

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

RIKCHARI: Rap shimi y sus polifonías de resistencia cultural

Luis Alejandro Padilla Moreta

Tutor: Wankar Ariruma Kowii Maldonado

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Luis Alejandro Padilla Moreta, autor de la tesis “RIKCHARI: Rap shimi y sus polifonías de resistencia cultural”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se la haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto a los derechos de autoría de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en forma impreso y digital o electrónico.

31 de octubre de 2025

Firma_____

Resumen

El objetivo de esta investigación es demostrar que existe una alianza fecunda entre la cultura del hip hop y la cultura andina *kichwa*. Estas tienen en común una voz de resistencia frente a la segregación de los oprimidos y marginados por las hegemonías predominantemente blancas. El uso del canto dentro de estas acciones o tácticas de resistencia es fundamental, pues en ella se traduce la memoria histórica de lucha y resistencia de los pueblos para lograr un despertar simbólico de la conciencia de clases.

La metodología utilizada es el análisis de un producto audiovisual que emergió en el contexto del paro nacional del 2019. Este fue realizado desde una acción conjunta desde el concepto andino de la minga y se lo gestó junto a músicos de la provincia de Imbabura. El resultado de esta minga adquirió el nombre de *Rikchhari* que en su traducción literal al español es: ¡Despierta! Para esto hemos realizado entrevistas a raperos y raperas que utilizan al lenguaje *kichwa* dentro de su praxis musical y que fueron parte de las movilizaciones que llegaron a la ciudad de Quito para sumarse al paro nacional, además de entrevistar a las personas que desarrollaron esta idea y la trasladaron a un lenguaje musical y luego visual para conseguir finalmente este producto comunicacional que apoyó desde la resistencia musical al movimiento indígena en el contexto del paro. Otra de las voces es la del sociólogo hip hoppa, Andrés Bolívar, muy relevante de los estudios culturales del hip hop quien ayuda a entrelazar los conceptos y las praxis de resistencia. El uso de los lenguajes originarios da la posibilidad de afianzar la identidad de los pueblos sometidos desde la conquista e invitan a nuevas generaciones a explorar los usos de sus lenguas originarias desde la plataforma narrativa del hip hop. *Rikchhari* es un ejemplo claro de esta hibridación cultural que, además, comprueba la riqueza cultural y ritual de los pueblos andinos en constante resistencia.

Palabras clave: culturas urbanas, minga cultural, taki unkuy, resistencia ideológica, hip hop en Abya Yala, sonoridad andina, lenguas originarias. Hip Hop.

A todas las huacas y lugares sagrados de la provincia de Imbabura, incluyendo el valle de Intag.

Al movimiento indígena, que resiste y canta su lucha junto al pueblo.

A mi hermano, Víctor Alfonso, para que su fuerza interior y autodeterminación le permitan salir de su conflicto interno.

A mi padre, Luis Alfonso, quien es mi principal antagonista ideológico y gracias a estas dinámicas quiero lograr encontrar mi propio camino.

A mi madre, Elvia Yolanda, por escucharme y apoyarme en todo lo que ha surgido en este largo caminar de la vida.

Agradecimientos

Gracias a todas y todos mis interlocutores, participantes y testimoniantes de esta tesis. Con ellos logramos tejer este contenido desde el Abya Yala para las nuevas generaciones. A mis amigos y amigas del hip hop, especialmente a Join Red, con quienes hemos debatido y construido una línea metodológica de acción para repensar nuestra cultura hip hop desde la resistencia en el Abya Yala.

Agradezco, además, a todos los miembros de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, que pudieron darme una mano y ayuda oportuna para conseguir esta meta académica.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero Procesos de hibridación de las culturas.....	17
1. El hip hop como portavoz de los sin voz.....	17
1.1 Diáspora hip hop y su encuentro con el centro del mundo.....	19
1.1.1 El hip hop danza en Guayaquil.....	25
1.1.2 Quito y su propia voz en el hip hop.....	28
1.2 Alumbramiento del Rap <i>Shimi</i>	33
1.2.1 Tejiendo la palabra con Taki Amaru	37
1.2.2 Tejiendo la palabra con Yuyak Guitarra a.k.a Sdon Gato	42
1.2.3 Tejiendo la palabra con Sumay Cachimuel	46
Capítulo segundo Polifonías de resistencia	52
1. Praxis de la contrahegemonía	52
1.1 <i>Taki Unkuy</i> : El canto y la danza que enferman	55
1.2 Paro Nacional 2019: contexto y antecedentes de RIKCHARI	59
1.3 Resistencia y minga cultural: <i>Rikchari</i> emerge del paro	67
1.3.1 Sumay y los antecedentes de la minga artística.....	68
1.3.2 Taki Amaru y los antecedentes de la minga artística	70
1.3.3 Yuyak y los antecedentes de la minga cultural.....	72
1.3.4 Danilo Arroyo y José Zambrano: semilla, maduración y ejecución de la minga cultural	74
1.4 Análisis del producto comunicacional y audiovisual <i>Rikchari</i>	84
1.4.1 Análisis del discurso y sonoridad de <i>Rikchari</i>	85
1.4.2 Análisis de la narrativa visual de <i>Rikchari</i>	92
1.4.3 Reflexiones y resignificación del 12 de octubre.....	95
1.4.4 Reflexiones sobre la <i>minga</i> artística	96
Conclusiones.....	99
Lista de referencias	105
Anexos	107
Anexo 1: Lista de testimoniantes para la tesis “RIKCHARI: Rap Shimi y sus polifonías de resistencia cultural”.....	107
Anexo 2: Sociogénesis del hip hop y su hibridación cultural.....	108
Origen histórico, político y la pugna de los derechos civiles pre hip hop	108
<i>Block parties</i> y la trinidad del hip hop.....	117
<i>Universal Zulu Nation</i> y el quinto elemento, consolidan la cultura	125
El gran apagón del 77	128
Elementos contraculturales de expresión hip hop	129

Introducción

Desde la lectura del contexto histórico del país, en los noventa se dan los dos primeros paros nacionales indígenas desde la génesis republicana y es en este instante donde la población indígena ecuatoriana es finalmente considerada como sujetos políticos que pueden ejercer su participación activa en las tomas de decisiones del país para su nacionalidad, pues el Ecuador es considerado por la constitución vigente como un país plurinacional e intercultural. Es decir, el movimiento indígena, buscó ganar derechos sociales a través de la protesta y la resistencia cultural, en estas instancias también fue una protesta física y contrahegemónica pues su resistencia ideológica de carácter comunitario está en constante lucha y pugna por ser escuchada y que su forma de entender el mundo sea validada en la contemporaneidad y lo logró, en cierta medida, aunque aún resiste pues sigue siendo considerado un grupo subalterizado y constantemente racializado.

Es así que el hip hop desde su plataforma comunicativa, rap poesía y ritmo, se encuentra con la nacionalidad *Kichwa*. Esto gracias a que gran parte de un conglomerado indígena migrante que pudo estar cerca de la cultura hip hop en los EE. UU. y logró aprender sobre esta cultura conseguir música y parafernalia para luego compartirla con sus coterráneos en el Ecuador una vez que regresaron. A partir del año 2009, el lenguaje *Kichwa* o *runa shimi* tiene finalmente su encuentro con el rap y aparecen en este contexto Mc (maestro de ceremonias) que empiezan rimar en su lenguaje vernáculo, uno de estos grupos son los Nin del barrio Monserrate de Otavalo.

Su principal Mc, Sumay Cachimuel, quien es parte de un linaje de músicos indígenas, pudo conversar sobre esto en una entrevista radial orquestada por la organización *hip hoppa* Nunkuii Zulu de la que soy miembro. El grupo los Nin lanza su primer videoclip en la plataforma *YouTube* llamado: *Katary* Identidad, este video es el primer indicio del encuentro de estas dos culturas y su hibridación dentro del territorio ecuatoriano, denunciando y exponiendo sus necesidades y opiniones sobre lo que sucede en su entorno cultural y político. Su identidad y lenguaje vuelve a tener un proceso de hibridación cultural en el que al igual que en otras latitudes del globo empieza a hacerse hip hop en lenguas nativas y para un público específico nativo.

La cosmovisión indígena, sus valores comunitarios y creencias estipulan que el ser humano es parte de la naturaleza, un elemento vivo más y no está sobre ella como es

la pragmática del capitalismo imperante. Es decir, valores comunitarios del *taki unkuy* aún persisten y sobreviven en la praxis contemporánea con el entorno y aún podemos presenciarlos en ciertas épocas del año de acuerdo a su calendario festivo. Danzantes, ceremonias, cantos, rituales, caminatas de poder a las huacas, consumo de plantas de poder, *mama yachakkuna*, *taita yachakkuna*, practicando y replicando sus rituales año tras año, sol tras sol y luna tras luna.

La canción de rap *shimi* y su video clip titulado *Rikchari*, que es el objeto de estudio de esta tesis, se volvió un espectro musical que acompañó el paro nacional, producida, grabada y cantada por distintos músicos de las nacionalidades indígenas de Imbabura en donde se difunde el lado de rebeldía que tienen nuestros pueblos y resistencia de siglos a las imposiciones de la monarquía en su momento y del proceso republicano después. En esta producción audiovisual vemos la lucha constante de los pueblos indígenas en una cronología de los paros nacionales indígenas desde el primero en el año 1990 hasta el tercero en el 2019, con imágenes de archivo y tomas del tercer paro nacional junto a los Mc o raperos y raperas escogidos para esta minga audiovisual quienes, a través de sus rimas, exponen sus sentires y memorias frente a esta lucha continua por sobrevivir frente a los constructos hegemónicos impuestos desde un proyecto de blanqueamiento y homogenización desde la conquista española hasta la actualidad republicana. ¿Es acaso que la extirpación de idolatrías no logró desaparecer por completo el entendimiento y cosmovisión indígena en un proyecto de blanqueamiento y su adaptación con las medidas impuestas lograron permitir que estos valores andinos sigan persistiendo hasta la actualidad? Ahora, ¿se puede afirmar que las voces de las huacas, como sucedió con Chocne, son relatadas por estos raperos y raperas *kichwas* para perpetuar la resistencia cultural de las nacionalidades indígenas locales?

La propagación de esta lucha cultural de resistencia fue en sus momentos necesaria para mantener vivo los valores y entendimientos indígenas que fueron incrementándose en los diferentes territorios del virreinato, pero la acción de Albornoz también fue recrudeciendo sus métodos para eliminar de una vez por todas, las diferentes prácticas paganas que, según él, estaban lideradas por el demonio y que generaban sublevaciones en los nuevos territorios de la colonia.

Es así que el movimiento del *taki unkuy* y sus seguidores buscaron diferentes maneras de seguir realizando culto a sus lugares sagrados o *huacas*, pero adaptándose a los nuevos requerimientos implantados por el catolicismo y la monarquía española que veían a estas prácticas como un modo de adoración al demonio, que los hacían hablar

incoherencias y danzar en círculos poseídos por el diablo, como menciona el historiador peruano Luis Millones. Este sentir y resistencia cultural quedó latente durante siglos y en su momento propagaron rebeliones como la de Tupac Amaru II en Perú, Tupac Katari en Bolivia, o Fernando Daquilema en Ecuador.

El sincretismo entre los dogmas, la cosmogonía y los ritos dentro de su espiritualidad fue adaptándose para sobrevivir. La hibridación cultural, en términos de García Canclini, se fue poco a poco tejiendo. Las nuevas prácticas impuestas y las viejas prácticas primigenias se hibridaron hasta la actualidad y de esta forma se perpetuaron. Por ejemplo, ahora podemos presenciar a la Yumbada de la Magdalena que sale a danzar, simulando el movimiento de las estrellas, en el pase del Niño en las fechas navideñas como menciona Freddy Simbaña en su texto: La danza de la yumbada en el barrio de la Magdalena. O escuchar una canción rapeada en *Kichwa* con un contenido sobre sus formas de relacionarse y entenderse en el mundo actual. Es por eso que muchos de los entendimientos de la cosmovisión indígena aún siguen estando presentes en nuestros tiempos y en cierta medida aún son practicados por las comunidades indígenas en la cordillera de los andes y cada vez más por una población mestiza que quiere aprender y reconocerse en sus raíces andinas.

Finalmente, me gustaría introducir mi estudio de caso, dentro del contexto de paro nacional en octubre del 2019 por el incremento del costo de la gasolina básicamente, en donde las nacionalidades indígenas *kichwas*, así como las distintas nacionalidades del oriente se sumaron al paro indefinido. En este contexto y mientras el paro estaba en marcha se gesta y produce una canción de rap en *kichwa* que sale al aire en las plataformas de internet con un video que se expande rápidamente por todo el país, mientras el gobierno y dirigentes comunales de las distintas naciones no encontraban acuerdos con el gobierno de turno. Si bien no se puede asegurar que el paro nacional indígena y popular del 2019 además del video clip de la canción *Rikchari* germinada en este contexto es una manifestación del *taki unkuy*, sí es posible leer esta manifestación de resistencia cultural y política desde la memoria de las luchas sociales indígenas y sus saberes.

La metodología utilizada como fuente primaria son entrevistas abiertas a Mcs que participaron de esta minga, a sus realizadores y productores y además a nuestro amigo Join Red quien maneja el conocimiento hip hop y nutre de gran medida esta investigación. Todos los interlocutores son parte activa de las propuestas musicales actuales tanto desde la sonoridad hip hop como desde la sonoridad andina y su puesta en escena desde lo visual en el caso de estudio de *Rikchari*. Los involucrados tienen una fuerte conexión con el

mundo andino y su lucha. De esta manera sus historias de vida y las conversaciones personales también son otra fuente de investigación que nutre en gran medida el contenido de esta tesis, pues nos aproximan al lado más humano de cada uno de ellos y su contexto dentro de la producción de *Rikchari* y del rap en *kichwa*. Utilizaré la escritura en primera persona y tejeré mis pensamientos junto con mis interlocutores. También relataré brevemente mi historia de vida relacionada a mis aproximaciones personales a la cultura del hip hop, pues es desde este punto que concateno mi lugar de enunciación y mi rol de investigador dentro de esta cultura.

La tesis consta de dos capítulos. El primero explora los orígenes políticos e históricos de la sociogénesis del hip hop en la ciudad de Nueva York apoyado en un anexo que desarrolla a cabalidad todos los acontecimientos históricos y los personajes claves dentro del universo cultural social y político del hip hop. Luego, abordo las prácticas culturales que se gestaron en nuestros territorios junto a la hibridación a esta cultura. El segundo capítulo examina al *Taki Unkuy* como una manifestación de resistencia ideológica y los contextos del paro nacional para la germinación de la minga artística *Rikchari*. Finalmente, analiza a esta producción de rap *shimi* como táctica de lucha que apoyó el paro nacional.

Capítulo primero

Procesos de hibridación de las culturas

La cultura es un campo de batalla entre la
colonización y la autodeterminación
de los pueblos.
(Silvia Rivera Cusicanqui)

1. El hip hop¹ como portavoz de los sin voz

Los procesos de globalización implementados por la cultura blanco-hegemónica con la intención de dominar y gobernar desde las estructuras del poder y la construcción ideológica cultural han pretendido someter a todos los habitantes del mundo para así homogeneizarlos y controlarlos. La geopolítica y el control de los recursos principalmente orientados a instaurar el poder de la hegemonía blanca aún es una práctica que utilizan los países desarrollados para someter bajo su dominio estructural y político al sur global e implantar su forma de vida. En este campo de batalla por ostentar el poder junto a una narrativa sociocultural de dominación global se han implementado un sinnúmero de estrategias hasta la actualidad. Sin embargo, las poblaciones y comunidades subalterizadas e históricamente marginales que han ido formando y construyendo su pensamiento político y organizativo ha encontrado siempre la forma de resistir y contrarrestar estas imposiciones generando prácticas de resistencia cultural que pugnan constantemente por una nueva hegemonía apoderándose de lo que tienen culturalmente a la mano, su historia y memoria cultural para poder desarrollarse dentro de este juego y lucha por el poder.

El 12 de octubre de 2019, en un contexto de Paro Nacional convocado por la Confederación de nacionalidades indígenas y amazónicas del Ecuador (Conaie) se lanza en las redes sociales un videoclip titulado RIKCHARI o traducido al español DESPIERTA, realizado como parte de una minga artística cultural con la intención de convertirlo en un mensaje fidedigno de la realidad de los acontecimientos y la lucha de este paro nacional. Una canción de rap con rimas en *kichwa* relatada por Músicos indígenas de la provincia de Imbabura junto a un trabajo de registro audiovisual del paro se convierte en un medio de comunicación de la lucha organizada y popular con la intención de

¹ Escribiré el nombre de esta cultura en minúsculas por asuntos de estilo. Sin embargo, la manera correcta para referirnos apropiadamente a esta cultura es: Hip Hop.

reivindicar los hechos históricos de la colonización española y su paradigma impuesto a través de una resistencia cultural permanente y su praxis dentro de la memoria viva de las comunidades andinas dentro del contexto del paro nacional de 2019.

Este video clip es analizado en el trayecto de este escrito a través del diálogo entre las voces de sus participantes y mi voz con la intención de dilucidar el poder persuasivo de esta acción de resistencia cultural a través de la herramienta del Mc y su canto liberador que proporciona la contracultura del hip hop y el rap en idioma originario o vernáculo, dentro de un ejercicio dialógico.

Como punto de partida podemos afirmar que existen idiomas dominantes y hegemónicos que son la consecuencia de los pueblos que fueron colonizados y oprimidos en la expansión territorial. Las potencias mundiales perpetuadas por la cultura de masas y todo el aparataje ideológico de quienes ostentan el poder incluyendo la educación formal que se imparte en estos idiomas. Estos lenguajes son, en este caso específico, el español por el contexto histórico territorial como colonia de España y también el inglés que por producto de la globalización y su presencia hegemónica es considerado el idioma universal. Es así, que la mayoría de productos culturales que consumimos como ecuatorianos están relatados en estos idiomas principalmente. De esta manera una canción en *kichwa* que apoya una lucha social desde una praxis *hip hoppa* es totalmente disruptivo para las hegemonías dominantes y aporta ideológicamente a la resistencia cultural de los pueblos oprimidos históricamente.

El hip hop, ha logrado trascender y replicarse como movimiento cultural de resistencia y acción en todo el mundo desde sus propios lenguajes y expresiones. El hip hop es, en sí mismo, una plataforma y aparataje cultural contrahegemónico, pues su existencia germinó desde lo marginal para frontear al sistema que invisibilizó y racializó a la población migrante y negra de Nueva York. Una praxis inequívoca de esta lucha y resistencia que está encarnada en los pueblos y en los miembros más conscientes de esta cultura. Mi intención es demostrarlo a través de sus orígenes históricos, políticos y culturales que están presentes en esta tesis para entender como son sus formas particulares de resistencia y pugnas por el poder ya que la cultura es un escenario de disputa.

En cada territorio se ha nutrido e hibridado sus códigos culturales particulares con las culturas locales y como resultado ahora podemos escuchar rap en todos los idiomas incluso en idiomas originarios de comunidades milenarias o como es en nuestro caso específico de investigación rap en *runa shimi*, en lenguaje *kichwa*.

Entiendo por hibridación a procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y practicas [...] las estructuras llamadas discretas son resultado de hibridaciones por lo que no pueden ser llamadas puras. (García Canclini 2001)

Como menciona García Canclini, en contextos globalizados la hibridación cultural es un resultado de este intercambio e interculturalidad entre concepciones heterogéneas del mundo, concatenando una nueva versión conjunta para relacionarse con el entorno. Tomo este concepto como entrada para poder hablar inicialmente del hip hop y su sociogénesis en territorio norteamericano para luego poder aterrizarlo en contexto del espacio territorial del Ecuador.

Para comprender bien como se dan estos procesos de hibridación es fundamental entender como fueron las circunstancias históricas de la lucha por los derechos civiles del pueblo afrodescendiente de los Estados Unidos. Las prácticas institucionalizadas de segregación racial como las leyes que propagaban la negligencia benigna provocaron un desacuerdo social que desencadenó en la organización y lucha de resistencia del pueblo negro para generar acciones políticas, culturales y sociales para propender a una vida digna. Estos fueron hechos circunstanciales para el nacimiento de la cultura hip hop. Es decir, sus luchas políticas e históricas.

Además de la praxis sociocultural de personajes claves para que el hip hop emerja como fue Malcolm X, Bambaataa, Kool Herc, Grand Master Flash entre otros. Incluso ciertos acontecimientos culturales históricos importantes para que el hip hop no haya dejado de crecer y propagarse a todo el mundo en más de 50 años que tiene de existencia como movimiento social contrahegemónico, con códigos y lenguajes propios de resistencia y de expresión. Todo esto está desarrollado a gran detalle en el Anexo 2 presente en esta tesis. Invito a los lectores a poder revisarla y comprender los procesos de hibridación que existieron para la sociogénesis del hip hop y su praxis contracultural.

1.1 Diáspora hip hop y su encuentro con el centro del mundo

El hip hop ha sobrepasado y ha acompañado mi proceso como militante de esta contracultura. Esta presencia ideológica ha formado parte de mi construcción identitaria y me ha dotado de capital social y cultural para poder desarrollarme en el transcurso habitual de mis acontecimientos diarios y me brinda un lugar de enunciación. ¿Pero cómo llegué a conocer esta música y eventualmente esta cultura? A través de un dialogo constante entre diferentes voces incluida la mía y llevando a la praxis la técnica de

investigación cualitativa de historia de vida resaltaré todas estas entradas y cómo esto desembocó en mi profundo interés por el rap en *kichwa* y la producción del videoclip: *Rikchari*, gestado en el paro nacional de 2019. Y los procesos de hibridación en nuestro contexto ecuatoriano.

En el desarrollo del texto nombraré brevemente varios exponentes del hip hop ecuatoriano y su accionar dentro de la cultura. Pues es mi responsabilidad como investigador cultural dejar pistas para que más gente pueda profundizar sobre estos *hip hoppas* y además, sobre ciertos datos referenciales de la historia de la cultura hip hop. Considero todo esto como fundamental para poder lograr elucubrar sobre los orígenes del hip hop en *kichwa* o rap *shimi* y entender de mejor manera el producto audiovisual *Rikchari*. Es decir, los antecedentes que mencionaré son necesarios para poder comprender como se gesta el rap *shimi* y por qué ahora existe.

En mis primeros años de adolescencia, la búsqueda de autoidentificarme en un grupo que represente algo en particular estuvo siempre latente. Por lo general, esta búsqueda fue marcada por mi tribu o grupo de amigos que tuve tanto en la escuela como en el colegio. Mucho de lo que aprendí o comencé a edificar dentro de mi construcción identitaria lo permeé desde lo que tenía a mi alcance y eso fue inicialmente por la música que escuchaba en la radio y lo que veía en la televisión que detallaré un poco más en los apartados siguientes.

Es así que películas que se reprodujeron en los canales de televisión nacional como las Tortugas Ninja comenzaron a marcar el camino que iba a seguir luego para autodeterminarme en esta cultura; este largometraje en especial porque en la secuela de esta franquicia, los personajes entran a pelear dentro del espacio físico de un concierto de Rap, aquí salía en escena un rapero muy popular en aquella época conocido como *Vanilla Ice*,² quien se encontraba interpretando una las canciones para su *soundtrack* desarrollada en esta escena, llamada Ninja Rap. Como era común el rapero o Mc estaba acompañado de un grupo de baile que apoya su performance haciendo al unísono una coreografía de baile mientras las tortugas peleaban con sus antagonistas y performaban a su vez pasos de *breaking*. Esta escena me marcó y me mostró una puerta que estaba por traspasar para entender la cultura del hip hop y eventualmente hacerme militarla.

² Vanilla Ice fue un rapero comercial blanco, que tuvo mucho éxito y luego una estrepitosa caída. Su padre adoptivo, Byron Miño, fue cantante de ópera ecuatoriano y además hermano del dúo de cantantes Miño Naranjo.

Esta referencia es importante ya que después de un robo a mi domicilio cuando estaba en la escuela y de la eventual captura del grupo delincuencia con el botín robado a muchas viviendas, mi padre fue llamado a retirar algunas de las cosas sustraídas a la familia. Entre las cosas que nos robaron hubo muchos discos de música. Al llegar a casa con algunas de nuestras cosas pude encontrar bastantes discos originales de música en formato CD que no sabía que existían hasta ese momento, entre ellos el disco *The Hooked* de *Vanilla Ice* del año 1990 y además el disco *Totally Krossed Out* de *Kriss Kross* con su *hit* musical *Jump*, el cual años después sería la banda sonora para mis primeros pasos en el *breaking*. Estos serían mis primeros discos originales de hip hop que comenzarían a moldear mi existencia y conocimiento sobre esta cultura que aún no terminaba de entender pero que tenía muy centrada mi atención.

Si bien la tecnología necesaria para obtener como producto final un disco en formato CD, fue contemplada en los ochenta con el auge de lo digital, antes estuvieron en boga los vinilos y luego los *cassettes* que aún mantenían un formato de audio analógico (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Con una grabadora de *cassette* podías hacer tus propias cintas grabando el sonido desde las radios locales, y si tu grabadora tenía también reproductor de CD, podías grabar todo un disco del CD en un *cassette*. Hice mis propios *cassettes* y eventualmente pude nutrirme de mucha más música especialmente en español, pues entendía bien sus letras y también rap en inglés, que no lo entendía del todo, sin embargo, me provocaban una sensación de satisfacción fuerte en el cuerpo, mente y espíritu.

Cuando fui al colegio y mi interés por la cultura hip hop se acrecentó pude hacer varios amigos con el mismo gusto musical y eso me dio el acceso a mucha más música rap tanto internacional como local, pero en una dinámica de trueque, tú me das un disco y yo te doy otro. En estos momentos, inicios del nuevo milenio, y con acceso al internet las cosas cambiaron drásticamente pues si sabías explorar la red podías encontrar una abundante cantidad de música e información sobre hip hop en las redes. Videoclips de música, videos de *breaking*, fotos de grafiti, batallas de Djs, películas, y conocimiento importante que me permitió comenzar a entender al hip hop en su contexto cultural, histórico y de lucha, esto provocó que deje verlo como un simple ritmo musical.

Mi interés por los aspectos sociales se fue incrementando de a poco, esto me motivó a seguir ciencias sociales como especialización en mi colegio, pues en estas épocas aún no existía el bachillerato unificado como es ahora. Gracias a ello tuve la oportunidad de viajar a encuentro juvenil en Toronto donde pude presenciar en momentos

de esparcimiento, un Dj tocando vinilos en vivo y un par de chicos bailando *breaking*, para mí esto fue una luz muy intensa, que me marcó un camino a seguir.

A mi regreso del viaje y finalizado el año de colegio decidí inscribirme en un vacacional de gimnasia en la Concentración Deportiva de Pichincha, pues muchos de los movimientos de *breaking* que conocía se asemejaban mucho a movimientos acrobáticos de esta disciplina olímpica. Un día en este curso llegó un grupo de jóvenes, quizá siete, un poco mayor que yo y llamaron mucho mi atención pues hacían *breaking* y llegaron a practicar sus movimientos en las instalaciones.

Con un poco de nerviosismo me acerqué a conversar para conocer un poco más de ellos y saber dónde entrenaban, buscando la posibilidad de generar una amistad. Ha esta *crew* le gustaba mucho los deportes extremos en especial el skate y practicaban diferentes artes. Uno de ellos, Sebastián Naranjo, aún sigue activo en el *breaking* de Quito y es un referente actual de este elemento, él es parte de “*Elite Rockers Crew*” y ahora es convocado como juez a batallas de *breaking*. Pude entablar una amistad fuerte con dos de ellos, son hermanos de apellido Pineda, y con Julio pudimos hacer en el 2021 un EP de rap bajo el nombre de los Mensajeros del Viento.

En la búsqueda de conocer cada vez más y en un llamado a la praxis de estos elementos culturales, pude encontrar un curso de *breaking* en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Estaba finalizando el colegio, año 2005, y mi interés por seguir explorando desde el lenguaje corporal del hip hop y sus códigos estéticos me inscribí finalmente en un curso formal. Este curso lo impartía, Equis, quien es parte del *crew* de *hip hoppas* llamado Los monos espaciales, su *crew* de *breaking*, 38 que no juega, su *crew* de rap y de la Quito Mafia, una *crew* que alberga muchas otras *crews*. Yo escuchaba su música pues hablaban desde los contextos históricos, políticos y violentos de la capital incluyendo jerga quiteña, lo que me provocaba una sensación sonora muy familiar.

El primer día me sorprendí al ver que él entregaba CDs del disco de 38 que no juega a unos jóvenes y le pregunté: ¿Por qué estas vendiendo esos discos? A lo que me respondió que era su música. Por primera vez pude ubicar con un rostro al rapero Equis quien además también es escritor de grafiti y el hijo del máximo exponente de la danza ecuatoriana, coreógrafo, investigador y director Wilson Pico. Sus clases y el aprendizaje de estos movimientos y códigos de lenguaje particulares del hip hop, logró engancharme definitivamente a esta cultura y lo mejor fue que me dio la posibilidad de empezar a practicar sus elementos.

Algo que me marcó en especial era la noción de llevar a la praxis varios de sus elementos, pues ahí podrías llegar a ser un *hip hoppa* completo. Mi curiosidad y sed de conocimiento simplemente despertó y mi autodeterminación identitaria fue cada vez menos difusa y mucho más hibridada. Finalmente encontraba una voz cuando no la tenía y a través de sus elementos podía expresarla sin temor y desde varias formas de expresión para exteriorizar mis pensamientos sobre la realidad que cohabitaba en la ciudad de Quito y en mi *llakta*.

De esta manera, puedo afirmar que muchas de las primeras impresiones o aproximaciones que tuve, y quizá mucha gente más también, sobre esta cultura fue por la difusión de música, videoclips en la televisión y medios de comunicación masivos a finales de los años noventa y en mi caso personal durante los noventa. Hubo un canal de televisión, en particular, que tenía atraída mi atención, este canal y su versión para Latinoamérica que podía verse en televisión nacional, a través de los televisores de la época, por la señal de frecuencia UHF, que lo accionabas manualmente cambiando la señal con una rodela.

Los canales que puedo nombrar de aquellas épocas y que mi memoria lo recuerda son, por ejemplo: Sitv, TvPatín que eran de producción nacional y por supuesto, el canal o portal de hip hop y demás música especialmente producida para Latinoamérica fue MTV latino. En este canal pude encontrar referencias importantes que fueron marcando mi construcción como *hip hoppa*. Canciones importantes que se convirtieron en hits de esta cultura como: Comprendes Méndez de la banda de rap mexicano, Control Machete o El juego verdadero de Tiro de gracia desde Chile y una cantidad abismal de canciones rimadas, rapeadas de y para un público específico de Latinoamérica o Abya Yala,³ como me referiré al continente desde ahora.

Es decir, los medios de comunicación masivos fueron un gran difusor de los mensajes, rimas y producción musical orientada a un público hip hop que estaba floreciendo en nuestro continente antes de la llegada del internet y todo el aparataje tecnológico del siglo XXI. Sin embargo, no ha sido la única manera de entender su socio génesis en nuestro territorio. Otra entrada son las películas que empezaron a producirse a inicios la década de 1980. Eventualmente y con un desfase temporal, llegaron a reproducirse en los países de habla hispana en los noventa. La primera de ellas, que mostraba la cultura marginal del hip hop en los *ghettos* de Nueva York, con todos sus

³ Abya Yala apelativo del continente americano que proviene de la visión del pueblo Cuna y significa tierra en plena madurez (Guerrero 1993).

elementos como estandartes fue *Beat Street*, producida por Star Lathan en 1984 (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025), quien comprendió el potencial mediático que podría tener en las masas un fenómeno sociocultural y artístico como lo era el hip hop, sin embargo, esta también fue la primera acción por mercantilizar un movimiento de resistencia cultural y llevarlo a la cultura de masas. Este hecho empezó a popularizar de mala manera el término *breakdance* a esta danza de lenguaje corporal hip hop, por lo que es considerado como el nombre comercial que se le dio a este elemento (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Muchos investigadores ecuatorianos de la cultura contrahegemónica del hip hop, llegamos a la conclusión de que, además de la *mass media*, la diáspora migratoria ecuatoriana, por las distintas crisis económicas del país en los 60s, obligaron a que innumerables familias busquen mejor suerte en otro territorio, especialmente en Venezuela, Canadá y Estados Unidos (Burneo, 2018). Debido a la propaganda mediática y el ideal de cumplir con el sueño americano, estipulado por la cultura de masas hegemónica, películas y series de televisión fomentaron la narrativa para posicionar el “*american way of living*”. De esta manera, miles de personas movieron sus núcleos familiares a América del Norte con la intención de una mejor vida. García Canclini sobre los flujos migratorios sostiene que:

En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias, organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales (García Canclini 2001).

Canclini manifiesta que los movimientos humanos dentro de un flujo migratorio aceleran los procesos de hibridación. Las barreras territoriales, así como las nacionalidades son permeadas en los encuentros culturales llevando de lo multicultural a lo intercultural. Los nuevos conglomerados sociales *in situ* se reconfiguran y se hibridan de diferentes maneras para reestructurarse y coexistir.

