lo tomó. (Coba 2012, 125)

Sin embargo, el ritual del yumbo ha ido desapareciendo paulatinamente como consecuencia del fallecimiento de los *taytas* y el desinterés de las nuevas generaciones por aprender e interpretarlo. Actualmente, existen proyectos musicales, como es el caso de la agrupación Humazapas, que se encargan de desarrollar proyectos para su conservación e interpretación.

La fiesta del Inti Raymi o Hatun Pulla en la ciudad de Cotacachi coincide con el equinoccio de verano y es la celebración más importante del pueblo kichwa, la cual se lleva a cabo en sintonía con el ciclo de vida del maíz o *sara mama*. Es una fiesta de agradecimiento y festejo por la fertilidad y el nuevo comienzo que marca la naturaleza, por lo que el baile, el zapateo, la música, la comida y la participación comunitaria marcan un antes y después en las etapas de la vida andina. Cada 24, 25, 29, 30 de junio y 1 de julio, las comunidades indígenas de Cotacachi realizan la toma de la plaza en donde los bailarines divididos en dos grupos, las comunidades del alto cercanas a la Warmi Razu o volcán Cotacachi y las comunidades de la parte baja, ingresan a bailar en el

parque principal de la zona urbana del cantón, en donde se encuentran los dos poderes más importantes: el religioso y el administrativo. «Seguidamente, ingresan los expertos de la música, llamados “maitros”: ellos son los flauteros que se apropian territorialmente del centro del círculo; llevan el compás rítmico, pero extraordinariamente contagiante, y a la sazón del zapateo que imprime la cuadrilla sobre el piso del patio» (Cevallos 2017, 103).

Por otra parte, en el calendario de festividades indígenas, el etnomusicólogo Carlos Coba (1976, 59) evidencia otro tipo de celebraciones tradicionales kichwas que se encuentran fuera del calendario solar, pero que están ligadas al compartir dentro de las comunidades indígenas en donde el grano del maíz es el alimento de sustento. Se distinguen, por un lado, las fiestas de comunión: abluciones rituales, despedida, entierro y visitas, y, por otro, las fiestas sociales: prenatalidad, natalidad, infancia, pubertad, noviazgo, matrimonio y *huasipichay*.

Los estudios acerca de la música kichwa en Cotacachi reconocen dentro de las celebraciones de comunión y fiestas sociales una riqueza de géneros musicales kichwas, entre los que se encuentran el chimbapura, el fandango y el sanjuanito. «Matrimonios: Los tonos de sanjuaneros y tonadas vuelven a cobrar vida cuando se celebra un matrimonio o casa nueva. En estas ocasiones, el arpero y el golpeador son indispensables» (Betancourt 2009, 29).

## NUEVAS CONCEPCIONES DE LA MÚSICA KICHWA, DESPLAZAMIENTO

La música indígena, denominada como «tradicional» en Cotacachi, tiene lugar en diferentes acontecimientos comunitarios lo que implica una participación colectiva de los comuneros y las familias. Sin embargo, a partir de los años 70 un *boom* de agrupaciones indígenas dan un salto al llevar la música tradicional a distintos escenarios con el fin de que se posicione como música nacional. No obstante, surgen las preguntas: ¿puede la música de las nuevas agrupaciones considerarse como kichwa aun tomando en cuenta los distintos cambios que se producen?, ¿existe un desplazamiento de esta música a nuevos escenarios y al audiovisual?, ¿la comunidad desaparece o se ve representada?, ¿cuál es la situación de las agrupaciones actuales conformadas por jóvenes?

Ya en las décadas del 70 y del 80, grupos como los de Julián Tucumbi del Cotopaxi o Ñanda Mañachi de Otavalo alinean un formato instrumental con una salida creativa e identitaria ante el proceso de occidentalización de su cultura. Particularmente ellos se estructuran considerando su propio lenguaje musical y cultural: flautas traversas, cajas, rondadores, etc., de la zona de Pujilí u Otavalo-Imbabura respectivamente; es decir, se salen del esquema de esta folklorización andina, en el que cayeron posteriormente muchos grupos artísticos indígenas y que subsiste hasta la actualidad. (Mullo 2009, 50)

Bajo este contexto, la música kichwa tuvo su propio proceso de desarrollo hasta posicionarse y posicionar a las agrupaciones como emisores de su propia música rescatando, además de los géneros, el idioma lo que, involucrados los procesos de internacionalización de la cultura y la migración de los kichwas, resolvió que este tipo de música y en sus distintos géneros, tome una trascendencia a nivel nacional e internacional. En particular, las agrupaciones que intervienen en la presente investigación denominan a la música y danza que realizan como kichwa, a pesar de que esté por fuera de los acontecimientos comunitarios ya que en su mayoría consideran importante que la música que juzgan como parte de su patrimonio cultural, alcance un reconocimiento en diferentes espacios más allá de lo comunitario.

El auge de la música kichwa en Ecuador y en la mayoría de países andinos, hizo que muchos jóvenes se motivaran a conformar agrupaciones con un sentido singular y necesario, incorporando música inédita —además de repertorios ya conocidos—, con una complejidad lírica y la búsqueda de una identidad. (Maldonado 2017, 56)

Cabe destacar que la música kichwa ha pasado por estos procesos de hibridación debido a los cambios culturales, por lo que los jóvenes artistas se han apropiado de diversos géneros como el rap, *hip hop*, salsa, entre otros, para conformar agrupaciones que se han posicionado en la escena musical al explorar tanto elementos de la cultura kichwa como la mestiza o extranjeras.

En el caso de la agrupación Humazapas, autoidentifican su ejercicio artístico como la reinterpretación y creación de música kichwa y demás expresiones artísticas de las comunidades de Cotacachi. Jesús Bonilla, director, considera que existe un proceso de investigación de la música



tradicional pero la agrupación tiene otros objetivos en relación con desconcentrar la música del territorio de las comunidades: «nosotros localizamos la música y danza de las comunidades que están en el territorio kichwa. Alrededor de esta música hay distintos géneros musicales. Producimos música y danza para el territorio, pero también queremos liberarla del contexto tradicional y ponerla en el contexto de la música del mundo, por lo que también hacemos conciertos» (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

En este caso, el desplazamiento de la música kichwa conlleva un cambio de contexto, pues la música que se encontraba en acontecimientos rituales específicos ahora es construida para brindar un *show* musical; se consideraría aquí que lo que no se puede mantener es el rito, es decir, el consenso y espacio de respaldo del entorno comunitario así como respecto a la existencia de un sentido de la fiesta, como lo era el sacerdote. Sin embargo, la comunidad, entendida como un espacio de significados culturales, puede verse representada a través de otros recursos.

La agrupación Inmortal Kultura considera que realiza rap kichwa tomando las dos culturas, una ancestral y una occidental (*hip hop*), como un proceso de renovación de la música kichwa y de manifiesto de la cultura indígena que poseen los jóvenes en la actualidad. «El *hip hop* es hablar de lo real; yo actualmente hablo de mi reconstrucción con la cultura kichwa. Es la combinación de lo nuestro, que es tradicional, y el *hip hop*, que en cambio tiene un alcance universal; sin embargo, son dos culturas que tienen una lucha social, nuestra lucha viene desde la conquista, la del *hip hop*, desde las calles» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Inmortal Kultura se creó a partir de la concepción del *Ñawpa Pacha*, que significa que los kichwas a la vez son el futuro y el pasado porque, para construir el futuro, es necesario remitirse al pasado (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1). En este contexto, una forma de conservación de la cultura para la agrupación es producir letras en el idioma kichwa dentro de un género estadounidense como el rap.

Por su parte, Juyanis es una agrupación que realiza música kichwa con tintes de géneros tropicales ya que ha tenido su influencia en agrupaciones contemporáneas kichwas como Yarina, Winiaypa, Charijayak, Sisay, entre otras, las cuales se han combinado con ritmos como la

música chicha, salsa y merengue. Luis Tabi (2020, entrevista personal; ver anexo 1), director de la agrupación, comparte la idea de que en Cotacachi existe un valioso potencial musical al interior de las comunidades y manifiesta que su objetivo ha sido que los músicos indígenas cotacacheños sean reconocidos en diversos espacios por la creación de temas propios.

En este contexto, los procesos que llevan adelante las tres agrupaciones, cada una con su propuesta musical y visual, plantean como aspectos importantes para su ejercicio artístico el retorno a la sabiduría musical y cultural del pasado, la de los *taytas* y *mamas*, rescatando principalmente el idioma y, a través de esta sabiduría, construir un futuro tanto para la música kichwa como para los elementos que la conforman un espacio globalizado. Por este motivo, la práctica audiovisual puede viabilizar estos cuestionamientos sobre la pertenencia a la cultura y permite a los artistas mostrar su lugar de enunciación, lo que ellos denominan como «nuestra realidad», porque las tres agrupaciones reconocen que en el momento actual no se puede hablar de una pureza cultural o de una vivencia etnográfica, sino que es motivo de orgullo que la cultura vaya tomando forma en los diferentes retos que enfrentan los indígenas en la actualidad.

## VIDEOCLIP EN COTACACHI

En una búsqueda en la plataforma de YouTube del 20 de noviembre de 2020, se pudo evidenciar que los videoclips de grupos cotacacheños son realizados por bandas de diversos géneros musicales que en su mayoría privilegian mostrar una puesta en escena en concierto, en un estudio o al aire libre; en algunos se muestran los paisajes del cantón y se combinan con las historias propias del videoclip.

Cotacachi es un cantón con gran diversidad de propuestas musicales que van desde la música internacional, nacional, alternativa, kichwa, tecnocumbia, *rock*, entre otras, por lo que se pueden identificar videoclips de una variedad de bandas y grupos de música.

De acuerdo con la presente búsqueda, es posible observar que en 2013 la producción de videos musicales aún se encuentra en desarrollo y existen menos videos, pero a partir de 2018 hay un crecimiento, sobre todo para los videoclips de música kichwa, por lo que, en 2018, 2019 y

2020 se ha subido la mayor cantidad de videos. De hecho, algunas productoras suben los videos desde sus propios canales; para la música de Cotacachi se han identificado las siguientes: Ie Creative, ANTA, Ayllu Records, Rocue, entre otros.

## MÚSICA Y DANZA KICHWA EN EL VIDEOCLIP

Para conocer la historia de la producción de videoclips de música y danza kichwa en Imbabura, es preciso citar el caso de Ayllu Records, en que José Espinosa, cineasta kichwa otavaleño, es uno de los pioneros en la realización de videos de agrupaciones indígenas, quien mantiene un canal en YouTube como Ayllu Records y sube las producciones.

José realizó el primer videoclip, «Daky», para la agrupación Winiaypa de la ciudad de Otavalo en 2002 y comenta que los grupos que se plantearon la necesidad de producir sus propios videoclips, estaban concentrados en esta ciudad debido a que en ese entonces las agrupaciones de música andina tenían como objetivo vender los DVD en el extranjero. Como se conoce, la música kichwa fue uno de los elementos más vendibles por los *mindalae*. «En ese entonces, había excelentes músicos y diversas propuestas musicales, pero no existía la parte visual; estos videoclips se grabaron para venderlos en Europa» (Espinosa 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

En Cotacachi, Ayllu Records realizó la primera producción para la agrupación de música kichwa Juyanis en 2009, y más tarde trabajó con Humazapas, en 2013. Precisamente, comenta José, en esta época se amplía el interés de varias agrupaciones musicales indígenas alrededor de todo el país por realizar sus propios videoclips.

Actualmente, los videoclips de música y danza kichwa cotacacheña que se encuentran en YouTube son producidos desde varios realizadores, sin embargo, se puede identificar un despunte de realizadores de pueblos y nacionalidades. Tal es el caso de ANTA, productora comunitaria; Ayllu Records, y URAUKU Wampra Taki, que realiza principalmente videoclips de danza.

Se puede observar que los videoclips, tal como menciona Alfaro Rotondo (2013, 279), se estructuran de una forma documental respecto a las situaciones, los lugares y personajes que se muestran. Asimismo, José menciona que a lo largo de su trayectoria ha identificado que las

agrupaciones privilegian actores indígenas, así como espacios turísticos o patrimoniales y la vestimenta tradicional: «Existe, sobre todo en el audiovisual, una pregunta interna sobre la cultura indígena» (Espinosa 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Para la investigación se escogerán tres agrupaciones: Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís, ya que sus diversas propuestas dentro de la música kichwa otorgarán una posibilidad más amplia para tratar el tema de la representación de la cultura, así como los cambios culturales y comunitarios que influyen a las agrupaciones. Por otra parte, se han privilegiado estos casos por la cantidad de videoclips que poseen y el interés de las agrupaciones por continuar contando sus historias a través del audiovisual.

## CASOS DE ESTUDIO

### HUMAZAPAS

Humazapas es una agrupación conformada aproximadamente por 16 jóvenes indígenas de Turucu y otras comunidades del cantón Cotacachi; su director, Jesús Bonilla (2020, entrevista personal; ver anexo 1), define a su trabajo como un proceso de investigación y creación de la música y danza kichwa comunitaria, es decir, la música y tradiciones artísticas que se encuentran al interior de las comunidades tanto de Cotacachi como de la provincia de Imbabura.

El grupo Humazapas se conformó en 2010 «por el interés de rescatar dos bailes tradicionales andinos en peligro de extinción: Baile de Yumbos y Baile de Abagos» (Humazapas s. f.). En 2013, con esa recopilación de información, se lanza el primer videoclip llamado «Waruntzy», en donde se ponen en evidencia tres rituales importantes que se han mencionado anteriormente dentro de la música kichwa tradicional como es: *Wawa Wañuy* (muerte de un niño), matrimonio y Baile de Abagos. El videoclip se trabajó con Ayllu Records.

Para 2015, la agrupación amplía su trabajo para formar nuevas propuestas basadas en la música tradicional con un grupo de presentaciones artísticas que incluyen música, danza y teatro, las cuales ponen de manifiesto el contexto de la vida comunitaria y diversos elementos visuales de la cultura kichwa. Del mismo modo, al considerar el ejercicio

artístico desde una perspectiva comunitaria, Humazapas realiza diversas actividades para fortalecer el arte de la cultura kichwa.

Humazapas trabaja en colectivo por el rescate de la sabiduría que poseen los *taytas* y *mamas* de las comunidades y así configurar espacios artísticos en donde proponer un testimonio propio de los pueblos y nacionalidades. Estos espacios se han impulsado a través de obras de música y danza, producción audiovisual, grabación y producción musical, festival de Música TURU UKU, formación a niños y jóvenes (Humazapas s. f.).

Al ejercer el oficio de músicos tradicionales, los integrantes de Humazapas también son reconocidos dentro de la comunidad y la UNOR-CAC como parte de esta «estructura social conformada por oficios» que menciona Lenin Alvear (2020). Es decir, los jóvenes de Humazapas participan en rituales cotidianos como matrimonios, velorios, entre otros, donde ya tienen posicionado su oficio artístico, así como en la agenda organizativa de la organización base, esto, de acuerdo con su percepción, les ha permitido tener acceso a la sabiduría de transmisión oral de los *taytas* y *mamas*.

A partir de la ampliación constante de la agrupación, se ha abierto un ala de producción audiovisual a cargo de Luis Bonilla, músico y cineasta, quien inició en el grupo como cantante y percusionista, más tarde realizó estudios de producción audiovisual en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE), lo que le llevó a crear ANTA, una productora comunitaria que funciona en constante comunicación con el grupo de música y danza, además de realizar varios trabajos audiovisuales que tienen relación con aspectos de la cultura kichwa y el fortalecimiento de las comunidades.

Las producciones audiovisuales de Humazapas constan de varios videoclips y un video en formato documental que se han realizado con diversas productoras como Ayllu Records, ANTA, APAK TV, Sesiones Al Parque, entre otros. Las formas de trabajo, retomando las ideas de Amalia Córdoba (2012), hacen que la calidad de la producción se limite al alcance económico tanto de la agrupación como de las productoras que realizan los videoclips.

Cronológicamente, se pueden identificar las siguientes producciones presentes en la plataforma de YouTube:

- Videoclip «Waruntzy», publicado el 23 de junio de 2014, producido por Ayllu Records.

El videoclip muestra una recreación de los rituales significativos en los que participan los Humazapas dentro de la comunidad, así como el rescate del Baile de los Abagos.

- Videoclip «Rosa Velásquez y Alku Chunlluli», publicado el 2 de noviembre de 2015, producido por APAK TV.

Hay una interpretación en vivo de la música y danza del grupo usando como propuesta de vestuario la vestimenta del abago en los hombres, mientras que las mujeres usan el anaco. La danza trabaja también con diferentes elementos visuales de celebraciones tradicionales.

- Videoclip «Señor de la Agonía», publicado el 23 de marzo de 2016, producido por Ayllu Records.

El video fue rodado en la comunidad de Turuku y muestra una recreación de la música propia de la época de Semana Santa y su relación con la religiosidad cristiana al interior de las comunidades.

- Documental «Humazapas música y danza kichwa», publicado el 3 de mayo de 2017, producido por ANTA y Ayllu Records.

Esta propuesta marca una diferencia en la forma de realizar videoclips para la agrupación, debido a que a partir de esta producción los videos de Humazapas privilegian las sesiones en vivo y se destaca la presentación de los artistas antes que la recreación de rituales.

- Videoclip «Atzingu», publicado el 8 de julio de 2018, producido por ANTA.

Propuesta de grabación en el estudio donde se observa la interpretación de los músicos.

- Videoclip «Como Chiwaku», publicado el 2 de octubre de 2019, producido por ANTA.

Grabación en el estudio.

- Videoclip «Llullu muru pacha», publicado el 9 de abril de 2020, producido por ANTA.

Grabación de los músicos en Semana Santa, donde combina la interpretación musical con imágenes propias de la celebración ritual.

- Videoclip «Hana Chakra», publicado el 12 de abril de 2020, producido por Sesiones Al Parque.

Grabación de la música y danza en vivo.

- Videoclip «Romero Llullu Sisa», publicado el 27 de julio de 2020, producido por Sesiones Al Parque.

Grabación en vivo de la música, en donde se evidencia el uso del traje del abago.

- Videoclip «Guanupamba», publicado el 23 de noviembre de 2020, producido por Sesiones Al Parque.

Grabación de la música y danza en vivo.

Para Humazapas la producción de videos es una forma de «generar contenido visual de modo que la gente se pregunte el sentido de la música y danza kichwa» (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1). En este caso, el director Jesús Bonilla considera que hay eventos como el de los yumbos y los abagos que ya no están vivos, así como mitos y leyendas que se van perdiendo a medida que los *taytas* y *mamas* desaparecen. Sin embargo, menciona que, al representar estas historias en el audiovisual, no se revive la tradición oral, pero se generan «cápsulas o pastillas de información» que ayudan a guardar el testimonio y transmitirlo a las nuevas generaciones; sobre todo un material que apuesta por ser más verídico en comparación con las formas de representación que han atravesado a los indígenas tanto en la fotografía como en el cine y los medios de comunicación.

Específicamente en el caso de los videoclips, se retoma lo planteado por Rueda (2008), pues los Humazapas privilegian el lugar de enunciación propio, que en este caso es la música y danza kichwa, para que estos videos proporcionen una versión real y sin folklorismo sobre lo que significa ser kichwa. Esta capacidad de autorrepresentación hace que los videos de Humazapas entren en la dinámica de video indígena, en donde la extensión de la transmisión de conocimientos a partir del audiovisual, planteada por Schiwy (2005), se evidencia tanto en la investigación previa que realizan los integrantes de la agrupación, pues se interesan en todos los elementos de la cultura, como en las puestas en escena que realizan en los *shows* y en los videoclips, es decir, se privilegia el contexto de las obras y el entorno comunitario se hace presente de forma visual en el ejercicio artístico.

## INMORTAL KULTURA

Inmortal Kultura «es un duo de música rap kichwa y español que utiliza *samples* de canciones andinas como complemento principal para

sus composiciones» (Inmortal Kultura s. f.). La agrupación nació en 2015 y está conformada por Milton Jefferson Guitarra Cumba, SDon Gato, de 22 años, de la comunidad de Perafán, y Luis Alexander Chávez, Dlc, de 20 años, quien proviene de la comunidad de Turuku, Cotacachi.

SDon Gato, director, cuenta que la agrupación nació en Quito, pues él se encontraba viviendo en la capital cuando se involucró con el género rap, pero más tarde volvió a su comunidad de origen donde decidió iniciar su proyecto musical atado a la cultura kichwa y desde la realidad que vive como joven indígena. Dentro de su propuesta visual, tanto en los *shows* como en los videoclips se privilegia «el teatro basado en lo andino» (Inmortal Kultura s. f.) para que, de este modo, el público conozca las cosmovivencias indígenas.

Como se mencionó anteriormente, la inspiración para la creación artística de Inmortal Kultura proviene de un sentido fundamental de reconocimiento del tiempo dentro de la cultura kichwa: el *Ñawpa Pacha*. Sobre esto, SDon Gato manifiesta que en un momento determinado de su vida decidió volver a Perafán y recuperar, en su creación artística, el idioma kichwa del que se había alejado, además, retomar la sabiduría del pasado para conformar una agrupación que posicione tanto a la cultura como a la música rap en un futuro globalizado y demuestre las inquietudes por las que atraviesan los jóvenes respecto a la pertenencia al pueblo kichwa y a la realidad actual de las comunidades indígenas.

Retomando los postulados de Martín-Barbero (1987, 2006), en cuanto a la supervivencia cultural, se evidencia dentro de los grupos artísticos los procesos de supervivencia ejercidos por las culturas indígenas. «Se configura así un mapa nuevo: las culturas indígenas como parte integrada de la estructura productiva del capitalismo pero sin que su verdad se agote ahí». Precisamente Inmortal Kultura afirma que su decisión de hacer rap, y no música tradicional, se debe a que su objetivo es que la cultura kichwa se adapte a los diversos cambios que pueden existir dentro de la globalización, pero respetando y considerando los principios y valores de la cultura indígena; asimismo, estos procesos de adaptación se dan también a través del idioma cuando incluye nuevas palabras que anteriormente no existían (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).



Por su parte, Dlc destaca que su participación dentro de Inmortal Kultura ha constituido ese reencuentro con la sabiduría y el idioma de los *taytas* ya que, a pesar de haber nacido en una comunidad indígena, no hablaba el idioma kichwa, pero actualmente se encuentra en proceso de aprendizaje para alimentar las letras de las canciones, así como de las tradiciones y rituales. Esto ha sido una sorpresa para su familia debido a que no conocían el género rap (Chávez 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Dentro de la propuesta visual de los videoclips de las agrupaciones de Cotacachi, se puede evidenciar que los cambios culturales constituyen una suerte de encuentro y distanciamiento con lo tradicional de la cultura. Debido a que en los videos de Inmortal Kultura existe un diálogo entre lo antiguo y lo moderno, varias imágenes muestran la vestimenta tradicional utilizada por los jóvenes pero también la ropa moderna que actualmente utiliza la mayoría de jóvenes kichwas. En este caso,

[e]l *boom* de la comercialización internacional de la artesanía otavaleña trajo efectivamente consigo, cambios acelerados en el comportamiento, las relaciones interétnicas (indígenas, mestizos), las costumbres, las tradiciones, el idioma, las actitudes de los jóvenes kichwas otavalo, lo que a muchos, entre ellos mismos los indígenas (mayores), causó mucha preocupación por las consecuencias o el desenlace de tanta transformación. (Maldonado 2004, 17)

Sin embargo, dichas transformaciones también han configurado nuevas formas de salvaguardar los conocimientos y saberes de las comunidades indígenas. Los videos de Inmortal Kultura se remiten al aprendizaje del idioma, la agricultura, la medicina ancestral y los principios de cuidado de la *Pacha Mama*, entre otros.

Actualmente la agrupación cuenta con seis videoclips:

- Videoclip «Hindy Rurrashka», publicado el 20 de octubre de 2017, producido por Solo Exprésate.

Es el primero realizado por la agrupación, en donde se muestra la nostalgia de un *tayta* por los cambios ocurridos en la ciudad y en el mundo actual. Existe también una puesta en escena en un espacio rural donde los artistas combinan imágenes usando la vestimenta kichwa: pantalón blanco, sombrero y alpargatas, con la vestimenta moderna.

Además, se muestran los paisajes de Cotacachi y el centro ceremonial más importante donde actualmente se encuentra la iglesia La Matriz.

- Videoclip «Como me ven feat. Ajeno Mc Sbrns», publicado el 22 de noviembre de 2018, producido por Alexis Muenala.

La propuesta proviene de la colaboración con otro artista; se puede observar a los dos jóvenes cantantes en las calles de Cotacachi y Otavalo mostrando espacios turísticos pero también calles en donde se encuentran grafitis. El video se desenvuelve en un espacio urbano.

- Videoclip «Shinami», publicado el 22 de septiembre de 2019, producido por RoCue- Sebastián León.

En el videoclip hay una historia sobre la agricultura en el campo y la enseñanza de los *taytas* y *mamas* en torno a la cosecha del maíz. Se manifiesta el poco reconocimiento que reciben los agricultores que dedican su vida a este oficio y una propuesta teatral que se configura a partir de los conocimientos que poseen los artistas sobre la cultura kichwa.

- Videoclip «Más runas que nunca», publicado el 2 de octubre de 2019, producido por UnderDogz TV.

Es una de las producciones audiovisuales más recientes en donde se privilegia representar la tradición del tejido de las comunidades de Cotacachi; además, el videoclip tiene un espacio documental en donde SDon Gato dialoga con un *tayta* sobre la pérdida del idioma kichwa. Existe también la presencia de la interpretación de los artistas quienes se identifican por llevar el vestuario blanco y un pañuelo rojo. Un elemento común con los demás videoclips es el protagonismo que tiene la naturaleza y los paisajes como lagunas y montañas: existe una referencia constante hacia la Warmy Razu, volcán Cotacachi o la laguna de Cui-cocha, dos espacios rituales para las comunidades indígenas.

- Videoclip «Rikchary-Despierta», publicado el 12 de octubre de 2019, producido por Varelia Rivilla, Carlos Abreo y Hugo Llumiquinga.

Surge de la colaboración de varios artistas: Inmortal Kultura, Los Nin, La Mafia Andina, Runa Rap, Humazapas, AfroImbaya y Danilo Arroyo, quienes interpretan sus temas en un estudio. Estas imágenes se combinan con archivos de fotos y video del Paro Nacional ocurrido en octubre de 2019, además de los levantamientos indígenas ocurridos en el pasado y las celebraciones principales para los pueblos kichwas, como es el Inti Raymi.

- Videoclip «Pichay», publicado el 5 de agosto de 2020, producido por UnderDogz TV.

Actualmente es el último video que ha realizado la agrupación, se pueden ver a los artistas en medio de una curación shamánica, en donde absorben la energía de la vertiente en la que se encuentran.

Para la realización de estos videoclips, Inmortal Kultura trabajó con un presupuesto limitado, pues se acordó con las productoras el apoyo mutuo; los realizadores trabajaron con sus propios equipos en el rodaje y posproducción del video, mientras que los artistas se encargaron de asegurar la escenografía para el desarrollo de los videoclips. Las productoras generalmente piden a las agrupaciones la sesión de derechos del tema musical para que sean colgados en sus canales en YouTube; actualmente, Inmortal Kultura se encuentra trabajando en un disco llamado *Del campo a la ciudad*, sobre el que considera importante continuar realizando videoclips.

## JUYANIS

La agrupación Juyanis nace hace 18 años (2002) en la ciudad de Cotacachi, se encuentra integrada por aproximadamente ocho jóvenes de las comunidades indígenas del cantón. Sus canciones exploran tanto los ritmos andinos como tropicales. Luis Tabi, director, describe que su trayectoria responde a una amistad musical que ha unido a los integrantes desde que eran adolescentes y al transcurrir mucho tiempo desde su inicio, los integrantes se han ido renovando; sin embargo, la mayoría de ellos aún continúan en el grupo. Juyanis se define como una agrupación de música tradicional kichwa que se desempeña en «presentaciones artísticas y conciertos» (Juyanis 2012, 1).

La agrupación Juyanis (2012) también expresa un deseo de preservación cultural porque en su ejercicio artístico considera la importancia de dirigirse a un público juvenil, «ser un ejemplo para los jóvenes de estos días que van cambiando su identidad, valorando lo exterior y olvidando lo que verdaderamente son». Actualmente la agrupación se encuentra en un proceso de profesionalización y consolidación de un material musical que alcance mayor calidad, ya que han expandido su trabajo musical dentro y fuera del país, pues en 2016 realizaron una gira por Japón.