Los datos estadísticos son fehacientes y esto se puede confirmar con exponentes de la cultura del hip hop, como la grafitera Sandra Fabara o también conocida como: *Lady Pink*, ambateña de nacimiento, que llegó a la isla de Queens en esta escala migratoria (Burneo 2008). Este desplazamiento humano le permitió participar en las primeras pintadas de trenes en Nueva York junto a muchos exponentes de la escritura del grafiti. Esto fue immortalizado, por Martha Cooper y Henry Chalfant en su icónico registro

fotográfico titulado: *Subway Art* a finales del 70 e inicios de la década de los ochenta y, además, a su participación en la película *Wild Style* que visibiliza a los elementos del hip hop (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

1.1.1 El hip hop danza en Guayaquil

Muchos otros ecuatorianos acompañan la lista de personajes icónicos dentro de la cultura Hip hop que tienen algo en común, la ciudad de Guayaquil. Esta ciudad costera, que además es uno de los principales puertos comerciales del Ecuador, ha dado origen a íconos mediáticos de esta cultura. Personajes del *main stream* a nivel internacional como Gerardo Mejía, quién es sus inicios fue *bboy* y aparece en la película: *Colors* en 1988. Él logró trascender a escala mundial, su música rapeada en español y su estilo que mezcla jerga de su ciudad natal, con su *hit* “Rico, Suave” en 1991 y demás discografía posterior con un propósito netamente comercial. Sin duda, un exponente que llegó a ser de gran influencia para que en Ecuador mucha gente conozca la música rap a partir de un coterráneo.

Sin embargo, los procesos migratorios y la posibilidad económica de desplazamiento, permitió a varias familias e individuos la capacidad de ir y regresar a los Estados Unidos, bajo distintos contextos sociales que abarcaban lo económico y lo familiar dentro de la globalización. Estas personas en sus viajes fueron testigos, de primera mano, del desarrollo de esta cultura y de las dinámicas socioculturales subyacentes. Ahora, ellos encuentran en este movimiento una cultura a la cual hibridarse y a construir en ella un llamado a la autodeterminación identitaria. Desde allá aprendieron a relacionarse con otros adeptos del hip hop, sus dinámicas sociales, sus códigos lingüísticos y estéticos, e incluso a llevar a la praxis sus elementos (Burneo 2008). García Canclini menciona esto al respecto:

¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. (García Canclini 2001)

Así como García Canclini lo manifiesta los procesos migratorios son una de las entradas para la hibridación entre distintas prácticas culturales generando de esta manera

nuevas prácticas y expresiones de la cultura. Estas se producen en todos los aspectos de la vida cotidiana de los individuos y en sus hábitos. Esta hibridación nutre los aspectos individuales y desde la creatividad de ellos germinan innumerables frutos interculturales hibridados. En nuestro caso particular el hip hop y la participación de ecuatorianos que aprendieron de estos códigos en Nueva York y luego los replicaron en Ecuador, precisamente en la ciudad de Guayaquil.

Es así que, muchos de los que pudieron presenciar y vivir Hip hop⁴ en las islas de Nueva York, pudieron aprender estas herramientas de lucha particulares de esa cultura, nutrirse de ella para después llevarlas a sus propias latitudes de origen en todo el mundo. (Burneo 2008). En nuestro caso en particular, regresaron a la ciudad de Guayaquil con un bagaje cultural, que incluía conocimiento, valores y formas de entender para relacionarse en sus entornos y replicarlos junto a toda su parafernalia estética y de lenguaje, que incluía formas particulares de resistencia y crítica social. Así a finales de los ochenta e inicios de los 90, personajes de Guayaquil comenzaron a reproducir estos elementos culturales en el Ecuador y visibilizarse de manera contundente, con ropa, música en diferentes formatos, películas y principalmente conocimiento hip hop (2008).

Uno de ellos, Gabriel Larrea, conocido como Che-Che comenzó a rapear sobre la realidad social de la ciudad y lanza al aire su videoclip: *Un basurero llamado Guayaquil* en 1991 y gracias al cual se ganó calificativo de ser uno de los pioneros de la cultura del hip hop en el país. Fue conocido como el rapero del pueblo y ganó ese apelativo por enunciar y mostrar contextos y realidades cuando nadie más lo hacía, le dio una voz al pueblo de Guayaquil y esta voz empezó a denunciar las condiciones sanitarias y de vida que tenían que vivir los pobres, los marginales y subalternos en esta ciudad. Sus letras cargadas de crítica social a las condiciones de su ciudad natal, acompañado de un grupo de baile que incluía coreografías de movimientos a la usanza del *breaking*: pasos de *New Jack Swing*⁵ y elementos visuales y estéticos de esta cultura. Esto lo llevó a presentarse en programas televisivos de concursos que eran muy populares en la época tal como la Feria de la Alegría y que convocaban a mucha gente para su filmación en vivo que era retransmitida a nivel nacional lo que le facultó para llegar con sus mensajes y su propuesta

⁴ Krs One, un reconocido maestro cultural del hip hop acuñó: “Rap es lo que hago, Hip hop es lo que vivo”.

⁵ Fue un ritmo musical derivado del RnB y el funk que emergió a finales de los ochenta que se acompañaba de coreografías y pasos de baile estandado de pie.

musical contrahegemónica a todo el país. Che-Che es ahora un reconocido Dj y vive en los Estados Unidos.

La curiosidad y el estilo altamente llamativo y novedoso de esta cultura empezó a generar miles de adeptos a nivel nacional. Así aparecen nuevos personajes en esta misma ola de reproducción cultural. Otro grupo icónico de la ciudad de Guayaquil en esta primera ola de expansión fue el grupo: La Colección, que tuvo su génesis en una mítica discoteca de la ciudad llamada “Latin Palace”, esto deja claro que la difusión de la música emergente del rap que llegó a la ciudad se dio también contextos de reuniones sociales y fiestas. Esta discoteca en particular se volvió un pilar fundamental para la difusión del hip hop y de todos sus elementos: Dj, Mc, *breaking*, grafiti; que empezaron orgánicamente a desenvolverse y reproducirse con naturalidad, tal y como sucedió con las *block parties* en Nueva York.

El grupo La Colección conformado en 1992 por Carlos Contreras también conocido como Caster y Johnny Reinoso mejor conocido como Spy que incluían un grupo de baile en sus presentaciones, tienen una gran influencia también, sus integrantes incluían en sus performances coreografías de baile y que abarcaban el *Locking*, *Popping* y *Tutting*, es decir diferentes estilos del *breaking* y además comenzaron a hacer grafiti en sus barrios. Spy empezó inicialmente como parte del cuerpo de baile de Che-Che. Si bien la propuesta musical de este grupo o *crew* tuvo una intención comercial más no social o contrahegemónico, logró posicionar a su música en la audiencia ecuatoriana en los noventa y maximizarla llevándola a las fiestas. Esta interacción los llevó a participar en una película de producción ecuatoriana y además a participar en los programas televisivos de concursos como su antecesor Che-Che.

Jaime Martín Galarza Arce, también conocido como AU-D, es otro referente de la ciudad de Guayaquil. Nacido en Estados Unidos, de madre ecuatoriana, logró consolidarse como una figura clave del rap en esta etapa, y sin duda es un nombre que todos podemos reconocer con facilidad. Su estilo se caracterizaba también por un uso distintivo de la jerga guayaquileña, otorgando una identidad lingüística muy marcada a su propuesta musical. Uno de sus primeros videoclips donde esto se hace más evidente es “Vago soy”, canción que se distribuyó en diferentes formatos, incluyendo vinilos que

aún pueden encontrarse dispersos por el país, si se realiza un ejercicio minucioso de investigación y *digging*.⁶

También quisiera hacer una mención al Clan Viuda Negra, una *crew* de raperos de Guayaquil que, desde el *underground*,⁷ participaron activamente en la cultura con su música, aunque no he logrado recopilar mucha información al respecto.

Si bien la musicalidad del hip hop fue muy llamativa la principal entrada fue con el cuerpo en movimiento, desde el *breaking*, lo que logró que el hip hop comience a instaurarse en nuestros territorios y en todo el mundo. Hoy por hoy existe una *bgirl* conocida bajo el aka⁸ Isis, Isis Granda, quien ha llevado el nombre de nuestro país a podios internacionales en competencias de *breaking* y también es convocada como jueza a distintas competencias nacionales e internacionales.

1.1.2 Quito y su propia voz en el hip hop

Si la meca del hip hop universal fue Nueva York, en el Ecuador fue Guayaquil por toda la historia que forjó en su ciudad y todas las semillas que sembró. Sin embargo, en Quito también existe una historia subterránea que involucra más a la resistencia cultural que al posicionamiento hegemónico comercial de la cultura.

Desde mis primeros años de vida he vivido en la ciudad de Quito, en el barrio la Magdalena, que se encuentra en los primeros vecindarios en dirección sur. El hip hop en especial el grafiti es bastante visible en las paredes de la ciudad y en mi barrio era particularmente colorido. Letras deformadas, estilos diferentes, caracteres, tags, bombas, pintura spray, latas vacías botadas por la calle. Era una práctica normal y habitual de los jóvenes. Entendí que si eres parte de la cultura hip hop debías tener tu *tag* o firma con tu seudónimo y poderla plasmar en los lugares que transites.

A finales del 2009, había *crews* que tenían plagadas sus firmas por toda la ciudad y haré un breve recuento especialmente del sur que es el lugar que habito. Recuerdo haber visto con bastante frecuencia tags de la QKU (Quito Kultura Urbana), de la QM (Quito Mafia), de EPA (Escritores Pluma Abierta), de la RS (Realidad Sur) *crew* a la que me adherí bajo el a.k.a. de Skl que es el acrónimo de Supay Kayampa Lunatiko. Entre muchas

⁶ Digging es parte de los códigos de lenguaje del hip hop, así como su traducción que implica cavar en esta cultura implica buscar y rebuscar productos hip hop, en este caso vinilos para los djs y coleccionistas.

⁷ Subterráneo o no percibido fácilmente.

⁸ Abreviatura de *also known as*, que se traduce como “también conocido como” y se utiliza para indicar un alias o seudónimo.

otras *crews* recuerdo a la MFC (*Master Funky Crew*) en el norte de la ciudad. Los colores y trazos no escatimaban nada. Paredes, puertas lanfor, carros abandonados, casas vacías, letreros, vallas publicitarias y muchos espacios más eran y son escogidos por los escritores de grafiti para plasmar sus trazos desde el *tag*, al *bombing*, al *throw up*, pieza 3D y al *wild style*. Todas estas son formas progresivas y cada vez más elaboradas técnicamente de un conjunto de letras, una palabra o varias palabras específicas.

Hoy por hoy, en la ciudad de Quito, los trenes incluyendo el metro de la ciudad, paredes en segundos pisos, terceros pisos y terrazas también han sido lienzos para los grafiteros, ahora incluso utilizan el *rappelling* para ampliar sus capacidades de acción y praxis, además de técnicas mixtas incluyendo extintores. En el 2025 hay muchas *crews* de grafiti activas que respeto y mencionaré a VES, ALM, P2L, THC, 3VE, VGU, FTP. ¿Por qué tomarse el espacio público y privado? ¿Por qué el hip hop busca transgredir y vandalizar los espacios y ciudades?

El hip hop desde su origen o sociogénesis contiene en sí mismo una postura ideológica política y de clase, puede ser que las nuevas generaciones que se acercan a la cultura desconozcan estas realidades subyacentes. Sin embargo, la memoria y la historia de esta propuesta contracultural sigue latente y en acción. El pintar grafiti recuperando espacios de la ciudad es un acto político en sí mismo y es la manifestación tácita de la existencia de otro subalterno y marginal. Esta es una de las formas específicas de resistencia que tiene el hip hop y es una acción en el campo de lucha por el poder contra las clases dominantes y hegemónicas. Tomarse o recuperar los espacios es también demostrar la existencia de las subalteridades que cohabitan y resisten en los espacios de interacción social.

En la capital del Ecuador, la dinámica de difusión y posicionamiento del hip hop también tiene sus particularidades. De forma similar al caso de Guayaquil hubo muchos objetos de la cultura que llegaron de Norteamérica. Especialmente, música, equipos, ropa y por supuesto información muy detallada y conocimiento sobre la cultura desde su espectro contestatario y de lucha. Hubo dos focos importantes en la propagación en Quito, en esta primera generación.

La *crew* HHC desde la zona sur oeste de la ciudad, comienza a producir musicalidad hip hop con un contenido social bastante explícito y *underground*, esto quiere decir que su filosofía fue reservar su música y contenido para conocedores y militantes de la cultura. Esto no fue un problema para poder escuchar su música y eventualmente relacionarla con rostros y lugares, finalmente con la difusión más

extendida de su música y personalidades. Sus integrantes son: Ponchado, Phunkmath Ffango ambos multidisciplinarios, Mc, productores y Djs; y Cubo conformando la tripleta, quién falleció hace algunos años. Desde la sombra y la clandestinidad comenzaron a realizar rap desde el sur con impronta quiteña a finales de los noventa.

Otra *crew* de gran relevancia para la cultura hip hop quiteña y del Ecuador es Tzantza Matantza. Para mí, los referentes más importantes el país dentro de la cultura hip hop y su mensaje de lucha, conciencia y resistencia cultural. Una propuesta musical que tensiona las hegemonías. Que se hibrida y entrelaza a la ancestralidad Shuar y a la metáfora de la *Tzantza*⁹. Sus integrantes son: Dj Krisis quien fue además su productor, Byron Granda a.k.a. Krudo Mesak y Juan Castro primero conocido como Kirubba y luego como Sucio Castro, que con su estilo de canto gutural le da una impronta diferenciada con otros raperos y además le nutre de gran poder a su narrativa. Sobre esta hibridación con elementos culturales de la nacionalidad Shuar apunto como menciona García Canclini que “algunos actores sociales encuentran en estos procesos [de Hibridación] recursos para resistir o modificar la globalización y replantear las condiciones de intercambio entre culturas” (García Canclini 2001). Pues en sus letras utiliza todo el aparataje de opresión y dominación hegemónica para demostrar que los ecuatorianos tenemos una herencia cultural amazónica que debe ser respetada y valorada aunque vivamos en la ciudad.

Las canciones de esta *crew* tienen un contenido de crítica social bastante clara y cruda, lleno de denuncias por la desigualdad social y la violencia a la que se enfrentan diariamente los habitantes de este país tercermundista. La autofagia o canibalismo que tiene el hombre por dejarse llevar por el poder del dinero desconociendo sus valores más humanos y de pertenencia social o comunitaria. Ellos se conforman como *crew* en 1996 y sacan su primer trabajo discográfico en el 2000 con su álbum titulado: “Saca la cara”. Una joya para el hip hop del Abya Yala con su propuesta de protesta social y conciencia, es decir una propuesta contracultural en parámetros musicales y letras explícitas.

Sucio Castro tuvo gran incidencia en el norte de la ciudad y un punto de encuentro en el que coincidía bastante fue en la pista de skate del parque la Carolina. Aquí pudo compartir muchos de sus gustos, música y conocimientos sobre producción hip hop con la gente de la pista, y es de aquí que nace la Quito Mafia, una *crew* muy importante en la

⁹ Cabeza reducida, cocida los ojos y la boca, considerada un trofeo de guerra que evitaba a través de este ritual que el espíritu del guerrero vencido se vengue en el mundo espiritual.

ciudad que tuvo la venia y la experiencia de este Mc que se convirtió en un mentor y maestro para la siguiente generación de *hip hoppas*.

En esta segunda generación también hubo puntos específicos en la ciudad que comenzaron a ser puntos de encuentro focalizados de la cultura hip hop quiteña, me referiré más al norte y sur que fueron los espacios que más transité y esto no sugiere que en el valles alrededor del Ilaló y en el centro de la ciudad no hayan existido puntos focalizados de la cultura. Uno de ellos como ya mencionamos fue la pista de skate de la Carolina. En este punto se conforman distintas *crews* que se coalicionan en la Quito Mafia incluyendo El Bloque, 38 que no juega, Real hip hop Familia, Marmota (RIP) y más *crews* que perfeccionaban varios elementos de la cultura.

Los parques fueron puntos de encuentro necesarios para que los jóvenes puedan empezar a conocer las artes contestatarias del hip hop (Burneo, 2008), es así que en el Parque de San Carlos y barrios aledaños como Cotocollao, aparece otra organización *hip hoppa* de gran relevancia, el Equinoxio Flow. Esta *crew* albergaba algunas agrupaciones como: De la tribu, Zre, Extintos y muchas otras que llevaron el rap a las calles del norte.

En el sur, igualmente hubo focos importantes en algunos barrios como Turubamba, Guamaní, Solanda, donde emergieron grupos como TNB, Zona 13, Escpreso, Manicomio MC y muchos otros. El último foco importante fue en los alrededores de la Tribuna del Sur y las canchas aledañas. Este proceso es bastante significativo para muchos *hip hoppas*, incluyéndome, pues es una organización a la que me sumé, esta se llamó: “Lado Sur”. Que eventualmente consiguiendo el espacio físico de unos baños abandonados en estas canchas aledañas a la tribuna se logró convertirlo en un espacio cultural hip hop con el nombre de “La casa del Gato Tieso”. Existe un corto documental dirigido y producido por Nancy Burneo sobre la Casa del Gato Tieso¹⁰ en el portal *YouTube*, aquí se puede vislumbrar un poco y de primera mano sobre este proceso y sus promotores, quienes bajo el nombre de Lado Sur lograron propagar su mensaje en la tarima del Quito Fest en el parque Itchimbia.

Este espacio convocó y se convirtió en un punto de encuentro en el sur de la ciudad. Acá llegaron *crews* como: Mugre Sur, BDC, Distrito Q quienes eran de la segunda oleada y finalmente muchas más *crews*, incluyendo la mía Realidad Sur, Warmi Rap, South Da funk, entre otras que desde este epicentro aprendíamos de hip hop y su cultura para llevarla a la praxis. Desde esta plataforma y organización se pudo realizar algunos

¹⁰ El documental puede verse en esta enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=VL9MNRbB-zU>

festivales de hip hop, es decir con todos sus elementos presentes y además de forma gratuita. El nombre del festival que se realizó consecutivamente durante algunas ediciones fue “Hip Hop en la Tribuna”, el cual convocó a Mcs internacionales como Kurtis Blow, Chip Fu, Pedro Mo, Masai Bango, Pachamama *Crew* y muchos otros, además de raperos, grafiteros, *bboys* y *bgirls* nacionales, especialmente de la ciudad de Quito.

Dentro de mi militancia en el hip hop de la ciudad, pude ser parte del capítulo Zulu del Ecuador, al cual llamamos “Nunkuii Zulu” y que se fundó en el 2015. Mi participación activa me permitió liderar uno de los principales proyectos del *crew* que fue la participación dentro de la parrilla radial de la radiodifusora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana con un programa semanal orientado a la cultura hip hop, que estuvo al aire durante 5 años y medio en amplitud modulada 940 am y dos años en frecuencia modulada 100.9 Fm con el programa Nunkuii Zulu Radio¹¹

Como organización hip hop, contar con un medio de comunicación independiente es de suma importancia, pues constituye la plataforma más idónea para mostrar y difundir nuestra realidad cultural, libre de estereotipos y sesgos despectivos que aún afectan a nuestra cultura. Esta no suele ser bien entendida y, por el contrario, es satanizada de forma prejuiciosa, asociándola con la vagancia, la marginalidad, el consumo de drogas o las pandillas.

Gramsci en su texto Cuadernos de la Cárcel menciona que los medios de comunicación tienen un rol determinante al momento de pugnar por las hegemonías. El poder popular gestado a través de la educación y los medios de comunicación son las entradas efectivas para conquistar el poder, pues lo que se gesta en el campo político se desplaza hacia lo cultural que está inmerso dentro del campo comunicacional y su rol principal es posicionar ideologías que perpetúen o cambien percepciones. A través de este medio de comunicación popular pudimos resignificar muchos de estas percepciones y dar cabida a propuestas artísticas emergentes aportando a la construcción de comunidad y a la difusión de sus distintas expresiones artísticas y discursivas imbricadas en la música rap y la cultura hip hop.

Aquí pude representar como productor del programa y locutor del mismo con el apoyo de más miembros masculinos y femeninos del *crew*. Los programas constaban de un set musical, principalmente rap nacional, y entrevistas a distintos referentes de la

¹¹ Para mas información ingresar al enlace <https://www.youtube.com/@nunkuiizuluecuador6821>

cultura que activamente representan los elementos de expresión artística del hip hop. Gracias a esto pude conocer y entrevistar a varios *hip hoppers* nacionales e internacionales hasta mi desvinculación del programa radial en el 2022. Entre los invitados que tuvimos en el programa están mis interlocutores para la presente tesis.

Además de entrevistar a varios exponentes nacionales estuvieron referentes internacionales como Poe One (*bboy*), Pedro Mo (Mc), Marv Radio (*Beat Box*), Buddha Stretch (Coreógrafo hip hop), Papo Love (*rock dance*), Liberato Kani (Mc), Enigma de Cali Rap Cartel (Productor y Mc), entre muchos otros y otras más que pudieron compartir su sabiduría sobre la cultura y sus experiencias e historias en el programa. En el portal web Youtube bajo el nombre del canal: Nunkuii Zulu Ecuador, se pueden escuchar y ver algunos de estos. Debido a mi gran interés por la cultura pude viajar a Nueva York en el 2017 y conocer a Afrika Bambaataa en una exhibición de artes marciales en el *National Black Theatre* en Harlem y seguir construyendo mi camino como militante del hip hop.

Si bien las motivaciones de muchas *crews* en la actualidad son diversas, el origen y propagación de esta cultura fue trazada por estas agrupaciones primigenias que marcaron un sendero a transitar con conciencia de clase y con autonomía. Herramientas claras para la resistencia cultural y formas de resistir particulares del hip hop dentro de esta pugna diaria por el poder de lo hegemónico. Con nuestra contrapropuesta de una reivindicación socio cultural y lucha gracias al medio de comunicación popular más importante que poseemos como individuos y comunidades hip hop: Nuestro lenguaje tanto corporal, artístico y verbal incluyendo nuestra narrativa discursiva y música, pues como menciona Guerrero “en lo cotidiano está el espacio de lucha y resistencia contra la dominación” (Guerrero 1993).

1.2 Alumbramiento del Rap *Shimi*¹²

Podemos evidenciar ciertos paralelismos al momento de hablar cómo el hip hop pudo llegar a ser un acto globalizador. Uno de ellos y quizá el más importante es su potencial diaspórico que tuvo que ver con la migración de los pueblos y sus necesidades emergentes con la intención de revitalizar y fortalecer a pueblos oprimidos a través de los lenguajes autóctonos y prácticas endógenas u originales. Nos centraremos en el caso específico de esta hibridación en la provincia de Imbabura, Ecuador, pues de esta parte del mundo son los raperos y Mc que participan en el videoclip a analizar, *RIKCHARI*, y

¹² *Shimi* es un vocablo *kichwa* que traducido al español de forma literal representa a lenguaje.

son ellos y ellas quienes con sus voces de lucha participaron de esta minga artística cultural y resistencia implícita dentro del paro nacional del 2019.

Dentro del ejercicio dialógico propuesto para esta tesis participan las voces de tres Mcs con quienes lograremos entender como el hip hop logró calar en la cultura andina *Kichwa* y proponer al rap *shimi* como su forma de resistir y accionar política y culturalmente frente a las hegemonías dominantes. Ellos y ellas son: Taki Amaru de La Mafia Andina de la comunidad Morales Chupa en Cotacachi, Yuyak Guitarra a.k.a. Sdon Gato de Inmortal Kultura de la comunidad Imantag en Cotacachi y Sumay Cachimuel de Los Nin del barrio Monserrate Washa Lado en Otavalo. Ellos tres sumados a más músicos son parte de la minga cultural y del proyecto musical *RIKCHARI*. Para esto desarrollaremos un poco sobre sus historias de vida y sus aproximaciones al hip hop tejiendo sus palabras con las mías como investigador cultural.

El llamado a la ancestralidad y mi búsqueda personal sobre nuestros orígenes me motivó a vincularme de a poco en la cultura andina *kichwa* a través del lenguaje. Asistí a cursos de introducción a la cosmovisión andina y al idioma *kichwa*. Finalmente lo estudié en la Universidad Central del Ecuador con la intención de entender códigos y conceptos que solo son perceptibles a través del lenguaje y su conocimiento para poder vincularlo al hip hop que llevo a la acción desde mi praxis habitual y mi interés académico. Caminé por muchas tierras comunales y conocí a muchos *runas* en mi proceso.

El hip hop, a mi parecer personal e intelectual, debe nutrirse de lo que nosotros somos y eso se responde comprendiendo también nuestro origen particular como *runakuna*¹³ de los Andes en proceso de decolonización. Es decir, plantear epistemologías del hip hop desde del Abya Yala, en nuestro caso desde América del Sur y la cordillera andina, que nos hermana para reflexionar cómo el proceso colonial y su paradigma impositivo nos privó de epistemes y saberes importantes al tratar de dominarnos hegemonícamente y buscar homogeneizarnos dentro de su visión colonial blanca española para pretender borrar nuestra memoria. En palabras de Patricio Guerrero:

Entender lo andino desde una dimensión teórica y política. Teórica para repensar el pasado, así como el presente. Política para ver lo andino como una respuesta a la racionalidad dominante que niega la riqueza pluricultural y multiétnica de nuestra realidad social; lo andino se vuelve la respuesta necesaria para que el hecho social negado se exprese, para que se muestre la racionalidad, las ideas, el saber, la cultura de los “vencidos” para entender dialécticamente el proceso ininterrumpido de lucha por su construcción como pueblo. (Guerrero 1993)

¹³ Seres humanos en lenguaje *kichwa*.

Es así, que la búsqueda de los procesos de hibridación entre la cultura hip hop y la cultura andina *kichwa* es de suprema importancia para explicar la resistencia cultural contrahegemónica que se percibe y que se siente latente en el tema y video de *RIKCHARI*. Guerrero nos aporta lo siguiente:

Si la cultura existe es porque existen pueblos que la van creando desde su cotidianidad, ya sea por mantenerse, para recrearse o innovarse, de acuerdo a los cambiantes condicionamientos de la historia. La cultura hace posible el equilibrio entre el cambio y la permanencia; por ello es necesario ver a la cultura como una dialéctica continua de la creación y producción humana y no como una “cosa” inamovible, sino en constante cambio y transformación. (Guerrero 1993)

Como menciona Guerrero las acciones cotidianas son determinantes dentro de las praxis culturales. Sin embargo, es fundamental comprender que las culturas no son ajenas al cambio y adaptación constante dependiendo las circunstancias en las que se manifiestan. La creación constante genera esos cambios en las prácticas habituales para fomentar su permanencia. En el caso que nos atañe ver como estas prácticas habituales *runas* se hibridan con la cultura hip hop creando el rap *shimi* como una nueva propuesta de praxis cultural de resistencia.

Nos centraremos en el caso particular de la provincia de Imbabura. Esta es una provincia con gran población indígena principalmente de la nacionalidad *Kichwa*, que abarcan a los pueblos Otavalo, Natabuela, Karanki, Cotacachi y otros. Su riqueza cultural es innegable, así como su espíritu de lucha y resistencia. Su biodiversidad y paisajes es abundante: Montañas, volcanes, ríos, lagos, páramo, valles. Es así que su cosmovisión como nacionalidad indígena es fundamental para poder entender su relación muy cercana con la naturaleza y los espíritus que la rigen, y así, comprender su tejido social comunitario y su *ayllu*¹⁴ sociocultural. Además de su concepción y praxis espiritual y ritual.

Al ser territorios con gran población indígena su historia no está desmarcada de imposiciones coloniales hegemónicas y evidentemente de propuestas decoloniales contrahegemónicas y de lucha por su existencia como conglomerados originarios en condición de marginalidad. Los registros históricos nos hablan de cómo ha sido su proceso como colonia española, los huasipungos,¹⁵ la época republicana y sus diferentes

¹⁴ Literalmente nucleo social básico o familia pero a nivel macro se podría interpretar como organización social comunitaria.

¹⁵ Haciendas y latifundios con obra de mano indígena en condiciones de esclavitud. Wasipunku.

luchas dentro de estos momentos históricos. Su proceso organizativo político, con fuertes bases en lo comunitario les ha dotado de herramientas de resistencia y como menciona Guerrero en su texto: El saber del mundo de los cóndores, también una herramienta de insurgencia. Esto desarrollaremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

Además, su fortaleza cultural se construye desde su amplitud cosmogónica incluyendo su ritualidad, su relación intrínseca con la naturaleza, las dinámicas de intercambio de productos y saberes con otras comunidades y nacionalidades desde la praxis *mindalae*¹⁶ y por supuesto su enorme capital musical que no ha estado exento de procesos globalizadores. Pues como lo menciona García Canclini “la hibridación ha colaborado para salir de los discursos biologicistas y esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural. Contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas” (García Canclini 2001). Estas alianzas fecundas permean los intersticios más sólidos de la identidad y rompen barreras de tradicionalismos dentro de la cultura. Esto no se gesta necesariamente de una manera armoniosa, pero a pesar de esto se siguen hibridando. En nuestro caso desde la producción andina de sonoridades y su música.

Propongo el encuentro entre la cultura del hip hop y la cultura andina *Kichwa*, en este caso como una “alianza fecunda” pues las dos tienen algo en común: Su resistencia cultural que ha estado marcada desde su inicio que responde a la realidad social e histórica de la opresión y la imposición hegemónica. Por lo que desarrollaré a través de las voces de mis interlocutores, desde su perspectiva personal cómo es que ellos y ellas lograron conseguir y perpetuar estas alianzas por medio de la expresión musical enmarcada en clave hip hop y la potencia narrativa y discursiva del lenguaje originario del *runa shimi*¹⁷ o *kichwa* que es en cierta medida una decisión política para producir y reproducir lo que he llamado como rap *shimi*.

La experimentación y fusión musical no es un fenómeno actual, de hecho, desde la década de los sesenta se lo viene realizando con el Jazz fusión, por dar un ejemplo internacional y en el Ecuador se lo viene realizando desde los inicios de los 80, fusionando géneros musicales nacionales con música extranjera o ritmos foráneos (Ariruma Kowii, comunicación personal). El atractivo de estos productos musicales siempre ha llamado la atención por su sonoridad particular y la hibridación de ritmos que provocan curiosidad y novedad a aquellos que llegan a escucharlos. En la actualidad existe un guitarrista muy virtuoso de descendencia imbabureña que creció en Canadá y pudo experimentar

¹⁶ Comerciantes y caminantes.

¹⁷ Lenguaje humano en su traducción literal al español.

sonoridades nacionales con ritmos como el Jazz, él es David West (Ariruma Kowii, comunicación personal). Lo menciono porque pudo incluir en sus fusiones musicales muchas sonoridades de nuestro país, incluida la bomba del Chota, el San Juanito entre otros ritmos más, con los cuales juega y experimenta. La fusión entre el hip hop y la cultura *kichwa* se da con naturalidad en la actualidad. Pero ¿cómo fue el encuentro de estas dos culturas? Para responderlo usaremos las voces de mis interlocutores para rastrear su origen y posicionarlo en un tiempo específico. Iremos detallando poco a poco cada una de sus voces y percepciones sobre esta hibridación y “alianza fecunda” entre el hip hop y el mundo andino

1.2.1 Tejiendo la palabra con Taki Amaru

Taki Amaru Aura de la Mafia Andina es colombiana de nacimiento y desde su adolescencia llegó al Ecuador con una latente búsqueda interna sobre quién es realmente y a dónde pertenece. Ella es la única mujer que participó como Mc dentro de la minga cultural para lograr la canción de *Rikchari*. Vamos a escuchar la voz de esta interlocutora y su historia de vida como fuente de investigación cualitativa.

Puedo partir desde varios lugares. Un lugar que es lugar mágico, el lugar que es el primordial que es el llamado tan fuerte que sentí por este territorio. Vale la pena recalcar que fue Imbabura y luego eso me ha abierto las puertas hasta para amar al propio territorio donde yo nací. Siento que las personas de la ciudad, las personas que nacimos o crecimos en una cuna mestiza, blanca mestiza urbana, nos han quitado y nos han robado también el derecho a tener una identidad originaria. En ese momento tenía 15 años entonces viene de un lugar muchísimo más salvaje del momento en que uno necesita reconocerse en un grupo. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Ella creció escuchando música del mundo principalmente sonoridades híbridadas y su gusto por el canto y la música estuvo presente en toda su vida al igual que la necesidad de expresarse.