En el contexto de la producción audiovisual, la agrupación ha tenido un desarrollo en dos sentidos: primero, al comenzar a realizar sus

videoclips hacia 2002, las cámaras con las que se grababa en ese entonces no tenían una calidad como la que ahora se conoce, por lo que, al mirar los videos en YouTube, se evidencia un antes y después en cuanto a la resolución de los videos. Precisamente, en esta etapa de profesionalización y ampliación de los alcances de Juyanis, el director considera necesario trabajar una propuesta visual de calidad y acorde con los objetivos del grupo (Tabi 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Segundo, la representación de la cultura en los videoclips también ha evolucionado. Cuenta el director de la agrupación que en las primeras presentaciones y videoclips, como el que se realizó con APAK TV, tenían la intención de utilizar la vestimenta tradicional de una forma más documental; sin embargo, a medida que el grupo conformó su estilo y creaciones propias, ahora privilegia mostrar la realidad que viven los músicos en el día a día. (Tabi 2020, entrevista personal; ver anexo 1). En este caso, la vestimenta tradicional ya no es usada de manera permanente por los integrantes del grupo ni por la mayoría de jóvenes indígenas en la provincia de Imbabura.

De acuerdo con lo que conocemos por representación, esta se produce cuando es posible describir, dibujar o llamar un fenómeno del mundo a partir de la descripción (Hall 1997); en este caso, se puede evidenciar que en los videoclips de la agrupación la vestimenta moderna que utilizan los músicos (pantalón jean, camisas, diferentes peinados, entre otros) simboliza que los cambios culturales se hacen presentes en los sujetos indígenas y son estos precisamente los que se escogen para ser representados como una forma de evidenciar la realidad que los atraviesa.

Juyanis tiene varias producciones de video:

- Videoclip «Ñuka Juyashka», publicado el 4 de febrero de 2013, producido por APAK TV.

En este videoclip se observa una puesta en escena de los músicos de Juyanis quienes llevan la vestimenta tradicional e interpretan diversos instrumentos andinos; la locación es un espacio abierto. En la propuesta se observa una combinación de estas imágenes con algunas tomadas en la ciudad de Otavalo.

- Sesión en vivo «Mishki mishki-Juyanis live in Tokyo», publicado el 6 de agosto de 2016.

En este video, Luis Tabi presenta la grabación en vivo del tema «Mishki mishki», el cual se interpretó durante su gira a Japón. En el

concierto, los integrantes del grupo desarrollan una propuesta visual para escenario, donde llevan el distintivo pantalón blanco y sombrero, sin embargo, la camisa ya no es la tradicional de color blanco; además, se encuentran utilizando zapatos.

- Video «Jatun Punlla-Juyanís live in Tokyo», publicado el 28 de junio de 2016.

El video presenta una introducción al tema por un integrante del grupo; asimismo, hay una recreación de la fiesta del Hatun Punlla o Inti Raymi dentro de un espacio abierto. Estas imágenes se combinan con una sesión en vivo del tema mientras el grupo se encontraba de gira en Japón.

- Videoclip «Amor de Luna», publicado el 7 de noviembre de 2016, producido por Ie Creative.

El videoclip «Amor de Luna» es una propuesta nueva dentro del grupo, debido a que hay un cambio en la locación de las producciones; en este caso, se la realiza en un espacio cerrado en el que hay una puesta en escena tanto de vestuario como de música y baile. En este videoclip también se observa que hay una intención de alejarse de los elementos tradicionales de la cultura kichwa, y se enfoca en una propuesta más urbana tanto en la música como en la danza.

- Videoclip «Juyani feat. Alex Ascanta», publicado el 7 de septiembre de 2019, producido por Ie Creative.

Es el último videoclip de la agrupación, y se trata del tema más reconocido de Juyanís. La historia del video es la recreación de una historia real que vivió el director en su adolescencia. El tema fue adaptado intencionalmente en colaboración con un cantante de rap para introducir una nueva propuesta de fusión, además de renovar la música de la agrupación.

En los tres casos de estudio, Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís, se puede observar que sus videoclips evidencian el desarrollo artístico de las agrupaciones en cuanto a consolidar su propuesta musical; sin embargo, realizar propuestas audiovisuales sobre los temas continúa siendo un fenómeno nuevo que tiene su aparición alrededor del año 2000, y para 2018, 2019 y 2020 se presenta la etapa de mayor crecimiento, pero de acuerdo a las necesidades de las agrupaciones, y de este camino de buscar un espacio para la música kichwa en diferentes escenarios, los grupos consideran que construir una propuesta visual propia

afianzará el reconocimiento tanto de la agrupación como del contexto del que provienen, sea este la comunidad indígena como lugar de procedencia, o la cultura kichwa como parte de un conjunto de saberes y tradiciones. Se observa que las tres agrupaciones tienen experiencias previas en la realización de videoclips, y entre ellas se repiten varias productoras como Ayllu Records, Ie Creative, ANTA, etc.

Para contar acerca de los videoclips realizados por las agrupaciones, se ha analizado la situación de la música y danza kichwa en el cantón Cotacachi, ya que el alejamiento y retorno a lo tradicional es una constante en los tres casos de estudio, motivo por el cual la producción audiovisual reúne estas preguntas y discusiones tanto personales, de quienes integran los grupos, como artísticas respecto al mensaje que desean llevar para el público que escucha su música y mira sus videoclips.

Una vez conocida la situación artística y social de las agrupaciones, en el siguiente capítulo se analizará el tema de la representación de la cultura, considerando un videoclip por cada agrupación además de complementarlo con las experiencias vividas por los artistas en cuanto a la construcción del guion, el mensaje, entre otros.

## CAPÍTULO TERCERO

# PROCESOS DE REPRESENTACIÓN EN EL VIDEOCLIP KICHWA

---

El ejercicio de la representación de la cultura kichwa en los videoclips de música y danza de las agrupaciones de Cotacachi se trabaja desde la concepción de Hall (1997, 17) quien argumenta que la representación es un «estar por, ser un espécimen de, o sustituir a», es decir que uno o varios elementos son evidenciados a través de imágenes fijas o en movimiento para completar o recrear un entorno comunitario o cultural, a pesar de que los artistas tomen otros elementos del mundo moderno. En la mayoría de los casos, la vestimenta, tanto femenina como masculina, es el elemento más fuerte de representación de la cultura, lo que se puede entender como una tradición cultural.

Lo que se ha anunciado como desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip tiene relación con lo mencionado por el director de Humazapas, porque los grupos desconcentran su ejercicio artístico de la música y bailes rituales dentro del consenso comunitario para buscar un espacio de la música kichwa en otras plataformas como el audiovisual. Sin embargo, esta raíz musical, así como los saberes de la cultura kichwa, se ven evidenciados a través de la representación y toman lugar en las imágenes.

Para el análisis de la representación en los videoclip se ha elegido una muestra de tres videos característicos de las agrupaciones de música

y danza kichwa Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanis, de la ciudad de Cotacachi. Estos videos fueron localizados en YouTube, descargados y estudiados a partir de una matriz de análisis de lenguaje audiovisual como paso previo a la consideración de tipo de representaciones que plantean. Adicionalmente, se tomó en cuenta el testimonio de los directores de los grupos sobre la creación de los videoclips, las experiencias que los llevaron a crear el guion, los elementos que consideraron importantes poner en evidencia, además de sus percepciones sobre el audiovisual recogidos a través de la metodología de la videoelicitación.

En este caso, se analizarán tres productos específicos, desentrañando sus aspectos técnicos, elementos del lenguaje audiovisual y el contexto que será dado por las agrupaciones y por las productoras que los realizaron. Ver tabla 1:

Tabla 1. Videoclips analizados por cada agrupación

| Agrupación       | Videoclip                   | Año de realización | Productora               |
|------------------|-----------------------------|--------------------|--------------------------|
| Humazapas        | «Waruntzy»                  | 2013               | Ayllu Records            |
| Inmortal Kultura | «Shinami»                   | 2019               | Rocue, de Sebastián León |
| Juyanis          | «Juyani feat. Álex Ascanta» | 2019               | Ie Creative              |

Fuente: Humazapas. 2014. «Waruntzy». Video de Youtube; Inmortal Kultural. 2019. «Shinami». Video de Youtube; Juyanis. 2019. «Juyani». Video de Youtube. Elaboración propia.

En el caso de Humazapas, el videoclip se realizó con Ayllu Records; es el primer videoclip de la agrupación en donde se manifiestan tres rituales kichwas de las comunidades indígenas. El videoclip se estructuró en tres espacios que daban cuenta de lo que vivían al tocar tanto en funerales y matrimonios, además de reinterpretar el Baile de los Abagos. Conforme lo mencionado por Alfaro Rotondo (2013, 79), «las escenografías de parques, paisajes y patrimonio; la tendencia a la documentación y reproducción de discursos turísticos; y la creciente ficcionalización son algunas de las características generales del video musical digital», razón por la cual, en el tiempo limitado que ofrece el videoclip, el cual se encuentra determinado por el tema musical, se observa que los artistas colocaron los aspectos más importantes de los rituales tratando de hacer una recreación lo más exacta posible a la realidad de las celebraciones tradicionales.



El videoclip «Shinami» se realizó en 2019. Los artistas priorizaron trabajar desde espacios que les resulten familiares, razón por la cual parte del videoclip se grabó en la comunidad de Perafán de donde proviene SDon Gato; se muestra su casa, su terreno, incluso su familia conforma el elenco de actores. En una segunda parte del video, rodada en el sector urbano de Cotacachi, se evidencia una propuesta de ubicación en los parques principales de la ciudad.

Al igual que la primera agrupación, Inmortal Kultura trabajó el video a partir de una colaboración de la productora Rocue de Sebastián León, un joven cotacacheño quien describe que su trabajo privilegia el mensaje que los artistas quieren transmitir a través del audiovisual «en el caso de Inmortal, el mensaje que se quería transmitir era destacar el valor de la agricultura» (León 2020, entrevista personal; ver anexo 1). Igualmente, la productora se interesa en apoyar a artistas que se encuentren en contextos de desarrollo de propuestas musicales interesantes.

El videoclip «Juyani» de la agrupación Juyanís, se trabajó en 2019. Surge de la necesidad de crear una nueva versión de un tema original que nació en 2002, y contar la historia a partir de un producto audiovisual. En este caso, Luis Tabi trabajó la propuesta del guion basado en la historia real, en la anécdota de cómo se creó el tema y un amor platónico vivido por el director. Para la creación del videoclip, y como parte de la nueva propuesta, el tema cuenta con la colaboración de un cantante de rap, Álex Ascanta. «Si se mira en el video que los chicos juegan básquet, o que el personaje camina cerca al local de la chica, es porque eso sucedió en la realidad, pero en el tema se evidencia que ahora cada uno en su mundo, somos felices» (Tabi 2020, entrevista personal; ver anexo 1). El videoclip se trabajó con la productora Ie Creative.

## LENGUAJE AUDIOVISUAL

El videoclip «Waruntzy» de Humazapas (4:52 minutos), se encuentra dividido en tres espacios a manera de una obra de teatro. La propuesta de guion se trabajó de forma conjunta con los integrantes de la agrupación que tenía un trabajo previo de investigación y ejercicio como músicos comunitarios. «Es la representación de la música comunitaria; se escogió esa casa para grabar porque todavía en las comunidades las casas y los espacios se ven así. Nosotros quisimos poner en el video lo

que vivíamos tocando en velorios y matrimonios» (Bonilla 2020, entrevista personal; anexo 1).

Figura 1. Videoclip «Waruntzy», 2013



Fuente: Humazapas, «Waruntzy». Video de YouTube.  
Elaboración propia.

En el primer acto denominado *Wawa Wañuy*, que tiene una duración desde 0:00 hasta 1:28 minutos, se pone en escena el ritual posmortuario de un bebé o niño kichwa, en donde las figuras femeninas de la madrina y la madre del bebé son muy importantes al acompañarle en su acenso al cielo, realizando el ritual del amortajamiento que consiste en vestir al bebé de blanco, realizar el tradicional *maytu*, y llevarlo a un altar decorado con sábanas blancas y claveles rojos. El músico arpero se encuentra en un segundo plano en relación con la escena de la madrina y el niño. Tal como se puede observar en la figura 1, la locación es una casa antigua construida con tapial, ubicada en la comunidad de Eloy Alfaro Turucu, de donde provienen los músicos.

El segundo acto, llamado Roselena, que se encuentra entre el 1:28 y el 3:29 minutos, y se toca a ritmo de fandango, recrea el ritual del lavado de cara, que se realiza el segundo día de matrimonio en las comunidades indígenas de Cotacachi. De igual manera, se puede observar que alrededor de la casa de tapial, los novios y los invitados a la boda realizan el baile de *jalima* para bendecir la casa y evidenciar la fuerza de

la familia que se forma. Estas imágenes de recreación de un ritual se combinan con una propuesta de poner en escena a los músicos tocando el arpa: un hombre y una mujer aparecen vestidos de manera tradicional con la vestimenta kichwa tocando ese instrumento.

El tercer acto, que inicia en el minuto 3:29 hasta el 4:54, consiste en poner en escena la Danza de los Abagos. En este caso, no es primordial mostrar a los músicos tocando los instrumentos, sino que se muestran a los personajes, dos ángeles y dos abagos, ejecutando los pasos del ritual; la locación es en una calle de la comunidad de Turucu.

Al acercarnos al lenguaje audiovisual, el video se desarrolla con cincuenta y cinco planos, de los cuales dos son primerísimo primer plano, ocho planos detalle, doce primer planos, tres planos medio, veintitrés planos generales, tres zócalos y dos espacios para los créditos. De acuerdo con la estética que se trabaja, la mayoría de planos duran de 5 a 10 segundos, por lo que no hay cortes rápidos sino una narración pausada, pero que se enfoca en cuidar tanto el foco de las imágenes como de los elementos que se encuentran, ya que la naturalidad y convención están dadas tanto por los personajes como por el entorno que compone la escena. En este caso, en el videoclip hay una presencia permanente del paisaje natural, así como de la casa de tapial.