Paralelamente a esto encontré al rap, más que como un escape como una manera de yo poder expresarme y sentirme menos juzgada por mí misma. Pero sí hubo algo muy importante que fue los andes y darme cuenta que yo nací en los andes y que yo soy parte de eso. Sea cual sea el origen o la familia en la que haya nacido o como haya tenido yo mi infancia. Entonces en ese momento en que uno empieza a buscar su propia identidad y sentirse, yo me sentí bastante atraída y conmovida por cómo funcionan las comunidades *kichwas*. [...] Estando en esa comunidad vi la cantidad de comida y me di cuenta como ha podido resistir una cultura después de tanto despojo y tanto dolor, como tienen la capacidad de alimentarse tan bien. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

En su búsqueda identitaria conoce el rap que le faculta su necesidad de expresar sus pensamientos y en su búsqueda de pertenencia se dio cuenta que lo que conectaba a esta tierra eran las montañas y en consecuencia que era Andina. Al reconocerse como tal y ver que las comunidades de Imbabura nunca pasaban hambre, pues la abundancia de la tierra es generosa con los *runakuna* y desde el tejido comunitario nadie se quedaba sin un plato de comida en contraste con las ciudades donde mucha gente se muere de hambre. Guerrero pude aportar esto al respecto:

La interiorización profunda de esa pertenencia nos posibilita sentirnos parte de un pueblo que comparte una misma raíz histórica, un mismo universo simbólico, una similar cultura que a partir de sus propios recursos y de aquellos que incorpora de otras diferentes, sigue creando y recreando una forma propia de percibir la realidad y el mundo y una particular visión sobre la vida. (Guerrero 1993)

Para Taki ser consciente de que es parte del mundo andino le comenzó a abrir nuevos horizontes y perspectivas de su relación con el mundo. Reconocerse como tal y entender que hay comunidades que podrían aportar más a su curiosidad inicial y llamado espiritual le permitieron transitar en su búsqueda personal e identitaria. Ella partió con su bagaje cultural y sumaba nuevas prácticas dentro de su *habitus*.

También hay una cuestión de que claro, el mestizo es cualquiera, entonces el mestizo es un paria, entonces el mestizo no tiene cultura, el mestizo no tiene comunidad, el mestizo está ahí como una hoja en el viento. Sí, como una semilla regada. Ahora lo digo así en ese momento yo no estaba entendiendo. O sea, ahorita te lo puedo conceptualizar, en ese momento era algo que yo estaba viviendo. Entonces a mí también me trataron mal por ser la misha, la colombiana, entonces como es colombiana entonces es puta, entonces no tiene familia, no tiene nada. Pero había algo más profundo que sí me movilizaba mucho a estar acá, entonces por eso es que decidí aprender *kichwa*. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Ella sintió un fuerte llamado por las tierras de Cotacachi y al ser una mujer mestiza despojada de una comunidad como tal, decidió aprender el *kichwa* para poder desenvolverse activamente en la comunidad que le llamaba energéticamente y le convocaba a estar presente y a habitar estas tierras de Imbabura. Entendió que el lenguaje le podía ayudar a descifrar esta incógnita en su búsqueda personal.

Entonces cuando empecé a aprender *kichwa* afortunadamente llegué a una escuela, a una academia o a una organización. Esta organización se llama *Tinkunakuy* y en la *Tinkunakuy* fue hermoso como me compartieron a mí la enseñanza del idioma. Porque claro vieron en mí, mi deseo, que yo no estaba ahí para cumplir una cuota curricular. [...] y en ese momento, claro como igual era todavía muy joven y todavía no tenía posiciones muy claras, entendí que para poder hablar *kichwa* había que ser runa y runa es la persona que acciona con fuerza y sabiduría por lo que heredó y va a heredar, entonces yo eso lo

acogí. Y ellos y el Tupac sobre todo y bueno todo el ayllu en ese momento ahí me compartió, entonces yo también me cambié el nombre y entendí que estaba entrando en un camino que era también como una militancia [...] yo lo hice porque yo quería hacerlo y porque la gente que estuvo a mi alrededor me animó a hacerlo. Me dijo eres runa. ¿Para ser runa que necesitas? Hablar *kichwa*, necesitas comunidad, necesitas tener piel carne y hueso, no piel solo de un color sino eso es lo que eres. ¿Qué eres? Eso eres. ¿Quieres usar anaco? No te avergüences. Usa anaco no hay ningún problema. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Su gran convicción identitaria de esa época la llevó a la militancia de esta organización donde pudo aprender el lenguaje, sus códigos estéticos, su cosmovisión y su lucha política desde el entendimiento de que para ser parte de la cultura debía llevar todo este bagaje cultural a la praxis y tener una comunidad. “El usar anaco para mí ha sido la cosa más maravillosa que me ha pasado porque fue no entrar en la hegemonía desde ningún lado” (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1). Todo esto en un momento que no era tan común ver a mujeres no indígenas de nacimiento haciendo esto. Ella no se cuestionaba en ese momento sobre apropiación cultural pues el acompañamiento de la organización *Tinkunakuy* la cobijaba y aprobaba su accionar y militancia y esto refleja una posición política que ella tomó para sí misma y le trazó un camino a seguir. Esto la llevó a tomar la decisión de cambiar su nombre de Aura Lucía, a Taki Amaru Aura, pues este reflejaba más su ser interior, Taki porque canta y Amaru porque su energía masculina fue percibida por un *yachak*¹⁸ que la nombró así.

La resignificación de un nombre tiene una fuerte convicción política pues después de la colonización de los territorios, vino la colonización de los saberes y del cuerpo. Cuando naces, tus padres te ponen un nombre porque está de moda o porque es un nombre común en la familia y en el registro civil estaba prohibido, de hecho, aún a veces hay trabas para ponerse nombres indígenas demostrando una hegemonía y normativa que privaba al *runa shimi* de ser enunciado y evocado a través de los nombres propios con libertad y autonomía. Nos cuenta que hubo una oleada de gente indígena con nombres blanco católicos yendo al registro civil a cambiárselos por nombres *kichwas* haciendo incluso un cambio simbólico de nombres en la plaza de San Francisco. Ella, que es colombiana de nacimiento, tuvo que hacerlo en su país de origen justificando que el cambio de nombre lo hace “porque en este momento por mis convicciones culturales y espirituales, pues, hacen que tenga que cambiármelo, nada más” (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1). Ya que como menciona Guerrero “la cultura es una

¹⁸ Sabio y maestro curandero.

respuesta creadora frente a la vida por ello mismo es un instrumento también imprescindible para su transformación” (Guerrero 1993).

Ya, con el dominio del *kichwa* y su decisión de volverse runa e hibridarse con la cultura andina para seguir construyendo su identidad desde ahí era necesario ser parte de una comunidad y esto era el último paso que le hacía falta dar. A pesar de que en el imaginario social las personas blanco mestizas perciben a los indígenas despectivamente como que no se bañan, no hacen nada y los discriminan racialmente, Taki pudo confirmar que esto es totalmente una falacia pues ellos están siempre en los sembríos y haciendo un montón de cosas como cualquier otro ser humano. Es así que decide irse a la comunidad que actualmente la acoge y acompaña a Morales Chupa en el 2015. Años después por su fuerza interna recibió el cargo de capitana en el *Inti Raymi* cuidando a su comunidad durante las danzas y el *tinkuy*.¹⁹ Sin embargo, ganarse ese derecho no fue tan fácil pues al ser mestiza en una comunidad indígena provocó percepciones despectivas y prejuicios erróneos inicialmente. Ahora es parte de la comunidad y de las dinámicas sociales incluyendo las mingas. Pues como menciona García Canclini, “La hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente” (García Canclini 2001). Para Taki no fue nada fácil lograr la aceptación de la comunidad. Sin embargo, pese a los prejuicios a los que fue sometida y a su evidente fenotipo blanco mestizo pudo sostenerse y lograr hibridarse desde una praxis intercultural. Conseguir el rango de capitán en las danzas es una muestra inequívoca de la aceptación de su comunidad, además es la única mujer con este rango en las danzas del *Inti Raymi*, al menos por ahora.

Su gusto por la música y habilidad por el canto y la expresión como tal le motivó a escribir letras rimadas al estilo del rap. Después de conocer la propuesta musical de los Nin en el 2011, verlos en vivo y asombrarse de esta hibridación sonora con el hip hop le nace la idea de poder intentarlo también y es ahí donde nace su propio proyecto musical de rap en *kichwa* llamado la *Mafia Andina* que inicialmente fue en formato banda. Ella me comenta que pudo escuchar antes a raperos que rimaban en lenguas originarias como Pedro Mo de Perú, *Ukamau* y Ke de Bolivia, pero en el Ecuador su inspiración fueron los Nin. Ella había escuchado música andina de Imbabura con anterioridad, pero desde esta fusión con el hip hop nunca antes. Menciona que en Otavalo hay una *crew* que también

¹⁹ Ritual del Inti Raymi donde ofrendas tu sangre en combate ritual para la nueva temporada de siembra.

rapean a veces en kichwa: los Soberanos o SBRNS que también fue otra de sus referencias. Join Red sobre la fusión o hibridación musical nos comenta lo siguiente:

Hip hop da la posibilidad o el rap en este caso, da la posibilidad de que los lenguajes puedan fluir desde una música que no es de ellos, pero que ellos han encontrado en el ritmo, en el *boomrap*, que es lo que estéticamente se concibe como rap, han entendido ese ritmo como parte que pueden afianzarse o apropiarse para manifestar un mensaje desde su lenguaje y eso me parece muy bello, porque que creo que ahí también hay otra mirada desde las comunidades frente a esas culturas externas que también en algún tiempo se hizo resistencia frente a ellas. Por lo mismo que decía ahorita, como creíamos que eran de Norteamérica no las aceptábamos, pero hay una aceptación porque ya entendimos que no es una cultura norteamericana, sino que es una cultura creada por la subalternización de las clases oprimidas. Entonces acercarse a esas formas rítmicas a esas formas musicales me parece, hoy, una experiencia creativa necesaria y políticamente contestataria. (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

La aproximación que realiza Bolívar es fundamental pues los pueblos marginados en todas las latitudes del mundo incluyendo los Andes se han reapropiado del rap para poder relatar su realidad social y las circunstancias en las que habita. El rap a pesar de no ser aceptado fácilmente en algunos conglomerados sociales de una u otra forma a logrado plantar una semilla y germinarla con letras rimadas. Toda esta praxis desde los distintos lenguajes del mundo incluyendo lenguajes originarios se crea y acciona con la intención de expresar y muchas veces de manifestar un descontento frente a las condiciones de vida que existen, su exclusión y marginalidad en los que están circunscritos.

Taki escribe sus primeras letras sobre sus pensamientos políticos identitarios y lo que la atraviesa como ser humano. De esta manera comienza a generar amistad con la *crew* Runa Rap en especial con uno de sus miembros, Inti, y desde el acompañamiento social y la camaradería ellos escuchan sus letras y la invitan a cantar por primera vez frente a un público *hip hoppa* en Imbabura, un concierto con la banda colombiana Coffeeling Prolé. Su presentación deja atónitos al público y después de ello comienzan a lloverle invitaciones a cantar e invitaciones de músicos para sonorizar sus cantos y rimas. Así empieza su proyecto de rap en *kichwa*.

Luego de un tiempo decide tomar camino sola, después de que su banda de músicos se negara, por su profesionalismo, a ir sin paga a la primera marcha de vivas nos queremos en la ciudad de Quito en el 2016, aquí toma la decisión de romper su proyecto como banda y empezar a trabajar con un amigo suyo: Dj Mic, miembro de la Quito Mafia y de 38 que no juega. Con él utilizan pistas del internet para presentarse en esta marcha. Eventualmente con la ayuda de Dj Mic producen las pistas originales para la Mafia Andina. Al preguntarle si conoce más raperas *kichwa* nos responde esto:

Es muy trágica la situación en el sentido, vos sabes. Ser rapero no es así fresco, todavía, todavía sigue siendo algo de menos. Ser mujer *kichwa* sigue siendo algo marginal y eso es super doloroso que hasta ahora siga pasando. Ya, dentro de los núcleos familiares yo entiendo que eso todavía no es algo bien visto. Entonces yo siento que estas chicas que rapean y que son muy buenas porque de ley hay muchas más, no han como que logrado por el contexto social decir Juepucha voy a hacer esto o voy a pedir ayuda o voy a buscar un productor [...] Lastimosamente yo no conozco más raperas *kichwa* porque siento que eso todavía está bien en el *underground* y bien en la intimidad. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Ella menciona que hay otras *warmikuna* que también rapean en Imbabura, sin duda, pero por las percepciones aún sesgadas que tiene la mayoría de la comunidad sobre estas prácticas culturales aparentemente exógenas y llenas de prejuicios, no son bien vistas por el conglomerado social y quizás incluso son juzgadas por su propio entorno familiar. Nos manifiesta que hay dos de ellas que rapean en uno de los *cyphers* de *BoomBapKillaz*²⁰ pero que a pesar de que las ha intentado buscar y contactarlas no lo ha logrado. Comenta que la hermana de Sdon Gato de Inmortal Kultura está acompañando a su hermano en las presentaciones y que está empezando a expresarse a través del hip hop y nos asegura que en algún momento ella también será una digna exponente del rap *shimi*, gracias a la escuela músico cultural impartida por su hermano.

1.2.2 Tejiendo la palabra con Yuyak Guitarra a.k.a Sdon Gato

Sdon Gato es parte de la *crew*, Inmortal Kultura. Su rap *shimi* nos habla de las realidades de sociopolíticas, pero también de las realidades y problemáticas que suceden dentro de las comunidades indígenas que no son totalmente armoniosas, al contrario, existe también corrupción, violencia intrafamiliar y problemas sociales como en cualquier otro lado del mundo.

Yo creo que la música siempre ha estado en nosotros y digo nosotros porque Inmortal Kultura es una *crew* y también lo que yo hablo en el rap *kichwa* no es mío sino es las enseñanzas de los taitas, las vivencias de las comunidades. Pensamientos que nos heredaron, entonces, siempre tomo la palabra en plural. Entonces, yo creo que desde *wawa* mismo, desde *wawas* hemos estado bien inmiscuidos en el tema de la música por este ciclo ritual, que lo llamamos. Nosotros que tenemos que estar adaptados al ciclo agrícola y sobre todo está más presente en el tema del *Inti Raymi*. En el tema del *Inti Raymi* desde muy niños bailamos, nos preparamos inconscientemente sin pensar, Ah voy a hacer un ritual, sino ya somos parte de eso. Entonces estamos ya inmiscuidos en la música sin hablar de teorías, si hablar de un poco de metodologías musicales sino más bien viviéndolo y sintiéndolo. Entonces en eso he venido creciendo con flautas de carrizo [...] Entonces en eso estoy, más bien el rap me ha ayudado a adentrarme a esto a

²⁰ Para más información, acceda a este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=7n0tDNf4FBg>

profundizar y ver la importancia de que es necesario buscar métodos de adaptación seguir conservándolo y dejarlo para los *wawas* que vengan después (Yuyak Guitarra 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

Mientras conversamos utiliza el pronombre *nosotros* de forma habitual pues para él, los relatos y el contenido de sus rimas contiene las voces de sus antepasados y su memoria histórica de lucha. No es él quien está hablando solamente sino todos, sus mayores y toda su sapiencia vinculada a la cosmovisión, a los rituales y su cercanía a la naturaleza a través de su voz y su canto de rap *shimi*. “La identidad para los pueblos indígenas es construida desde la vivencia de su cotidianidad y en torno a ella van generando las respuestas vitales para su propia presencia. Por eso saben que deben luchar para mantenerla” (Guerrero 1993). Es decir, una identidad y una memoria viva de resistencia y lucha dentro de la colectividad comunitaria dentro de sus prácticas habituales.

Yuyak nos comenta que en su infancia migró junto a su familia a la capital e hizo sus estudios primarios en Quito. Bajo la influencia de la música que sonaba en la radio y la música que les gustaba a sus hermanos mayores pudo conocer la música rap. En estas épocas no entendía nada de la cultura del hip hop, pese a eso el atractivo que vio en este género lo cautivó y enganchó. Menciona que gracias a sus hermanos pudo escuchar la música de Tzantza Matantza y Nach Scratch y que en la radio sonaba bastante Vico C, Gorillaz y muchos más. Su gusto por este ritmo y sus rimas le llevó a intentar improvisar con sus amigos después de que terminaban la jornada estudiantil. Llegó a Quito siendo bilingüe, es decir dominaba como segunda lengua el *kichwa*, sus amigos al ver que le gustaba improvisar, le invitaban constantemente a que lo haga en su idioma ya que es indígena. Él, aunque con un poco de recelo y vergüenza que tenía por su temprana edad empieza a hacerlo ganando más confianza y seguridad.

Nos comenta que, en la ciudad de Quito, debido al sesgo racial que aún existe en las grandes ciudades sobre los indígenas tuvo una especie de negación de su propia identidad y es desde el rap y su dinámica contestataria es que empieza a sentir autodeterminación identitaria de nuevo. Actualmente tiene 27 años, en el 2011 mira a los Nin en una presentación en un programa televisivo y los ve rapeando en *kichwa* con letras poderosas y sonidos andinos con flautas sobre la base de batería. Es así que decide regresar a Cotacachi a buscar el sentido de pertenencia e identidad *runa* de la que fue despojado por vivir en la cotidianidad citadina para explorar su cultura originaria andina. Sobre esto Guerrero nos comenta:

Todo hombre como todo pueblo, ha buscado siempre construirse una visión de sí mismo, que le permita su auto afirmación mediante el control que autónomamente puede ejercer sobre los recursos culturales que por su propia praxis ha sido capaz de generar. (Guerrero 1993)

En otras palabras, desde su construcción individual e identitaria buscó la forma de complementar su gusto por el hip hop y adaptarlo a la usanza andina. En esta búsqueda supo que debía regresar a su comunidad natal para poder explorar este nuevo sentir y generar una praxis musical con estos elementos andinos que le hacían falta recordar. Ponerlos en práctica fue un mandatorio que se exigió a sí mismo.

De nuevo en su comunidad Perafán dentro de la parroquia de Imantag y con una memoria viva que transita dentro de él comienza a reafirmar y potenciar su identidad *runa* nuevamente. Con su gusto por el hip hop decide sumarse a la propuesta contrahegemónica de rap *shimi* junto a Runa Rap y Mafia Andina. Nos comenta que un pilar fundamental para el desarrollo del rap *shimi* fue la participación activa de Sumay Cachimuel de los Nin, quienes ya tenían experiencia dentro del rap *kichwa* y una cultura musical muy abundante por ser parte de la agrupación *Yarina*. Sumay apoyaba constantemente “y estaba ya el Sumay apoyando, dándonos beats, estaba haciendo talleres. Entonces siempre fue como un pilar, los Nin” (Yuyak Guitarra 2025, entrevista personal; ver Anexo 1) para que la gente cante y también para invitar a más gente a sumarse al rap *shimi*.

Esto demuestra que se está conformando una comunidad *hip hoppa* en Imbabura en donde todos mancomunadamente o en minga se dan la mano para crecer en unidad y convocar a más jóvenes a sentirse orgullosos de su lenguaje originario y que como runas pueden hacer lo que se propongan. Para Sdon Gato, los pioneros desde la praxis del rap *shimi* son los Nin. Sin embargo, hace la distinción de que son los pioneros en mostrarle al mundo que existe rap en este idioma andino junto a las sonoridades de Imbabura y nos menciona que también hay otra *crew* de Otavalo Peguche que se llaman los Soberanos o SBRNS y que incluye a un grafitero y muralista bastante conocido en la provincia y en el país que firma como Tenaz. Esta *crew* también rapea ocasionalmente en *kichwa* pero la preponderancia lingüística en sus temas es el español. Nos menciona que igual hay una dupla, hermano-hermana, que son de origen de Imbabura de la comunidad de San Pablo pero que fueron a vivir en Quito, ellos son Sendero Capitalino y en ciertos temas utilizan palabras *kichwas* también.

El entendimiento actual de Yuyak, respecto a lo andino y al hip hop es mucho más profundo. Nos comenta que el rap lo llevó a él a profundizar mucho más en la sonoridad

andina y junto a su comunidad entender que el lenguaje y la música cumplen una función ritual que está sincronizada a los ciclos de la tierra, ciclos de la *allpa mama*, de la siembra y la cosecha.

Es decir, el vínculo intrínseco que se tiene en el mundo y cosmovisión *runa* está fuertemente ligado a la naturaleza y de ella emana la espiritualidad andina y su ritualidad. Eso es resistencia cultural de forma concreta. Si bien, la praxis del rap *shimi* le permitió acercarse a una cosmovisión más profunda y ritualista, para Yuyak los rituales específicos de sanación a través de la música andina deben ser ejecutados como son, si se los hiciera con rap estaría un tanto descontextualizado. En todo caso, el rap *shimi* desde su facultad liberadora de una u otra manera también puede sanar. Como rapero ahora toca el arpa e instrumentos de viento como las flautas de carrizo y profundiza diariamente su sapiencia *kichwa* junto al colectivo *Waruntzy* con quienes investiga más sobre la historia musical y de lucha de los pueblos indígenas en Imbabura para generar herramientas educativas y fortalecer los conocimientos autóctonos que pretendieron borrar con la colonización y su proyecto homogeneizador.

Incluso antes de la independencia del Ecuador ya hubo la resistencia. Entonces ¿qué quiero decir con esto? Yo siento que a través de los años hay diferentes luchas, en ese tiempo era buscar de alguna u otra manera que se trate como humanos, un poco de libertad. Luego ya viene la lucha por la tierra, por el agua. Las luchas de los 90, los levantamientos de los 90, por territorios, por derechos, por lenguaje. Ahora siento que la lucha de nosotros como jóvenes. Claro sí está, seguir sosteniendo los derechos colectivos, los derechos ambientales, sobre todo, pero ahora siento que hay una necesidad de resistencia de la misma identidad porque estamos estudiando. Muchos están ya en las universidades, muchos están ya con sus carreras. Pero, siento que estamos demasiado apegados a carreras extranjeras, a carreras del occidente a carreras de otra forma de vida y eso mismo nos ha ayudado a aquí en los pueblos a ir tomando reacciones distintas a lo que no somos y eso nos ha ayudado a volver a preguntarnos ¿Qué somos? ¿Cuál es la identidad? Entonces siento que ahorita que el hip hop ayuda como a tomar esta temática de la esencia del ser *runa*, por ejemplo [...] Es una forma distinta de descolonizar la forma de disfrutar también y eso es lo bacán del *kichwa* que tiene palabras, conceptos muy profundos que nos ayudan como a repensar de cómo es la realidad que estamos viviendo. Por ejemplo, el *ayllu*. A veces decimos el *ayllu* es solo la familia, pero en realidad es el ser humano en otros seres humanos. Somos una serie de seres humanos que tenemos que cuidarnos en conjunto, pero dentro de eso también está la naturaleza, está el entorno. [...] Pero ahora que no solo nosotros como raperos sino muchas personas ya lo están tomando en cuenta de esto, de que el alcohol nos está llevando demasiado y ahora hay comunidades que están volviendo a preparar chicha. Entonces eso lo plasmamos en el hip hop y también es resistencia, claro que no es una resistencia grande como en una movilización indígena, pero también está. Pienso que siempre va a estar la resistencia a través del hip hop. (Yuyak Guitarra 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Todo lo que aprende de la ritualidad y cosmovisión lo traduce a sus letras rapeadas para que más gente pueda conocer esta realidad histórica social y política de los pueblos.

Con el rap *shimi* pasar el conocimiento e invitar a más jóvenes a que utilicen explícitamente el lenguaje originario y su hibridación fecunda con la cultura contrahegemónica del hip hop para sostener su cultura y propagarla indefinidamente, es un método de adaptación para sobrevivir culturalmente. Para Yuyak, el hip hop y el rap *shimi* aportan a la resistencia cultural de los pueblos pues no discrimina ningún lenguaje y que la resistencia que cultivaron los viejos Mcs de los 90 que relataban las luchas de clase y las reivindicaciones raciales y sociales deben persistir en la actualidad y pues ahora mucha de la música tradicional andina ya no habla de esto y se concentra mayoritariamente en cantarle al amor, al desamor y a los temas de moda.

1.2.3 Tejiendo la palabra con Sumay Cachimuel

Sumay es parte de un linaje de músicos Otavalo. En su familia la construcción musical y su praxis siempre han estado presentes con una conciencia política clara heredadas de los procesos organizativos comunales de su padre y su conciencia de clase como indígenas *Kichwa* Otavalo. Su padre motivó hasta el cansancio a todos sus once hijos, nueve hombres y dos mujeres, que deben cultivar esta sapiencia musical y exteriorizarla. Nutrió a esta familia de un gran bagaje cultural y de lucha otorgándoles las óptimas condiciones para poder tener procesos de creación musical. Es así que desde temprana edad comenzó a cultivar su gusto por la música y fue parte del grupo *Yarina* antes conocido como *Yawar wawki* que es el grupo que tiene con todos sus hermanos y hermanas consanguíneos y que ha sido reconocido y premiado nacional e internacionalmente.

También sucedió algo dentro de mi familia. Somos once hermanos en mi familia. Los primeros hablaron *kichwa* a excepción de los dos últimos que somos. No nos enseñaron mucho a hablar porque mis otros hermanos tenían muchas dificultades en una escuela regular en ese entonces. No había nada de *kichwa*. Ahorita ya tiene su malla curricular intercultural y todo ¿no? Pero en ese entonces mis hermanos tuvieron muchos líos con los profesores. Imagínate es otra época de profesores, de cómo era el trato a los estudiantes y todo. Entonces mis hermanos sufrieron muchísimo en esa parte porque no entendían. Llegaban allá y solo hablaban más *kichwa* y tenían muchos problemas en la escuela por eso ¿no? Entonces, ya cada vez que van pasando los años siempre los primeros tiene que chupar eso ¿no? mis hermanos mayores mismo que pasaron por eso fueron los que dijeron, no queremos que a ellos les pase lo mismo. Entonces como que empezaron a hablarnos más en español y ya de *wawa* fue como que sólo más lo entendimos y no lo hablábamos: Entonces todo lo que yo empecé a hacer de rap era en español. (Sumay Cachimuel 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Nos comenta que él entendía todo lo que decían, pero no podía hablar *kichwa* y es después de acabar su educación formal que atreviéndose cada vez más y perdiendo la vergüenza por hablar incorrectamente logra dominar su lengua originaria. En el 2003 ya tenía un particular gusto por improvisar letras rimadas, pero todavía lo hacía en español. Como menciona Guerrero “la imposición del castellano como lengua hegemónica permite que los dominadores puedan transmitir y socializar sus valores ideológicos a través de ella” (Guerrero 1993).

Sumay nos comenta que desde la lógica *mindalae* sus hermanos mayores viajaron mucho cuando él estaba en su época escolar y le traían comúnmente música desde los Estados Unidos. Él tenía un *discman* que llevaba a su escuela y escuchaba esta música entregada por sus hermanos. Por lo general estos discos contenían música que era muy sonada en esa época, y en ese momento era el reggaetón. Estos discos que escuchaba comúnmente tenían canciones mezcladas de rap y reggaetón. Sin entender los postulados culturales de estos ritmos y guiado especialmente por su oído musical y lo novedoso de sus letras ejecutadas en rima, comienza a acogerlo como parte de su construcción musical. Nos dice que pudo ver un documental que habla sobre reggaetón llamado: *Chosen Few*, en donde exponentes de este género musical y además varios raperos empezaban a sumarse a este nuevo ritmo latino viendo el documental se quedó sorprendido de ver como cantaba Rey Chesta, que es parte de la agrupación Tres Coronas, pues su estilo de rimas eran rápidos y muy parecidos a lo que ahora se conoce como rimar en doble tempo.

Junto a su hermano Tupak que es muy habilidoso para hacer beats e instrumentales comenzaron a jugar con estas sonoridades y nace la idea de hacer un nuevo grupo que parte de *Yarina* y que se llamaría los Nin o en su traducción los que dicen. Así jugando se proponen a hacer en el 2006 el que sería el primer tema oficial de los Nin titulado “Ritmo diferente”, en base de reggaetón. Esta canción tenía letras rimadas en español y un coro en *kichwa* cantado por su hermano Tupak.

Desde el inicio mismo mi familia no lo aceptaba, no quería porque eran ritmos ajenos y ellos querían que sigamos con la música andina. Pero nosotros como jodiendo ahí, haciendo todo eso, entonces empezamos así a intentar y decir como que el proyecto no está aceptado por la familia mismo. O sea, nuestra familia mismo nos está rechazando lo que estamos haciendo. Pero tenían razón porque esa corriente musical en ese entonces era como que más explícito, esa música del reggaetón de fiestas, sexo, drogas y alcohol y todo eso. Entonces sabían lo que escuchaban ¿No? Más bien se preocupaban que es lo mismo que íbamos a hacer. Entonces desde un inicio nos planteábamos que íbamos a hacer algo diferente. Estamos haciendo algo que todos hacen o que en ese momento se escuchaba. Pero, necesitábamos irnos por otro lado. Porque uno no era nuestra realidad eso de estar en discotecas y esas cosas. Y viendo que tenemos otros elementos ¿No?

Entonces en una de esa era que dijimos, ósea, también tenemos nuestro idioma. O sea, no vivimos eso, pero podemos juntar otras cosas. No es necesario y quizá eso choque mucho. Porque este tipo de música es más conocido para bailar y todo eso. Entonces dijimos: Hagamos algo diferente, por eso la primera canción de los Nin se llama ritmo diferente. (Sumay Cachimuel 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Pero, cuando escucharon que sus letras no se centraban en estas temáticas y hablaban de la realidad de su cultura andina y de su pueblo dieron la aprobación para que lo continúen haciendo. Esta canción no se encuentra en las redes y únicamente la subieron un programa radial que existía en Otavalo, que ponía canciones emergentes que se producían en sus territorios.

Después de un tiempo y con más conciencia del origen cultural de estos ritmos se alejan de la sonoridad del reggaetón que está definida por la batería y empiezan a generar una sonoridad más a fin a la cultura del hip hop. Una de las razones fue que en el documental *Chosen Few*²¹, salía también *Daddy Yankee* y Sumay investigando la cultura se da cuenta que *Yankee* antes se llamaba *Winchester Yankee* y su accionar se alineaba a la perspectiva de rapero *hip hoppa* y nos comenta que pudo ver que tiene una canción junto a Nas, que es un rapero legendario de Nueva York, en el tema: *The Prophecy* que es parte del disco de Boricua Guerrero, un disco que vinculó raperos de Puerto Rico junto a raperos y Mc de Nueva York. El estilo de rimas de *Winchester Yankee* también llamó mucho su atención. Guerrero nos aporta lo siguiente:

Los pueblos indígenas han tenido la capacidad de utilizar todos los recursos culturales en forma creativa, como bien lo señala Bonfil Batalla: No solo aquellos recursos que están bajo su control directo, sino aquellos que le hacen referencia al futuro, mostrándonos objetivamente como memoria y proyecto son parte consubstancial de la cultura. (Guerrero 1993)

Es decir, todos los recursos tecnológicos que existen a disposición son utilizados para la construcción cultural identitaria. Pues los recursos actuales sumados a los recursos tradicionales permiten que el espectro cultural se incremente y se ajuste dentro de un contexto global. Si las comunidades buscan un proyecto a futuro como conglomerado social deben aprender y luego filtrar los nuevos recursos culturales que se tenga a disposición para sostenerse como comunidad y perpetuarse como proyecto, es lo que nos menciona Guerrero. Sumay después de reflexionar su proceso pudo desde el reggaetón encontrar a la cultura hip hop y reapropiarse de esta.

²¹ Para más información, ingrese a este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=PElvUP13d4A>

Un hecho particular que lo motivó a empezar improvisar rimas en *kichwa* fue la influencia de su cuñado que siempre ha estado motivando a la familia a utilizar los recursos a su disposición y en este caso a su idioma vernáculo. Es así que empieza a desprenderse musicalmente del reggaetón y comienza a adentrarse más en la expresión *hip hoppa* del rap. En el 2009 los Nin lanzan la canción titulada: *Katary* Identidad que es acompañada de un videoclip. La sonoridad de este tema marcará la impronta musical y auditiva de esta *crew*.

Un rasgo particular de la praxis musical de Sumay y el proyecto de los Nin son los sonidos de instrumentos andinos como los bandolines y flautas de carrizo de la comunidad Cotama al igual que las rimas a tiempo y a doble tempo, cambiando entre español y *kichwa*. Es así que propone a la identidad y su lenguaje originario como una postura política y en resistencia cultural.

Para él, la canción *Katary* Identidad tiene gran relevancia pues fue la primera en difundir la música de esta agrupación emergente con una propuesta contrahegemónica muy clara, esto causó reacciones divididas en las comunidades que lo escucharon. Pues la idea de aculturación por utilizar una forma de expresión foránea generó tensiones en los *runakuna* quienes percibieron a esta propuesta como una amenaza a la cultura *Kichwa*. Canclini desde sus reflexiones sobre los procesos de hibridación nos dice:

Existen resistencias a aceptar esta y otras formas de hibridación, porque generan inseguridad en las culturas y conspiran con su autoestima etnocéntrica. También es desafiante para el pensamiento moderno de tipo analítico, acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero, lo anglo de lo latino. [...] La fluidez de las comunicaciones facilitan apropiarnos elementos de muchas culturas, pero esto no implica que las aceptemos indiscriminadamente: [...] Esta variabilidad de regímenes de pertenencias desafía una vez más el pensamiento binario, a cualquier intento de ordenar el mundo en identidades puras y oposiciones simples. (García Canclini 2001).