En el video no se usan efectos especiales, pero lo que conduce a la narración es una animación que divide el acto 1, 2 y 3. La composición en este videoclip se encuentra bastante cuidada, y se puede reconocer que los elementos como los claveles, las flores, el pañuelo fucsia de los novios en el segundo acto, y el color de las máscaras en el tercero, conforman una parte importante de la historia, pues hay una relación estrecha entre estos colores y los rituales que se muestran. Los movimientos de cámara suelen ser muy sutiles, y el video lleva sobre todo planos fijos en donde se enfocan principalmente las acciones de los personajes. El videoclip «Waruntzy» se trabaja a partir de la recreación documental y real de lo que podríamos considerar el entorno comunitario, por lo que se identifica un hilo conductor para los videoclips de música andina:

En general, los videoclips de cumbia y, especialmente, de la música andina no apelan al uso de efectos especiales ni a coreografías futuristas al estilo Lady Gaga. La inclinación, por el contrario, está por el registro de panoramas naturales, restos arqueológicos o prácticas culturales tradicionales. (Alfaro Rotondo 2013, 79)

Figura 2. Videoclip «Juyani», 2019



Fuente: Juyanis. 2019. «Juyani». Video de YouTube.  
Elaboración propia.

En el videoclip «Juyani feat. Álex Ascanta» (4:43 min), los músicos, quienes interpretan tanto instrumentos andinos como contemporáneos, se encuentran vestidos de una forma moderna pero conservan de la vestimenta indígena el cabello largo, aunque con diferentes propuestas de peinado de las trenzas, y en algunos casos usan sombrero. Estas imágenes se combinan con la historia original. Hay una intención de destacar la destreza de cada músico, por lo que, a través de diferentes escenas, se alternan las imágenes para mostrar a cada músico tocando su instrumento. «Por esa razón, en el videoclip andino es importante colocar atención en el cuerpo como lugar de identidad a través de signos como: vestimenta, instrumentos musicales, coreografías, espacios urbanos y rurales» (Farinango 2019, 258). En este videoclip, que se encuentra rodado en un espacio urbano, el cuerpo a través de la trenza (ver figura 2), los instrumentos musicales y el sombrero, son la manifestación visual más destacada para reconocer al sujeto dentro de la cultura, a pesar de que no lleven la vestimenta blanca o no se encuentren en el espacio rural o comunitario.

El elemento que liga la historia del pasado con la situación actual de los integrantes de Juyanis es precisamente la música, pues a través del

tema «Juyani» se permite contar tanto el enamoramiento vivido en la adolescencia por el director del grupo, como la propuestaailable del sanjuanito que los artistas quieren destacar. La historia de amor cuenta cuando Luis, un adolescente indígena que estudia en un colegio del cantón, se enamora de una chica que viste con anaco a quien la mira de vez en cuando en las calles de Cotacachi y en el local en el que ella atiende. Luis llega a conocerla y comparte con ella momentos de amistad, pero no le declara su amor, sino que compone un tema en kichwa, donde expresa sus sentimientos.

El crear la canción lo lleva a consolidar un grupo musical que se mantiene aun cuando Luis ya está en una edad adulta. Cuando Luis se dirige a tocar con su grupo en Cotacachi, vuelve a ver a la chica que inspiró su canción, pero ahora ambos son adultos. Poco tiempo más tarde se encuentra en el mercado de Cotacachi y Luis ya posee una familia con hijos. Al final del video, a pesar de que ambos han tenido caminos separados, conservan una buena amistad y una vida feliz.

Cuando el cantante de rap Álex Ascanta aparece en el video, las transiciones entre planos se vuelven más dinámicas, y duran entre  $\frac{1}{2}$  a 1 segundo. Además, hay una iluminación en el fondo que cambia entre rojo, azul y verde. En cada plano hay un movimiento de cámara que va entre el paneo a la derecha y el paneo a la izquierda. Este espacio neutro no se refiere a ningún espacio documental o rural, por lo que no es posible afirmar que todos los videos de música kichwa de Cotacachi hagan una recreación de lo comunitario o de los saberes de la cultura, pero sí es una característica común considerar a lo kichwa como un lugar de enunciación que se manifiesta a través de diferentes maneras. Retomando los postulados de Luis Farinango (2013, 589), los videoclips de música andina, a pesar de mostrar elementos de su cultura, también evidencian los cambios culturales constantes. Estos elementos a los que se refiere el autor pueden observarse en los nuevos peinados que llevan los artistas, así como en su propuesta de vestuario, que combina lo casual con el sombrero.

Respecto al lenguaje audiovisual, el videoclip se compone de ciento cuatro planos, los cuales, en su mayoría, son generales (cuarenta y dos) y medios (cuarenta y uno); ocho son planos americanos, siete primer planos y seis planos detalle; en la mayoría de escenas se observa a los músicos en conjunto interpretando el tema. Además, hay acercamientos

hacia el rostro y los instrumentos de los integrantes; también, en los planos americanos se privilegia mostrar al director del grupo cantando o bailando. La locación de la puesta en escena es la misma hasta casi el final del video, en que hay una despedida y los músicos se dirigen al parque principal de Cotacachi.

En cuanto al movimiento de la cámara, en la mayoría de planos se observa un paneo a la derecha o a la izquierda, y hay transiciones muy seguidas entre planos porque duran entre 1 y 3 segundos. Esta propuesta va en relación con el tema: un sanjuanito con tintes de música tropical, lo que lo convierte en un ritmo muy movido. Existen solamente dos efectos especiales: uno, cuando Luis imagina a la chica en la que se inspira para crear el tema, y otro, en donde se ven a los dos protagonistas adultos caminando en diferentes calles en una pantalla dividida, para que se comprenda que han tomado caminos separados. En el video, existen seis planos detalle, pero se ubican en un aspecto secundario para indicar los pies de los personajes o aspectos de su vestimenta; sin embargo, los planos detalle no se utilizan en las imágenes de la puesta en escena de los músicos.

Respecto a la puesta en escena, se puede observar que la calle elegida para la interpretación de los músicos es bastante colorida y es reconocida en Cotacachi por ser turística. Igualmente, se usa constantemente la cámara en posición contrapicada, de modo que se observa a los músicos, la calle y en el fondo al volcán Cotacachi.

El videoclip «Shinami», de Inmortal Kultura (4:08 minutos), combina imágenes de cámara de video y dron en donde se privilegia mostrar espacios abiertos, rurales, el Tayta Imbabura y lugares cotidianos para los dos cantantes que conforman el grupo. «Shinami» nació de la idea de SDon Gato de representar lo que se cuenta en la letra del tema, es decir, la posibilidad de que la cultura kichwa y la cultura *hip hop* habiten en las nuevas generaciones de jóvenes indígenas, pero sin dejar de lado la sabiduría de los *taytas*, como la agricultura y el respeto a la Pachamama. En el video se cuenta una historia anecdótica de SDon Gato, que también puede ser la historia de muchos jóvenes indígenas quienes combinan su vida al interior de la comunidad con el espacio urbano para realizar música u otras actividades.

Figura 3. Videoclip «Shinami», 2019



Fuente: Inmortal Kultural. 2019. «Shinami». Video de YouTube.  
Elaboración propia.

La historia muestra a un adolescente indígena que se levanta a trabajar la tierra con su familia, «el adolescente está descalzo para representar la conexión neta con la tierra, para que, quienes miren, sientan esta conexión directa con la Pachamama» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1). El padre y la madre le enseñan a SDon Gato adolescente el proceso de la agricultura: arado, siembra y cosecha, hasta que la familia comparte una comida con los principales productos cosechados en medio del terreno, que es el espacio constante en la primera parte del video.

Este sentido anecdótico y vivencial que se refleja en los videos es una fuente importante para considerar que la representación de la cultura está estrechamente relacionada con las situaciones vividas por los músicos, tal como se aprecia en la figura 3. «El video permite complementar con imágenes los otros componentes de las canciones y generar relatos que ordenan las diferentes dimensiones de la realidad de los músicos y autores, dotándoles de sentido» (Alfaro 2013, 79).

Paralelamente, existe la puesta en escena de los dos artistas, quienes se ubican en el mismo terreno en que transcurre la escena de la familia sembrando; los dos cantantes interpretan el tema y llevan la vestimenta blanca tradicional, el cabello trenzado y un par de collares del personaje

de los abagos. En un segundo momento del video, a partir del minuto 3:45, cuando acaban de sembrar, SDon Gato adolescente deja su vestimenta tradicional y se viste con un jean y zapatos Nike para salir a la ciudad donde se encuentra con un amigo. «En el video se muestra la paridad cultural: la kichwa y la occidental. Pero también se evidencia una problemática: a pesar de que nos vestimos modernos, no dejamos de ser kichwas. Pero muchos jóvenes suelen llegar a tener vergüenza de vestirse de blanco» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Una vez que los jóvenes ingresan a la ciudad, se encuentran con un amigo con quien interpretan el tema en diversos parques de la ciudad (ver figura 3) y paredes con grafitis. Además, se regresa constantemente a observar a los artistas cantando en su comunidad. La historia toma un giro al final del video en donde se observa a los tres jóvenes volviendo a salir de la comunidad, pero dos de ellos ya llevan la vestimenta blanca mientras se dirigen a la ciudad.

En cuanto al lenguaje audiovisual, el videoclip tiene ciento veintiocho planos, de los cuales cuarenta y cinco son detalle, ocho primer planos, treinta y dos planos medio, dos planos americanos, diecisiete planos generales con cámara de video, y veinticuatro planos entre generales y gran generales, realizados con el dron. Los planos detalle son utilizados para contar aspectos importantes dentro de la composición de la imagen; por ejemplo, en la habitación de SDon Gato adolescente, los planos detalle son utilizados para mostrar fotografías de sus familiares quienes llevan la vestimenta kichwa. Asimismo, se observan instrumentos utilizados para realizar música tradicional, como la palla para el Baile de los Abagos y la flauta que se entona en el Inti Raymi. Se utilizan dos montajes, realizados a partir de una pantalla verde, para ubicar a los cantantes en el terreno mientras la familia continúa con la siembra. Este es un recurso que se utiliza para representar, es decir, describir, dibujar o poner dentro de nuestros sentidos (Hall 1997, 15) la relación que tienen los jóvenes con la tierra.

## ELEMENTOS DE REPRESENTACIÓN

Para identificar los elementos de representación en los videoclips de música y danza kichwa de Cotacachi se retomarán los postulados de Hall (1997, 18) acerca del segundo sistema de representación, en donde las



imágenes son codificadas como signos que dotan de sentido a la cultura que se comparte. En este caso, las historias desarrolladas en cada uno de los videos llevan consigo diferentes conceptos tanto acerca de las relaciones de pareja como la convivencia y ciertos conceptos que se comparten entre lo sujetos que pertenecen a la cultura kichwa: agricultura, religiosidad como la veneración al volcán Cotacachi o Warmy Razu.

El segundo sistema de representación es el más trabajado por el video indígena, ya que existe un ejercicio intencional de representar los conceptos que se comparten al interior de la comunidad, de los rituales y de la tradición oral, además de otros conceptos más generales como el amor de pareja, la relación con los padres, el cambio entre generaciones, entre otros. En este caso, tanto las agrupaciones como los realizadores audiovisuales trabajan sobre conceptos base para contar las historias en los videoclips, como es el caso de Inmortal Kultura, que se conoce que buscaban representar la relación de los *runas* (seres humanos) con la tierra.

Por otra parte, la autorrepresentación en el contexto del video indígena y los videoclips de música y danza kichwa de Cotacachi se reconoce como ese espacio de enunciación en donde los indígenas cuentan, a través de imágenes, sus propios conceptos tanto en relación con la colectividad que comparten así como con las formas de vida y los saberes. La autorrepresentación se trabaja además como una respuesta a la visión general del «otro representado» que ha sido utilizada tanto en medios de comunicación como fotografías, insumos educativos y la producción audiovisual en el país.

Para desentrañar los elementos de representación de los videoclips de música y danza kichwa, se identificarán los aspectos generales de la historia, así como de la representación de los artistas en cada una de las producciones, considerando los lugares que aparecen, los personajes y sus acciones con relación a la historia.

El videoclip «Warutzy» representa, en los tres momentos del video, una reconstrucción de manera documental de tres rituales tradicionales de las comunidades de Cotacachi. En el primer y segundo acto se refieren a lo que Carlos Coba (1976) define como fiestas de comunión, entre las que se encuentran el entierro y el matrimonio, es decir, que no tienen una fecha o lugar específico de celebración en el año y en el calendario de festividades indígenas. En el tercer acto, en cambio se

evidencia la reinterpretación de la Danza de los Abagos, la cual sí es un acontecimiento cultural que toma lugar en el tiempo de Corpus Christi.

Una constante en el videoclip es que los personajes toman protagonismo de acuerdo con el contexto de la celebración que se encuentren representando; en este caso, los conceptos o signos que intervienen en la acción de los sujetos están dados por el rol que ocupan en las escenas, sin embargo, esto va más allá de ser una representación al azar en el video o una construcción visual enfocada en el entretenimiento ya que, cuando se celebran estos rituales al interior de las comunidades, los roles y la acción de los personajes están dados por un consenso sobre la celebración misma, en este caso, deben ser cumplidos por los miembros de la comunidad y de la familia bajo ciertos protocolos, generalmente transmitidos de forma oral por los *taytas* y *mamas*.

El videoclip «Shinami», de Inmortal Kultura, explora dos culturas que pareciesen contradictorias: la kichwa y la occidental; sin embargo, en el videoclip se expone una importante realidad que atraviesan los jóvenes indígenas, que es convivir y avanzar con las dos culturas en un mundo en donde ambas están en diálogo. En este caso, se trae a evidencia lo mencionado por Martín-Barbero (1987, 205) acerca de «la imposible pureza de lo indígena», debido a que la visión etnográfica de mantener las tradiciones de los pueblos y nacionalidades en estado puro, viene dada precisamente desde el etnocentrismo, lo que ha repercutido en las representaciones que se han hecho sobre los indígenas. Por otra parte, el estado natural y de pureza significa desconocer el desarrollo y supervivencia por la que han luchado los sujetos indígenas a lo largo de la historia. En el caso de la música, las agrupaciones, a pesar de la hibridación cultural, consideran su trabajo como música kichwa por los diversos elementos que se mantienen, que pueden ir desde los ritmos, los instrumentos, el idioma, la vestimenta y también sus propuestas audiovisuales.

Los personajes elegidos en la vida real son los padres y la hermana de SDon Gato, además, el terreno y la casa en la comunidad de Perafán donde fue rodado el video pertenecen a su familia. En el espacio urbano se reconocen también algunos parques y calles medianamente transitadas del cantón. Todo esto se puede valorar como una exposición de que la vida cotidiana y la herencia cultural de los cantantes son parte

importante en su labor artística y la creación de los temas. Podemos observar, a la luz de lo mencionado por Alfaro (2013, 79), que los videoclips de música andina exploran diferentes realidades de la vida de los músicos y permiten contar acerca de sus orígenes y sus metas en el mundo actual.

En el videoclip se da un mayor protagonismo y tiempo a las acciones que los personajes ejercen en el espacio rural, como si se tratara de la raíz cultural que el joven aprende para luego salir a compartirla con los demás. Del mismo modo, los cantantes desarrollan su representación a medida que el personaje avanza; al principio también usan la vestimenta tradicional, pero cuando el personaje cambia su ropa, también lo hacen SDon Gato y Dlc. Las imágenes tocan la vida personal de los artistas, es así que se amplía un campo importante para privilegiar la autorrepresentación y un lugar de enunciación particular. En este caso, el videoclip puede cumplir la función que Martín-Barbero (1987, 211) describe para el cine en Latinoamérica: «Al cine se le encarga darle imagen y voz a las identidades nacionales. Y al cine irán las masas populares no tanto a divertirse cuanto a “experimentar con su vida cotidiana”, a “ver reiterados sus códigos de costumbres”».

El videoclip «Juyani» narra una historia de amor, además de ser una construcción biográfica del director y de la formación del grupo musical. A diferencia de los otros videoclips, el sector rural o la comunidad no tienen un protagonismo importante porque se hace énfasis en los sentimientos y aprendizajes de los protagonistas sobre la amistad, el amor y las metas artístico-profesionales. Aparecen representados tres espacios: en primer lugar, la puesta en escena de los músicos en el sector urbano de la ciudad donde se distingue la interpretación y destreza musical de cada uno; a la par, se evidencia una historia de amor que transcurre en relación con la letra de la canción; también hay una colaboración de un artista de rap, Álex Ascanta, quien interpreta el tema con una propuesta de iluminación en una locación cerrada.

La propuesta de vestuario de los músicos es moderna con relación a los otros videos, porque no utilizan la vestimenta tradicional, al contrario, se muestra una innovación en los peinados y la vestimenta casual que llevan. Esta puesta en escena es parte de la construcción visual del grupo en las presentaciones, ya que se pretende dar un aire más moderno que muestre la vida cotidiana de los kichwas donde no

necesariamente se usa la vestimenta tradicional, y los alcances que tiene la música al explorar con ritmos tropicales y pasos de baile que la lleva a otros países fuera del territorio comunitario y nacional.

En ese caso, «los otavalos son un grupo étnico que ha tenido la oportunidad de recorrer el mundo a través del comercio de artesanías y su música. Así, sus manifestaciones se configuran entre lo tradicional y lo moderno, entre lo originario y la hibridación, la adaptación y la rebeldía, lo joven y lo adulto» (Farinango 2019, 240).

Los lugares que aparecen en el video se combinan en escenas de locaciones abiertas: la calle García Moreno, en Cotacachi, cuando los artistas interpretan la canción. Por otra parte, al desarrollarse una historia biográfica, se pone en escena también la casa del director de la agrupación, el lugar de ensayo de los músicos, el colegio de música de la ciudad y el mercado municipal.

Los personajes que actúan son dos adolescentes quienes interpretan al director del grupo y a la mujer que inspiró la creación del tema en la etapa de estudiantes de secundaria; en un segundo momento, cuando los personajes son adultos, existe la interpretación real de los personajes. Luis actúa junto con su esposa e hijas y Jenny, la mujer a quien va dedicada la canción, aceptó salir en el videoclip. Este aspecto es una constante en los tres videos, pues resulta importante para los artistas contar con sinceridad sus propias historias y vivencias tanto al interior de su familia, la comunidad y fuera de ella, parte de este proceso es dar valor a que los personajes en los videos sean los mismos que vivieron la historia en el mundo real.

Podemos imaginar que para el espectador, al ver historias y personajes más cercanos a sus imaginarios culturales, le incumba menos el realismo de la interpretación o la puesta en escena que la posibilidad de identificarse con el drama del personaje o con los actores, en cuanto personas de la vida real y menos ficticias que las de los videos comerciales. (Ordoñez 2014, 17)

## REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA KICHWA

Los videoclips que se tomaron como caso de estudio han sido analizados para desentrañar qué elementos de la cultura kichwa son representados por los artistas; varios de los elementos que se hacen presentes en los productos audiovisuales se convierten en un patrimonio cultural

debido al contexto social y cultural en que se desarrollan, además, toman forma en el consenso comunitario. Sin embargo, tal como menciona Conterón (2018), la representación de la cultura está presente en cada actividad que realizan los kichwas, ya sea al interior de la comunidad o en diferentes espacios, para lo que reconoce tres tipos de representación: social, religiosa y económica; por lo que se ha establecido una matriz de análisis en donde se ponen en diálogo los elementos de la cultura con el contexto en el que aparecen en los videoclips y las formas de representación.

Tabla 2. Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Waruntzy» de Humazapas

| Número | Elementos de la cultura kichwa      | Contexto del videoclip   | Formas de representación |
|--------|-------------------------------------|--|--------------------------|
| 1      | Vestimenta indígena masculina       | Todos los personajes que aparecen en el primer y segundo acto del videoclip, llevan la vestimenta tradicional. Esto se puede entender en dos sentidos: la ropa tradicional es mayormente usada en las fiestas rituales; sin embargo, hay una intención de los artistas de mostrar a los sujetos llevando la vestimenta blanca. | Representación social    |
| 2      | Vestimenta mujer kichwa             | En el primer acto, la madrina y la madre del bebé fallecido llevan el anaco como parte de su indumentaria cotidiana.   | Representación social    |
| 3      | Altar de <i>Wawa Wañuy</i>          | El altar se construye a partir del ritual del fallecimiento de un bebé y es un elemento distintivo al interior de las comunidades.   | Representación religiosa |
| 4      | <i>Maytu</i>                        | Realizar el <i>maytu</i> o envuelto a los bebés es una costumbre que tiene que ver con la crianza de los niños.  | Representación religiosa |
| 5      | Arpa                                | El arpa se entona en los rituales de comunión al interior de las comunidades indígenas.  | Representación religiosa |
| 6      | Vestimenta de novios indígena       | En el tercer acto, los novios llevan el ajuar distintivo de las comunidades de Cotacachi. Los pañuelos rosados en forma de triángulo son usados tanto por los novios como por los padrinos.  | Representación religiosa |
| 7      | Flores del ritual de lavado de cara | Existen flores como los claveles que acompañan distintos rituales kichwas.   | Representación religiosa |
| 8      | Cruz de claveles                    | La cruz es un elemento importante en el matrimonio indígena y debe ser besada por quienes participan en el ritual.   | Representación religiosa |

| Número | Elementos de la cultura kichwa | Contexto del videoclip  | Formas de representación |
|--------|--------------------------------|---|--------------------------|
| 9      | Carrizo                        | El carrizo se utiliza para dar de beber principalmente a los novios; sin embargo, el material es la base también de instrumentos andinos como las flautas que se utilizan en el Inti Raymi. | Representación religiosa |
| 10     | Vestimenta de abago            | En el tercer acto se utiliza la misma vestimenta que en el baile de abagos.   | Representación religiosa |
| 11     | Vestimenta de ángeles          | Es la vestimenta del personaje que participa en el baile de abagos.   | Representación religiosa |
| 12     | Espadas de madera              | Son elementos que simbolizan la batalla entre el bien y el mal.   | Representación religiosa |
| 13     | Máscara                        | La máscara es utilizada como parte de la vestimenta tanto de los ángeles como de los abagos.  | Representación religiosa |
| 14     | Cabello largo                  | El cabello largo masculino suele ser el rasgo más distintivo de los kichwas.  | Representación social    |
| 15     | Casa de adobe                  | La casa de tapial es considerada como parte del patrimonio cultural, debido a que muchas comunidades en Cotacachi aún conservan casas de este material.                                     | Representación económica |
| 16     | Comunidad                      | La comunidad se representa en los tres actos debido al acompañamiento y la convocatoria que tienen estos rituales.  | Representación económica |

Fuente: Humazapas. 2014. «Waruntzy». Video de YouTube.

Elaboración propia.

En el videoclip «Waruntzy» hay una reconstrucción de los protocolos y tiempos que se desarrollan en cada ritual, así como de las responsabilidades de cada personaje que participa. En este caso, la cultura aparece representada a través de la celebración o de un acontecimiento festivo. En este caso, los músicos omitieron su representación y la interpretación del tema para convertirse en personajes de las historias que transcurren en el video, esto se realizó con la intención de evidenciar, lo más exacto posible, cómo ocurren los rituales al interior de las comunidades.

Tabla 3. Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Shinami» de Inmortal Kultura

| Número | Elementos de la cultura kichwa                            | Contexto del videoclip   | Formas de representación |
|--------|---|--|--------------------------|
| 1      | Agricultura   | La historia guía el proceso de arado, siembra y cosecha del maíz en una misma locación: el terreno ubicado en una comunidad de Cotacachi que pertenece a la familia del cantante.                    | Representación económica |
| 2      | Espacio rural, comunidad, terreno                         | La comunidad y el espacio rural se muestran en el contexto de la letra del tema, en donde se busca mostrar la conexión con la tierra.  | Representación social    |
| 3      | Cerro   | Hay referencias al volcán Imbabura (Tayta Imbabura), que es una deidad importante para los kichwas.  | Representación religiosa |
| 4      | Collar de abagos  | Los artistas llevan el collar tradicional de la danza de abagos.   | Representación religiosa |
| 5      | Instrumentos andinos: palla, flautas de carrizo, guitarra | Una segunda referencia a la raíz musical de Cotacachi.   | Representación religiosa |
| 6      | Cabello largo   | Cuando los artistas cambian su ropa por un atuendo moderno, conservan el cabello largo que resulta ser una evidencia de su pertenencia a la cultura kichwa.  | Representación social    |
| 7      | Vestimenta blanca masculina                               | La vestimenta blanca es utilizada como parte de la representación de los artistas.   | Representación social    |
| 8      | Anaco, vestimenta mujer kichwa                            | Las mujeres conservan la vestimenta incluso en las actividades cotidianas, como la siembra.  | Representación social    |
| 9      | Idioma kichwa   | Al interior de la familia se conserva el idioma kichwa, el cual es transmitido desde los padres.   | Representación social    |
| 10     | Gastronomía: <i>cucabi</i>                                | La familia comparte los alimentos al interior del terreno; el <i>cucabi</i> o pamba mesa es un valor importante dentro de la cultura y se realiza tanto en actividades familiares como comunitarias. | Representación económica |

Fuente: Inmortal Kultural. 2019. «Shinami» Video de YouTube.  
Elaboración propia.

En el videoclip «Shinami» se observa que en la mayoría de planos (ver tabla 3) aparece el terreno sobre el que transcurren diversas escenas; en

este caso, la agricultura no es un elemento exclusivo de la cultura kichwa pero es parte fundamental de la lucha y el sustento de los indígenas. Además, se observa que la representación se elabora justamente al rescatar los saberes que intervienen en la siembra y cosecha de los productos, por lo que se entendería como la representación económica. Por otra parte, el cuerpo de los artistas y los protagonistas permiten la construcción de la representación social, pues el cabello largo y la vestimenta son los elementos constantes que se pueden encontrar en los tres videoclips.

Tabla 4. Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Juyani» de Juyanís

| Número | Elementos de la cultura kichwa     | Contexto del videoclip  | Formas de representación |
|--------|------------------------------------|---|--------------------------|
| 1      | Instrumentos andinos               | Los instrumentos andinos al inicio del video contextualizan la mezcla de ritmos en la canción.  | Representación social    |
| 2      | Cabello largo                      | El cabello largo es el rasgo distintivo masculino de la pertenencia a la cultura kichwa, a pesar de que los artistas lleven una vestimenta moderna.                                     | Representación social    |
| 3      | Sombrero                           | Existe una hibridación en la vestimenta kichwa; sin embargo, el sombrero es el elemento que más conservan los hombres.  | Representación social    |
| 4      | Volcán Cotacachi                   | La Mama Cotacachi o Warmy Razu es el centro fundamental de la religiosidad de las comunidades de Cotacachi.   | Representación religiosa |
| 5      | Vestimenta blanca                  | El personaje de Luis adolescente lleva la vestimenta blanca con el uniforme del colegio. Esta es una realidad en los establecimientos educativos de la provincia.                       | Representación social    |
| 6      | Vestimenta mujer kichwa            | En los tres videoclips, la mujer lleva el anaco en todas las actividades que realiza; no se muestran mujeres con vestimenta moderna, a pesar de que en la época actual también la usan. | Representación social    |
| 7      | Imagen de Santa Anita de Cotacachi | La imagen de Santa Anita, patrona de Cotacachi, que se ubica en el parque principal del cantón, lleva anaco.  | Representación religiosa |

Fuente: Juyanís. 2019. «Juyani». Video de Youtube.  
Elaboración propia.

El videoclip «Juyani», a diferencia de las otras producciones, no hace referencia al campo, lo rural o el entorno comunitario; la historia



transcurre en el sector urbano de la ciudad. La representación social se observa en las imágenes donde los músicos entonan instrumentos andinos, llevan el cabello largo y usan el sombrero. La letra de la canción es en idioma kichwa, lo cual es la principal manifestación cultural y la forma en que la agrupación mantiene viva la tradición. «Yo no me considero fanático de imponer el uso de la vestimenta tradicional para todas las actividades, pero esto no quiere decir que desconozca la cultura o me convierta en mestizo o me convierta en lo que viene de fuera» (Tabi 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Para Juyanís conservar el idioma en las canciones es parte fundamental de su labor artística; sin embargo, la vestimenta tradicional, o mantener los géneros andinos sin hibridación, no se considera parte de la representación visual ni de los artistas, pero esto no habla de que pierdan su identidad kichwa. «Se podría decir que la identidad cultural, social, étnica de los kichwas otavalo, con una amplia y larga experiencia de contacto e influencia de otras culturas, ha cambiado necesaria y radicalmente sus prácticas culturales, no obstante, su identidad cultural, social y étnica están lejos de extinguirse por efectos de asimilación» (Maldonado 2004, 39).

## REPRESENTACIÓN DE ARTISTAS O GRUPOS

En el videoclip «Waruntzy», los artistas omiten su puesta en escena ya que el arpero se convierte en parte de los personajes del ritual; esta propuesta se realizó para apearse a una representación más fiel del ritual. Sin embargo, esto es una constante también en las presentaciones en escenario que realizan, pues Humazapas utiliza el traje del abago en los *shows*, es decir, se omite la identidad de una persona para permitir que la música kichwa se aprecie desde un contexto ritual y espiritual. Los Humazapas llevan, además, las máscaras de abago. En el videoclip «Waruntzy» se muestra una escena del baile, pues Humazapas no delimita su práctica artística solo al ámbito musical, sino que considera que la danza, el teatro y el audiovisual permiten contextualizar los valores, la cosmovisión y las manifestaciones artísticas del pueblo kichwa.