Una propuesta nueva o experimental siempre genera inicialmente una repulsión. Dentro de una comunidad que tiene institucionalizada de alguna manera sus praxis culturales llegar con fórmulas musicales nuevas, en este caso, generará un conflicto especialmente en las generaciones adultas o mayores que están acostumbradas a formas específicas de expresar lo cultural andino. Las tecnologías y en el caso de Sumay los recursos culturales le facultaron proponer algo nuevo y aunque no fue bien recibido pudo lograr ganarse un espacio y un nicho cultural nuevo con la alianza del *rap shimi*.

Sumay reflexiona sobre cómo es la música andina actualmente y como las mismas personas que los juzgaron en sus inicios ahora hacen música con una base rítmica de

reggaetón y además con temáticas únicamente de desamor y cuernos. A diferencia de la visión de los Nin que desde el rap y lo *kichwa* sobreviven y coexisten.

Y ahora por suerte hay muchos *wambras* que se meten al rap y utilizan, aprenden. Ahora es como que les mandan de deber a escuchar a los Nin, esta canción Katari identidad. Si ves los mensajes, por ejemplo, hay gente que en el 2009 nos decían: Longos ablujenados, y esa palabra ni existe. O sea, hay cosas así que nos mandaban al diablo y ahora ves los nuevos comentarios como: A ver ¿a quién más le mandaron esto de deber? Entonces es como que también ha servido ahorita a los *wambras* como para que también empiecen a utilizar lo propio, a utilizar lo que tienen. (Sumay Cachimuel, entrevista personal, ver Anexo 1)

Es notable el cambio de percepción que la comunidad ha tenido frente a la propuesta de los Nin. De un rechazo por utilizar ritmos y formas de expresión aparentemente exógenas a ser un ejemplo de cómo seguir construyendo una identidad indígena en un mundo globalizado. Además, que las nuevas generaciones tengan recursos para pensarse como individuos indígenas y puedan valorar sus prácticas culturales incluyendo el uso cotidiano de su propia lengua vernácula es sin duda una muestra fehaciente de que el hip hop puede lograr una transformación social. En otras palabras, las posturas identitarias se deben fortalecer en las nuevas generaciones al igual que los idiomas originarios que a través de la praxis del hip hop siguen liberando a los pueblos de sus opresiones e intentos de homogeneizarnos culturalmente.

Al conversar sobre sus influencias específicas de rap en *kichwa*, nos comenta que hubo pocas canciones que escuchó en donde rimaban en *kichwa* antes del proyecto de los Nin. Una de ellas es la canción Curiquingue del rapero guayaquileño AU-D, esta no es una canción de rap como tal, es más bien un experimento de música electrónica pero que incluye vocablos en *kichwa* dentro de la melodía del tema, para Sumay esta fue una de las primeras ocasiones en escuchar rimas en su idioma. Para él este rapero no es un mentor o guía dentro de su praxis musical, pero esta canción le marcó y la recuerda.

Nos menciona además que existe el proyecto de origen italiano, Trencito de los Andes, ellos tienen un álbum que abarca las sonoridades de Otavalo, titulado *Zig Zag* segunda parte en 1993, aquí hay un tema que se llama *¡Huambrarap!* que de alguna manera experimentaron sonoramente la mezcla de estas dos culturas, aunque la preponderancia es de sonoridad andina se ensayan *scratches* y rimas a la usanza del hip hop. Sobre *crews* hip hop o MC actuales de Imbabura, nos mencionó a todos los intérpretes del video *RIKCHARI*, es decir: Runa Rap, La Mafia Andina, Inmortal Kultura y también SBRNS o Soberanos *crew* y además mencionó que existe una nueva generación

de raperos como: Ottawa Rap, Dember, Jota Hache, DS, el Kowi entre otros y que cada vez es más común que emerjan nuevos raperos que quieren expresar sus rimas en *runa shimi* desde proyectos solistas.

Para él, la praxis musical no es una acción que realiza como si fuera un trabajo en el sentido de generar dinero y remuneración pagada en papel moneda sino que lo hace como una acción para sentirse vivo, que todo lo que han sembrado y lo que ha llegado a acontecer durante este camino casi de dos décadas para poder afirmar que lo andino y el hip hop coexisten y se ayudan mutuamente para perpetuarse y seguir transmitiendo sus mensajes de lucha y fortalecimiento cultural a todos los que las escuchan y las nuevas generaciones que las escucharán a su momento.

Join Red sobre esta coexistencia fecunda del hip hop y las culturas originarias nos menciona lo siguiente:

No es violento en términos de una especie de recolonización, sino que es una imbricación cultural en términos de un rechazo a la cultura dominante y una aceptación de una cultura liberadora. Y ahí hay pues un asunto que es bien bonito y es que la cultura llega para liberar. La cultura hip hop no llega o las formas culturales del hip hop no llegan para reprimir, ni oprimir, ni colonizar sino para liberar y para hacerte entender que esa cultura dominante está siendo represiva, está siendo canceladora, está siendo a la final una cultura hegemónica de poder y la cultura hip hop aparece como una cultura expresiva de resistencia. (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

El hip hop ha demostrado que es una herramienta para la transformación social en todas las latitudes del mundo y se ha hibridado a las prácticas culturales locales pues desde sus propias formas de expresión potencia cualquier mensaje que se busque transmitir. Por esto es que Bolívar menciona que es una cultura liberadora pues desde su lógica original de resistencia potencia la lucha inherente de los pueblos y genera ideas materializadas que manifiestan el sentir ideológico de quienes las accionan. En mundo de opresión constante y que busca homogeneizar todo, el hip hop acciona sus mecanismos de resistencia para liberar esa opresión y proponer una cultura que tiene el potencial de confrontar.

Capítulo segundo

Polifonías de resistencia

Los pueblos indígenas, a pesar de las condiciones de opresión a las que se les sometió, no fueron las víctimas pasivas que tan solo resistieron a la dominación, sino que esa raíz de ancestralidad de una cultura con 20000 años de historia, les permitió estructurar el núcleo de una matriz indígena que se nutría de un saber, de una cultura que desde la resistencia iba construyendo sus contenidos de insurgencia futura que es la que hace posible su presencia actual y vital como pueblo.
(Patricio Guerrero 1993)

1. Praxis de la contrahegemonía

Podemos afirmar que en donde sea que haya un proyecto hegemónico habrá una respuesta contrahegemónica realizada por los pueblos y conglomerados humanos que habitan estos territorios y que nacerán a partir de notables desigualdades e imposiciones. Las respuestas de lucha y resistencias serán particulares de cada sector dadas por las circunstancias en las que se manifiestan estos procesos sociales y de lucha. Es decir, las formas de resistencia de los afro descendientes, por ejemplo, no son iguales a la de los indígenas colonizados en las Américas. Sin embargo, podemos encontrar similitudes en la praxis de sus luchas y resistencias que están dadas por sus prácticas culturales.

Aquí quiero mencionar que la música como tal, especialmente la voz y el canto son una de estas similitudes. Incluso más todavía cuando se realizan en lenguajes originarios que acompañan estas prácticas contrahegemónicas como es el caso que analizaremos en este capítulo sobre el videoclip *RIKCHARI*. Pero antes es menester mencionar ciertos antecedentes de estas resistencias culturales y cómo los cantos y su música ejercen una resistencia cultural de corte ideológico que acompaña a los procesos de confrontación más directos que construyen una memoria histórica de lucha y la transforman en una memoria viva en constante adaptación en la actualidad globalizada. Como menciona el historiador peruano, Luis Millones, en su texto *El retorno de las huacas*, estas resistencias se practican desde el inicio de la conquista española y todo el proceso colonial del Abya Yala que abarcó la imposición del castellano como lengua oficial y el paradigma religioso católico. Guerrero sobre esto nos puede mencionar:

El castellano se erige como una lengua dominante dando a las lenguas indígenas una condición de marginalidad y de opresión como reflejo del sistema de dominación que se impone. [...] Esto les obliga a aprender la lengua dominante, para poder mantener una interrelación social de la cual no pueden estar al margen. (Guerrero 1993)

Los conglomerados sociales indígenas desde su praxis cotidiana resisten diariamente y mantienen vivas sus danzas, su música, su lenguaje, sus ritos, su cosmovisión y su cultura que no se sostiene pura o intacta después de más de 500 años de conquista pues ha pasado por procesos de interculturalidad e hibridación cultural como sostiene García Canclini (García Canclini, 2001). Sin embargo, está presente y en su sapiencia ha sabido adaptarse, transformarse, imbricarse de acuerdo a las circunstancias históricas para poder persistir y perpetuarse como memoria viva, como nacionalidades que existen y que tienen derechos culturales y representatividad política que han ganado con sus incansables actos de resistencia y, como menciona Guerrero, de insurgencia. Pues solo así se puede lograr un proyecto a futuro para los pueblos oprimidos y racializados estructuralmente en el contexto histórico y social del Abya Yala (1993).

Durante un periodo de más 500 años, la inconformidad de esta violenta imposición ha generado estallidos sociales en varias partes del continente a raíz de la conquista desde los primeros períodos con el movimiento de resistencia cultural del *Taki Unkuy* desde el canto y la danza resistiendo ideológica en Perú en el siglo XVI. Siglos después, en 1780 Tupac Amaru II en Perú y Tupac Katari en Bolivia. En nuestro territorio, han existido de igual manera algunas revueltas sociales, políticas y culturales durante el *pachakutik*²² de oscuridad.

La lucha constante de mama Dolores Cacuango y luego de mama Tránsito Amaguaña junto a demás líderes y líderesas dejaron un precedente concreto que buscó la igualdad, el respeto a la cosmovisión, su lenguaje originario y la vida digna de la población indígena del Ecuador (Ariruma Kowii, comunicación personal). En 1990 se gesta el primer levantamiento indígena de forma concreta y que además fue conocido como el levantamiento del Inti Raymi pues desde su tradición y praxis cultural la música y la danza acompañó firmemente esta lucha. La estructura de la Conaie ya conformada por medio de asambleas internas y mesas de diálogo entre diferentes líderes y líderesas de las nacionalidades indígenas del país redactaron 16 puntos que exigieron cumplir al gobierno para resguardar los derechos indígenas (Ariruma Kowii, comunicación

²² Mito andino de ciclicidad entre la luz o el orden y el caos u oscuridad que rige el tiempo andino cada 500 años aproximadamente y que empezó con la conquista española devenida en 1492.

personal). Denominaron a estos puntos como: “Mandato por la vida y los derechos de las nacionalidades indígenas del Ecuador” (Conaie 2020).²³ La propuesta de un proyecto político que buscó que las nacionalidades indígenas sean consideradas, de forma concreta, parte del estado nación. Rescato de estos puntos la intención de declarar al país como plurinacional, las defensas del lenguaje originario desde proyectos de educación y la legalización de los territorios indígenas (Ariruma Kowii, conversación personal).

Mientras se gestaba el levantamiento que fue considerado del *Inti Raymi*, danzas y cantos, especialmente coplas, eran utilizados para subir la moral de los indígenas que las realizaban mientras se movilizaban, danzaban, cantaban y resistían (Ariruma Kowii, conversación personal). Siempre la manifestación de la voz cantada, relataba y marcaba las convicciones del levantamiento y las realidades sociales que vivían las comunidades en su acontecer habitual. La ritualidad en el movimiento indígena es parte de su vida cotidiana, al igual que sus luchas y resistencias, es indudable que en el levantamiento también realicen estos ritos para despertar la memoria y perpetuarla. Destaco unas consignas que son particularmente especiales para esta tesis pues, así como acompañaron y resonaron en el primer levantamiento indígena volverán a resonar desde la praxis del rap *shimi* en la canción *RIKCHARI* décadas después. Demostrando que la memoria histórica y de lucha de los pueblos es latente y más aún es una memoria viva. Estas son: *Shuk makilla, shuk shunkulla, shuk yuyaylla* que literalmente significan: Una sola mano, un solo corazón, un solo pensamiento. Consignas en su lenguaje materno que implican y connotan un pensamiento ideológico fuertemente comunitario. Guerrero menciona que “la insurgencia no niega la continua fuerza creadora de la resistencia, ya que es a partir de ella que los pueblos indios están insurgiendo en la perspectiva de construir una nueva historia. [...] será con la insurgencia que podrán andar el futuro” (Guerrero 1993). Desde sus palabras podemos vislumbrar que el único camino que existe para cambiar la realidad social e histórica es transitar de la resistencia hacia la insurgencia, es decir a la confrontación directa sumado a la confrontación ideológica cultural y de esta manera concretar un proyecto político y social para las comunidades indígenas sometidas históricamente.

La lucha contra las hegemonías de turno siempre tendrá una respuesta contrahegemónica que emerge con tácticas, lenguajes y maneras de resistir desde lo comunitario y cultural, incluyendo sus manifestaciones de expresión artísticas, sus cantos,

²³ Dato tomado de la página web de la Conaie: <https://conaie.org/2020/06/05/1990-30-anos-del-primer-gran-levantamiento-indigena/>

sus tonos de flauta y canciones bilingües o únicamente en *kichwa* que acompañan sus luchas en la confrontación directa a los organismos estructurales e institucionales que ostentan el poder y los margina.

1.1 *Taki Unkuy*: El canto y la danza que enferman

Se decía que las huacas ya no se metían en los
árboles, piedras, nubes, fuentes y ríos, sino que se
posesionaban en los cuerpos de indígenas y los
hacían hablar.
(Rafael Varón Gabai, 1990)

Desarrollaremos brevemente este acápite por la relevancia que tuvo este movimiento de resistencia cultural frente a las imposiciones de la colonia, principalmente ritual religiosa que llegaron con la conquista. Es relevante la concepción del *taki* que representa a los cantos como manera de transmitir historias que generan la memoria activa de los pueblos como son las consignas utilizadas en los paros y las canciones que acompañan la lucha. La ejecución ritualista y toda la espiritualidad vinculada a la naturaleza como sus huacas o espacios, lugares y entidades espirituales sacras que son parte del entorno natural y que interaccionan con los pueblos originarios de los andes en la actualidad son fundamentales para ser partícipe de la cosmovisión andina. Todo esto gracias a la herencia y germen del movimiento cultural del *taki unkuy*. Este entendimiento es de gran importancia para lograr un análisis de la canción y el video *RIKCHARI* en donde podemos ver algunas luces de este movimiento de resistencia.

Utilizaremos como recurso bibliográfico el libro compilado por el historiador peruano Luis Millones. Este libro recopila textos escritos por varios historiadores y antropólogos que ven al mundo andino como su lugar de investigación. Este libro lleva como título: El retorno de las huacas.

La conquista del Abya Yala, no solo se limitó a la conquista del territorio. Uno de sus principales paradigmas está cimentado en la religiosidad católica. Es decir, la conquista de las almas. Lograr algo así no solo fue complejo sino un gran reto para la corona de España. La imposición tajante a los habitantes de este territorio fue repelida por las armas inicialmente. Sin embargo, de este choque cultural violento emerge el movimiento de resistencia cultural, llamado por los conquistadores como *Taki Unkuy* o el “canto y danza que enferman”, aproximadamente en 1560.

Este movimiento de resistencia cultural se gesta de forma secreta hasta 1565 cuando es descubierto por el cura Luis de Olvera “en la sierra peruana, al sur de la región de Guamanga en parte de los actuales departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac” (Varón en compilado de Millones, 1990) y perseguido por el visitador español Cristóbal de Albornoz, un especialista en detectar y acabar con idolatrías, quién “afirma haber asentado todo aquello que fuese necesario para la supresión de las huacas y festividades indígenas” (Varón en compilado de Millones, 1990), cuando el *Taki Unkuy* fue considerado como una amenaza a la corona española desde las acciones conocidas históricamente como la extirpación de idolatrías por la propagación que tuvo este movimiento en los territorios del virreinato del Perú.

Este movimiento con una carga fuertemente ideológica de resistencia se fundamenta en que la espiritualidad andina debía prevalecer en contraposición de la fe cristiana y que “las divinidades indígenas debían retomar el dominio sobre su jurisdicción” (Varón en compilado de Millones, 1990). Las huacas se levantarían contra los opresores del mundo andino si sus habitantes originarios retornaban a las prácticas y hábitos originales enmarcados en su propia cultura. Esto se lo pensó desde una lógica de desprecio a todo lo culturalmente impuesto hegemonícamente por los conquistadores incluyendo su lenguaje, su comida, su paradigma religioso, sus símbolos y ritos. Para esto emergieron curacas que sostenían estas prácticas en secreto, pero desde una estrategia de resistencia de hibridación cultural ambas espiritualidades comenzaron a coexistir de forma sincrética para que la original sobreviva y persista.

En ese contexto aparece Juan Chocne, con un nombre claramente blanco europeo y además bíblico que sería su principal portavoz. Este escogido era poseído por el espíritu de las huacas, después de un régimen estricto de ayuno e ingesta de chicha pues “la chicha tenía un uso ritual específico para la comunicación con las huacas” (Varón en compilado de Millones, 1990) y así en posesión de ella, los espíritus de las huacas hablaban a través de él siendo su intermediario. De esta manera dictaba instrucciones específicas para que sus coterráneos, partícipes de esta práctica contrahegemónica, pudieran ideal y finalmente ser salvados de sus conquistadores ya que las huacas pelearían por ellos desde una óptica física y espiritual.

Sus seguidores adorarían a estos portavoces que desde esta lógica espiritual serían las huacas encarnadas en cuerpo humano y le rendirían tributo con elementos exclusivamente andinos. Para esto participarían de un ritual que incluía la danza y el canto, de ahí su nombre *Taki Unkuy*, “el canto y la danza que enferman”. Una danza ritual

que duraba días y que se realizaba en círculo hasta que sus usuarios entraban en un estado de trance y las divinidades o huacas pudieran entablar un diálogo con ellos. Sin embargo, para lograr esto se debía practicar, al igual que se hacía antes de la colonización, una preparación especial del cuerpo, es decir, “confesarse con los llamados predicadores del *Taki Onqoy* y cumplir con ciertos ayunos ciertos días conforme al tiempo de los ingas. El ayuno debía ser de cinco días evitando comer sal, ají, maíz ni durmiendo hombre con mujer y bebiendo únicamente una bebida de *aswa* [chicha] destemplada” (Varón en compilado de Millones, 1990). El cronista y clérigo español Cristóbal de Molina menciona al respecto desde los textos y crónicas conocidas como “Informaciones” lo siguiente:

No todas las personas llegaban a ser poseídas por las huacas y aquellas pocas que lo eran entraban en una condición permanente de intermediación con la divinidad. Estas personas-huaca eran reverenciadas y custodiadas constantemente por los sacerdotes nativos. La manifestación inicial de los poseídos era “que temblaban y se revolcaban por el suelo y otros tiraban de pedradas como endemoniados, haciendo visajes [gesto o mueca], y luego reposaban...” A continuación a aquel que la huaca le había entrado en el cuerpo, lo llevaban a un lugar determinado, donde se le acomodaba para que la población entrase a adorarlo. Entonces todo el pueblo hacía fiesta dos o tres días “bailando y bebiendo e invocando a la huaca que aquel representaba” mientras que los sacerdotes indígenas daban sermones al pueblo “amenazando a los indios si de todo no dejaban el cristianismo”. (Varón en compilado de Millones, 1990)

A la ingesta de chicha sumaban el consumo de una raíz conocida como maca que era una hierba narcótica diferente pero hermanada al tubérculo empleado como alimento (Varón en compilado de Millones, 1990). La praxis de este ritual además era acompañada de la repetición de ciertos cantos o *taki* que eran específicos para cada ocasión y para cada huaca. Varón nos menciona sobre el *taki* entendido como la acción de cantar pero además de narrar la memoria cultural e histórica de los andinos y que era el componente fundamental de este ritual “el *taki* un relato que inicialmente traduciremos como cantar histórico, tenía su lugar propio en la cultura andina, y estaba presente en todos los estratos de la sociedad indígena desde el nivel estatal hasta el local” (Varón en compilado de Millones, 1990), es decir entender al “*taki* como elemento integrador de la identidad étnica” (Varón en compilado de Millones, 1990).

Me gustaría integrar una las reflexiones psicoanalíticas que también se encuentran presente en este texto: “El retorno de las huacas” que como ya mencioné es un copilado de varios autores. Ellos utilizan para este apartado las siglas SIDEA para simplificar la autoría conjunta. Utilizaré una cita que hace mención sobre el cuerpo como refugio de lo

sagrado en el proceso impositivo de colonización y su relación con el *Taki Unkuy* desde la perspectiva psicoanalítica.

Arrasado el cuerpo social por la conquista, desdibujada la identidad étnica por la aculturación forzada, retirados los apósitos con que la religión procuraba mitigar las injurias individuales y sociales, solamente quedaban los cuerpos como los refugios de los últimos vestigios de identidad. El yo, como señaló Freud, es primera y primordialmente, un yo corporal [...] La desaparición de las instituciones, valores, normas e ideales, del estado incaico fragmentó, a la vez que el cuerpo social, el proyecto de identidad cultural que los incas habían logrado imponer. Muerto el Inca, roto los lazos intercomunales, desaparecía el ideal del yo [...] Nada congregaba la identidad comunal. En tal desolación, los lazos que mantenían unida a la gente regresaron al cuerpo. [...] Este cuerpo histórico y social fue sacudido por el cataclismo desestructurante de la conquista española y por los remezones producto de la implantación del proyecto colonial. (SIDEA en compilado de Millones 1990)

Esta cita nos manifiesta claramente la ruptura y crisis psicológica que tuvieron que pasar los indígenas al adaptarse primero a la conquista Inca y luego pasar por la conquista e imposición española que contemplaba un nuevo paradigma social y de relación con la espiritualidad católica, apostólica y romana. Esto destruyó completamente el tejido comunal existente y los dejó en un estado liminal y en una crisis existencial, espiritual e identitaria que los hacía vulnerables y de alguna forma fáciles de controlar. Este es el punto de partida del *taki unkuy* como germen de resistencia ideológica que se negó a que su cultura y cosmovisión desapareciera inevitablemente.

Añadiré una cita textual del antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero. Que desde su propuesta de identidad e insurgencia nos permitirá hacer una lectura del movimiento ideológico de resistencia *Taki Unkuy* y nos aproximará al estudio de caso de la canción y el video de *RIKCHARI* realizado y difundido en el contexto del paro nacional del 2019. El lenguaje originario al igual que la construcción de identidad son fundamentales para comprender sobre esta minga cultural y artística que de igual manera fue una expresión, hablada desde el rap *shimi* y también es una manifestación de resistencia cultural.

Entender la identidad en forma dialéctica, lo que significa rebasar el marco de la mera “mismidad” de la imagen de sí mismo, para poder ver que es en la relación de alteridad, en el encuentro dialogal con “el otro”, como se puede reflexionar sobre sí mismo y reconocer su existencia. Por tanto, nuestra autoafirmación requiere de la confrontación, de la negación con “el otro” [...] Es en esa dialéctica de reconocimiento y diferenciación como se construye toda identidad. Pensamos al igual que Todorov, que es en la confrontación con “el otro” que se va construyendo la identidad; que es allí donde uno se descubre a sí mismo; pero al mismo tiempo en uno mismo se puede encontrar “al otro”. Este proceso de confrontación, encierra innegablemente una cara política, la cual se evidencia en la actitud valorativa que uno puede tener frente “al otro”: ver al otro como igual o como inferior a uno mismo, como bueno o como malo. Esto determinará la forma

de la negación frente “al otro”: adopción de sus valores, identificación con él, o por el contrario asimilación e imposición “al otro” de mi propia imagen. Esto a su vez puede conducir a: reconocer o ignorar la identidad de “el otro”, buscando que este se disuelva, se desestructure hasta que no quede ningún rasgo de ese mínimo de cultura autónoma que todo pueblo debe poseer para su pervivencia y reproducción para que se muestre como una identidad social diferenciada. Anular ese mínimo de cultura autónoma como bien dice Fonbil Batalla, significará también, en consecuencia, su extinción como pueblo. (Guerrero 1991)

Guerrero nos aporta que sin el otro no es posible construir una identidad pues es desde este ejercicio dialéctico donde se construye una identidad diferenciada. La imposición violenta de nuevas prácticas culturales sin ninguna confrontación o resistencia a estas borrarían cualquier acervo de identidad originaria y homogeneizaría todo bajo la dominancia de los nuevos grupos que ostentan el poder lo que anularía por completo la cosmovisión y su relación con la naturaleza. Es decir, la visión y acción de los curacas por defender sus posturas ideológicas evitaron su inevitable desaparición como conglomerado social, cultural y comunitario en el siglo XVI. En la actualidad la praxis de resistencia en el paro nacional y el videoclip de la canción *RIKCHARI* confronta desde su lenguaje propio, el *kichwa*, conjuntamente a una postura política identitaria las imposiciones estructurales y políticas que pretendió imponer el estado ecuatoriano en el 2019 para de esta forma lograr defender la memoria viva de los pueblos y enfrentar a las directrices hegemónicas actuales desde sus propios códigos de resistencia y cosmovisión como comunidad articulada en pie de lucha.

1.2 Paro Nacional 2019: contexto y antecedentes de RIKCHARI

Para iniciar este acápite citaré a Guerrero para reflexionar desde sus palabras sobre el proyecto político del movimiento indígena que empezó a gestarse después del primer levantamiento en los 90 que sigue resonando y busca, hasta la actualidad, concretarse.

La utopía hace posible pensar la historia futura, pero transformando la presente, que está cargada de dominación. La utopía andina se hace cada vez más posible, pues se evidencia un nuevo proceso de la historia, en el cual los pueblos indios muestran su fuerza protagónica como constructores activos de ella. De ahí que la lucha por la utopía sea una lucha contra la razón colonial que negó a los pueblos indios la capacidad para pensar el futuro. [...] Por ello es que la utopía andina solo puede ser pensada desde la insurgencia, pues lo que se busca es la construcción de una realidad distinta. (Guerrero 1993)

Como menciona Guerrero, esta utopía se materializa desde la lucha y la confrontación acompañada de un proyecto político cultural. Sólo transitándolo puede hacerse palpable pues, busca transformar la realidad social de los pueblos andinos

oprimidos históricamente. Esta es la chispa que se incrementa en el espíritu y cuerpo de los marginados de los andes que fueron y son convocados para movilizarse y tomarse las calles y así hacer sentir su presencia y relevancia en el conglomerado nacional.

Incluimos este acápite del transcurso del paro nacional 2019, pues en este contexto específico se da la producción del videoclip *RIKCHARI*. Este video incluye voces y tomas de registro de acontecimientos que suscitaron in situ en este paro. Los Mc que participaron de esta minga cultural llegaron de sus comunidades a las manifestaciones realizadas en Quito y gracias a estos desplazamientos e historias de vida que experimentaron en el paro nacional se pudo lograr este producto audiovisual que se convirtió en una sonoridad de lucha que acompañó los días finales de estas jornadas de protesta y resistencia cultural. Esta minga cultural expone y funciona como mensaje comunicacional de las tensiones existentes entre las comunidades indígenas y el gobierno con sus políticas impopulares. Además de exponer su memoria de lucha y resistencia latentes como una manifestación de su memoria viva y su cosmovisión.

Es así que detallaremos brevemente una cronología del paro con la intención de cotejar como estos raperos estuvieron manifestándose junto a sus comunidades en Quito y cómo fueron las condiciones específicas, políticas, sociales y culturales para que se gestara el proyecto audiovisual *RIKCHARI* dentro de este contexto de protesta de la que también fui partícipe en las calles. Las conversaciones personales que tuve con mis interlocutores ayudarán a argumentar lo acontecido en estos días del paro y sumaré, también, mi propia voz y experiencias.

En el 2019 en un contexto de política neoliberal presidida por Lenin Moreno, se ejecuta un paquetazo económico con el polémico decreto 883. Esta decisión política de estado estaba orientada a satisfacer los designios del Fondo Monetario Internacional FMI para poder acceder a ingresos de capital para la renovación estatal. El decreto económico eliminaba el subsidio a la gasolina, vigente desde la década de los 70 cuando se decide subsidiar a los principales productos derivados del petróleo (Faro 2020)²⁴ a partir del *boom* petrolero. Esta acción provocaría el incremento de su costo por galón lo que devino en una inconformidad generalizada en la población pues es común escuchar la frase popular: “Si sube la gasolina sube todo” además incluía otras medidas económicas también. El retiro de este subsidio fue el principal detonante de este paro nacional,

²⁴ Dato tomado de la página web grupofaro.org. <https://grupofaro.org/analisis/subsidios-combustibles-en-ecuador/>.

agravado por circunstancias como la caída de la tasa de empleo, el incremento de la pobreza, caída del valor del barril de petróleo y el aumento del endeudamiento público.

Para desarrollar este acápite me apoyaré dialógicamente del trabajo periodístico e investigativo de Daniel Pachari y Vinicio Yunga quienes desarrollan un producto audiovisual en YouTube titulado: “Octubre 2019. Una historia repetida” (Octubre 2019 documental 2023).²⁵ Junto a la información recopilada allí, desarrollaré los principales acontecimientos suscitados en los 11 días de paro, que se gestó desde el 3 al 13 de octubre. Ellos empiezan haciendo un recuento de los datos recogidos por el informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia entre el 3 y 16 de octubre. Estos datos del informe dictan lo siguiente: “123 violaciones al derecho de la integridad personal, 6 ejecuciones extrajudiciales, 22 atentados contra el derecho a la vida, 20 casos de lesiones oculares, 3 denuncias de abuso sexual” (Octubre 2019 documental 2023).

Seguramente la cantidad de estos casos específicos pudo haber sido más elevada y no se incluyen los números casos de asfixia las bombas lacrimógenas, ni heridos por perdigones o bombas que generaron cortes en las cabezas de muchos protestantes y que pude presenciar personalmente en los lugares más conflictivos durante las jornadas de protesta.

Dictaminado el decreto 883 y difundido por todos los medios de comunicación en una cadena nacional, los primeros en alzar la voz y proponer el paro fueron los transportistas pues la gasolina es un recurso sustancialmente necesario para el desarrollo de su profesión. Es así que el jueves 3 de octubre y desde el llamado al paro por el gremio transportista empieza esta jornada de protestas. La reacción del gobierno ese momento fue disponer de un nuevo decreto el 884 que declaraba el estado de excepción a nivel nacional (2023).

Recuerdo que también decidí sumarme, como es habitual en contextos de paro, camionetas ejercen la labor del transporte por un valor más elevado de la tarifa normal pero que muchos usamos para poder movilizarnos hasta donde sea posible y después caminar el resto. Fui hasta el centro y me sumé al grupo que se encontraba en la plaza de San Blas. Jamás olvidaré el momento cuando se llevaban en brazos a un exalumno del colegio Mejía con una lesión ocular quizá la primera en esta protesta social y ciudadana. Esa noche sumándome a la lucha decidí subir a primera línea y una bomba lacrimógena

²⁵ Para más información, ingrese a este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=3720C32LrL0&t=2729s>.

paso muy cerca de mi pecho, recuerdo ver como chispeaba color naranja al pasar en cámara lenta a mi lado derecho. Mi reacción fue tocarme el pecho que era donde pudo haber llegado ese proyectil. Decidí en ese momento que debía usar un casco y hacerme un escudo si quería sumarme a las jornadas.

El cuatro de octubre, previo a negociaciones con el Estado, el gremio de transportistas se desmarca del paro. Uno de los acuerdos fue incrementar el valor del pasaje del transporte público (Octubre 2019 documental 2023). Por otro lado, las comunidades indígenas empiezan a movilizar sus delegaciones a la ciudad Quito. Su trayecto lo hacían a pie y en vehículos de las propias comunidades desde sus lugares de procedencia (Cachimuel, comunicación personal).

El cinco de octubre comienzan a haber saqueos en todas partes del país focalizándose en las provincias de la costa. La policía frente a esto recrudece la represión tanto en los saqueos como en los puntos focales más complicados de las manifestaciones en la ciudad de Quito que fueron los alrededores de la Casa de la Cultura y los alrededores de la Plaza de San Blas. La Conaie toma el liderazgo de la protesta y declara estado de excepción en todas las comunidades indígenas. Es decir, nadie ajeno a las comunidades podía ingresar (Octubre 2019 documental 2023).

El seis de octubre los quiteños tuvimos que sostener la manifestación hasta la llegada de las comunidades indígenas. Sucede la primera ejecución extrajudicial en el contexto de paro en Molleturo en la provincia Azuay (2023). Comunidades indígenas comienzan a llegar de a poco. Este lunes llegan la delegación de Taki Amaru y la delegación de Sumay a la ciudad de Quito (Cachimuel, comunicación personal)

El siete de octubre fue el día con más muertes 4 en total y fue la jornada más violenta. Incluyó el caso del joven Marco Oto quien después de una persecución en las inmediaciones del Mercado de San Roque es obligado a saltar de un puente de 8 metros de altura. Como contramedida, la gente totalmente indignada, quema un retén policial cercano a este puente (Octubre 2019 documental 2023). Yuyak llega a Quito en la madrugada y se une al amanecer a la delegación de su comunidad (Guitarra, comunicación personal). La policía empieza a utilizar bombas lacrimógenas caducadas, que fueron evidenciadas y documentadas en las calles gracias a los casquillos que quedaban como evidencia. Su accionar represivo demostró un uso excesivo de la fuerza que consideró a todos los manifestantes como subversivos y empezaron a disparar sin discriminación (Bonilla, comunicación personal). Este día se da el primer intento de la toma de la Asamblea Nacional (Octubre 2019 documental 2023). Las comunidades

indígenas ya empezaban a llenar el parque del Arbolito y la Casa de la Cultura (Taki Amaru, comunicación personal).

El ocho de octubre finalmente llega la una oleada masiva de indígenas a la ciudad de Quito, especialmente de la provincia de Imbabura y Tungurahua, acompañados de varios actores sociales y líderes de las comunidades (Octubre 2019 documental 2023). Los periodistas Pachari y Yunga en su investigación mencionan que este contexto se prestó a diferentes oportunismos políticos. Se congregan en el parque El Arbolito y la Casa de la Cultura, las universidades aledañas: Salesiana, Católica y Universidad Andina también abren sus puertas a los numerosos indígenas que llegaron junto a las delegaciones a manifestarse (2023). En este día, el sexto del paro nacional las manifestantes indígenas se toman las instalaciones de la Asamblea Nacional, logran entrar hasta el pleno y luego son emboscados por la policía, gaseados, maltratados y algunos de ellos retenidos durante varias horas (Taki Amaru, comunicación personal). En esta noche Danilo Arroyo pide reunión con los dirigentes de Imbabura para pedir permiso para la realización de la minga cultural junto a jóvenes artistas de las comunidades de Imbabura y su pedido es aceptado (Arroyo, comunicación personal).

El nueve de octubre las tensiones políticas aumentan ya con el conglomerado indígena cada vez más numeroso en la ciudad y delegaciones de la Amazonía que se sumaban al paro y a las jornadas en la calle. En la ciudad de Guayaquil convocan desde la alcaldía y realizan la denominada “marcha por la paz” (Octubre 2019 documental 2023). El gobierno encabezado por el presidente Lenin Moreno y sus ministros, decide cambiar la sede del gobierno a Guayaquil (2023) por el temor latente de que puedan derrocarlos como había pasado en ocasiones anteriores con otros presidentes. Es así que, dando un discurso en cadena nacional comienzan a posicionar la narrativa de intento de golpe de estado y de desestabilización (Octubre 2019 documental 2023).

La Policía, bajo este argumento hegemónico estatal, bombardea el interior de Casa de la Cultura que era espacio de paz, arrasan el parque el Arbolito que fungía de albergue y donde estaban concentrados mujeres y niños indígenas, bombardean el interior de las Universidades especialmente Católica y Salesiana que eran albergues (Cachimuel, comunicación personal). Recrudece la represión en el centro histórico lo que devino en el asesinato extrajudicial de Segundo Inocencio Tucumbi y es declarado el toque de queda desde las 22 horas hasta las 5 de la mañana (Octubre 2019 documental 2023). Debido a esto la Universidad Central del Ecuador también habilita sus instalaciones en el coliseo de la calle Bolivia para albergue y piden donaciones de comida para las ollas

comunitarias, cobijas y utensilios de aseo personal. Recuerdo haber ido al parque de las tripas junto a gente del barrio de la Vicentina baja a pedir a los puestos que donen porciones de comida para llevar a este albergue emergente y accedieron voluntariamente a aportar para de esa forma apoyar al paro y alimentar en medida de lo posible a los indígenas. Luego llevamos las donaciones a la Universidad Central en carros particulares. Se declara una tregua y día de luto para velar el cuerpo de Inocencio Tucumbi (Octubre 2019 documental 2023). Este día en horas de la mañana se realiza la grabación de las voces para el proyecto musical *RIKCHARI* y se empieza la mezcla y master de esta minga artística de resistencia cultural. La tensión social y el racismo eran evidentes. Mestizos ejerciendo racismo contra los indígenas e indígenas siendo violentos en algunos casos con los mestizos (Arroyo, comunicación personal).

El diez de octubre, octavo día del paro nacional, la defensoría del pueblo menciona que hasta el momento hay 5 muertos, 584 heridos, 929 detenidos, 20 personas con heridas oculares (Octubre 2019 documental 2023). La ciudadanía se suma al paro con los cacerolazos convocados a una hora específica para sonar al unísono y en todas partes de la ciudad (2023). Esta praxis de resistencia social quiso ser desviada mediáticamente mencionando en los medios de comunicación privados que la razón de percutir las cacerolas era por la paz. Sin embargo, esta acción fue realizada por gente que de igual manera se sentía inconforme con las políticas del gobierno y la represión desmedida. Recuerdo que me sumé en la Vicentina a esta acción y los vecinos del barrio salieron a caminar ejecutando el cacerolazo hasta la calle Madrid. Al regreso hubo una pequeña retroalimentación de esta táctica de resistencia con la gente del barrio en el parque de las tripas y recuerdo a una compañera sugerir que siempre se mencionen las consignas políticas para evitar que mediáticamente posicionen una idea errónea de esta acción particular.

Este día también son retenidos 8 policías en el Ágora de la Casa de la Cultura durante la velación simbólica del cuerpo de Tucumbi (Octubre 2019 documental 2023). En su interior los dirigentes indígenas dan un discurso a puertas cerradas con medios de comunicación. Después de algunas horas la policía retenida es liberada y las puertas del ágora abiertas para que los periodistas puedan salir (2023). Además, Amnistía Internacional exigió al gobierno que respeten los derechos humanos y que detengan la represión y el uso de la fuerza desmedida (2023).

Día noveno del paro. El presidente constitucional del Ecuador Lenin Moreno, bajo la presión mediática internacional y del pueblo en su derecho a la resistencia decide

invitar a las organizaciones indígenas a entablar un diálogo sobre el decreto 883 (Octubre 2019 documental 2023). La respuesta de otro dirigente indígena, Leonidas Iza, frente a esta propuesta fue contundente. Él respondió que el diálogo debe ser con los indígenas en las calles y no con los dirigentes políticos (2023). En esta noche se logra concluir la edición del video para acompañar a la canción *RIKCHARI* lograda por José Zambrano (Arroyo, conversación personal).

Décimo día del paro, 12 de octubre del 2019. En este día sucedieron hechos muy relevantes del paro. Recuerdo a los muchos quiteños que nos encontrábamos sumados al paro en actos de explícita solidaridad con las comunidades indígenas. Haciendo cadena de adoquines para armar las barricadas, otros entregaban porciones de comida a los manifestantes, otros usaban pingullos y tambores para subir la energía de la lucha en desigualdad de condiciones, otros echaban vinagre en la cara de los manifestantes para repeler las reacciones del gas lacrimógeno. La acción de brigadas de la cruz roja y de estudiantes de medicina auxiliando a los heridos era bastante notoria y pude presenciarla. La organización de la ciudadanía que era más consciente de la lucha de clases y la empatía que se demostró con los hermanos indígenas funcionó orgánicamente. La relevancia de esa fecha en particular ayudaba a resignificar una vez más lo que en algún momento se consideró, erróneamente, el día de la raza. Ahora sin duda se puede decir abiertamente que es el día de la resistencia indígena y con una razón de causa y una praxis de resistencia cultural. Además, sale a la luz el proyecto de minga artística cultural *RIKCHARI* difundido originalmente por la plataforma Apak Otavalo (Zambrano, conversación personal).

En este décimo día del paro nacional, también se da la toma e incendio de la Contraloría General del Estado. Su caso aún sigue sin esclarecerse. Las versiones oficiales implantaron la narrativa mediática de que fue provocado por los manifestantes (Octubre 2019 documental 2023). Sin embargo, los manifestantes que estuvimos en las inmediaciones del lugar pudimos ver a policías disparando bombas lacrimógenas y perdigones desde el interior del edificio, lo que sugeriría de forma especulativa, la posibilidad de que haya sido autoprovocado. Además, también se dio una acción en las instalaciones del canal Teleamazonas (Octubre 2019 documental 2023) ya que toda la información emitida y omitida fue producida para montar una narrativa progobierno utilizando los medios de comunicación, en este caso televisivos. El descontento ciudadano por esta desinformación que tenía un argumento racista y que buscaba posicionar hegemónicamente narrativas que deslegitimaban la lucha social provocó un

enfado que llevó a tomar estas acciones y a cuestionar los medios de comunicación televisivos y su rol activo como herramientas del poder. Citó a Guerrero para detallar este asunto del rol de los medios de comunicación

Estos hechos sociales, no solo buscan dar un espacio a los indígenas para que permanezcan, sino que impugnan las mismas bases de la sociedad nacional dominante, cada espacio que le arrebatan al poder, hace más cercana esa utopía y hace posible también afirmar mucho más su conciencia étnica. (Guerrero 1993)

Como afirma Guerrero arrebatarse espacios al poder hegemónico, en este caso los medios de comunicación, permitieron contrarrestar estas narrativas que circularon en todos los medios oficiales y privados que se alinearon para generar un rechazo ciudadano al paro nacional. Es así que los medios de comunicación independientes haciendo uso de su personal *in situ* lograron dar otro panorama sobre el paro y mostrar la crudeza de los hechos incluyendo la represión. Además, muchos de los ciudadanos comenzaron a grabar desde sus celulares todo lo que sucedía alrededor. Esto logró que se visualice y se difundiera abiertamente hechos que los medios oficiales y privados no lo hacían por seguir el guion narrativo oficial del gobierno.

Que los manifestantes al igual que los medios de comunicación independientes y comunitarios también documenten los hechos y los difundan logró arrebatarse esta facultad comunicativa al poder y entregó información más objetiva y verás al pueblo que se encontraba en otras provincias del país y que estaban atentos a los hechos que sucedían día a día en la jornada del paro nacional. Además, la presencia de medios comunitarios como Apak Otavalo se encargaron de compartir información sobre los acontecimientos del paro a las comunidades que tenían a sus miembros de familia en las manifestaciones en Quito y su rol y praxis periodística fue determinante.

Día once y último del paro: 13 de octubre. La tensión social era latente, los ojos del mundo estaban atentos a lo que sucedía en nuestro territorio y a la violencia desmedida propiciada por la hegemonía institucional del gobierno. La confrontación y la lucha se intensificaron desde ambos bandos, pugnando por el poder y la hegemonía (Octubre 2019 documental 2023). Se sabía que eran momentos decisivos y que no se podía dar marcha atrás, pues era claro que se había llegado a un punto de no retorno. Las calles de la ciudad presentaban varios focos de protesta y múltiples puntos con fuego para repeler los gases lacrimógenos. Recuerdo haber visto ese paisaje de caos como una representación poética del cambio.

El gobierno por medio de una mediación de las Naciones Unidas y la Conferencia Episcopal convocan a los dirigentes del paro y al presidente de la Conaie, Jaime Vargas, a una reunión para ponerle fin al paro nacional y la reunión logra pactarse (2023). Esta reunión fue transmitida por los canales de televisión nacionales. Yo me sumé con mis compañeros más cercanos que estuvimos en esta lucha junto al movimiento indígena a ver la transmisión en el ágora de la Casa de la Cultura con una convicción clara y listos para actuar si los acuerdos de paz no se llegaban a dar. Después de las intervenciones del gobierno y de movimiento indígena encabezado por la Conaie y tras escuchar las propuestas de destitución de los ministros Romo y Jarrín, se logra llegar a los acuerdos necesarios para derogar el decreto 883 y darle fin al paro nacional (Octubre 2019 documental 2023) que sin duda generó una sensación de tranquilidad, después de 11 días de una lucha brutal y encarnizada contra el pueblo.

Al día siguiente, la gran cantidad de indígenas comienza a regresar a sus comunidades quienes los recibían como héroes (Bonilla, conversación personal). Sin embargo, es importante mencionar que la percepción del paro en la ciudad de Quito estuvo siempre bastante polarizada, pues la mayoría blanco mestiza tildó al movimiento indígena como destructores del patrimonio físico de la ciudad y su ornato e innumerables comentarios despectivos más que evidencian un claro sesgo racial con el mundo andino y sus habitantes. Permitiéndome afirmar, de cierta manera, que parte de la ciudadanía quiteña tiene arraigado el racismo en su condición como ser humano posicionada, indudablemente, por la hegemonía cultural dominante y que se hace aún más visible en casos tan polarizados como son las circunstancias de un levantamiento indígena a nivel nacional.

1.3 Resistencia y minga cultural: *Rikchari* emerge del paro

No existen revoluciones, sino existen
canciones.
(Salvador Allende)

Como he mencionado, la construcción de este producto audiovisual decantó en mi motivación de escribir esta tesis, que comprueba la “hibridación fecunda” entre la praxis hip hop y la praxis de sapiencia andina evocada por su lenguaje originario. Sin embargo, ¿cómo fue el proceso para su realización y de dónde partió la idea o semilla a madurar para conseguir esta canción que se convirtió en una sonoridad andino *hip hoppa* de lucha

confrontativa y de resistencia cultural? Para responder esto sumaremos a nuestro dialogo a un par de voces nuevas, Danilo Arroyo que es músico-productor y José Zambrano que es un productor audiovisual y documentalista.

Sin dejar de lado las voces que nos siguen acompañando tanto de los Mc que participan en esta sonoridad andino *hip hoppa* de la lucha y resistencia cultural como también de las voces de nuestros mayores y ancestros que residen en nosotros y que manifiestan su memoria viva a través de nuestra praxis del canto como parte de la cultura hip hop y que a veces incluso son permeadas por entidades espirituales de la naturaleza o huacas que brindan sus dones y sapiencias. Al ser andinos estas nos permiten relatar sus verdades desde nuestra voz, desde nuestro canto y nuestro sentir enraizado a la naturaleza y su espiritualidad para ser voceros de estas y expresar un sentir comunitario arraigado a la naturaleza y al mundo andino.

Es pertinente mencionar que mi rol como investigador no pretende hablar por los interlocutores que son parte de la investigación, sino que desde un dialogo o tejido conjunto accionaré como intermediario y portavoz de ellos para relatar sus historias.

Una vez que fue declarado el paro nacional la Conaie tomó el liderazgo del levantamiento (Octubre 2019 documental 2023), en las distintas comunidades se organizan internamente para enviar delegaciones de cada comunidad a Quito. Analizaremos este aspecto únicamente desde las voces de mis interlocutores y sus comunidades de procedencia ubicadas en Imbabura.

La organización interna de las comunidades que se remite a organizaciones más grandes como la Unión de organizaciones campesinas indígenas de Cotacachi (Unorcac) o la FICI, son quienes en asamblea convocan a miembros para la decisión de sus futuras acciones y su participación activa en el paro. Entre las decisiones que se toman están las personas que deben ir a la ciudad de Quito para sumarse a la movilización y sus recursos limitados, es decir: vehículos para transportarlos, comida para las ollas comunitarias y recursos básicos necesarios. Además, también deciden como se organizarán internamente para sumarse *in situ* al paro desde sus mismas locaciones (Guitarra, conversación personal).

1.3.1 Sumay y los antecedentes de la minga artística

En el caso de Sumay Cachimuel, él y varios de sus hermanos y primos son escogidos para sumarse a las movilizaciones a la capital. Nos menciona que previamente

a su salida de Otavalo tuvieron la última reunión en la casa comunal para luego empezar a caminar y avanzar a Quito, por los medios que sean posibles.

En todo eso fue que Danilo me escribió. Danilo justo me comentaba y yo no le paré bola a nada de lo que me estaba diciendo. Porque yo ya estaba demasiado preocupado en otras cosas porque ya teníamos que llevar la mochila, cosas para llegar, caminar. También era la primera vez que me estaba yendo para un paro. Entonces mi interés no era para nada la música. Justo me llegó un mensaje diciendo: *Nosotros no sabemos qué hacer para ayudar a esto. Quizá no podemos llegar a allá o acompañarlos así en esa comisión. Pero, queremos hacer algo y tenemos una música que estamos haciendo con el compa de Ibarra, Sayri.* Entonces ellos ya tenían como la idea de un beat, entonces ellos querían hacer música. Me envió, pero, en ese momento a mí si no me daba ganas, más bien me daba emputadera con eso porque yo lo que necesitaba era gente acá, necesitaba gente acompañando acá. La música todo bien, pero, ahorita lo que necesitamos es gente para llegar hasta allá. (Sumay Cachimuel 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Después del trajín de toda la caminata hasta Quito llega a los albergues, acompañado de su comitiva, en las universidades. Nos comenta que los trasladaban de un albergue a otro hasta ubicarlos en uno definitivamente.

Pasaban los días. Lunes, martes, creo que en miércoles ya empezaron a meterse los chapas a las universidades, a los centros de acopio. Estaba más difícil, luego empezaron a cortar el internet en el sector que era para comunicarnos. Esos mensajes que llegan así ¿No? a tu celular, así, para confundirte. Cada vez era peor. Entonces eso estaba cada vez más fuerte y nos empezaron a decir que ya no estaban saliendo noticias, ya no están saliendo nada de noticias allá. Ya nada, ya nada. ¿Entonces cómo hacemos? ¿Están bien, no están bien? Dicen que ya están llegando, cosas así. (Sumay Cachimuel 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

La policía desde su práctica coercitiva obligaba a la gente de los centros de acopio a desplazarse de un lugar a otro continuamente. Esto generaba mucho estrés en la gente y deciden ir a la casa de unos amigos de la ciudad de Quito para descansar. Con más calma reevalúa la invitación de Danilo Arroyo y decide participar pues se debía tomar una acción para relatar que estaba pasando realmente en Quito durante el paro. Sumay vuelve a hablar con Danilo y se propone una acción de minga artística para poder sumar a la lucha esta praxis de resistencia cultural desde la música y el rap en *kichwa*.

Juntos analizan a quienes se puede sumar a esta minga artística y Sumay menciona al otro vocalista de los Nin, Daniel Proaño a.k.a. Don Nadie se encontraba también en Quito sumado al paro y que Inti Rumiñahui de Runa Rap también estaba en la capital, que con él en específico se habían encontrado en Cajas en el mismo vehículo para llegar a Quito. Ya en las inmediaciones del parque el Arbolito se encontró con Taki y también con Sdon Gato y deciden convocarlos a todos ellos a esta minga bajo la premisa de que

ellos también se sumaron al paro con sus delegaciones comunitarias, es decir pasaban la misma realidad que Sumay en ese momento los contacta y convoca a ir a grabar al estudio de Danilo muy temprano en la mañana pues debían regresar luego al Arbolito a las manifestaciones.

1.3.2 Taki Amaru y los antecedentes de la minga artística

Cuando nos convocaron a la casa comunal para venir a Quito, pues para ir a Quito digamos. Fue como sólo van los hombres, ¿No? Bueno yo bailo de capitán en las fiestas de Inti Raymi, en los festejos y eso no fue tampoco porque yo me paré ahí de gana. Sino porque mi comunidad es bien chévere y hubo un capitán que dejó de lado su capitán y me entregó su lugar y vieron que yo tengo bastante fuerza como para estar al frente y organizar y cuidar a la gente. Entonces esa vez dijeron bueno que se vayan los hombres, pero me dijeron: Taki sería bueno que usted nos acompañe como bloque como comunidad. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

La organización interna se estaba gestando para escoger la delegación que iría a Quito desde Morales Chupa, a pesar que la mayoría de la delegación son hombres ella también es escogida para ir por su determinación y fuerza. Nos comenta que antes de esta reunión su comunidad ya estaba haciendo presencia en la Panamericana que es el principal acceso vehicular a la provincia de Imbabura.

Esa terapia de shock de que piensas de que van a venir a hacerte vergas aquí en el campo. Entonces como ese susto de que los manes [policía y ejército] pueden hacer lo que se les dé la gana, pues tienen un armamento demente y uno es vulnerable frente a eso. Entonces era mucho estrés y mucha adrenalina y es impresionante el tejido que hay, como se sostiene. Es muy chistoso cuando dicen que nosotros estamos involucrados con el narcotráfico por qué cómo podemos paralizar un país por tantos días. Es como, viejo nosotros tenemos comida, loco. O sea, lo único que tenemos es comida y así no tengamos vemos la manera de como a nadie, le falta, ósea nos ayudamos, ese es el tejido comunal. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

A pesar del riesgo latente que implicaba levantarse y movilizarse está decidida a hacerlo y empieza a prepararse para partir en unidad desde el tejido que le brinda su comunidad. Deja a su hija bajo el cuidado de una amiga y simplemente con un botiquín, su anaco y su chompa de cuero se desplaza a Quito junto a su comunidad, aunque con miedo al aparataje represivo, pero con una fuerte convicción sociopolítica.

Mientras se desplazan a Quito llegan a Cocotog a una escuela junto a las comunidades de la Federación de los pueblos *Kichwa* de la sierra norte del Ecuador CHIJALLTA FICI y nos comenta que eran demasiadas personas para un espacio tan pequeño y sin los recursos necesarios para albergar a tanta gente. Además, las noticias en

ese momento mostraban una fuerte represión a los manifestantes en la capital que ya tenían días manifestándose y que esperaban la llegada de los indígenas para incrementar con su presencia el espíritu de lucha en el paro. Como ella tiene bastante capital social, no tuvo la necesidad de llegar a un albergue y decide ir a la casa de uno de sus amigos en Quito, nos comenta además que este era su primera vez en una movilización de estas magnitudes. “Ya estábamos en Quito, un día dos días. Gaseados, estos manes te acuerdas que les encerraron en la Asamblea, que les gasearon allá adentro. Yo con mi hija acá [en Morales Chupa], O sea, todo, así como muy impactante” (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

La represión intensa y los gases lacrimógenos empiezan a afectar a Taki y su preocupación y estrés eran permanentes. Durante las jornadas, en el parque del Arbolito, se encuentra con Danilo Arroyo. Él le manifiesta que no sabe cómo ayudar realmente en esta situación pero que podría sumar de alguna forma un accionar al paro mediante la producción de una canción y cómo estas oportunidades son raras decide aceptar esta invitación y sumarse a esta minga artística. Nos comenta que en el paro estaban varios músicos y raperos de Imbabura: Los *Humazapas*, el Inti de Runa Rap, ella incluso. Danilo le comenta que tiene un estudio en la ciudad y que le invita al día siguiente a ir a realizarlo. Ella piensa que esa noche se pusieron a producir este beat instrumental para tenerlo listo al día siguiente para la grabación. Nos comenta que en ese momento su garganta estaba bastante afectada por la cantidad de gases a las que había sido expuesta y que a pesar de que acata los lineamientos de la Conaie como organización madre no podía evitar cuestionar que, desde su percepción, faltaba más organización de estilo militar para enfrentar la fuerte represión que enfrentaban más que nada la comunidad indígena y no tanto o en las mismas circunstancias los dirigentes y cabezas del movimiento.

No hay organización militar, no hay formación, el cuerpo no está lo suficientemente entrenado. Estamos en hueco, que es el arbolito y todos los militares y los chapas están alrededor de nosotros. Frescazo nos bombardean y nos sacan la puta. Porque es frescazo, ¿Cachas? Y eso a mí, ¡Huy! Me genera demasiada ansiedad, yo nunca he creído que la vía sean las armas, pero, por lo menos hay que tener un poco más de estrategia ninja o algo porque ya no son los 90, pues. O sea, esos manes tienen unos armamentos para acabar el país entero y nosotros ahí todos indefensos con palos. (Taki Amaru Aura 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Es pertinente mencionar que este espacio físico, el parque del Arbolito ha sido un lugar donde se ha ejercido tradicionalmente la resistencia, es decir, tiene una implicación simbólica de habitarlo en momentos de tensión política. Sin embargo, la preocupación de

ella era latente. Entonces, junto a Inti Rumiñahui de Runa Rap se van juntos al estudio de grabación y se sorprende al ver que en el norte de la ciudad era como si no pasara nada. Por supuesto, la concentración de la lucha estaba dándose cerca de los puntos físicos donde se ostenta el poder que generalmente es en el centro histórico de la ciudad y en este caso en los alrededores de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por su proximidad al Arbolito y a la Asamblea Nacional de igual manera. Me menciona que ver este contraste en la ciudad le causaba un gran malestar interno a Taki y justamente estas sensaciones las teje en su letra para la canción.

1.3.3 Yuyak y los antecedentes de la minga cultural

Desde la perspectiva de Sdon Gato, nos cuenta que las comunidades previamente se reúnen para escoger los delegados. Sin embargo, esto implica a personas que sean las más aptas para esta acción, que sean conscientes de lo que pasa, y que tengan a voluntad de ir. La Unorcac como organización madre organiza a los cabildos y ellos con una lista de registro de nombres de las personas que se movilizarán comienzan la travesía. Nos menciona que en el caso de su comunidad había camiones designados para transportar a la gente y con la lista ubicaban a las personas en los distintos transportes. Tanto la madre y padre de Yuyak se movilizaron para la ciudad y él inicialmente se quedó en su casa cuidando sus animales. Nos comenta que la dinámica interna de la comunidad distribuye gente para que se quede cuidando la comunidad pues si pasa algo la policía no auxiliará, otra gente para ir a las calles principales aledañas a la comunidad y otros al paro en Quito. Sin embargo, sintió en su interior un impulso fuerte, una sensación de intriga por lo que acontecerá en el paro que se incrementaba, nos menciona que en el fondo sabía que debía ir y decide encargar sus animales a una vecina. Convince a uno de sus amigos para ir y comienzan su travesía a la ciudad a pie hasta Tabacundo en la noche. En un vehículo particular que hizo como taxi pudieron llegar a Guayllabamba y luego caminaron de nuevo hasta conseguir otro medio de transporte disponible.

Llega a la ciudad en la madrugada y se dirige directamente a donde sus hermanos que viven en el Barrio el Inca al norte de Quito aproximadamente 4 de la mañana y nos dice que su comunidad llegó inicialmente a Llano Chico. Al amanecer se sumó al paro y se reencontró con la delegación de su comunidad.

Yo creo que es mejor de una vez inculcar a los *wawas*. Yo sé que las cosas que pasan en el paro son difíciles así de aceptarlas. Porque hay mujeres yendo con niños. Yo sé que es preocupante ese tema de la salud. Pero, yo considero que como está yendo los gobiernos,

como está yendo el sistema. No enseñarles a los niños, ¿Cacha? Después ¿cómo van a resistir? Entonces yo veo ahí a las mamás cargado, claro que tampoco va a ser un bebé recién en brazos, tomando teta. Pero yo siento que más que miedo a mí. Chuta estaban las ganas de resistir pues, *brother*. Porque está mi comunidad, está el pueblo, está gente que yo conozco. Está ahí resistiendo, entonces yo me siento identificado y están las ganas de estar ahí y siento que ya lo viví y a esto voy porque los taitas ya resistieron y en la sangre está la herencia que nosotros debemos dejar. Claro, la lucha que ellos ya vinieron haciendo y ya lo tenían dentro en su ser. Porque ya son más de 500 años que venimos resistiendo ¿Cachas? Y más de 500, nosotros como Kitu Karas, como Karankis, venimos mucho más porque también estaba la conquista incaica. Entonces venimos con una resistencia de años. Una resistencia que de una forma se podría decir, una rebeldía buena, que buscamos derechos y buscamos bienestar comunitario, un bienestar social. Entonces, yo siento que hay que hacerlo. Si es que hay que irse con los *wawas*, hay que irse y hay que enseñarles a resistir ¿Cachas? Pero están los medios, está la tecnología, están personas que quizá no entienden bien este concepto de que esta es la verdadera herencia que estamos dejando a los que vienen después a las nuevas generaciones que se ponen en contra. Dicen mira, chuta la señora está con su bebé y esto, pero, la señora sabe pues, ¿Cacha? La señora sabe a lo que se enfrenta y sabe porque está y sabe porque está llevando al *wawa*. Y los pueblos consciente o inconscientemente sabemos que este sistema está cada vez más podrido, más corrupto y los *wawas* de después, chuta, ahora con la tecnología nos controlan fácilmente. Te imaginas si no les enseñamos a resistir. Entonces a mí me pasó eso. Yo siento que no tenía miedo la verdad. No había miedo porque de una u otra forma, mis taitas ya salieron al paro y nos contaban o de *wawas* nosotros, mientras ellos estaban en Pinsaquí aguantando gas, nosotros estábamos en las comunidades cerrando vías, ahí jugando, aunque sea, jugando al paro. Pero, estábamos ahí aprendiendo y siento que también hay que hacerlo eso. (Yuyak Guitarra 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Nos comenta que ver a sus coterráneos heridos por perdigones o con otros tipos de lesiones sí genera psicológicamente una sensación adversa, pero esta no es razón para evitar mostrar el descontento de las políticas que involucran a todos y más que nada a los marginados históricamente por el estado y su proyecto nación. Comparto esta idea fundamental de que la lucha debe enseñarse y aprenderse in situ en los levantamientos y debe ser transmitida de una generación a otra pues gracias a eso se ha logrado caminar a un proyecto de vida para el pueblo indígena a futuro, como menciona Guerrero. La oralidad debe usarse para cimentar esta memoria histórica de resistencia cultural. Entiendo porque las mamás se exponen y porque lo hacen con su prole. Sin embargo, la fuerza represora y la violencia que aplica el estado en estos casos, por lo general es ilimitada pues usan todos los recursos a su disposición sin importarles la vida de los manifestantes por lo que, en todo caso, sí considero que ir con *wawas* recién nacidos o en sus primeros años es potencialmente peligroso para la integridad de los pequeños, pero respeto la decisión y convicción que tienen sus madres al llevarlos con ellas a un acto político de resistencia de estas magnitudes, además en ocasiones no pueden desprenderse de ellos por lo que no tienen de otra, tampoco.

Todo esto por una conciencia clara de que el sistema opresor cada vez es más fuerte contra los pueblos subalternizados y se necesita tener esta sapiencia. Es así que Sdon Gato no sentía miedo como tal, y esto gracias a que sus padres ya les habían contado sobre sus experiencias en los levantamientos pasados. Nos comenta que la violencia es fuerte por parte de la policía, a él, en el toque de queda le pasaron una moto por encima y aún ahora sigue con malestar en su espalda por este hecho. El día de la toma de la Asamblea él se encontraba tocando una flauta de carrizo en las afueras y se encuentra con Sumay después de que la policía botara el gas de forma descontrolada. Solo se saludaron, pero esa misma noche, Sumay le llama y lo convoca para participar de la minga artística al día siguiente, que era el miércoles 9 de octubre, en la mañana en el estudio de Danilo Arroyo. Yuyak va a caminando temprano en la mañana para llegar a las 7 y allá se encontró con Jesús Bonilla y Lenin Farinango de los *Humazapas* quienes se encargaron de tocar las flautas en la instrumental y muchos otros. Nos comenta que la misión de esta minga artística cultural era llegar y lograr hacer lo que cada uno debía hacer lo más rápido posible, sumar y así fue.

1.3.4 Danilo Arroyo y José Zambrano: semilla, maduración y ejecución de la minga cultural



Figura 1. Wiphala en el cierre del tema. 2019. Fotograma del videoclip Rikchari (Ave de altura).

En este momento entra el rol fundamental de Danilo Arroyo dentro de la minga artística cultural *RIKCHARI*, pues es quien sembró esta semilla de resistencia que logró madurar para lograr que esta canción y su video se conviertan en un referente audiovisual del paro nacional del 2019 junto con el apoyo mancomunado de José Zambrano y su desempeño como documentalista. De igual manera tejeré sus palabras junto a la mía, en un dialogo, para comprender cómo fue todo el proceso respecto a la creación de este tema musical, su video y su difusión en las redes en el contexto del paro.

Debo mencionar que llegar a Danilo como principal artífice de esta idea no fue tan fácil. Para lograrlo partí desde mi investigación desde el canal Apak Otavalo, que es un medio de comunicación y plataforma digital y que fue el canal que publicó originalmente el videoclip y que transmitía noticias y acontecimientos del paro en tiempo real. Sin embargo, una vez contactándome con ellos supieron informarme que ellos no lo realizaron solo lo difundieron y me supieron direccionar a Wawa Bonilla de la comunidad de Turuco como uno de sus realizadores. Conversando con él y comprobando mis intenciones sobre mi investigación, me redirige a quién fue el mentor real de esta idea y minga cultural, Danilo Arroyo.

Ya entablado el contacto con él y después de conversar un poco logramos concretar una entrevista para poder narrarles cómo empezó esta minga cultural. Danilo es un músico ecuatoriano que ha tenido bastante incidencia y trabajo cultural desde la música conjuntamente con varias nacionalidades del país y especialmente con la nacionalidad *Kichwa* de Imbabura. Por este trabajo musical conocía previamente a Sumay Cachimuel y Taki Amaru Aura, con quienes había realizado proyectos antes y con quienes desarrolló una relación de amistad.

En el contexto del paro, que inició en las carreteras con los transportistas y en la parte urbana de la ciudad de Quito días antes de la llegada de los indígenas del Ecuador a la movilización. Las noticias sobre las manifestaciones eran tendencia, cuando la Conaie toma el liderazgo del paro y las movilizaciones las noticias e historias en las redes sociales de delegaciones indígenas caminando y desplazándose a la ciudad comenzaron a resonar en Danilo. Por su cercanía a varios de ellos su preocupación por hacer algo que pueda ayudar se volvió cada vez más ruidosa en su ser. Me comenta que tuvo una conversación con su padre al respecto.