La imagen del grupo se construye buscando siempre las vestimentas tradicionales, como en los atuendos que son parte de rituales, por ejemplo, el abago y el yumbo. La actuación de los personajes en el

videoclip se remite a mostrar las vivencias comunitarias, a diferencia de las demás agrupaciones, omiten la presencia de elementos que son parte de lo occidental. Este ejercicio es intencional, pero no desde una visión antropológica o folklórica de la cultura, sino que hay un activismo en mostrar la validez de la raíz musical kichwa y, sobre todo, en la pertinencia de este trabajo, la agrupación considera que el audiovisual es un elemento fundamental para mantener vivas estas tradiciones y evitar que el patrimonio cultural desaparezca. Es por esto que los videos permiten que los jóvenes indígenas que no se encuentran tan involucrados con los rituales, observen a través de otras plataformas cómo se desarrollan en el contexto comunitario.

En el videoclip «Shinami», los artistas representan la vestimenta tradicional kichwa, y además usan el collar de los abagos. Esto es parte también de la puesta en escena de Inmortal Kultura ya que en los *shows* llevan el pantalón y camisa blanca con la intención de representar la cultura a la que pertenecen e ingresar al espacio del rap ejerciendo el derecho de la autoidentificación étnica. Por otra parte, el collar de los abagos tiene relación con identificar el lugar de procedencia de los artistas: el cantón Cotacachi.

Para articular la narración, los artistas hacen referencia a su vida propia: por una parte, la historia cuenta una parte de su vida, la que desean representar y, por otra, existe una puesta en escena y *performance* de promocionarse como los cantantes de la agrupación, es decir, hay una intención más clara de promocionar el tema, una característica propia del videoclip.

En el videoclip «Juyani» se trabaja con mayor intención la representación de los músicos; tanto en los planos generales como primeros planos, se muestra a los cantantes quienes interpretan sus instrumentos. Hay un especial cuidado en presentar a los artistas en un espacio festivo, esto tiene relación con el tipo de música que interpretan pues los géneros que exploran son bailables. Asimismo, la historia y los personajes basados en la vida del cantante toman forma al final del video, donde hay una relación entre el paso del tiempo y el desarrollo del tema y la agrupación.

Los aspectos representados en los tres videoclips indican que las preguntas acerca de la cultura kichwa y la pertenencia a un colectivo étnico se evidencian en las narraciones de los videos; para este ejercicio los

artistas consideran fundamental contar desde su testimonio las vivencias, la vida y las experiencias que han tenido al interior de la comunidad, en la familia, en la relación con la cultura occidental y sus propias metas y aspiraciones profesionales. De esta manera, para la representación se vuelve necesario contar anécdotas propias que son válidas para los músicos en el proceso de posicionar la música kichwa en otros espacios, pues, así como la representación de los indígenas en el audiovisual ha partido desde una visión etnocéntrica, la música kichwa también ha sido desvalorizada al no ser considerada como música nacional.

Los elementos de la cultura kichwa representados en los videoclips, que son constantes en los tres videos, se imprimen principalmente en el cuerpo de los artistas y actores. El cabello largo es un signo muy fuerte para los hombres quienes, a pesar de llevar ropa moderna, mantienen este rasgo característico. La representación de la cultura por medio de las mujeres lleva una consideración más compleja, pues el uso de la vestimenta y el cumplimiento de las tradiciones se atribuyen a un papel de transmisoras de la cultura. Desentrañando la categoría de video indígena, se considera que la «puesta en escena corresponde así al papel social, que también ubica a las mujeres como más cercanas a las raíces culturales; sus prácticas sociales en la comunidad, la preparación de comida, la crianza de los niños y el uso del idioma originario» (Schiwy 2005, párr. 20). En el videoclip «Shinami» se puede apreciar que la madre de SDon Gato despierta al joven hablándole en idioma kichwa y es quien más tarde se encarga de peinarle la trenza.

Otro de los elementos constantes en la representación religiosa de la cultura kichwa es que aparecen los cerros Tayta Imbabura y Mama Cotacachi. «Por su parte, la población indígena actual cree que la Cotacachi es la “Warmi Razu” o Mama Cotacachi y la relaciona con otras deidades del territorio otavaleño, es decir, es parte de una geografía sagrada de toda el área cultural» (Ramón 2012, 25); generalmente, esta creencia sagrada se evidencia en las fiestas tradicionales de los kichwas.



## CAPÍTULO CUARTO

# PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE LOS GRUPOS DE MÚSICA Y DANZA KICHWA

---

Tal como se contextualizó en la categoría de video indígena, las prácticas audiovisuales de las agrupaciones de música y danza, que se realizan conjuntamente con las productoras, amplían el campo de estudio en cuanto a cómo y cuánto se representa la cultura y los artistas debido a las luchas, los problemas sociales y los cambios culturales que atraviesan los jóvenes kichwas que incursionan en el ámbito de la música y danza. Por este motivo, resulta importante analizar las redes de trabajo y las transformaciones al interior de la comunidad como en los valores y saberes de la cultura que modifican o condicionan las prácticas artísticas para que estas se vean enunciadas en el videoclip como consecuencia del ejercicio audiovisual. Para esto se trabajarán en dos apartados dichos contextos sociales.

## FORMAS DE ORGANIZACIÓN Y TRABAJO

Las tres agrupaciones, en su ejercicio musical y a pesar de proyectar en los escenarios y en el audiovisual distintos matices de la música kichwa, comparten elementos en común. En primer lugar, la música kichwa o música indígena no ha incursionado en los mismos espacios de los géneros que son considerados música nacional o los géneros de

moda, la música kichwa aún se encuentra en proceso de posicionarse en la escena de los principales festivales de música y los medios de comunicación. Esto ha sido a causa del poco valor que se le ha dado y el desconocimiento que existe acerca de los géneros musicales, no solo de los kichwa otavalo, sino de los pueblos y nacionalidades del país, lo que ha implicado un trabajo extenso para los grupos que incursionan con este estilo.

En segundo lugar, las agrupaciones conforman procesos para visibilizar a la música kichwa, uno de ellos es la propuesta audiovisual en la que los artistas consideran importantes las imágenes para «llevar el mensaje» o contextualizar a la música con referentes de los aspectos comunitarios y de la sabiduría de la cultura. Esto se puede observar dentro de las producciones audiovisuales ya que la vestimenta indígena es el principal elemento de representación en los tres videoclips analizados; por otra parte, hay una intención de evidenciar la cercanía con el lugar de origen, ya sea este en el sector rural o urbano del cantón Cotacachi; los artistas se identifican como indígenas de Cotacachi. Asimismo, un elemento constante que une a las tres agrupaciones es conservar el idioma; a pesar de que la música explore otros géneros, consideran importante continuar la práctica del kichwa aunque esto limite su público.

En este contexto, la producción audiovisual ha sido incorporada a la puesta en escena de las agrupaciones Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís las cuales, a pesar de las dificultades en cuánto al presupuesto que implica la producción de un videoclip considerando que todo su desarrollo grupal ha sido a través de la autogestión, se preocupan por mantener la mejor calidad que pueden encontrar a su alcance. Sin embargo, en los últimos diez años, diversas productoras, principalmente de pueblos y nacionalidades, han colaborado con las agrupaciones para expandir el alcance la música kichwa y llegar a diferentes públicos con productos que muestren diversos elementos de la cultura kichwa.

El videoclip «Waruntzy», de la agrupación Humazapas, se realizó con la productora Ayllu Records en 2013. La propuesta surgió a partir de José Espinosa quien tuvo un acercamiento con la agrupación para la realización de un videoclip que pueda ser subido a su canal de YouTube. Los integrantes de Humazapas trabajaron en el guion a partir del tema que tenían previamente grabado, el cual fue el resultado de varios años de investigación de la música kichwa tradicional. Humazapas no

pagó el costo del video al productor, pero le permitió subirlo al canal de Ayllu Records.

La agrupación consideró representar los rituales que en ese momento se encontraban investigando, «aceptamos hacer el videoclip porque la música comunitaria necesita un espacio para ser vivida y el audiovisual nos permitía contar la realidad de lo que hacíamos como músicos comunitarios» (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1). Por esta razón, y como una manera de reconocimiento al espacio y tiempo donde se realizan los rituales, los artistas trabajaron el guion sobre una recreación de ellos, y no tuvieron la intención de presentar una puesta en escena de los músicos interpretando la canción. El videoclip «nos permitió construir un espacio visual de modo que nuestra investigación sea más sincera respecto a la música de las comunidades» (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1). Para este punto, dentro de la categoría de video indígena se considera que la producción audiovisual de los pueblos y nacionalidades es comunitaria tanto en el aspecto económico como en las diferentes fases de la producción. Schiwy (2005, párr. 30) menciona que:

Los comunicadores indígenas no se cansan de repetir que el proceso de la comunicación audiovisual es colectivo. Los papeles distintos se comparten, las decisiones sobre guiones, sobre edición, banda sonora, estilo cinematográfico o aun ciertas técnicas adaptadas del cine comercial se discuten con el grupo intercultural de videastas indígenas, miembros de CEFREC y también con las comunidades mismas donde se hace la filmación.

Humazapas menciona que su ejercicio artístico es comunitario debido a la participación que tienen en los eventos que realizan las comunidades indígenas. Al considerar los valores de la cultura kichwa como la minga, los artistas participan en velorios, matrimonios, celebraciones comunitarias, entre otros, además de emprender acciones de rescate y gestión del arte en donde la mayoría son gratuitos y dirigidos para jóvenes de las comunidades. Sin embargo, para la realización de los videoclips y la puesta en escena, precisamente se distancian de esta participación colectiva porque los integrantes de la agrupación han trabajado de manera individual-grupal sobre la investigación y la creación de las obras y de los videoclips. Por otra parte, la productora que realizó el videoclip tampoco se denomina «comunitaria» pues fue fundada por José, quien es kichwa otavalo del sector urbano de la ciudad.

En este aspecto, las agrupaciones de música y danza kichwa conjuntamente con las productoras audiovisuales de pueblos y nacionalidades, así como de las productoras mestizas, establecen redes de apoyo considerando el contexto de desarrollo de cada agrupación. Estas redes trabajan por un objetivo común: revalorizar la música y danza kichwa que lleva un mensaje con los saberes propios de la cultura; además, realizar productos audiovisuales de calidad que permitan el sustento tanto de los músicos como de los productores. «Si uno escucha la música y también la mira, la mirada nos puede contar muchas cosas más; por ejemplo, utilizamos ciertos colores, porque eso puede invitar a otros a investigar» (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Por su parte, la productora Ayllu Records inició su trabajo de manera empírica; luego, José Espinosa ingresó a estudiar cine en una época donde aún no existían muchos realizadores audiovisuales kichwas. En este caso, «en la medida en que el videoclip se popularizó en los grupos musicales kichwas, se ha ido perfeccionando las propuestas visuales. Yo estoy convencido de que hay un cierto nivel de productores, pero el nivel también se puede medir en función de lo que el mercado nos pide. Los videos de música kichwa, en este caso, no sobrepasan la producción de USD 600» (Espinosa 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

José considera que las formas de producción se han adaptado a las condiciones por las que atraviesan los grupos ya que «la industria musical local no recibe apoyo estatal o subsidio, sino que ha sido una apuesta de las agrupaciones y las productoras por llevar la música a otros espacios» (Espinosa 2020, entrevista personal; ver anexo 1). Por esta razón, José realiza los videoclips de forma gratuita, la forma de trabajo consiste en la producción sin costo a cambio de que las agrupaciones cedan los derechos para colgarlos en el canal de YouTube. También comenta que en el pasado se establecía una relación recíproca: cuando los grupos recuperaban la inversión a través de las presentaciones o la venta de DVD, le retribuían una parte de la cantidad. Humazapas también reconoce que todos sus videoclips se han trabajado bajo esta modalidad porque la agrupación no tiene un presupuesto destinado para la producción audiovisual.

En el caso de Humazapas, más tarde abrió un ala de producción audiovisual llamada ANTA que se autodenomina como una productora comunitaria debido a que realiza diversos productos que contribuyen al desarrollo de las comunidades en el aspecto artístico, publicitario,



organizativo, entre otros. Luis Bonilla (2020, entrevista personal; ver anexo 1), realizador audiovisual, también estudió en INCINE y considera que su práctica tiene el objetivo de que «no se pierdan las tradiciones que se han vivido en el pasado».

Un caso similar se observa en la agrupación Inmortal Kultura: a pesar de ser una agrupación reciente que nació en 2015, también trabaja en una modalidad de autogestión y redes, tanto para la grabación de su primer disco como para posicionar a los artistas. Los videoclips se han creado por el apoyo de productoras como Rocue y otros realizadores, «el tema de los ingresos es complicado, no existe financiamiento; en el país, el *hip hop* todavía es mal pagado, nosotros lo hacemos por amor a la cultura» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

En el videoclip «Shinami», SDon Gato comenta que trabajó con Sebastián León y Francisco Andramunio: «en la vida encontramos personas de corazón que nos dan la mano para crecer juntos» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1). El director de la agrupación diseñó el guion y se reunieron previamente con los realizadores; el día de la grabación la productora acudió con los equipos, mientras que los artistas garantizaron la locación y los escenarios que querían mostrar.

Por su parte, el sustento de la productora Rocue, que realizó el videoclip «Shimani», proviene del canal de YouTube y otros trabajos que lleva a cabo principalmente en el ámbito publicitario; sin embargo, Sebastián León (2020) tiene el objetivo de realizar videoclips de agrupaciones que tengan mensajes positivos como el rescate de la cultura, pero sabe que los artistas no disponen de los recursos para pagar una producción de video, por lo que igualmente las realiza de forma gratuita a cambio de que le permitan subir el video a su canal. «Les propuse que trabajemos con los elementos que disponemos. El equipo de producción fuimos dos personas y utilizamos una cámara, tres lentes, dos reflectores, un dron, además, tuvimos la oportunidad también de tener una pantalla verde para hacer un efecto» (León 2020, entrevista personal; ver anexo 1). El videoclip «Shinami» alcanza el valor de USD 200 de acuerdo con el nivel de producción, pero Rocue actualmente está perfeccionando sus equipos de trabajo y calidad para garantizar una mejor producción que elevará el costo de los videoclips.