Ahí es cuando mi papá comienza a ver que la cosa se está poniendo un poco caliente, que comienza también a haber la represión del gobierno y él me dice antes de salir de la casa. Me dice a ver mijo, no te expongas, tú no tienes entrenamiento militar, no estés lanzando piedras, no estes metiéndote en el meollo, porque de dos toletazos te van a partir y no solo a ti, me puso de ejemplo a mis amigos artistas. Me dijo por ejemplo a la Taki Amaru de la Mafia Andina, él la conoce yo he colaborado con ella, me dijo: imagínate a la Taki metida en eso le dan un par de toletazos, le van a partir. ¿Por qué mejor no les convocas y les invitas a hacer música? Hagan música. ¿Por qué no les entregas el poder? Me dijo y me volvió a poner de ejemplo a Taki, imagínate a la Taki diciendo un mensaje un canto una voz, lo letal que se puede convertir, esa es su verdadera arma, ahí ustedes ya no compiten con nadie, ahí ustedes van a poder meterse un bombazo. Entonces es fue el mensaje que me dijo. Básicamente, no te metas, no te expongas y saquen su arma más letal que es la música. Yo salí de la casa, me sonreí. La verdad nadie estaba pensando en hacer música, en esos momentos, era como muy liviano la cosa. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Es decir, le sugiere e invita a utilizar los micrófonos, la voz y el canto para luchar. Esta idea empieza a resonar en Danilo, pero poco convencido de ello decide ir a los puntos focales del paro mientras repiensa esta idea. Mientras se encuentra en el Arbolito con los primeros grupos y delegaciones indígenas que llegaron, comienza a ver caras conocidas y se acerca a saludarlos con empatía por la lucha que se estaba gestando y le cuentan que las cosas no están yendo bien en la marcha, no pueden desarrollarlas como se espera las cosas no están funcionando como debería. Era claro un malestar.

Me encuentro con otra compañera, artista también con la que he colaborado, de Imbabura y en ese momento ella quería dar un mensaje y le habían quitado el micrófono. Porque parece que había como pugnas de poder entre ellos mismos. Entonces se estaban poniendo el pie y no se estaban colaborando y viene y me dice: Danilo, por favor, ¿Tienes un micrófono? Consígueme un micrófono. Si puedes tráeme un micrófono. Entonces en ese momento conecto simbólicamente, lo que me había dicho mi papá con la necesidad de los compañeros que me decían literalmente ¡Danos un micrófono! Entonces conecto con el mensaje de mi papá de *hagan música*, de *manden un mensaje* y digo de una, parece que el universo está conspirando y me pongo a detallar como sería este encuentro. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

De esta manera, decide empezar a gestarla como una acción que sumaría a esta lucha social y de resistencia cultural utilizando micrófonos para manifestarse desde el canto y la voz *kichwa*. Madurando la idea en su mente empieza a generar una instrumental y llama a la gente que conocía por su trabajo previo en la música y que sabía que estaban yendo al paro. Entendía que hacer una canción en un contexto de lucha y manifestación social con el grado de paro nacional era un tanto descontextualizado y justamente Sumay lo manifestó también. Sin embargo, con una convicción fuerte en esta idea continuó haciendo los preparativos necesarios para tener lista y a disposición esta instrumental que usarían para esta ocasión específica. Para él, de igual manera, fue su primera participación directa y de incidencia dentro de una manifestación de esta envergadura, aunque nos comenta que en su niñez cuando estudia música cerca de la Universidad Central, cuando había alguna manifestación o huelga tenía la curiosidad de ir a ver de lejos los acontecimientos y sin decirle a nadie lo hacía, se exponía, pero nadie lo veía realmente porque era un niño.

Las dinámicas sociales comunitarias en un contexto como este cambian radicalmente por la seguridad y el peligro latente que existe. Él sabía que debía conseguir el permiso de los líderes del paro, especialmente de Imbabura para poder ejecutar su idea y accionarla. Su ventaja era que ya lo conocían, de alguna manera, por su trabajo cultural

específico en la música lo que facilitó un poco la gestión. Aunque, no fue tan sencillo buscar una audiencia.

Entonces logro reunirme con los líderes de Imbabura que estaban manejando toda la logística desde la universidad Salesiana y ya te digo era como extraño porque comenzaba ya a haber códigos de seguridad. Ya no era una cosa de que quiero ver, llévenme. Sino que iba pasando filtros, me iban llevando a donde otra gente, tenía que decirle cuales eran mis intenciones y poco a poco se da el momento de que llego a la universidad Salesiana y pido la reunión con esta compañera que era una de las cabecillas, digamos, de la organización, del movimiento en Imbabura y ya todo se iba poniendo extraño. Como en películas, porque de pronto me dijeron: Mira quédate aquí parado y nosotros te avisamos cuando puedas reunirte. Y de pronto me dijeron: Listo. Entra al bosquecito donde están los árboles y camina para allá. Entonces yo empecé a caminar para allá para el bosquecito y de pronto de la mitad de un árbol, en la oscuridad salió la líder. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Todo era desde un ámbito muy hermético y cuidadoso tal como dictan las condiciones dentro de un contexto de paro nacional. Saludan y Danilo expone su preocupación y sus intenciones de apoyo y solidaridad con el movimiento indígena y le dice que quiere hacer música. La respuesta de la lideresa un tanto desconcertada fue: “Pero sabes que estamos dándonos palo y luchando, tu anda a hacer tu música y nosotros lo que vamos a hacer es luchar”. Danilo, amablemente replica que solo necesita unas pocas horas para conseguirlo y la compañera a cargo termina entendiendo y aceptando la propuesta. Ella avisaría que hay el permiso para realizar esta acción y que le llamarán para coordinarlo.

Danilo tenía en mente de manera inicial a Sumay y Taki Amaru con quienes ya había trabajado antes. La lideresa le dice que ya más tarde se comunicarán con él para realizar esta acción con la aceptación de la dirigencia. Sale de la universidad, luego recibe la llamada de la dirigencia para que mande la dirección del estudio y dan su palabra de que las personas llegarán a grabar. Sin embargo, nos comenta que en este momento las percepciones sobre esto eran divididas. Por una parte, hubo credibilidad en el proyecto y por otra, pensamientos de que Danilo lo que quería hacer era “apantallar” o sacar provecho de la situación como plataforma para mostrarse a sí mismo.

Recibe la aprobación para lograr esta canción y quedan en hacerlo el día siguiente temprano en la mañana. La condición era que solo sean unas pocas horas. Llama a Sumay él le dice que convocará a algunos raperos más de Imbabura que están en Quito por las mismas razones y a partir de allí se conformó un equipo artístico para trabajar y meter mano en esta minga cultural. Danilo esa noche trabaja incansablemente para tener listo la base musical y empezar la producción. Debía tener una idea clara a la que se sumen el

día siguiente simplemente a grabar cada una de sus partes pues las horas que tenían los jóvenes de Imbabura eran pocas y luego debían regresar inmediatamente a las manifestaciones.

Entonces yo ya el rato que marqué la base, digamos, la basé rítmica. Que fue muy bonito, muy simbólico. Porque yo marqué, lo primero que metí fue unos tambores que había grabado en Peguche, en la cascada de Peguche hice una grabación hace muchos años. Los tenía guardados y digo no pues, saquemos esos tambores y vamos a hacerlo parte de esto. Para mí la energía en ese momento era muy importante, manejarla y saber cómo canalizarla [...] Esos tambores me acuerdo que grabé cuando me junté con un líder cultural allá en Peguche, muy reconocido muy importante y él me llevó por la cascada me hizo todo un paseo mientras me iba conversando de la cosmovisión, de la cultura, entonces fue muy enriquecedor. Después yo armé un micrófono, unas cosas y me puse a grabar también con él. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Esto es tiene una implicancia simbólica muy fuerte ya que los elementos naturales como las cascadas y el agua en general limpian energéticamente y potencian las virtudes y dones internos. Estos elementos naturales tienen su propio espíritu, dicho de otra forma, son seres vivos que tienen una función trascendental en la naturaleza y la relación que tienen con el mundo andino y sus habitantes, es decir, una razón de ser en nuestra cosmovisión. Al llamar a estas energías dentro de estos tambores de alguna forma convocó o quizá incluso invocó a el espíritu de la cascada a esta minga y dotó al tema un espíritu inicial y poderoso. Como dice Danilo “ya nacía con alma” (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

Con esta base inicial lista convoca a Sayri Villa de Afro Imbaya, un músico de Ibarra de ascendencia afro-indígena con un mestizaje cultural super enriquecedor, quien es el encargado de hacer la línea de charangos. Danilo nos cuenta que tuvo realizarlo desde Ibarra y mandar la grabación por internet para poder agregarla. Danilo y los músicos con los que trabaja habitualmente terminaron de dar los detalles a esta instrumental y agregaron el bajo, la guitarra y teclados. Además, introdujeron el *sample* de una canción en ritmo San Juanito titulada: Fiesta en los Andes de Alex Paza quien era parte de este grupo de músicos que trabajaban con Danilo. Él me cuenta que quería hacer un quiebre al introducir el *sample* y luego romperlo para de nuevo volver y así conseguir la armonía para la canción. Todo este proceso fue sobre la marcha y en cuestión de horas lograron terminarlo y dejarlo listo. Con la instrumental lista, estaban preparados para poder recibir a las y los convocados a la minga artística y la praxis de resistencia cultural de rap *shimi*.

Al día siguiente, miércoles 9 de octubre, los primeros en llegar fueron los *Humazapas*. Jesús Bonilla llevó consigo una flauta de la comunidad Cotama que son flautas de carrizo horizontales y empezó a tocarla con un tono de *Inti Raymi* repetitivo. Jesús y Lenin Farinango hacen también las voces que se escuchan al cierre del tema.

De pronto se fue armando. Así como ¡Wow! Que increíble esto está y solito, ya te digo no hubo que decir mucho a nadie, ni dar mucha instrucción. Sino que ya lo iban sintiendo, muy orgánico. Inclusive, ya te digo, el orden no fue algo marcado, sino que cada uno decía listo, ya estoy listo. Ok, entra. Hacía lo suyo y ya salía. Mientras tanto ya llegaron los chicos raperos y ya estaban afuera en la sala del estudio y comenzaron a escribir ya sus letras. Conversamos un poquito al respecto para tener claro que es lo que queríamos decir. Algo que, si se puso un límite, fue como que no queríamos insultos, no queríamos caer en eso de sí váyanse al carajo todos, hijos de su madre, ¡No! Sino que conversamos y decíamos algo que quede más, un legado más poético. Utilicemos esos elementos y lo que, si quedamos es en no limitarnos, que no vamos a opinar del uno al otro y que cada uno se haga responsable de su mensaje. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Desde ese trabajo orgánico y continuo, el primero en tener la letra lista fue Inti Rumiñahui de Runa Rap y empieza a grabar su parte empezando con las consignas del 90. Luego entra la idea del coro que lo grabó Daniel Proaño a.k.a Don Nadie que también es parte de los Nin y utilizó una letra ya existente de otro tema y la sumó (Cachimuel, conversación personal). Taki Amaru fue la siguiente, su voz estaba ronca por los gases lacrimógenos y eso le preocupaba. Ella me comentó que no es muy buena escribiendo letras de forma tan rápida pero que utilizó todo lo que sentía ese rato para sumar a la minga, en especial la idea que se necesita urgente una milicia cultural por el temor constante que tenía en el paro (Taki Amaru, conversación personal). Después, entra Sumay, él me manifestó que por la preocupación constante por sus hermanos y conocidos de su comunidad que estaban en las manifestaciones no pudo concentrarse profundamente y escribir una letra ese momento y decidió utilizar una letra íntegramente en runa *shimi* que ya tenía escrita con anterioridad y que se ajustaba bastante bien a la situación y al contexto actual (Cachimuel, conversación personal). Se armaba poco a poco la estructura, donde iba los coros, donde iban pausas donde sería el quiebre para el *sample*. Finalmente, después del *sample*, entra Yuyak a.k.a. Sdon Gato quien cierra el tema con una letra poderosa que refleja mucho la memoria histórica de lucha. A la par y en medio de las grabaciones poco a poco se iba produciendo la canción mejorando cosas repitiendo, aumentado, quitando, dando color y todas las ideas creativas que se podían aportar a la minga.

Existen también voces de líderes y lideresas que son utilizadas estratégicamente a en la canción. Danilo me comenta que estas voces fueron registradas *in situ* en distintos momentos de las manifestaciones durante los discursos que hacían los diferentes dirigentes del paro. Estos registros fueron realizados con los celulares y hábilmente supieron utilizar extractos de estas grabaciones para resaltar mensajes importantes para construir una narrativa dentro de la canción. Estas voces se las utiliza: en el *intro* que es una voz masculina. Luego antes de la entrada de Taki Amaru se utiliza la voz de una mama lideresa y en el cierre de la canción con un dialogo corto hecho por las voces de los miembros de *Humazapas*.

Después de finalizar las grabaciones y como fue pactado tuvieron que regresar de nuevo al paro y Danilo los acompaña. Con el registro de las voces listas estas iban a empezar a ser mezcladas por Carlos Jácome para lograr el producto final de la canción de rap *shimi* titulada: *RIKCHARI*. La tensión era latente y la represión recrudecía, por lo que llamaron a los participantes raperos de la Minga a que regresen. Todo esto se dio el mismo día que hubo el asesinato extrajudicial de Inocencio Tucumbi el 9 de octubre (Octubre 2019 documental 2023).

Les llamaron, les dijeron chicos acá estamos en problemas, ¡Vengan! Ahí es donde yo voy a dejarles, acompañarlos y en una de esas vueltas me encuentro con José Zambrano. Nuestra intención, no era hacer un video. Nunca fue como, no inició como un video. Acuérdate empezó como con música y hasta ahí sabíamos que teníamos el poder, digamos, de hacer algo. Ya en la marcha decíamos que bonito sería tener un video. Per imagínate ¿Qué video se hace con esto? ¿Cómo lo logramos? ¿Qué haces? Y yo me encuentro en una de esas vueltas con José Zambrano, nos encontramos ahí creo que yo entraba al Arbolito, el salía y le veo con su cámara y le digo José ¿cómo estás? ¿Qué haces acá? Estaba haciendo unas tomas. Entonces mientras conversamos en el estudio les digo yo acabo de verle al José que estaba por allá haciendo tomas ¿Por qué no le llamamos y le proponemos a ver si quiere hacerse cargo de la parte visual? Tiene imágenes, tiene cosas. Entonces le mandamos la canción a José para que escuche y a ver si quería participar y de una dijo: perfecto yo me hago cargo no se preocupen. Y días después nos dimos cuenta que había caído en las manos perfectas, en las manos correctas. Porque José por su parte había tenido también muchos documentos audiovisuales grabados de su juventud y de sus procesos, también. Entonces hay unas tomas increíbles hechas por él de hace años, de los 80, de los 90 y aparte, bueno, de lo que había filmado en el 2019 en esa semana, en esos días. Y también en un momento me encuentro con el Wawa Bonilla y ahí es donde, yo me acuerdo ellos salían hecho pedazos. Estaban gaseados, estaban cansados, estaban golpeados. Claro yo le veo al Wawa que sale con los *Humazapas* con un grupo de chicos, le veo al Wawa que sale totalmente destruido. Le digo Wawa estamos en este proceso y él me entrega la memoria, saca la memoria de la cámara y me entrega y me dice: toma Danilo hazte cargo de esto. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Aquí aparecen dos personas importantes para lograr ejecutar la segunda etapa de *RIKCHARI*, su video. José Zambrano por una parte y Wawa Bonilla de la comunidad de Turuco, por otra. Cuando realizaba las entrevistas para el desarrollo de esta tesis pude conversar en Wawa y el me facilitó un corto documental que desarrolló con tomas del paro del 2019, donde se evidencia la lucha desde una perspectiva mucho más encarnizada y violenta. Tomas de registro que evidenciaban la fuerte represión que hubo y el accionar de su comunidad en el contexto del paro. Wawa fue la persona que me direccionó a Daniel Arroyo para hacer la investigación del estudio de caso y varias de las tomas que se ven en el video son registradas por él.

José Zambrano es un cineasta independiente que ha participado del registro de algunos levantamientos indígenas y posee material de archivo de estas luchas a las que ha acompañado con su cámara. Él me comenta que lleva años recopilando estos registros porque está produciendo un documental sobre monseñor Leonidas Proaño y su cercanía al movimiento indígena, su organización y su lucha. Danilo que ya lo conocía y conocía su trabajo audiovisual decide llamarlo y convocarlo a la minga.

Me propusieron que yo haga la edición. Que recopile, todo el material de todas las personas que colaboraron con su material. Con su registro. Entonces lo que hice yo es justamente recopilar toda esa información y armar, pues, un guion en base al tema que surgió de la parte musical, de la obra musical. Entonces *Rikchari* se convirtió en el tema musical y eso pasó a mi para que yo en base a lo que decía la canción, a la música, al ritmo y a la propuesta, construir la historia visual. Entonces claro, con todo ese material y con la música del tema, yo hice la versión audiovisual de *Rikchari* (José Zambrano 2025, entrevista personal, ver Anexo 1).

Una vez recopilada todas los registros y tomas del paro que se pudieron conseguir, José asume la misión de construir una narrativa visual, su guion y de la edición de estas tomas para lograr la meta del videoclip. José me cuenta que recibió registro de varias personas con tomas que incluían registro del paro en algunas ciudades diferentes y evidentemente las tomas del paro en la ciudad de Quito. Además, menciona que como estaba editando su documental que tendría el nombre: “Leonidas Proaño el Taita Subversivo”, tenía a la mano tomas de archivo que el mismo pudo realizar en los levantamientos anteriores incluyendo el de los noventa y decide incluir alguna de ellas, así que con todo ese material empieza a editar el video y no dejó de hacerlo hasta terminarlo. Después de dedicarles el tiempo necesario para el 11 de octubre tiene listo el proyecto final y muestra a los compañeros de la producción de la minga dejándolos convencidos de que su aporte fue muy importante y necesario.

Nosotros hasta eso, no teníamos pensado lanzarlo el 12 de octubre. No era nuestra intención. No habíamos pensado en eso. Sin embargo, las circunstancias se dieron a que el viernes en la noche. El viernes ya 8 de la noche. José nos enseña el video terminado y básicamente fue, a mí personalmente me salieron las lágrimas. José dijo: opinen algo, algún cambio, alguna cosa. No hubo cambios creo que se corrigió alguna toma, alguna cosita, pero fue mínima. Como esta toma talvez no y ya, y listo teníamos el documento. Esto era ya el viernes en la noche y atipo 10 de la noche. En eso viene la decisión de qué hacer con este material. Entonces decíamos bueno que cada uno lo lance. Pero la represión, acuérdate, comenzado cada vez a ser más dura y progresiva. Yo ese rato digo muchachos está peligroso el que quiera poner los nombres en los créditos. Pongamos. El que no quiera poner en los créditos, está bien. Su decisión con libertad cada uno. Entonces algunos dijeron bueno que salgan los nombres de los proyectos. No necesariamente el nombre propio. Yo tenía que poner mi nombre. Porque si no, no tenía mucho sentido. Como yo ser el de la convocatoria y después hacerme para atrás y no poner mi nombre. Entonces fue como que venga lo que tenga que venir y ya Danilo Arroyo. Y algunos compañeros se juntaron pon nomás mi nombre, pon nomás acá y ya. Por ejemplo, Alex Paza no sale en los créditos oficiales por una cuestión de seguridad. Él dijo: sabes yo prefiero mantenerme a un lado porque estoy también en mis procesos, la comunidad, yo no he avisado que estoy en esto. Así que bueno, listo. Entonces él es uno de los casos que por seguridad no salió en los créditos oficiales, pero él fue uno de los partícipes desde el primer día. Y ya pensando decimos, bueno que cada uno lo lance por las redes y yo decía ¡No pues! Necesitamos impacto, necesitamos algo. Y yo recuerdo que todos esos días. La comunicación comencé a informarme por medio de Apak Tv, la productora *kichwa* de Imbabura, de Otavalo. Estaba viendo y ellos eran como el único medio al que estaba creyendo de alguna manera, como que tenía mi confianza para recibir la información. Entonces se me viene la idea y digo y ¿Qué pasa si le proponemos a Apak a que ellos se hagan cargo de este material y que ellos lo lancen desde su plataforma? Entonces yo conocía a Wayra Velásquez, que ella había trabajado en Apak mucho tiempo como conductora, como reportera y le llamo a Wayra, ya te digo de noche muy de noche y por suerte me contesta. Y le digo Wayra tenemos un material que tenemos hecho y quisiéramos que lo revisen a ver si les interesa lanzarlo desde Apak. Ella como había venido de las protestas y cosas, estaba muy cansada, casi que se la escuchaba ¡aaah sabes que Danilo ahoritaa estoy muueerta! Mándame nomás, toma mi correo mañana yo lo reviso y te digo cualquier cosita. Y yo bueno, listo ya te mando. Entonces enviamos el material a la Wayra y a los 5 minutos me regresa la llamada ya con otra voz ya despierta todo. Me dice: Danilo esta buenísimo ya les mostré acá a la gente de Apak. Mándenme todo que lo vamos a lanzar mañana, a primera hora lo lanzamos y ahí es cuando caemos en cuenta, ¡Wow! Que coincidencia que vaya a ser lanzado el 12 de octubre y ese día ya empezó la locura, la locura total. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Sobre esto no puedo evitar reflexionar que quizá las energías de la memoria histórica de lucha y de los pueblos en resistencia sumado al acompañamiento de los espíritus de la naturaleza y sus huacas especialmente la cascada de Peguche, conspiraron para que así sea y se pueda lograr difundir este mensaje desde el rap *shimi* y su lenguaje originario. En la mañana del 12 de octubre, Apak Otavalo lanza este producto audiovisual y desde las plataformas de los miembros que participaron de la minga empiezan a rebotar la publicación y el producto audiovisual se hace “viral”. Danilo comenta que uno de los primero que empezó esta acción de rebote fue Sayri quien grabó un pequeño video de él

tocando la línea del charango de la canción y luego el video. Por el contexto de la lucha en el paro nacional la canción logró viralizarse especialmente de Facebook y en pocas horas se reprodujo y reposteo tantas veces que las reproducciones se incrementaban por miles. Yo recuerdo que la primera vez que lo vi no pude evitar derramar lágrimas por lo poderoso de su letra y su video y el mensaje que representaba para la lucha que se estaba gestando en esos precisos momentos de la historia política del país. Esta difusión logró la resistencia cultural *hip hoppa* de *RIKCHARI* y su rap *shimi* para acompañar a la lucha que gestaba en las calles y de alguna manera se convirtió en un reflejo sonoro del paro. Lo primero que hizo Danilo, después, fue mostrarles el video a sus padres. “Papá aquí está la idea materializada, lo que usted visualizó. Uff le encantó” (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1).

Evidentemente esta acción contrahegemónica generó tensión en el gobierno que empezó a investigar de dónde se generó los fondos para realizar este producto audiovisual y lograr que llegue a tantas personas. En este contexto entra Juan Fernando Velasco, un gran amigo de Danilo, que en ese momento era ministro de cultura.

Yo cumplo con una lealtad con él. Yo sabiendo que estaba en el gobierno y yo sabiendo que esto era movimiento indígena contra gobierno. Entonces yo le llamo y le digo Juan Fernando, por mis palabras, por mi voz quiero que sepas que estoy organizando hacer música con los compañeros porque vamos a apoyar al movimiento indígena. Pero, Juan Fernando como estaba metido en mil cosas. La verdad fue otro de los que dijo: vas a hacer música, ah ya ya, tranquilo. Y no me paró bola. La verdad no me paró bola, pero por lo menos yo me liberé. Dije, fui leal con el Juan Fernando y yo mismo le dije que por más que esté en el gobierno, nos vamos a ir a decirles nuestras verdades sobre lo que pensamos. Así empezó un poco la cosa. [...] Juan Fernando me llama una noche ya cuando lanzamos todo esto ya se populariza, a hacerse viral. Me dice: Oye necesito que me ayudes a encontrar quienes están haciendo esto. Entonces yo me río y le digo: Juan Fernando yo te avisé. Fui yo quien hizo la convocatoria, son los compas, ahí está el Sumay, está la Taki y me dice: ¿Esto es lo que hicieron? Le digo: Sí. Me dice: No te puedo creer, está buenísimo. Me acaban de mandar como ministro de cultura que averigüe ¿Quién hizo esto? Porque quieren saber ¿quién anda financiando estas actividades. Entonces yo le digo, loco, esto se hizo sin ningún centavo. Esto somos yo, esta fue idea de mi papá. Mi papá me dijo júntales. Yo salí, les junté y de pronto pasó magia. El poder de la minga. Esto no está financiando nadie. Esta es la cabeza, es la idea de mi papá. Soy yo y mis compañeros que un día nos juntamos y se logró. Además, acuérdate que sí te llamé a avisar que iba a hacer música, que íbamos a apoyar al movimiento. Entonces ahí me dice: ¡Wow! Les quedó buenísimo. [...] En el proceso, acuérdate que metieron a un montón de gente presa. Los chicos de la Universidad de Guayaquil luego unos compañeros de Chimborazo y ahí yo hablé con Juan Fernando y le digo: Esto está muy loco, rarísimo todo. Hay cosas que el gobierno dice que me consta que es verdad. Estando ahí con el movimiento. Hay cosas del gobierno que tiene coherencia y hay cosas que parecen que son medias raras, medias mentiras. Y sin embargo yo estoy ahí apoyando. No estoy de tu lado, pero tengo que darte en muchas cosas la razón. Entonces ahí nos ponemos de acuerdo para que, si les agarraban presos, digan que son artistas, que son músicos, sobre todo. Me acuerdo que salió en redes que están presos los compañeros de

Chimborazo. Entonces me comuniqué y les dije: Díganles que son artistas y cuando dijeron que son artistas por medio de Juan Fernando pudimos mediar que les saquen de la cárcel. (Danilo Arroyo 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Se corrió la voz de que si apresaban a jóvenes ellos sostengan que son artistas, que son músicos y de esa forma el ministro de Cultura pueda interceder por ellos y ayudar a liberarlos. Danilo me cuenta que así logró apoyar a que varios presos del contexto del paro para que puedan recuperar su libertad.

El video de *RIKCHARI*, después de un tiempo recibió una censura de aproximadamente un año por el poderoso mensaje que dio y que llegó a todo tipo de público, que, desde la empatía, el rap en *kichwa* y las tomas de registro meticulosamente incluidas logró calar en las personas una evidente tensión y lucha constante del movimiento indígena por persistir en un país que lo margina y segrega racialmente. Sin duda un poderoso mensaje contra la hegemonía dominante.

1.4 Análisis del producto comunicacional y audiovisual *Rikchari*



Figura 2. Cartel en contra del FMI sostenido por un manifestante. 2019. Fotograma videoclip *Rikchari* (Ave de altura).

Podemos partir desde la premisa de que el hip hop es un movimiento social contracultural y que se hibrida a otras formas culturales para potenciar su liberación a través de la música rap y la palabra relatada en rimas incluyendo los lenguajes originarios donde se gesta para realizar la praxis del rap *shimi*. A partir de esto, el proyecto de *Rikchari* es una propuesta que busca transgredir lo hegemónico y que utiliza el lenguaje *kichwa* y la música rap de la cultura del hip hop para potenciar una narrativa social de lucha en un contexto específico como es el paro nacional del 2019, tal y como fue inicialmente la propuesta del hip hop en su sociogénesis, la construcción social de sentido, es decir, darles una voz a los marginados. La narrativa enunciada desde las resistencias del hip hop potencian su mensaje y además logran calar en un público intergeneracional. Su poder discursivo y su ritmo siempre fuerte traspasan fronteras y abren mentes. Con

ello, no sólo, logran posicionar un mensaje poderoso de resistencia, sino que invitan a que la gente perciba formas de uso del lenguaje originario dentro de expresiones artísticas poco convencionales y diferenciadas de la música considerada tradicional dentro de los andes.

Su poder discursivo expresado en rap *shimi* hip hop y su fusión, imbricación e hibridación con el *kichwa* fomenta el uso de este lenguaje y lo hace visible y existente dentro de una hegemonía que busca la homogeneización exacerbada dentro de prácticas culturales que comúnmente son en español o en inglés. Logrando así, desde la praxis, que muchas personas más puedan, desde una curiosidad primigenia, llegar a un interés genuino de aprender y hablar este lenguaje ancestral, en el caso de los mestizos. En el caso de indígenas jóvenes, en cambio, ver que su uso potencia rasgos identitarios y que la mixtura cultural no provoca aculturación, sino que brinda herramientas nuevas para resistir desde la identidad y su componente vital, el lenguaje *kichwa*, podría generar en el mundo andino nuevas generaciones de Mcs que utilicen estas dos culturas, como un solo puño de ataque frente al racismo imperante y la desigualdad social. De esta manera lograr permear barreras mentales y sociales para persuadirlos a hablar y expresarse de estas formas y resistencias fuera de la intimidad solamente y exteriorizarlo con más libertad. Evocando a que despierten pues la traducción literal de *Rikchari* es: ¡Despierta!

1.4.1 Análisis del discurso y sonoridad de *Rikchari*



Figura 3. Manifestantes indígenas danzando en la entrada de la Asamblea Nacional. 2019. Fotograma del videoclip *Rikchari* (Ave de altura).

Para el análisis he utilizado el concepto propuesto por Gramsci, de contrahegemonía en sus cuadernos de la cárcel. Pero es necesario primero entender que propone Gramsci en este texto por hegemonía cultural, para él la hegemonía es un conjunto de significados y formas de entender la realidad que ha llegado a un consenso y que impone una forma de entender o concebir el mundo. Para lograr la imposición de esta clase dominante existe una batalla interna en el ámbito cultural que normaliza y hace que

estas maneras de ver y entender el mundo se legitimen. Como expone Gramsci en sus cuadernos de la cárcel, estas hegemonías se perpetúan desde la educación, la religión y los medios de comunicación. La hegemonía está en una disputa constante y es aquí donde los marginados, los subalternos o la población indígena buscan ganar espacio en esta disputa, haciendo una praxis de su contrahegemonía a través de sus formas particulares de resistencias que incluyen expresiones culturales artísticas y ritualistas.

Para empezar, transcribiré extractos de la letra de la canción traducida al español para ir recogiendo partes importantes para el análisis de este discurso musical y visual. Para esto usé de referencia uno de los videos difundidos en la acción de la minga cultural que incluían subtítulos de las letras en *kichwa* y que fue publicado por el canal Ave de altura²⁶. Es así que abordaremos los extractos de cada momento de la canción de forma lineal agrupados en el *intro*, el coro, interludio los versos de cada participante de la minga y el *outro*. Para ir desglosando de esta manera sus profundidades narrativas. Empezamos con la voz introductoria:

Intro: Voz de un dirigente

Todos los sectores sociales en el país que nos hemos levantado
hasta bajar las medidas económicas del Fondo Monetario Internacional
¡Viva la lucha! (Ave de Altura 2019)

Desde la partida podemos escuchar un audio grabado en el paro de un dirigente que está comunicando a los compañeros asuntos claves que resumen esta lucha y la razón central del levantamiento. Muestra un contexto político de una lucha que se está gestando sincrónicamente y que refleja una insatisfacción por las políticas públicas orquestadas por el gobierno de Moreno y además el sentir comunitario del movimiento indígena que no excluye a los conglomerados mestizos, ni a los trabajadores y tampoco a la ciudadanía en general que se suman desde sus propios lugares y movimientos sociales al paro. El calificativo de paro nacional abarca justamente a todos los sectores sociales que tienen un propósito en común para levantarse. En este caso derogar el decreto 883 dictaminado por el gobierno y encaminado o exigido por el FMI. Finalizando con una exclamación que proporciona ánimo para continuar sosteniendo las acciones que se realizan dentro de un contexto de un levantamiento.

Primera interpretación: Inti Rumiñawi. Crew: Runa Rap

Una sola mano, un solo corazón, un solo pensamiento

²⁶ Ver el video de la canción Rikchari subtitulada: <https://www.youtube.com/watch?v=cpGfYrrP4BE>.

Si somos humanos tenemos que serlo ¡Carajo!
 Los medios le ponen ajo, sazón a la información
 Preparando puro racismo para toda la nación
 Que no cacha y marcha ¿está bien? ¿está mal?
 ¿Es demasiado? ¿Es poco?
 Así están nuestros pueblos ¿Cómo quedarán?
 ¡Boom fuego!
 Estamos preparados para la batalla
 Maldad, crueldad, fealdad, falsedad
 No detienen esta lucha por la libertad. (Ave de Altura 2019)

En esta primera interpretación, el Mc de los Runa Rap tiene una entrada narrativa muy poderosa y extremadamente simbólica. Utiliza astutamente una consigna en *kichwa* que fue enunciada en el primer levantamiento indígena en los 1990 repetidas veces en los discursos que hicieron los distintos dirigentes indígenas. “*Shuk makilla, shuk shunkulla, shuk yuyaylla*” que traducido sería: Una sola mano, un solo corazón, un solo pensamiento. Esto demuestra una continuidad latente de una consigna política que encierra en sí mismo, el concepto de unidad en comunidad y que ha pasado de generación en generación, es decir, se ha integrado a la memoria histórica de los habitantes del mundo andino.