Por su parte, para el videoclip «Juyani», el guion lo trabajó el director de la agrupación, Luis Tabi, quien además planificó el arte y

vestuario de los artistas, todo esto con relación a la imagen que quiere proyectar el grupo. Las locaciones en su mayoría son abiertas, por lo que no se consideró trabajar la escenografía al interior de una locación. El videoclip fue realizado por *Ie Creative*, pero, a diferencia de los otros videoclips, este se encuentra en el canal de YouTube propio de la agrupación. En el videoclip se trabajó con el apoyo tanto de los artistas como de los actores que salen en el video; no se consideró un presupuesto ya que son parte de su red de amigos y familiares. Esto distingue a los videoclips de música y danza kichwa, porque tanto los personajes como las locaciones son reales y no implican mayor gasto en sets de grabación.

Por lo tanto, en los tres videoclips se observa que las prácticas audiovisuales están delimitadas por el nivel de desarrollo que el grupo posee; pese a que, las tres agrupaciones eligen trabajar con productoras cercanas a la cultura kichwa y al cantón de donde proceden, esto se lleva a cabo a través de formas de intercambio y apoyo a pesar de la falta de financiamiento tanto para las agrupaciones como para las productoras audiovisuales locales; es decir, ambos espacios, el musical y el audiovisual, se complementan en el entorno artístico por llevar a cabo procesos de autogestión e intercambio que posibilitan un mayor alcance para estos productos en donde la música se integra con imágenes que amplían el contexto de las canciones.

Asimismo, el guion del videoclip es diseñado por los artistas y no se encuentra delimitado por los realizadores audiovisuales, sino que hay una libertad en cuanto a lo que las agrupaciones quieren contar; las productoras complementan el trabajo desde los aspectos técnicos y narrativos. En los tres videoclips, por lo tanto, se evidencian experiencias y situaciones testimoniales de la vida de los artistas antes que una puesta en escena ajena a lo que han vivido personalmente. Los artistas se representan tal como son en su vida real en vez de buscar situaciones de ficción.

En el caso de las productoras audiovisuales, se puede observar que la realización de videoclips de música y danza kichwa se lleva a cabo como una forma de apoyo a las agrupaciones, pero la forma de obtener recursos es principalmente a través de la plataforma YouTube, en la cual tarifican los videos. Adicionalmente, las productoras se financian de otros trabajos para poder sostener los gastos de equipos y producción, pero

muchas veces el trabajo de posproducción, como la edición, se encuentra subestimado porque es realizado por los propios productores que realizan multitareas para lograr obtener los productos de video finales. El aspecto del financiamiento aún es una limitante tanto para las agrupaciones como para los realizadores quienes muchas veces no obtienen el apoyo de instituciones a nivel nacional o local.

Finalmente, la dimensión de comunitario se evidencia de diversas formas: la comunidad no necesariamente delimita las producciones que llevan a cabo las agrupaciones, lo comunitario puede tomar otras dimensiones como en el caso de Humazapas, debido al trabajo que realizan o, por su parte, para Inmortal Kultura la comunidad se ve representada, pero la participación colectiva no es una característica principal en cuanto a la realización de los videoclips de música y danza kichwa. Esto se puede observar a la luz de lo planteado por Christian León (2017, 65) quien, citando a Alberto Muenala (1985), considera que:

Otro de los puntos a los que el cineasta se muestra crítico es a la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y lo artesanal. Reconoce que muchos de los procesos de producción, escritura y rodaje que surgen de los talleres con cineastas indígenas son colectivos, pero sin embargo sostiene que es necesario valorizar el papel de creador y apuntalar procesos de profesionalización. (León 2017, 65)

## CAMBIOS CULTURALES Y COMUNITARIOS

El análisis de los cambios culturales que atraviesa la nacionalidad kichwa evidencia que los procesos de migración, el comercio, la religión, la comunicación, el proyecto de Estado, entre otros, han provocado diversas transformaciones en los ámbitos de la vida de los indígenas que los ha alejado de una matriz característica de lo que significa o significaba ser kichwa. Precisamente, los jóvenes son quienes han enfrentado en los últimos años los resultados de estos complejos procesos y los ha obligado a redefinir ciertos parámetros de su construcción al interior de una cultura. «Los cambios y transformaciones preocupan desde la posibilidad de que se podría estar despojando a los otavalo de su identidad cultural, o a lo que se le podría calificar o enmarcar como lo culturalmente característico del Otavalo de originalidad ante un mundo local de formas contemporáneas globales» (Maldonado 2004, 11). Estos

cambios han provocado cierto estigma sobre los jóvenes debido a que han pasado por transformaciones como dejar el idioma kichwa, cortarse el cabello, llevar la vestimenta moderna, etc.

Estos cambios pueden ser observados desde espacios como la familia, la comunidad, los saberes, el arte, entre otros, los cuales tienen impacto para los sujetos que pertenecen a la cultura kichwa; al retomar lo planteado por Andrea Madrid (2020, 40), los cambios llevan consigo además procesos de adaptación en cuanto pueden significar resistencia y adaptación a los embates de un mundo globalizado y a las exigencias de subsistencia en los países de América. Incluso la música kichwa tiene un proceso de adaptación y mezcla con géneros extranjeros, pero no necesariamente es una constante ya que actualmente conviven varias agrupaciones que rescatan lo que se considera tradicional, con agrupaciones que llevan consigo la influencia de otros géneros musicales.

En el caso de las agrupaciones de música y danza kichwa, a partir de las entrevistas realizadas y al tener conocimiento acerca de su ejercicio artístico y audiovisual con respecto a lo que significa para ellos pertenecer a una cultura y todo lo que eso conlleva, se obtiene que los cambios culturales producidos en las comunidades de Cotacachi provienen de fenómenos como la migración, la conquista religiosa, la educación, entre otros. Del mismo modo, los artistas se refieren constantemente a la sensación de pérdida de la cultura que conlleva el olvido del idioma, de la cultura material, como la vestimenta, y de los saberes tradicionales, como la agricultura. Por otra parte, recalcan la presencia de jóvenes y de agrupaciones que, a pesar de las dificultades, continúan interpretando la música tradicional y fomentan la revalorización del arte. Es por esto que se consideran varios puntos importantes para conocer los cambios culturales que se han producido en Cotacachi y cómo estos han condicionado de alguna forma el ejercicio artístico de las agrupaciones de música y danza kichwa.

**Pérdida de la tradición oral:** el motivo para la formación del grupo Humazapas partió de un reconocimiento de la pérdida de la música y los bailes de tradición oral, así como de los espacios comunitarios en que participaba esta música. En el videoclip «Waruntzy» se evidencia un retorno a las costumbres heredadas mediante la tradición oral. Los artistas reconocen que, para llegar al tema del videoclip, pasaron durante aproximadamente tres años por un proceso de empoderamiento

acerca de la música kichwa así como de investigación musical y aprendizaje de construcción de instrumentos para así poder componer sus temas con las estructuras de la música tradicional. Humazapas (2020) denomina su proceso como rescate y reinterpretación, precisamente porque la pérdida de la cultura también ha afectado el ámbito artístico y de la música de tradición oral; de hecho, el baile de abagos que se muestra en el videoclip se extinguió con los *taytas*, pero a partir de la investigación se ha vuelto la mirada a reaprender tanto la música como los pasos.

Los jóvenes ya no tienen el mismo acceso a la tradición oral, porque los *taytas* ya no nos heredan la cultura. Los medios pueden ser una forma alternativa para volver a estos conocimientos, se puede conversar con ello, pero no reemplazarán el espacio comunitario y participativo en que se desarrollaban estas tradiciones. (Bonilla 2020, entrevista personal; ver anexo 1)

Reaprendizaje de los elementos de la cultura: el acceso al territorio y a la práctica de la cultura kichwa, debido a los cambios y transformaciones que ha atravesado, no resulta un proceso simple para los jóvenes. Los artistas reconocen que han tenido que investigar y aprender acerca de diversos saberes para complementar su propuesta artística y llevar el mensaje militante sobre los valores de la cultura kichwa, porque ellos, así como la mayoría de indígenas en la actualidad, han tenido que establecer nuevos mecanismos de aprendizaje respecto a las tradiciones, en muchos casos por encontrarse fuera del territorio comunitario. «Me encuentro en una reconstrucción conmigo y la cultura kichwa; tuve un proceso de cambio ya que viví desde los ocho años en Quito, pero necesitaba retornar y mi realidad cambió totalmente, por lo que volví a hablar kichwa» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

En el videoclip «Shimani» se evidencia la propuesta de contar acerca de las diversas etapas de la agricultura, las cuales son heredadas desde los padres del joven quien protagoniza la historia. Esto también es una metáfora de lo que han realizado los artistas en su vida personal pues consideraran valiosos sus testimonios y aprendizajes sobre las vivencias comunitarias. Dlc (2020), integrante de Inmortal Kultura, asegura que al aprender a cantar rap necesariamente implicó aprender el idioma de su cultura «A mí, mis padres no me enseñaron el kichwa, pero con el tiempo que he estado creando las canciones con SDon Gato, ahora estoy aprendiendo el

idioma; de hecho, he escrito varios temas, por eso avanzamos enfocándonos en nuestra cultura. Incluso aprendí sobre los *raymis* y varias cosas que no sabía» (Chávez 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

Adaptación: Las tres agrupaciones consideran que su público objetivo son precisamente los jóvenes debido a la época de globalización que viven y la necesidad de continuar realizando la música kichwa en este contexto. En los últimos años, así como la música se ha adaptado y se ha renovado con diversos géneros, lo mismo ha sucedido con las tradiciones que se han reinventado y tomado diferentes espacios. En el videoclip «Juyani», así como en «Shinami», se evidencia sobre todo en la vestimenta, la adaptación de los sujetos a elementos modernos; sin embargo, otros se conservan y acaban por evidenciar la pertenencia a la cultura kichwa como el cabello largo, el idioma y los instrumentos: «si la cultura se queda estática nos va a acabar, por eso debemos adaptarnos» (Guitarra 2020, entrevista personal; ver anexo 1).

La agrupación Juyanis tiene una experiencia de veinte años en el ámbito musical, en donde la exploración principal ha sido la fusión de géneros de la cultura mestiza o extranjera con la música kichwa, esto llevó a que la agrupación realice una gira en Japón en donde mostraron una imagen nueva y moderna respecto a las agrupaciones tradicionales; sin embargo, interpretaron temas en kichwa y ritmos como el *inti raymi* lo cual mostró la relación que los artistas tienen con su lugar de procedencia y la pertenencia a una cultura. «En el contacto con las culturas, costumbres, músicas, se busca marcar la frontera a través del *toque de lo indígena*. La noción de lo inferior, lo que no sirve, se pierde cuando su cultura tiene valor al momento en que ella enriquece a las demás y viceversa» (Maldonado 2004, 42).

Nuevas tecnologías: El audiovisual y la realización de videoclips para los grupos de música y danza kichwa puede considerarse como un elemento importante para transmitir la cultura. En primer lugar, estas producciones han ubicado a la música y danza kichwa, así como a diversas manifestaciones artísticas, en un campo dentro de los medios de comunicación *online*; además, el audiovisual es una posibilidad de preservar la tradición oral o darles un contexto para circular referentes culturales sinceros que provienen de las vivencias de los integrantes de la agrupación. Esto se puede observar a la luz de lo que expone Alfaro (2013, 81), porque «el video digital forma parte ya del sistema

de prácticas sociales y símbolos de las fiestas, danzas y rituales tradicionales». En este contexto, el audiovisual resulta importante para documentar las manifestaciones artísticas de los pueblos y continuar con la identificación en cuanto a los significados que se encuentran presentes.

Cambios comunitarios: Lo comunitario o la comunidad se representa en los videoclips analizados de cada una de las agrupaciones, es decir, en el caso de Humazapas, el video «Waruntzy» tiene imágenes donde se expone la participación comunitaria en eventos como las fiestas rituales; por su parte, en «Shinami» se rescatan valores familiares y de la comunidad como la minga en el trabajo agrícola; además se considera al territorio y los elementos naturales como patrimonio de las comunidades. Asimismo, en «Juyani» lo comunitario se evidencia como ese conjunto de personas que comparten una misma cultura y diversos significados.

Lo comunitario o la participación colectiva no necesariamente transversaliza todos los ámbitos del desarrollo de las agrupaciones. Tanto Humazapas como Inmortal Kultura y Juyanis han tenido su crecimiento de una manera autónoma a su participación comunitaria. De la misma manera, su propuesta artística no se ha limitado a condicionantes de quienes conforman la comunidad a la que pertenecen, pero sí los valores y eventos han inspirado la creación de material musical y visual que se refiere a una revalorización de estas experiencias y vivencias comunitarias.

Por otra parte, las agrupaciones tienen una organización conformada por un director quien dirige las decisiones del grupo y han tomado la iniciativa para la elaboración del guion de cada uno de los videoclips, aunque en la producción se puede evidenciar un trabajo colectivo ya que todos los integrantes aportan tanto en la locación, como personajes y el vestuario. Por lo tanto, lo comunitario se representa en los videoclips a partir de la minga, a pesar de que el trabajo de las agrupaciones en muchas ocasiones se realice de manera autónoma.

Otro aspecto importante a considerar es que tanto los directores como los integrantes de las agrupaciones asumen a la cultura como un patrimonio colectivo, es decir, en los tres videoclips las historias pueden representar experiencias propias de los artistas, pero también plantean una reflexión sobre los aspectos que pueden tocar a diversos sujetos que son parte de la cultura.

De una manera más palpable, la agrupación Humazapas considera su trabajo como comunitario, esto se debe a que además de las presentaciones en escenarios, están presentes en rituales celebrados al interior de las comunidades y en espacios organizativos. Igualmente, consideran que el patrimonio artístico debe ser difundido a partir de la educación, por lo que han emprendido proyectos de educación considerados comunitarios debido a que su público objetivo son jóvenes de las comunidades y los instructores en su mayoría son músicos kichwas.

En el ámbito audiovisual, ANTA ha realizado diversos productos en beneficio de eventos comunitarios, lo que se considera una forma de retribución a este patrimonio cultural y humano, además de las luchas y resistencias que han tenido por la supervivencia cultural.