Su letra habla de una convicción como *runa* o ser humano que debe continuar resistiendo. Muestra además, una clara malversación de la información difundida en los medios de comunicación hegemónicos del estado que mostraban insistentemente las marchas por la paz que eran organizadas por las élites guayaquileñas para posicionar narrativas racistas y de vandalismo con la intención de deslegitimar las movilizaciones. En respuesta de todo esto negativo que pesa sobre el mundo andino y en los que se levantaron en paro, invita a seguir en resistencia hasta conseguir, en este caso, la libertad ideológica de los pueblos y el derecho a la resistencia.

Coro: Don Nadie. *Crew*: Los Nin

¡Fuego!
 Que la guerra estalla
 ¡Estamos preparados para la batalla!
 Somos los hijos de los que murieron
 en manos de los pistoleros del imperio
 x2. (Ave de Altura 2019)

El coro interpretado por Don Nadie tiene un discurso fuertemente político y de lucha contrahegemónica, en este caso contra el imperialismo blanco de Estados Unidos que ha querido incansablemente seguir expandiéndose en el Abya Yala para fortalecer sus políticas blancas de dominio y control en todo el continente. Connota un contexto de

rechazo y resistencia permanente frente al imperialismo que a través de estratagemas en el continente, como el Plan Cóndor y sus dictaduras militares, ha intentado apagar la llama de lucha del mundo indígena, de la clase obrera, de los campesinos y maestros que por influencia de perspectivas ideológicas de izquierda empezaron a organizarse y a tener conciencia de clase. En consecuencia, comenzaron a plantear una confrontación contrahegemónica y frontal frente a las imposiciones dictadas desde la estructura político capitalista y a la fuerte hegemonía estadounidense que busca la homogeneización a imagen y semejanza de ellos. Esto provocó la muerte, desaparición y asesinato de mucha gente. El coro refleja esta realidad social histórica.

El término “*fyah*” viene del vocablo anglosajón “*fire*” que significa fuego y proviene de la jerga y códigos lingüísticos del hip hop. En este caso se lo utiliza como recurso literario para construir rima. Fuera de eso, el fuego es un elemental y componente de la naturaleza que es de gran importancia en las culturas del mundo y de igual manera en la cosmovisión andina, pues transmuta las propiedades físicas de los objetos que entran en contacto con él. Esto tiene una implicación simbólica, pues desde el fuego y las manifestaciones de resistencia se podría transformar la realidad social. Además, el fuego históricamente ha sido un instrumento y una herramienta de guerra. En un contexto como el de este análisis es plausible considerar al paro nacional como una guerra, aunque en desigualdad de condiciones pero, de igual manera, con consecuencias mortales.

Interludio: Voz de una dirigente

Nunca de rodillas, esos espíritus nos tienen que acompañar
a nuestros taitas y mamas. (Ave de Altura 2019)

Este interludio que incluye la voz de una dirigente en el contexto del paro deja constancia del rol de las mujeres dentro de las organizaciones comunitarias y sociales. Su participación permanente dentro las dinámicas emergentes es fundamental. Desde su discurso podemos connotar que ella está levantando el ánimo de los manifestantes recalcando que no pueden desistir de la lucha y que hay que mantenerse firmes en el levantamiento y de pie. Que mencione “nunca de rodillas” implica que no debe existir un pensamiento sumiso y fácilmente controlable dentro de las percepciones individuales de los indígenas y tampoco dentro de las organizaciones comunitarias andinas que han resistido y persistido históricamente desde la conquista.

La cosmovisión del mundo indígena está interrelacionada fuertemente con la naturaleza y los espíritus que ahí residen. Además los espíritus de los antepasados que

han hechos praxis de la resistencia indígena también ejercen acción desde la memoria viva. Desde esta ritualidad y su praxis generalmente se invocan a estos espíritus para que los llene de fuerza, dones y sabiduría para sus acciones habituales. Como menciona la dirigente estos espíritus acompañan la lucha y de alguna manera los cobija y protege.

Segunda interpretación. Taki Amaru. *Crew*: La Mafia Andina

¡Ahora todos! ¡levantémonos! ¡gritemos!
 Levantando las manos lograremos hacer estallar el buen pensar
 ¿Qué haremos?
 Esto es triste entramos a la crisis
 Somos uno solo, un solo pensamiento, un solo palpar, una sola fuerza
 Venimos del cerro y al opresor seguiremos combatiendo
 ¡Urgencia! Milicia cultural estrategia cosmopolítica comunitaria, originaria
 Nuestra trinchera será siempre en la llakta
 Quitémosle el poder a la sanguijuelas, quinientos años en nuestra resistencia
 En paro se quedó mi corazón por ver a mi pueblo como carne de cañón
 Boom, Boom, Boom, Boom. (Ave de Altura 2019)

Taki Amaru desde su narrativa hace una invitación a la unidad para partir desde allí a la lucha y al despertar de la conciencia. Esto implica cierta polaridad social que fue evidenciada en el contexto del paro ya que mucha de la ciudadanía del Ecuador se puso en contra del levantamiento nacional indígena y optó por despreciar esta lucha social y promover prácticas racistas en incluso manifestaciones y acciones por la paz. El gesto de levantar las manos puede interpretarse simbólicamente como un gesto de solidaridad, en este caso como solidaridad con la resistencia y la conciencia de clase que permite escoger ideológicamente un bando para luchar.

Su experiencia dentro de este paro nacional se hace perceptible en su letra, su ansiedad, su preocupación, su tristeza. El recurso de las consignas del levantamiento del 90 vuelve a resonar enlazado a las rimas, connotando la memoria histórica que persiste y también, la voz del mundo indígena que no se asfixia y que reacciona desde la unidad. Sus letras hacen referencia a su lugar de enunciación y su refugio comunitario dentro del tejido social contestatario. Estas condiciones sociales dentro del levantamiento le hacen plasmar en la letra la urgencia de mejorar aspectos organizativos y de militancia para el autocuidado físico y cultural de las comunidades que son las trincheras y refugios del mundo andino. De igual manera enuncia la latente memoria de lucha practicada desde la conquista española y la potencial matanza de los pueblos originarios subalterizados que son los más vulnerables en contextos de confrontación directa y que palpita al unísono de la represión que reciben.

Tercera interpretación. Sumay. *Crew*: Los Nin

Aquí se ve como se debe hacer para enseñarles a ustedes
 que trabajando todos, sí se puede
 Todos estamos reunidos para demostrarles que todos nos hemos levantado
 Tienen un nudo en la garganta, cuando nos ven de lejos empiezan a temblar
 Desde hace tiempo hemos luchado ahora tenemos que vencer.
 ¡Levantémonos! (Ave de Altura 2019)

Su letra empieza haciendo una distinción entre el pueblo indígena y “los otros” que podrían ser probablemente los blanco mestizos o incluso la ciudadanía con poca conciencia de clase. Su narrativa demuestra que el mundo indígena está organizado y que ejerce su disputa por el poder hegemónico desde el tejido social comunitario de forma conjunta con el resto del pueblo que también se ha levantado para luchar. Sus letras demuestran que el resto de la ciudadanía comúnmente siente temor cuando ve a las comunidades indígenas organizándose y luchando por sus derechos como ciudadanos de este estado nación que por lo general los vulnera y margina históricamente. La memoria viva de estas resistencias es permante y su lucha no claudica hasta conseguir los objetivos planteados, es así que su discurso rimado invita, finalmente, a seguir de pie y levantarse para confrontar, una vez, más las opresiones hegemónicas.

Cuarta interpretación. Sdon Gato. *Crew: Inmortal Kultura*

Levantémonos todos por una vida digna
 Porque ellos solo mienten
 Somos solo un pensamiento, un solo corazón, un solo puño
 Unámonos para gritar ¡aquí están! ¡aquí estamos!
 Lucharemos de pie, no viviremos de rodillas,
 nos negamos a morir, ¡A defender nuestra cuadrilla!
 Somos el tallo del maíz, convertido en semilla
 fortaleza reencarnada nacida de las costillas
 de los taitas marginados, fue terrible lamentablemente los hechos suscitados
 Pero por su resistencia sus legados fueron conservados
 dada la represión en que han pasado, nos oponemos a volver a ser utilizados,
 ridiculizados como entretenimiento de programas de televisión, por ejemplo
 pedimos que sea valorada sin resentimientos la sabiduría ancestral
 junto a su conocimiento
 Florecemos nuestros pensamientos en cada equinoccio,
 fomentando unidad, no existen momentos de ocio
 Cosechamos lo anhelado esperando el solsticio
 Gracias cultura guerrera por no caer al precipicio. (Ave de Altura 2019)

La letra de Yuyak, retoma la poderosa consigna del primer levantamiento con la misma intención que en los noventa, perpetuar su poder discursivo desde la repetición para darle continuidad histórica. De igual manera, hace un llamado a levantarse y estar en pie de lucha para conseguir los derechos básicos y una vida digna como cualquier ser

humano, pues la sociedad global busca dominar, homogeneizar y excluir a los más necesitados marginándolos a través de narrativas falsas implantadas por los medios de comunicación hegemónicos que sostienen la idea de que los indígenas son vagos. Además, que solo los muestran como folklor y no desde su existencia cultural y de resistencia. Es decir, puntualiza la existencia de este conglomerado social y reafirma su presencia en el territorio andino.

Su narrativa además expone la riqueza cultural cosmogónica de las comunidades de los andes que se ha heredado de generación en generación y que sigue propagándose a través de la praxis ritual y la oralidad. La relación del mundo andino con la naturaleza es claramente perceptible en su lírica pues utiliza bastantes recursos analógicos sobre la siembra y la cosecha desde una implicación ritual y cíclica, para potenciar sus rimas. La memoria de las nacionalidades está implícita en la lucha y resistencia que en ocasiones toma la vida de sus miembros por la fuerte represión estatal, como fue el caso de Inocencio Tucumbi en el contexto de este paro. Estas pérdidas lamentables elevan el espíritu de lucha para continuar resistiendo en honor y memoria de los caídos y llama a la autodefensa agradeciendo la lucha de sus ancestros.

Outro. Jesús Bonilla, Lenin Farinango. *Crew*: Humazapas

-¡*Paramumantami Shamunchik!* ¡Somos del páramo y ahí nos quedamos!
-Cuidadito, ¡Carajo! (Ave de Altura 2019)

Este cierre marca explícitamente su lugar de enunciación, el páramo y el campo que es de donde llegaron muchos de los manifestantes indígenas desde distintos rincones del país. Dejan clara una advertencia que puede traducirse en que ellos existen y además custodian estas tierras ancestrales pues allí residen en convivencia con la naturaleza y su mundo espiritual.

Las sonoridades presentes en la canción demuestran una riqueza cultural fruto de esta “alianza fraterna”, como menciona García Canclini, entre la cultura *kichwa* incluyendo su lenguaje originario y el Hip hop. Desde el hip hop la posibilidad de resistir y relatar sus cantos en rima dentro de la estructura percusiva conocida como “*boom bap*”, que es lo que estéticamente desde lo musical sonoro se conoce formalmente como música rap” (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1). Este *boom bap*, es una representación sonora de los latidos del *shunku*, del corazón. En otras palabras, la representación de la pulsión de vida y su palpitir incansable. En contraparte desde las sonoridades andinas, que son predominantes, se nutre de un cuerpo sonoro ritualista con

el uso de flautas de carrizo que son utilizadas cíclicamente en las danzas del *Inti Raymi*, los tambores en la línea percutiva que fueron grabados cerca y en presencia de la cascada de Peguche, el charango y por supuesto las voces de los participantes de la minga en sus letras de rap *shimi* y voces en *off* de los registros del paro. De esta manera, introducen una energía poderosa y evidencian un espíritu que los mueve de forma orgánica y al unísono conteniéndolas y marcando desde la sonoridad una clara dimensión sagrada y ritualista a esta canción que invita a despertar la conciencia de clases y la conciencia humana runa. Para construir finalmente un relato histórico por medio de estas sonoridades, del canto y de la oralidad.

1.4.2 Análisis de la narrativa visual de *Rikchari*



Figura 4. Manifestantes en las calles del centro histórico de Quito. 2019. Fotograma del videoclip *Rikchari* (Ave de altura).

Otra de las entradas para el análisis es: desde lo visual y su video. Muchas de las tomas utilizadas en el video son tomas del paro nacional del 2019 donde se visibiliza la coerción estatal o la dominación en términos de Gramsci. Comunica desde lo visual las fuerzas represivas frente a las nacionalidades indígenas y conglomerado de ciudadanos mestizos que empatizaron con la lucha, la resistencia y el paro. Para esto se utilizó secuencias fotográficas y de video que sitúan a los manifestantes en este contexto de confrontación directa. Además, como la fuerza coercitiva de los organismos de represión del estado ejerce frente a una postura firme del pueblo indígena que lucha en sus territorios y en la ciudad junto a las fuerzas espirituales y sus rituales que los acompañan desde su cosmovisión en todas las luchas y acciones diarias como conglomerados andinos que habitan estas tierras.

Un fenómeno que fue bastante particular dentro del contexto del paro, es que existió una gran cantidad de gente que hacía registro con sus celulares para inmediatamente subirlos a las redes. El internet ayudaba a difundir a nivel mundial tomas *in situ* del paro nacional en Ecuador. Esto permitió que mucha gente se vuelva un

comunicador informal de los hechos que acontecieron durante los 11 días de paralización. Tomas que se realizaron con celulares fueron incluidas en el montaje del videoclip. Sin embargo, existieron un sinnúmero de registros más que fueron un tanto efímeros en las redes pero que se convirtieron en material de archivo inmediatamente solo por haber registrado las acciones que acontecieron en el paro nacional.

Muchas personas hicieron registros sin saber qué hacer con ellos. Un impulso por narrar desde sus ojos los acontecimientos motivaba a seguir grabando, pues todos debían presenciar lo que acontecía en un contexto tan caótico como fue el de octubre del 2019 que incluyó la muerte de manifestantes. Este fue un hecho que magnifica la violencia estatal desgraciadamente, pero que lo convierte en un hecho muy relevante a nivel histórico. Una toma de celular mostró la ejecución en vivo del compañero que se escudaba con un cartón y que fue asesinado por un perdigón disparado desde el puente de la calle Yaguachi. Un hecho trágico que será muy difícil de olvidar ya que cuenta con un registro viralizado por el internet. Es decir, el internet tiene una relevancia trascendental para la difusión mediática debido a la rapidez que se comparten los archivos lo que logra un gran alcance de público y audiencia de estos registros.

La narrativa visual de Rikchari y su ritmo es, precisamente, poderoso pues trabaja de forma complementaria con la letra de la canción, es decir con el ritmo sonoro y muestra de forma explícita la tradición histórica del conglomerado indígena y su praxis de resistencia en las últimas décadas desde su ejecución y montaje junto con las tomas de archivo. Además, se muestra la riqueza cultural de este conglomerado social originario y su praxis ritual que es accionada desde su cotidianidad, pues así también se construye resistencia. Dicho en otras palabras, por medio de la danza ritual como el Inti Raymi, de la sonoridad de las flautas y el canto ritual en *kichwa* y de los pagamentos de reciprocidad o *ayni* con la madre naturaleza. Todo esto desde su visión del mundo y cosmogonía andina que refleja la ceremonia sempiterna con las entidades naturales y su lógica de reciprocidad dentro de un contexto de resistencia y confrontación.

El uso de distintas tomas de archivo registradas por José Zambrano en algunos de los levantamientos anteriores connota de igual manera una continuidad de esta lucha por la vida digna de las comunidades andinas que está en constante pugna contra lo hegemónico y que se junta desde el tejido cultural y social para resistir y persistir como seres humanos ejerciendo su actuar político de resistencia y en cierta medida, también, de insurgencia. Esta lucha que está impregnada en la genética andina y calada en la memoria viva de los pueblos, aflora con una genuinidad muy perceptible en la narrativa

visual para sostener la idea de que se ha resistido como unidad cultural desde los procesos de conquista colonial.

Se muestra a las comunidades desde su lugar territorial de enunciación que es: la montaña, el campo y el páramo; sus procesos organizativos y sus maneras de resistencia particulares y en contraposición. Su presencia en las ciudades desde estos contextos de lucha y resistencia cultural. Su narrativa visual incluye tomas de mujeres indígenas desde su *habitus* en las comunidades y desde su praxis de resistencia dejando claro que el rol de ellas es fundamental y complementario dentro del mundo andino. Muchas de ellas han participado de canciones en coplas con cantos muy agudos que es lo que las caracteriza y estos cantos han acompañado la lucha en momentos importantes de igual manera. La fortaleza de estas mamás es innegable y la función social y ritual que tienen es perceptible dentro de la narrativa visual. Además de tomas en cabina que muestran la praxis ejecutada del rap *shimi*.

Se usa, también, estratégicamente algunas tomas de medios de comunicación televisivos privados y alineados con el gobierno, con sus periodistas y marcas identificativas al igual que algunas fotos de la prensa impresa debido al rol mediático hegemónico que jugaron dentro del paro nacional principalmente con la intención de posicionar un discurso hegemónico que desvirtuaba y desacreditaba el levantamiento induciendo a prácticas racistas y de segregación para marginarlos aún más y desaprobando las acciones de “vandalismo” que se originaron desde una confrontación en desigualdad de condiciones. Todos estos elementos, sumados a la creatividad y la praxis de José Zambrano como cine documentalista logró que este producto final logre tener los alcances que ha conseguido para mostrar a este video como un producto comunicacional fidedigno que expone con veracidad partes importantes del paro nacional del 2019 y su accionar como resistencia cultural revelando lo que los medios de comunicación oficiales no querían mostrar.

1.4.3 Reflexiones y resignificación del 12 de octubre



Figura 5. Mama Rosario Fichamba soplando el churo en el contexto del paro nacional. 2019. Fotograma del videoclip *Rikchari* (Ave de altura).

Como hemos mencionado anteriormente el videoclip *Rikchari* o su traducción al español: ¡Despierta!, se lanzó a las redes el 12 de octubre de 2019, en el contexto del tercer paro nacional indígena del Ecuador. Si bien, esto no estuvo planificado las circunstancias del paro y el proceso de producción de la minga cultural sumado a la energía espiritual de la que se impregnó por ser una acción de resistencia sustentada en la memoria viva de sus participantes, permitieron las condiciones necesarias para que esta canción desde la sonoridad del runa *shimi* pueda ver la luz y emerja en este preciso momento histórico.

¿Por qué esta fecha es significativa para los pueblos andinos y comunidades indígenas del Abya Yala? El 12 de octubre nos recuerda la llegada de la expedición de Colón a este continente en 1492. Mi generación y generaciones anteriores a la mía, crecimos aprendiendo y repitiendo que en esta fecha se descubrió “el nuevo mundo”. Sin embargo, como menciona Gramsci en sus Cuadernos desde la cárcel, desde la educación y escolarización se implantan culturalmente designios hegemónicos para perpetuar el control y dominio ideológico en las masas.

Es así que este día fue considerado el día del “descubrimiento de América” que es una visión blanca europea pues en el Abya Yala ya existieron millones de habitantes antes de la conquista. Esta cantidad demográfica y poblacional que existió, en el contexto andino, se redujo abismalmente debido a la imposición violenta de la conquista y genocidio de este conglomerado social sumado a las enfermedades foráneas que redujo a un 10 % esta cantidad de habitantes nativos tal como menciona el historiador peruano Luis Millones²⁷ en la entrevista realizada en por la escuela de historiadores del Perú. Además, se lo consideró como el Día de la Raza justamente para mostrar este coche

²⁷ Para más información ir al enlace <https://www.youtube.com/watch?v=8YoBcdGhap4>.

cultural entre los dominados y los colonizadores para posicionar ideológicamente que desde esta fecha y lo que advino de la conquista nos permitió socialmente conocer y ser parte del mundo civilizado.

Los movimientos sociales en las últimas décadas han buscado y ejecutado estrategias y tácticas contrahegemónicas para resignificar a este día y posicionarlo como el día de la resistencia indígena. Estas acciones han tenido eco en el proceso de construcción ideológico de las nuevas generaciones y se ha propagado. Al menos esta idea resuena en mí desde mi conciencia situacional como ser humano de los Andes y como militante del hip hop del Abya Yala. Gracias a estas reflexiones logro escribir esta tesis que apoyada con la minga cultural de *Rikchari* y su expresión de rap *shimi*, logró proponer un nuevo punto de partida para resignificar esta fecha como lo que es realmente, un día que conmemore la resistencia indígena de los pueblos frente a la colonización y dominación hegemónica. Pues como se ha reflexionado intensamente junto a Join Red y muchos más militantes de la cultura hip hop del continente es fundamental empezar a crear epistemologías del hip hop desde el Abya Yala y desde nuestros propios lugares de enunciación y praxis de las resistencias culturales.

Es así, que esta fecha debe evocar a reflexiones permanentes para poder concebir realmente lo que representó inicialmente este choque y dominación cultural que ha resistido y seguirá resistiendo desde una globalización que evidentemente nos envuelve. Pero que también evoca la memoria histórica de lucha de los pueblos y nacionalidades del Abya Yala y demuestra que esta memoria está viva y acompaña los procesos de resistencia emergentes tal y como sucedió con la minga artística cultural *Rikchari* que busca, justamente, despertar las conciencias de los que habitamos el mundo andino.

1.4.4 Reflexiones sobre la *minka* artística



Figura 6. Pagamento en Imbabura a las entidades naturales y sus huacas. 2019. Fotograma del videoclip *Rikchari* (Ave de altura).

La cosmovisión andina y sus valores están permeados dentro de la construcción y producción de esta canción y video de rap *shimi*. Uno de estos conceptos fundamentales dentro de la organización social de las comunidades indígenas es la *minka*. La minga o *maki puray* que traducido literalmente al español es entrelazar las manos. Se realiza para lograr metas en común y de esta forma articular un tejido social que implica a la comunidad entre la que se gesta. Es decir, desde la unidad comunitaria y un ejercicio de reciprocidad apoyarse mutuamente para sostener el conglomerado social y cultural.

La cercanía entre todas las personas que fueron partícipes de esta minga y la acción de Danilo Arroyo como articulador de esta propuesta de alguna manera los hace una micro comunidad artística y cultural. Todos y todas ellas fueron elementos individuales que se sumaron con una idea en común. Dar un testimonio de la lucha latente y persistente de los pueblos indígenas en su derecho a la resistencia y actuar político. En este caso desde la expresión artística, el canto, lo ritual y la voz de lucha permeada por las formas particulares de entender y relacionarse con el mundo, es decir su cosmogonía.

Estas circunstancias específicas permitieron que el trabajo de minga sea bastante orgánico y pueda hacerse sin demasiada planificación y con un tiempo reducido. Todos los partícipes aportaron sus artes específicas y sumaron para lograr este producto audiovisual que generó mucha expectativa y tensión en el gobierno dentro del contexto del paro. La suma de sus manos y acciones dejaron este legado musical de resistencia a las nuevas generaciones sin la necesidad de un gran presupuesto económico para ser realizado y con una gran entrega desde la lógica comunitaria.

Para finalizar este apartado me gustaría agregar un dato que me parece importante, y es parte del ámbito más personal de Danilo que pudo contarme y me dio su permiso de escribir. Su padre estuvo muy feliz de que la idea de darle un micrófono a la gente para que se exprese se lleve a cabo. De hecho, cuando el video se hizo viral y sumaba reproducciones por miles le entusiasmaba mucho y comentaba a Danilo que tenía más y más vistas. Después de casi dos años del lanzamiento en el 2019 su padre estaba un poco delicado de salud, en sus últimos días Danilo le hace escuchar la canción de nuevo y conversar sobre todo esto una vez más y finalmente fallece el 12 de octubre de 2021. Este dato es particularmente relevante pues desde el inicio de la idea su padre estuvo involucrada y la energía espiritual de la base rítmica con los tambores grabados en la cascada de Peguche se integraban a esta idea que empezaba a germinar. ¿Las huacas y lugares sagrados hablaron a través del padre de Danilo?

Sin duda le dio un espíritu particular a lo que devendría luego ser la minga artística de *Rikchari*, que haya fallecido justo la misma fecha del día de la resistencia de los pueblos nativos, de la resistencia indígena frente a la colonización del Abya Yala y del lanzamiento oficial de este videoclip, me permite sugerir que todas estas implicaciones tienen una valoración simbólica. Todo esto me hace pensar que de alguna manera la energía espiritual de las huacas y en especial la energía primordial de esta cascada Peguche y la naturaleza de Imbabura, pudo interceder a través de su padre y hablar a través de él. Para luego, en la minga, esta energía espiritual pueda ser participe con su hablar a través de los MC que también manifiestan las voces de sus ancestros en sus letras en *kichwa* y así pudo manifestarse y lograr que los raperos y rapera, en una praxis del rap *shimi*, logren difundir con sus voces esta acción contrahegemónica hip hop de una forma muy similar y peculiar como hace siglos sucedió con las prácticas resistencia cultural ideológica del *Taki Unkuy*. Donde las huacas se encarnaban en ciertos individuos y hablaban a través de ellos. Este espíritu y huaca, quizá conspiró contra las hegemonías dominantes en el paro para lograr una efectividad y difusión de este referente audiovisual de lucha que trascendió fronteras en el estilo del hip hop andino. Lo espiritual ligado a las entidades vivas de la naturaleza es supremamente importante en el mundo andino y su cosmovisión. *RIKCHARI*, la minga cultural, el rap *shimi* en ejercicio polifónico sobre la desigualdad social y lucha de las nacionalidades indígenas por persistir ¿fueron también polifonías donde las huacas hablaban y también mostraban una manifestación espiritual a través del “canto histórico” (Varón en copilado de Millones, 1990) como fue en el *Taki Unkuy*? ¿El retorno de las huacas sigue en marcha? Cada uno deberá sacar sus propias conclusiones al respecto.

Conclusiones

El uso del lenguaje originario se vuelve de extrema necesidad para sostener los valores intrínsecos del proyecto político estipulado desde el levantamiento de los noventa. Sin embargo, esto no ha sucedido como se esperaba o como fue el ideal planteado. Las estrategias y acciones que se han implementado han generado resultados no satisfactorios, en el sentido de que, aparentemente, no muchos de las dirigencias políticas del mundo indígena lo hablan. A pesar de esto, propuestas que emanan de las juventudes y nuevas generaciones con el uso del kichwa en procesos de expresión artística contrahegemónica como el que planteamos en esta tesis que híbrida estas dos culturas de resistencia, el hip hop y la cultura andina, son un gran aporte para que nuevas generaciones puedan tener más interés en uso habitual y artístico como medio para expresar su emociones y contextos sociales en donde se gesta.

El aporte particular de los jóvenes Mc que participaron en esta minga cultural es indudable dentro del contexto de uso del kichwa en su rap *shimi*. Esto se debe a que su propuesta y contenido es concretamente relacionado a las necesidades emergentes de los pueblos andinos y sus percepciones subjetivas sobre las realidades y problemáticas sociales que son productos de la globalización hegemónica que busca prioritaria y estructuralmente homogenizar al mundo a imagen y semejanza de lo blanco estadounidense, ahora, y antes a imagen de lo blanco europeo desde sus imposiciones culturales e ideológicas. Esto implica un vaciamiento cultural y una depuración sistemática de los saberes y prácticas originarias. Si bien el rap es una plataforma de expresión liberadora, está generación en particular que presento como interlocutores de esta tesis, tienen en sus propuestas una riqueza cultural que emana del entendimiento claro de los valores que ambas culturas de resistencia representan.

Desde la perspectiva del hip hop entregando una voz que enuncia su existencia en este mundo que les permite a los subalternos o marginados por la política estatal tener una vía de desahogo y también de construcción sociocultural desde sus formas expresivas y particulares de resistencia. En contraparte, la cultura andina les da un lugar de enunciación poderoso donde su memoria histórica de resistencia es latente y desde su praxis habitual que se transforma en una memoria viva, acompaña sus acciones en el diario vivir y su expresar cotidiano desde el kichwa, su cosmogonía y ritualidad. Ninguna coloniza a la otra, al contrario, ambas se nutren y funcionan de forma sinérgica y orgánica.

El aporte desde el rap *shimi* y su praxis para la continuidad del uso de este lenguaje originario es indudable, al menos para las nuevas generaciones. Los testimonios que me han dado durante mi investigación sobre esto es una entrada para afirmarlo. Ellos saben que estas prácticas peculiares de resistencia, que implican al rap *shimi*, también heredarán a las nuevas generaciones al igual que a ellos heredaron sus ancestros sus prácticas de resistencia desde la cosmogonía andina y su cercanía a los espíritus y entidades de la naturaleza. Es decir, el legado que dejaron es el uso y praxis del *kichwa* como plataforma para resistir desde las prácticas culturales contrahegemónicas. Uno de los pilares para que exista el rap *shimi* ha sido la participación activa de Sumay Cachimuel y su proyecto de rap *shimi*, los Nin. Sin el bagaje cultural musical que Sumay posee por su familia que ha estado involucrada en la música y su experimentación seguramente la historia sería distinta. Se puede concluir a través de las fuentes de investigación cualitativas de mis interlocutores que los Nin es uno de los grupos pioneros en la producción y difusión de del rap en *kichwa* además de ser también los pioneros en utilizar las sonoridades andinas especialmente del Inti Raymi en sus producciones musicales de rap. Ellos además utilizan un mensaje contestatario que refleja mucho los valores originales del hip hop, dándole una voz que antes era inexistente a los jóvenes de las comunidades indígenas de Imbabura, principalmente.

La minga artística cultural que devino en el proyecto *Rikchari* cumplió los objetivos iniciales propuestos desde su génesis. Utilizar la música y en este caso particular el rap *shimi*, como arma y plataforma de lucha que se sumó a las acciones consumadas en las jornadas de resistencia del pueblo ecuatoriano en el paro nacional del 2019. El proceso que funcionó orgánicamente desde su inicio logró realizarse en un tiempo reducido y a contrarreloj. Esto no fue sinónimo de un trabajo mediocre, al contrario, su resultado tanto desde la producción musical como de la producción audiovisual que la complementó fue ejecutado magníficamente y con una exquisitez profesional sin ningún presupuesto económico de por medio. Además, su lanzamiento oficial el 12 de octubre propuso una nueva resignificación a este día tan simbólico para las nacionalidades del Abya Yala. Es decir, la memoria histórica se evidenció a través de la ejecución y difusión de *Rikchari* y a su vez todos los valores comunitarios y cosmogonía en relación con la naturaleza que es mostrada en el videoclip a través del rap *shimi* y su accionar como táctica de resistencia cultural no violenta dentro del contexto del paro nacional.

Esto se puede evidenciar de dos maneras: primero, por las reacciones de la gente que escuchó la canción, incluyéndome, que vio su video para luego propagarlo en las

redes sociales y plataformas virtuales. Esto provocó el video y la canción se vuelva “viral” dentro de la internet consiguiendo que sus reproducciones se incrementen exponencialmente a miles desde su difusión inicial y además que este proyecto minga trascienda las fronteras del país y se difunda como ejemplo de la lucha de los pueblos originarios en el mundo a través de la música y la sonoridad andina. Segundo, por la reacción y tensión política que generó en el estado al gestarse dentro del contexto del paro nacional como herramienta de lucha sociocultural. Esta propuesta audiovisual de lucha y resistencia provocó que las estructuras estatales busquen respuestas y generen investigaciones sobre ¿quién está atrás de esto? ¿Quién financió esto? y demás cuestionamientos que evidenciaron la preocupación estatal sobre esta forma de resistir en el contexto del paro nacional. Una demostración tajante de esta tensión en el gobierno fue la censura que impusieron en la internet a esta canción y video, que fue borrado de la web para evitar que su mensaje de lucha y resistencia siga propagándose. Bajo estos argumentos se puede confirmar que la idea inicial de Danilo Arroyo y la ejecución de esta minga cultural que usó la música y el rap *shimi* como plataforma de resistencia y lucha acompañando a la protesta fue un éxito total. Generar resistencia cultural desde lo audiovisual de igual manera jugó un rol fundamental ya que gracias a su ejecución impecable llamó la atención de miles de personas que se contagiaron del espíritu de resistencia del mundo indígena con el que empatizaron.

Las técnicas de investigación cualitativas que utilicé en esta tesis nutrieron de gran medida este trabajo académico. La oralidad sigue siendo una forma de transmisión de la sabiduría de los pueblos originarios. A través de esta se sostiene conocimiento valioso que es heredado desde el ejercicio mismo de la palabra y el canto histórico que codifican la memoria de los pueblos indígenas. Las historias de vida nos han mostrado como han sido las circunstancias de cada interlocutor, su relación con el mundo indígena, sus contradicciones, curiosidades y aproximaciones desde un sentipensar y un llamado espiritual de la naturaleza andina. Además, que las conversaciones personales también me dieron luces para comprender de mejor manera el contexto del paro nacional y cómo cada uno de mis interlocutores vivieron esta experiencia de confrontación directa con el gobierno de Lenin Moreno y sus imposiciones estructurales desde la política institucional. A través de sus palabras se puede palpar incluso las emociones más viscerales que genera un contexto de lucha desigual como lo fue el paro nacional del 2019. La oralidad sigue siendo el motor de la memoria de los pueblos que, podemos decir sin tapujos, es una memoria viva y andante.