De la misma manera, aunque Inmortal Kultura y Juyanís no definen su ejercicio artístico como comunitario, hay una fuerte identificación con la organización base y con el patrimonio cultural artístico de las comunidades de Cotacachi. Un ejemplo de esto es que Luis Tabi, director de Juyanís, creó un estudio de grabación en la ciudad de Cotacachi llamado Simetrika-armonías en el estudio. Este proyecto reciente tiene el objetivo de fortalecer la calidad de las agrupaciones que nacen en las comunidades dentro y fuera del cantón para proporcionarles grabaciones con calidad técnica y artística. Un requisito muy importante para este proyecto es grabar temas inéditos de los grupos.

Los procesos de realización audiovisual de las agrupaciones de música y danza kichwa evidencian también los diferentes cambios culturales y comunitarios que se producen dentro del contexto de la globalización. Los cambios culturales son parte del ejercicio artístico y son tomados como retos para los artistas en favor de la supervivencia cultural y la participación colectiva. El audiovisual no solo es visto como una estrategia publicitaria, sino también como una alternativa para generar mensajes que valoricen el patrimonio cultural y las vivencias de los kichwas, además, de como una importante vía de reaprendizaje de los valores y saberes de los *taytas* y *mamas*.

El audiovisual indígena, así como el arte en general, se desarrolla aún en condiciones difíciles tanto para las etapas de aprendizaje y capacitación como las de producción y posproducción, por lo que estas redes de apoyo han sido fundamentales para mejorar la calidad artística



y técnica, tanto de los músicos como de los realizadores, evidenciar que estas producciones se encuentran en aumento y cada vez más agrupaciones consideran indispensable para su ejercicio artístico realizar videoclips.

Los cambios culturales y comunitarios aparecen de manera constante como una inquietud de los artistas; por una parte, su trabajo intenta llegar hacia un público más diverso a través de probar plataformas como YouTube, pero además surge el sentido de responsabilidad con el patrimonio cultural que, tanto para Humazapas como Juyanís, lo han canalizado sobre formas de apoyo a nacientes músicos como son las clases de música y el estudio de grabación.



## REFERENCIAS

- Alfaro Rotondo, Santiago. 2013. «Peruwood: La industria del video digital en el Perú». *Latin American Research Review* 48 (S): 69-99. <https://doi.org/10.1353/lar.2013.0049>.
- Ayala Mora, Enrique. 2017. *Ecuador, Patria de todos: Identidad nacional, interculturalidad e integración*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Corporación Editora Nacional (CEN) / Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Betancourt, Oscar. 2009. *El elefante de Cotacachi: Una mirada sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura*. Quito: TIANA, Fundación para el Arte y la Cultura.
- Brisset, Demetrio. 2011. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC. <http://libroselectronicos.cervantes.es/opac?id=00029239>.
- Cevallos, Raúl, Miguel Ángel Posso Yépez, Miguel Naranjo, Iván Bedón y Rolando Soria. 2017. *La cosmovisión andina en Cotacachi*. Ibarra: Universidad Técnica del Norte. <http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/8908/2/LIBRO%20COSMOVISION%20ANDINA%20-%20COTACACHI.pdf>.
- Chartier, Roger. 2013. «El sentido de la representación». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* 42: 39-51.
- Coba Andrade, Carlos. 1976. «Nuevos planteamientos a la etnomúsica y al folklore». *Sarance. Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 3 (2): 50-62. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6066>.
- . 2012. «Persistencias etnoculturales y músicos cimeros de Cotacachi». En *Cotacachi: Historia, territorio e identidad*. Quito: Academia Nacional de Historia.
- Conterón Alta, Yolanda Nazheda. 2018. «Análisis de otras dinámicas de comunicación que producen dos medios de comunicación indígenas en Otavalo para explorar otras representaciones del pueblo kichwa». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6576>.
- Córdoba, Amalia. 2012. «Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina». *Comunicación y Medios* 24: 81-107. <https://doi.org/10.5354/0716-3991.2011.19895>.
- Farinango, Luis. 2019. «Estrategias de representación en el videoclip de la música andina en YouTube. Caso Imbabura-Ecuador». En *Perspectivas imágicas*, organizado por Inmaculada Gordillo, Jefferson Barcellos, Danilo Bressan y Dorival Rossi, 235-61. Aveiro: Ria Editorial.

- Fernández Díez, Federico, y José Martínez Abadía. 2001. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Figuroa, José Antonio. 1997. «Comunidades indígenas. Artefactos de construcción de la identidad étnica en los conflictos políticos del Ecuador contemporáneo». *Revista Colombiana de Antropología* 33: 186–219.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. 2002. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/54684817.html>.
- Hall, Stuart, editor. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Culture, Media, and Identities*. Londres/California: Thousand Oaks / Sage / Open University.
- Humazapas. 2014. «Waruntzy». Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=Op9g48Jca6s>.
- . 2015. «Rosa Velásquez y Alku Chunlluli». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=eykBC9FhB64>.
- . 2016. «Señor de la Agonía». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=YK47pthbxdU>.
- . 2017. «Humazapas música y danza kichwa». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=tWzPzlgQkDc>.
- . 2018. «Atzingu». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=eMqbiHOaP-Q>.
- . 2019. «Como Chiwaku». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=wi2yXtiMMUg>.
- . 2020. «Guanupamba». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=Aij3MYqpFOI>.
- . 2020. «Hana Chakra». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=fHp08j-yeYY>.
- . 2020. «Llullu muru pacha». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=jp4Uw8mioYU>.
- . 2020. «Romero Llullu Sisa». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=qp-XZNV7Fw0>.
- Inmortal Kultura. 2017. «Hindy Rurrashka». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=b2nynAVgEEM>.
- . 2018. «Como me ven feat. Ajeno Mc Sbrns». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=NXIzLHbF05w>.

- 2019. «Más runas que nunca». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=rkDtTg7le4I>.
  - 2019. «Rikchary Despierta». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=jdbZNeQ-Apo>.
  - 2019. «Shinami». Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=XmFexDdxt3w>.
  - 2020. «Pichay». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=2RKhVpzR5W4>.
- Janson, Lara. 2012. *Interculturalidad y género en la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Cotacachi*. Quito: UASB-E / CEN.
- Juyanís. 2013. «Ñuka Juyashka». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=xJc42PDhLQQ>.
- 2016. «Amor de Luna». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qCPGEXUjLk](https://www.youtube.com/watch?v=_qCPGEXUjLk).
  - 2016. «Jatun Punlla-Juyanís live in Tokyo». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=rBvAQpmVpCg>.
  - 2016. «Mishki mishki-Juyanís live in Tokyo». Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=5CxQyBnZnAU>.
  - 2019. «Juyani». Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=nFkiglVUT0A>.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- 2017. «Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas». En *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*, coordinado por Paula Restrepo, Juan Carlos Valencia y Claudio Maldonado Rivera, 61-87. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Madrid, Andrea. 2010. «Percepciones locales sobre los cambios culturales en las actividades de subsistencia: Estudio de caso en la comunidad Kichwa de Zancudo Cocha». Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3375>.
- Maldonado Espinosa, Ati Amaru. 2017. «Estudio sobre los cambios en la lírica y la composición musical, producidos en la música kichwa de Otavalo, como efecto del proceso Mindalae». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5744>.

- Maldonado Ruiz, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros: De la imagen etnoarqueológica de «lo indígena» al imaginario del kichwa otavalo «universal»*. Quito: Abya-Yala / FLACSO Ecuador.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Ediciones G. Gili.
- . 2017. «Visibilidad(es) y visualidad(es)». En *Ver con los otros: Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Valle, Luciano. 2002. *Economía política de las comunidades indígenas*. Quito: Abya-Yala.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la Memoria.
- Ordóñez, Gonzalo. 2014. «El video clip popular de la tecnocumbia». Documento de trabajo. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4101>.
- Pérez-Rufí, José Patricio. 2017. «El videoclip en Internet: cambios del formato en su distribución online». *Razón y Palabra* 21 (3-98): 574-605.
- Rhoades, Robert E. 2006. «Enlazando la ciencia de la sustentabilidad, comunidad y cultura: Una alianza para la investigación en Cotacachi, Ecuador». En *Desarrollo con identidad: Comunidad, cultura, y sustentabilidad en los Andes*. Quito: Abya-Yala.
- Rincón, Omar. 2006. *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Rueda, Amanda. 2008. «Videoclip del rock latino: Memoria y transnacionalidad». *Nexus* 4. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.831>.
- Schiwy, Freya. 2005. «La otra mirada. Video indígena y descolonización». *Miradas. Revista del Audiovisual* 8.
- Sedeño-Valdellós, Ana. 2012. «Video musical y cultura: Propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip». *Vivat Academia* 0 (120): 91. <https://doi.org/10.15178/va.2012.120.91-101>.
- Walker, John A, y Sarah Chaplin. 2002. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro-EUB.
- Winiaypa. 2003. «Daky». Video de Youtube, videoclip de la banda otavaleña producido por Ayllu Records. <https://www.youtube.com/watch?v=ZCpbkQfvnmo>.

## ANEXO 1: ENTREVISTAS

| n.º | Entrevistado       | Agrupación o productora | Tema   | Fecha   | Medio | Ciudad                          |
|-----|--------------------|-------------------------|--|---|-------|---------------------------------|
| 1   | Lenín Alvear       | Gestor cultural         | Música y danza kichwa de tradición oral en Cotacachi           | 5 de noviembre de 2020                          | Audio | Cotacachi                       |
| 2   | Jesús Bonilla      | Humazapas               | Música y danza kichwa, biografía musical, videoclip «Waruntzy» | 9 de noviembre de 2020; 1 de diciembre de 2020  | Audio | Comunidad de Turucu, Cotacachi  |
| 3   | Jefferson Guitarra | Inmortal Kultura        | Rap kichwa, biografía musical, videoclip «Shinami»             | 15 de noviembre de 2020; 4 de diciembre de 2020 | Audio | Comunidad de Turucu, Cotacachi  |
| 4   | Alexander Chávez   | Inmortal Kultura        | Rap kichwa, biografía musical, videoclip «Shinami»             | 15 de noviembre de 2020                         | Audio | Comunidad de Turucu, Cotacachi  |
| 5   | Luis Tabi          | Juyanis                 | Música kichwa, biografía musical, videoclip «Juyani»           | 28 de noviembre de 2020                         | Audio | Parroquia de Quiroga, Cotacachi |
| 6   | José Espinosa      | Ayllu Records           | Videoclips de música andina                                    | 6 de noviembre de 2020                          | Audio | Otavaló                         |
| 7   | Sebastián León     | Rocue                   | Videoclip «Shinami», biografía artística                       | 7 de diciembre de 2020                          | Audio | Cotacachi                       |
| 8   | Luis Bonilla       | ANTA Records            | Producción comunitaria   | 9 de noviembre de 2020                          | Audio | Comunidad de Turucu, Cotacachi  |

Fuente: entrevista personal.

Elaboración propia.

## ANEXO 2: GRÁFICOS Y TABLAS

| <b>n.º Figuras</b> |          |   |
|--------------------|----------|---|
| 1                  | Figura 1 | Videoclip «Warutzzy», 2013  |
| 2                  | Figura 2 | Videoclip «Juyani», 2019  |
| 3                  | Figura 3 | Videoclip «Shinami», 2019   |
| <b>n.º Tablas</b>  |          |   |
| 1                  | Tabla 1  | Videoclips analizados por cada agrupación   |
| 2                  | Tabla 2  | Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Warutzzy» de Humazapas       |
| 3                  | Tabla 3  | Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Shinami» de Inmortal Kultura |
| 4                  | Tabla 4  | Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip «Juyani» de Juyanis           |

Fuente: YouTube, videoclips de música kichwa.

Elaboración propia.





La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

- 
- 330 Cecilia Borja Pazos, *Minería en Bolívar: Resistencia al proyecto Curipamba Sur*
- 
- 331 Teresa Veloz, *Cambio climático: Percepciones y efectos en comunidades achuar de Ecuador*
- 
- 332 Enma Chilig Caiza, *La puericultura en Ecuador de 1920 a 1938*
- 
- 333 Mónica Bolaños Moreno, *La accesibilidad al transporte público: Los derechos de las personas con discapacidad física*
- 
- 334 María del Carmen Hidalgo, *De la ciudadanía universal a la producción de la migración irregularizada: El caso de Ecuador*
- 
- 335 Margareth Guzmán, *La revictimización de mujeres en delitos sexuales desde la política criminal*
- 
- 336 Catalina Arrobo Andrade, *Hijos e hijas de víctimas de femicidio: Aportes para una política pública de protección*
- 
- 337 Lorena Cobacango Reyes, *El cambio climático: ¿Instrumento de control en los pueblos indígenas?*
- 
- 338 Yomayra Rodríguez, *El impacto de los entornos virtuales en el aprendizaje colaborativo*
- 
- 339 Fabián Regalado Villarroel, *Rompiendo el tejido social: Mercado San Roque, política y pandemia*
- 
- 340 Carla Grefa, *Naturaleza y megaminería: La delgada línea entre coexistencia y contradicción*
- 
- 341 Ángela Rocha, *Procesos interoceptivos y propioceptivos en autistas adultos*
- 
- 342 Juan José Freire, *No apto/bajo supervisión: Censura cinematográfica en Ecuador*
- 
- 343 Dianis Hernández Lugo, *Camino a la libertad: Esclavizadas en Cartagena de Indias (1750-1800)*
- 
- 344 Tamia Andrango Cadena, *Videoclips de música kichwa: Representación, cambios culturales y comunitarios*
-

La autorrepresentación de los pueblos y nacionalidades en el audiovisual se desarrolló a partir de 1990; no obstante, para 2010 diversas productoras audiovisuales kichwas de Ecuador han posicionado obras, siendo el género más abundante el videoclip, como vía de transmisión de elementos culturales que anteriormente estaban ligados a la oralidad. El objetivo de este trabajo es conocer cómo el videoclip de música kichwa de las agrupaciones artísticas de las comunidades de Cotacachi representa su cultura. Para ello desentraña su lenguaje audiovisual junto con los testimonios de jóvenes líderes de las agrupaciones musicales y de los productores audiovisuales. El estudio concluye que los jóvenes conviven entre su cultura tradicional y la cultura que les brinda el mundo globalizado, escenario en el cual es fundamental que prevalezca la transmisión de la cultura que construye su identidad.

Tamia Andrango Cadena (Cotacachi, 1993) es licenciada en Comunicación Social (2018) por la Universidad Central del Ecuador; y magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades (2021) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es profesional de la comunicación, artista e investigadora de las tradiciones artísticas y audiovisuales kichwas e integrante del colectivo Humazapas.