Finalmente, puedo aseverar que el mundo andino se sostiene activamente desde su praxis cosmogónica y ritual. Esta ha sido heredada desde la oralidad y desde la práctica cotidiana. Sus manifestaciones culturales vinculadas fuertemente a la naturaleza son parte de su manera de ver, relacionarse y entender el mundo. La ciclicidad ritual orientado a sus calendarios agrícolas lunar y solar, y a prácticas de reciprocidad ritual con las entidades y divinidades andinas conforman parte de su resistencia como pueblo. Por esto podemos afirmar que la memoria histórica es en realidad, también, una memoria viva y esta se manifiesta desde varias entradas. Los cantos que recogen la historia de los antepasados y su memoria. Las danzas rituales que se manifiestan de forma cíclica y que invoca a las huacas y entidades espirituales de la naturaleza, son prácticas que han persistido y sobrevivido a pesar de la conquista y la extirpación de idolatrías. Ahora esta ritualidad condensada en los cantos y danzas del mundo andino son visibles y accionadas en contextos actuales de resistencia como en los levantamientos y paros nacionales.

El *Taki Unkuy* entendido como la resistencia ideológica de los pueblos conquistados marcaron un referente histórico para la lucha y la resistencia. Pero, ¿El *Taki Unkuy* desapareció realmente? ¿El visitador Cristóbal de Albornoz logró erradicar estas prácticas y extirparlas de los territorios con éxito? Para mí, personalmente la respuesta es que no. Es más, propongo en esta tesis justamente que esta minga artística cultural y el proyecto de resistencia ideológica *Rikchari* se puede leer a través de la luz que aún emana el *Taki Unkuy*. Sin duda, este videoclip logró demostrar que la resistencia ideológica sigue presente y es memoria viva de resistencia y de insurgencia pues su accionar en paralelo al paro nacional logró visibilizar la conexión directa de sus intérpretes y la praxis cosmogónica del mundo andino y su peso como conglomerado social comunitario en el país. Su riqueza cultural es innegable y su lucha por que prevalezcan los valores andinos y su cosmovisión es una praxis cotidiana que los acompaña a todas partes en las que transitan y se desenvuelven.

El desarrollo de esta minga cultural que incluyó la energía espiritual de la cascada de Peguche, las flautas Cotama con sus raíces ancestrales que evocan a la celebración y agradecimiento al *Taita Inti*, la sonoridad andina que posiciona fuertemente la ritualidad del *Inti Raymi* y su danza y *tinkuy*, la praxis del rap en *kichwa* o rap *shimi* ejecutados por los Mc que evocan a la memoria viva y a las voces de los antepasados y ancestros que narran sus saberes a través de los raperos *kichwa* que son parte de esta tesis. Además, la participación del padre de Danilo Arroyo que botó la semilla de *Rikchari* que logró germinar en el contexto del paro y rendir frutos desde la minga artística y después su

fallecimiento un 12 de octubre que se conmemora la minga cultural y el día de la resistencia. Sin olvidar el contexto del paro y la lucha del movimiento indígena. Me dan razones para especular que las huacas fueron parte de esta minga e intercedieron al igual que en el *Taki Unkuy* para perpetuar esta minga en la historia y lograr acercar más a la liberación de los pueblos oprimidos por los designios hegemónicos y sus paradigmas homogeneizadores. Estas son interpretaciones que me gustaría aportar pero que sin duda muestran la luz resplandeciente del *Taki Unkuy* que nos permite dar una lectura apropiada a la cosmogonía del mundo andino y como esta se manifestó en el paro nacional del 2019. Todo esto, con el afán de seguir construyendo epistemologías del hip hop desde el Abya Yala.

Lista de referencias

Fuentes Bibliográficas

- Barrera, Víctor. 2015. “El Taki Onqoy: La venganza de las huacas”. *Revista de artes y humanidades ArtyHum*, (10): 18-27.
- Burneo, Nancy. 2008. “Agrupaciones Juveniles y Co-creación Cultural: Historia del hip hop en Quito”. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Chang, Jeff. 2005. *Generación hip-hop: De la guerra de pandillas y el graffiti al gansta rap*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Conaie. 2020. “1990: 30 años del primer gran levantamiento indígena”. *Conaie*. Accedido 25 de abril. <https://conaie.org/2020/06/05/1990-30-anos-del-primer-gran-levantamiento-indigena/>.
- FARO. 2020. “Subsidios a los combustibles en Ecuador”. *FARO*. Accedido 13 de mayo. <https://grupofaro.org/analisis/subsidios-combustibles-en-ecuador/>.
- García Cancellini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 13-45. Buenos Aires: Paidós.
- Gramsci, Antonio. 1980. *Cuadernos de la cárcel*. Notas sobre el folklore. En, vol. 3: 1-34. Siglo XXI.
- . 1980. *La educación y la cultura*. J. A. Buttigied, Edición y traducción. Ediciones de la Torre.
- Guerrero, Patricio. 1993. *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina*. Quito: Abya Yala.
- Jelin, Elizabeth. 2012. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”. En *Los trabajos de la memoria*, 51-70. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Millones, Luis. 1990. *El retorno de las Huacas: Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy, Siglo XVI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mardones, Patricia. 2023. “El dialogismo a la luz del enunciado en el pensamiento de Mijaíl Bajtín”. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar* 7 (1): 9482-9. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i1.5143.
- Rivera, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Varón, Rafael. 1990. “El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial”. En *copilado de Millones*. Lima: Instituto de Estudio Peruanos.

Fuentes visuales o filmografía

- Ave de Altura. 2019. “Rikchari (Despierta) Subtítulos”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cpGfYrrP4BE>.
- Chosen Few Emeral Entertainment, Inc. 2012. “Chosen Few-El documental”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PElvUP13d4A>
- Millones, Luis. 2022. “Taqui Onkoy de Luis Millones”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8YoBcdGhap4>.
- Mugre Sur, 2014. “LA CASA DEL GATO TIESO-Hip Hop Ecuador”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VL9MNRBb-zU>
- Octubre 2019 documental. 2023. “Documental Octubre 2019 – Protestas sociales Ecuador: Una historia repetida”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3720C32LrL0&t=139s>.

Fuentes orales

- Arroyo, Danilo. 2025. Entrevista personal para la tesis.
- Aura, Taki. 2025. Entrevista personal para la tesis.
- Bolívar, Andrés. 2025. Entrevista personal para la tesis.
- Bonilla, Wawa. 2025. Conversación personal para la tesis.
- Cachimuel, Sumay. 2025. Entrevista personal para la tesis.
- Dávila, Adriana. 2025. Conversación personal para la tesis. Coordinadora del curso internacional Hip Hop: Memorias Andantes.
- Guitarra, Yuyak. 2025. Entrevista personal para la tesis.
- Kowii, Ariruma. 2025. Conversación personal para la tesis.
- Zambrano, José. 2025. Entrevista personal para la tesis.

Anexos

Anexo 1: Lista de testimoniantes para la tesis “RIKCHARI: Rap Shimi y sus polifonías de resistencia cultural”

Testimoniante	Entrevistador	Fecha	Modalidad
Andrés Bolívar	Alejandro Padilla	Febrero de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet
Taki Amaru Aura	Alejandro Padilla	Marzo de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet
Sumay Cachimuel	Alejandro Padilla	Marzo de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet
Yuyak Guitarra	Alejandro Padilla	Marzo de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet
José Zambrano	Alejandro Padilla	Marzo de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet
Danilo Arroyo	Alejandro Padilla	Abril de 2025	Virtual - Plataforma Google Meet

- Enlace de entrevista Danilo Arroyo
<https://youtu.be/NzDqQOgPQ44>
- Enlace de entrevista Andrés Bolívar
<https://youtu.be/WsTEBw6DFDM>
- Enlace de entrevista José Zambrano
<https://youtu.be/Wi9H4WZWN1k>
- Enlace de entrevista Taki Amaru
<https://youtu.be/7iNsIwqiLjA>
- Enlace de entrevista Sumay Cachimuel
<https://youtu.be/CHCGjIHxcW4>
- Enlace de entrevista Yuyak Guitarra
<https://youtu.be/F3Zvm9kgmVU>

Anexo 2: Sociogénesis del hip hop y su hibridación cultural

Para el desarrollo de este acápite utilizaré mucha de la información histórica recogida del curso internacional hip hop: Memorias andantes, gestado desde febrero hasta mayo del 2025. A través de esta información reflexionaré para redactar este texto. Fui partícipe junto a distintos exponentes de la cultura dentro del continente. Hombres y mujeres *hip hoppas* de distintos países nos juntamos para construir conjuntamente parte de esta narrativa que expondré a continuación y que fue coordinada por el sociólogo colombiano Andrés Bolívar y la antropóloga mexicana Adriana Dávila quién es otra investigadora de la cultura hip hop. El curso fue online y tuvo la participación de exponentes de Colombia, México, Ecuador y Bolivia.

Origen histórico, político y la pugna de los derechos civiles pre hip hop

El hip hop, aparece como cultura unificada desde 1975 en los *ghettos* de los barrios más populares de la ciudad de Nueva York, es decir con sus 4 elementos de expresión artística: Mc, Dj, grafiti y breaking. Sumando el quinto elemento que es el conocimiento. Aunque los elementos se encuentran por primera vez en una fiesta histórica en el 73 como ya describiremos a continuación. Hip hop es una cultura conformada por un conglomerado social de inmigrantes latinos, caribeños, europeos y demás partes del mundo que coalicionaron su voz, sus formas de resistir y su lugar de pertenencia en esta parte de los Estados Unidos. A pesar de esto es importante recalcar que hablar desde el contexto de este país del norte es hablar de desigualdad social, colonización cultural y violencia estructural por parte de la hegemonía blanca. Estos hechos históricos serán desarrollados a continuación para poder entender la magnitud, presión social y lucha que tuvieron que ejercer las poblaciones racializadas para buscar una vida digna en los Estados Unidos. El sociólogo *hip hoppa* Andrés Bolívar nos da una entrada para comprenderlo.

Hip hop emerge desde las comunidades subalterizadas, que es un concepto de Gramsci de la subalterización, de entender la cultura en esa emergencia es entender ya el sujeto y el contexto en clave de unas formas de entender el mundo, de disputar el mundo y de poner tensiones en el mundo. [...] Hip hop surge de un contexto afro diaspórico, de un contexto de migrantes, no es una categoría blanco occidental, no es una categoría o una cultura que emerge de las comunidades blancas norteamericanas o única y exclusivamente negras norteamericanas. Sino que es una hibridación de comunidades, de poblaciones tanto latinas, afros, africanas y norteamericanas, en ese sentido entender hip hop como hibridación es entender toda la riqueza cultural que tiene hip hop desde sus asuntos musicales, también desde sus asuntos culturales, sus códigos, lenguajes, bailes y creo que es eso lo que enriquece el origen de hip hop. No está única y exclusivamente sujeta a la forma americanista en cómo se ha tratado de mirar hip hop de que como nace

en Nueva York, en el Bronx, entonces ya tiene una particularidad muy americanizada o anglosajona, ¡No!, sino que ha sido una emergencia cultural que es lo que Stuart Hall y bueno varios autores hablan acerca de los estudios culturales llaman apropiación cultural y no es una apropiación cultural en clave despectiva sino una apropiación que emerge de una necesidad de confrontar la cultura occidental hegemónica, entonces se reconfigura la cultura, como una cultura contrahegemónica, porque para eso es que emergen otras formas de cultura, para contrarrestar la cultura hegemónica que tiene unas formas, unos códigos de poder, unos códigos de control. Entonces lo que hacen las culturas que emergen en especial desde las clases subalterizadas es entrar en una confrontación directa a esas formas ideológicas culturales. (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Bolívar nos aclara que a pesar de que la cultura del hip hop se gestó inicialmente en la ciudad de Nueva York, es decir en los Estados Unidos, esto no lo hace una praxis cultural blanca. Los procesos de migración desde el exterior e interior que reubicaron en los *ghettos* de esta ciudad, principalmente a conglomerados humanos de descendencia latina, caribeña y de la diáspora africana son esenciales para la riqueza cultural que germinó en esta ciudad. Tampoco es únicamente una expresión afrodescendiente pues como mencioné la hibridación de prácticas culturales diferentes que coexistían son las que permitieron que nazca el hip hop como una expresión de resistencia contra las imposiciones ideológicas culturales y políticas que gobernaban estos territorios. Esta coexistencia entre varios grupos humanos con diferentes prácticas culturales potenció su lucha social y de resistencia. Esto indudablemente es una praxis de contrahegemonía y de confrontación cultural.

Es así como algunos aspectos de la historia más próxima de este territorio son totalmente relevantes para entender cuáles fueron las circunstancias socioculturales y políticas del surgimiento de la cultura hip hop y su origen. Cabe remontarse inicialmente al periodo de la década de 1960, una época de constantes luchas y revoluciones ideológicas que buscaron la reivindicación histórica de los afrodescendientes y sus derechos civiles en un periodo donde las políticas estructurales blancas pretendieron gobernar el país en función de una segregación racial institucionalizada y con claros privilegios raciales en favor del conglomerado blanco del país.

En estos contextos conflictivos, apoyados por políticas estatales conocidas como las leyes Jim Crow (Chang 2005), emergen movimientos sociales y figuras políticas de gran influencia histórica para las comunidades negras afrodescendientes. Antes de mencionar a los personajes históricos vinculados a esta lucha por los derechos civiles, es necesario revisar brevemente en qué consistían dichas leyes y la serie de políticas de “negligencia benigna”, como el propio autor las denominó, caracterizadas por una fuerte

carga de segregación racial, en las que se establecía claramente que las personas negras y latinas no debían tener los mismos derechos y oportunidades (Chang 2005).

Hay que partir del hecho de que esta violencia tácita fue acompañada por políticas institucionales cuyo objetivo era reorganizar y redistribuir los espacios públicos y las escuelas, destinados por separado a ciudadanos blancos y negros. Fueron políticas públicas que impactaron el derecho al voto, la economía e incluso las relaciones interpersonales. Se instauró una clara desigualdad en el acceso al empleo, respaldada por una propaganda difundida por los medios de comunicación hegemónicos, que promovían la desigualdad racial. Existió un aparato judicial estructurado con criterios raciales diferenciados, una prohibición de matrimonios interraciales, y restricciones para la tenencia de propiedades, también diferenciadas para personas negras y latinas.

Además, a partir de estas leyes surge como ejército privado el Ku Klux Klan, una organización armada de supremacía blanca que asesinó a cientos de ciudadanos negros (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Dentro de esta polémica ley se estipuló también la segregación en el transporte público. Aquí aparece una mujer afrodescendiente llamada Rosa Parks quien se volvió parte de la historia de lucha por los derechos civiles al negarse a sentarse en los asientos destinados a los negros, lo que conmocionó la urbe pues su acto de valentía iba a ser replicado y tomado de ejemplo para resistirse a estas políticas segregadoras, raciales y violentas (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Otro caudillo de la supremacía blanca en esta época fue Robert Moses, un urbanista, apodado como: *The master builder* o el maestro constructor. Pues, fue el encargado de redistribuir espacialmente y dividir territorialmente el espacio para la creación de los *ghettos* de Nueva York y la construcción de una autopista desplazando y deshabitando comunidades negras que vivían en estos sitios para dar relevancia a la cultura del automóvil y al sueño, entre comillas, de unir a las islas de Nueva York con una ansiada autopista (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Estos desplazamientos forzados tuvieron consecuencias sociales fuertes en la población ya que los privilegios raciales adyacentes a estas leyes provocaron el surgimiento de pandillas blancas y núcleos fascistas que fueron una herencia de la migración europea italiana y de sus mafias a estos territorios. Como contramedida las

comunidades de afrodescendientes organizaron sus propias pandillas para defenderse en espacios públicos y escuelas generando acciones de violencia racial permanentes (Chang 2005).

Esta ola de violencia desatada desde la política, su institucionalidad y sus estructuras de poder capitalistas, obligó a que personajes como Martin Luther King Jr y Malcolm X, emerjan para apaciguar las innumerables muertes innecesarias y toda la creciente violencia que atentaba contra la existencia de las otredades no blancas y gestar las leyes necesarias para concretar los derechos civiles inexistentes (Adriana Dávila, comunicación personal, Curso Internacional Hip Hop, 2025). Martin Luther King Jr. fue un activista que abogó por los derechos civiles y el derecho al voto de los afrodescendientes en los Estados Unidos, desde formas de protesta no violentas. Con su discurso “I have a dream” tengo un sueño, logró propagar este ideal por la igualdad y coexistencia entre blancos y negros, lo que lo consolidó como un notable orador. Su lucha se condensó con la promulgación de la ley derechos civiles en el 64 y la ley del derecho al voto un año después. Ganar esta representatividad política y tener una voz en contra de los dictámenes hegemónicos le costó la vida y fue asesinado en 1968 (Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Malcolm X fue otro activista y líder político por los derechos civiles que en contraposición a Martin Luther King Jr, tuvo una perspectiva de resistencia y lucha más contestataria y frontal. Acusó directamente a las poblaciones blancas por las atrocidades y muertes violentas de sus coterráneos afrodescendientes. Su vinculación a la nación del Islam y luego su desvinculación por discrepancias ideológicas al proponer un movimiento nacionalista negro para aumentar la conciencia política y la conformación de la Organización de la Unidad Afroamericana y sus posturas de izquierda vinculadas al comunismo y la lucha de clases provocaron una tensión política que decantó en su asesinato en 1965 (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Estos asesinatos a líderes afroamericanos y la incertidumbre institucional desencadenaron la creación y acción de innumerables movimientos civiles con una postura más radical que buscó generar un contrapeso dentro de esta guerra racial y generar formas de resistencia cultural y formas de confrontación directa incluyendo la autodefensa armada. Es decir, la autodeterminación y la conciencia de clase cada vez más marcada ideológicamente en la comunidad negra debido a las emergentes necesidades de una lucha por el poder hegemónico, logró incentivar a estudiantes universitarios como

Huey Newton y Angela Davis a organizarse y participar más activamente en esta batalla por los derechos emergentes y la búsqueda de una vida digna y autónoma (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Por un lado, la creación del *Black Panthers Party* o Partido de las Panteras Negras para la autodefensa armada y la creación de tejido social y comunidad negra con ideología comunista en donde Huey Newton hizo incidencia y acción; y por el otro a Angela Davis y su contribución al feminismo negro interseccional de corte marxista, su activismo y participación con movimientos político sociales de izquierda incluyendo a las Panteras Negras y al Partido Comunista estadounidense. Los procesos organizativos eran urgentes y la consigna común fue: Organízate (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Los jóvenes tuvieron más incidencia política y procesos organizativos para responder a las necesidades emergentes desde una propuesta contrahegemónica y particularmente negra, “donde empezamos a entender un carácter decolonizante e ideológico muy fuerte” (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1), para poder confrontar directamente y desde ahí generar comunidad.

Otro personaje realmente importante para entender el origen histórico del hip hop imbricado en los derechos civiles, es Clarence 13X, quien fue un exalumno de Malcolm X en la nación del Islam. Al igual que su mentor decidió desvincularse por discrepancias dentro de las enseñanzas sagradas, para formar su propia nación: la nación de los Dioses y las Tierras también conocida como la nación del 5 %, en Harlem, Nueva York. Como una propuesta cultural de hombres y mujeres empobrecidos y ya no religiosa como su antecesora (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Esta propone que, si el hombre blanco es el diablo, el hombre negro es Dios, quitándole este título al mismísimo Alá²⁸ y dotándole al hombre negro este carácter divino cobijado de resistencia cultural. Bueno, si el hombre negro es Dios las mujeres son las tierras, una perspectiva alejada de una espiritualidad religiosa y nutrida de una forma de entender la vida desde una matemática suprema y su concepción filosófica y cultural (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

²⁸ Divinidad suprema en la religión islámica.

El entendimiento ideológico del 5 % dicta que el 10 % de la población mundial tiene el control de todo, marcan la narrativa hegemónica y centralizan el poder económico, político, social y cultural para mantener el *statu quo*, es decir la élite que conoce la verdad usa todo su aparataje para que tu no despiertes y te mantengas en la ignorancia. El 85 % está desinformado y es manipulado por la hegemonía cultural, política y sus narrativas de control, ellos no saben realmente lo que sucede ni les interesa solo viven y sobreviven día tras día sin cuestionarse nada, lo que es muy conveniente para la élite (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

El 5 % también conoce la verdad y no se deja dominar ni manipular culturalmente por las élites y sus designios, en cambio busca transmitir esta verdad para que se propague y en consecuencia nos libere. A las personas que integran este 5 % se los conoce como los *Poor Righteous Teachers* o los Profesores Justos Pobres y son quienes se niegan al sometimiento del 85 % y que además están en la voluntad de informar y enseñar las herramientas necesarias para despertar de ese letargo y dominación impuesta, justamente como haría un profesor con un alumno (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Bastante similar a la concepción de Gramsci sobre los intelectuales orgánicos que “son las personas que hacen que las culturas populares puedan generar unas formas políticas e ideológicas de resistencias” (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1). Utilizo a García Canclini para poder visibilizar estas hibridaciones entre la nación del Islam, la nación del 5 % y el hip hop.

La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no solo la mezcla de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos. Destaco las fronteras entre países y las grandes ciudades como contextos que condicionan los formatos, estilos y contradicciones específicos de la hibridación. [...] La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes. (García Canclini 2001)

Como lo expone García Canclini los movimientos migratorios y las circunstancias específicas de los nuevos territorios transitados condicionan de alguna manera las formas en que se hibridan las culturas, en este caso como del Islam en Nueva York se llegó a la creación de la nación del 5 % que a su vez se vinculó a la cultura del hip hop dotándole

elementos espirituales y filosóficos a la cultura con la intención de sumar acciones para la reivindicación racial de los afrodescendientes.

La incidencia de la nación de los Dioses y las Tierras y el 5 % son relevantes para la cultura del hip hop y muchas agrupaciones y *crews* especialmente de raperos afroamericanos que la han acogido como parte de su filosofía y praxis habitual. Una de sus principales epistemes es el entendimiento de que el ser humano negro fue la primera vida humana en la tierra y como tal tienes el potencial latente y la autonomía para construir tu propósito real en tierra (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Con estas herramientas y desde una praxis que confronta los designios hegemónicos, a través de la cultura *hip hoppa* y así poder ser un justo gobernante de ti mismo. La lista de grupos que se alinearon a esta ideología liberadora son varios, sin embargo, me gustaría mencionar a los más importantes para mí, pues en su praxis *hip hoppa* llevaron este conocimiento y sus códigos filosóficos y de lenguaje a las canciones que hacían, a sus videos, a sus discursos y narrativas habituales. Incluyendo la concepción de una matemática suprema y un estudio de la numerología sagrada. Estos raperos son: Rakim, Big Daddy Kane, Mf Doom, Wu Tang Clan, Gang Star, Black Shep, entre muchos otros más (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Con este recuento histórico político tenemos las nociones necesarias para llegar a entender realmente las circunstancias de origen de la cultura hip hop, podemos ahora adentrarnos un poco más en las características específicas de esta propuesta contrahegemónica concebida como una contracultura y su lucha política subyacente. Como mencioné brevemente el hip hop se consolida como movimiento cultural y social en 1973. Sin embargo, ¿cuáles fueron las condiciones necesarias para que este hecho se consume?

El ambiente social y político en el que vivían los habitantes de los *ghettos* de Nueva York se encontraba en total abandono y desde una práctica de la necropolítica y la negligencia benigna, este entramado social vivía en un caos permanente. Los recursos disponibles se disputaban entre pandillas que proliferaban y se expandían de forma progresiva provocando revueltas diarias. Las pandillas con menos miembros manejaban por lo menos una manzana a su cuidado y antojo. Sectores claramente delimitados del *ghetto* eran tutelados por ellas y si en algún caso otra pandilla blandiendo sus colores o

insignias²⁹ se atrevía a entrar en otro territorio era castigado de forma ejemplar e incluso asesinado si el caso específico lo ameritaba (Chang 2005).

Es indudable que no todos los jóvenes se asociaron a este tipo de organizaciones, aunque, si no tomabas esta decisión te veías expuesto a robos, extorsión y todo tipo de violencia delictiva. En este contexto, emerge uno de los principales mentores en la construcción ideológica y contrahegemónica de esta cultura. Él es Afrika Bambaataa, un melómano y joven líder de los *Black Spades*, una de las pandillas organizadas con más miembros y bastante violenta del sur del Bronx con una reputación que resonaba en todas las islas de Nueva York y que consiguió convertirse en una de las pandillas más grandes abarcando grandes territorios (2025).

Era un líder nato y con gran visión. Esto lo llevó a participar en un concurso de ensayos “organizado por la Autoridad de la Vivienda de la ciudad de Nueva York” (Chang 2025) y a ganar la posibilidad de viajar a África y Europa. Allí logró aprender sobre una de sus etnias más importantes: los zulúes, en Sudáfrica. Esta etnia tiene gran relevancia histórica debido a su incansable lucha contra los ingleses durante el proceso de colonización blanco-europea, en la guerra anglo-zulú.

En este viaje, además de conocer la historia de esta etnia, los personajes destacados de dicha guerra y “las poderosas imágenes de solidaridad negra” (2005) visibilizadas en la película *Zulu*, protagonizada por Michael Caine en 1964, Afrika Bambaataa tuvo una revelación: una epifanía que marcaría y cambiaría su vida. Comprendió que destruirse y matarse entre coterráneos negros no era la forma de resistir; identificó al verdadero enemigo: en el contexto de esa guerra, el hombre blanco y su proceso devastador de colonización, y en el contexto social del gueto, las políticas estructurales que generaban violencia y obstaculizaban la convivencia comunitaria del pueblo negro.

Además, durante su viaje pudo constatar que la narrativa racial hegemónica en Estados Unidos según la cual las personas negras no pueden realizar ciertas tareas era una falacia, ya que en África las comunidades negras se levantaban temprano y hacían lo necesario para sacar adelante a su país. Chang menciona que, en una entrevista a Bambaataa, este afirmó que dicha experiencia cambió por completo su manera de ver las cosas.

²⁹ Las pandillas para identificarse comenzaron a utilizar chaquetas con parches bordados con el nombre e imagen de la gang a la que pertenecían en su espalda, tomando el ejemplo de los grupos de motociclistas que ya existían con anterioridad (Chang 2025).

Las ideas del panafricanismo y la lucha de muchos otros antes que él por la hermandad afro y sus diásporas en el mundo, provocaron que a su regreso a los Estados Unidos su visión cambie y en esa transición cambiar al mundo que habitada y eventualmente a todos los rincones de la tierra junto con el hip hop. La ola de violencia entre pandillas estaba descontrolada, pandillas blancas contra pandillas de latinos y pandillas de negros (Chang 2025).

Un incidente con extrema violencia debido a las tensiones raciales sucedió en *Stevenson High School*, Bambaataa estudiaba ahí y lideró los enfrentamientos contra pandillas blancas lo que desencadenó una batalla dentro de un centro comercial y desde ahí este *High School* dejó de ser como era antes, las riñas aumentaron y este espacio de estudio se convirtió en un campo de guerra constante (Chang 2025). Debido a estos hechos y con una visión en constante reflexión y renovación decide convocar a muchas de las pandillas del *South Bronx* a una tregua en 1971 a donde acudieron también los *Ghetto Brothers* otra pandilla del Bronx con integrantes puertorriqueños que además hacían música en formato banda, considera violenta pero no vengativa y que buscaba otras alternativas que no sean la guerra constante (Chang 2025).

El tratado de paz y la manera en que el presidente de los *Black Spades*, Bam Bam, se comprometió personalmente a respetarlo tuvo un efecto profundo en el joven caudillo. Bambaataa comenzó a buscar una salida y descubrió que su habilidad a la hora de movilizar a la gente para luchar fácilmente podía cumplir el objetivo de promover la paz. (Chang 2025)

La reorganización y tregua de las pandillas permitió construir comunidad y tejido social en el *ghetto*, al menos en la medida de lo posible. Con esta visión, transmutar la violencia en algo más que beneficie a las comunidades negras y latinas era idóneo para poder coexistir y desarrollarse social y culturalmente y potencialmente rica por toda esta hibridación e interculturalidad existente en el territorio. Este hecho faculta las condiciones necesarias para que emerja el hip hop (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

La hibridación como procesos de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, [...] Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación. (García Canclini 2001)

Desde Canclini podemos evidenciar justamente que la tregua entre las pandillas, principalmente entre las blancas y negras, fue necesario para una consolidación del tejido social humano que cohabitaba estos territorios, sin este paso nunca se hubiese logrado concretar la praxis de esta contracultura. Como dijimos, en 1973, los distintos elementos de la cultura se encuentran oficialmente y por primera vez en una fiesta en particular. Esto deja en claro que las distintas artes del hip hop ya existían con anterioridad, es decir, jóvenes ya estaban pintando las paredes con grafiti, estaban haciendo e improvisando rimas, estaban saltando y experimentando su cuerpo con pasos de baile y otros estaban acumulando discos de vinilo para poder ser Dj en las fiestas. Bambaataa en su interés de comunicar y al ser melómano, decide aprender el oficio de Dj para poder organizar y sonorizar sus propias fiestas. Su poder de convocatoria era tan intenso que a donde iba a tocar un séquito de seguidores lo acompañaban, en palabras del mismo Bambaataa “cuando me convertí en Dj ya tenía un ejército que me respaldaba, así que sabía que mis fiestas iban a llenarse automáticamente” (Chang 2025) es decir, toda la gente que lo acompañaba en las calles acompañó también en las fiestas y prácticamente las llenaban. La contrapropuesta a *Black Spades* fue *The Organization*, Bambaataa la presidía y lideraba y su objetivo fue reemplazar las armas y la violencia, con música y fiesta para la coexistencia de la comunidad.

Bambaataa fue la figura seminal y proteica que encendió las primeras llamas de la generación hip-hop. Lo que hizo fue transformar su entorno en una estructura sonora y social, y de ese modo promovió las ideas que le darían forma a la futura rebelión generacional. Son innumerables los arquetipos del mundo del hip-hop que parecen haber nacido a partir del conjunto de hechos y mitos que representa la vida de Bambaataa. Assim, quién no solo es el padrino del género sino también un *original ganster*, promotor de la paz post-derechos civiles, rockero de los levantamientos afroamericanos, arqueólogo del *breakbeat*, místico interplanetario, elucubrador de teorías conspirativas, afrofuturista, activista del género y griot del siglo XXI. (2005)

Gracias a que Bambaataa tuvo la visión de unificar a las pandillas y transformarlas en un conglomerado cultural de resistencia pudo emerger la cultura del hip hop con una clara perspectiva ideológica de resistencia. Esto lo hace un pilar fundamental dentro de su desarrollo y por todo esto es que este personaje icónico tiene la relevancia dentro de la cultura. Sin él y su visión nada de esto se pudo dar.

Block parties y la trinidad del hip hop

Sostengo que el objeto de estudio no es la hibridez sino los procesos de hibridación. El análisis empírico de estos procesos articulados a estrategias de reconversión, muestra que

la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse de los beneficios de la modernidad. (García Canclini 2001)

Como lo menciona García Canclini todos los elementos artísticos y humanos que se concatenaron para la sociogénesis de esta cultura, fueron fundamentales para que los marginados puedan pugnar en estas luchas por el poder hegemónico y generar sus propias formas de resistir y existir dentro de los *ghettos*. La música, sin duda, fue una de las herramientas para conseguir unir a la comunidad. Las distintas fiestas que se realizaron convocaron a mucha gente que empezaba a empatizar con este movimiento de resistencia cultural gracias a la música que podían escuchar y disfrutar. En este contexto, aparecen tres exponentes y pilares de gran relevancia para la cultura pues comenzaron a generar un circuito de fiestas conocidas como *block parties* siendo una apuesta en común. Conocidos como la trinidad del hip hop fueron estos tres Djs quienes tenían la llave maestra para abrir la puerta de la conjunción de esta propuesta contrahegemónica desde la fiesta, las tornamesas y lo que se denominó como el *breakbeat*³⁰. Ellos fueron: Kool Herc, Grandmaster Flash, y Afrika Bambaataa, tres afroamericanos de los *ghettos* de Nueva York que a través de la música lograban de a poco transformar lo negativo de las pandillas en algo positivo que construya comunidad. Además, fueron los primeros en proponer la formula escénica o performática de Djs junto a Mc para que decante en un show performático (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Vamos a mencionar a esta trinidad *hip hoppa* empezando por Clive Cambell o también conocido como Kool Herc. Su afición por el ejercicio físico y corporal le dio este pseudónimo que hace referencia a Hércules. Su familia emigró desde Jamaica y llegó al Bronx. Ya allí y con tan solo 16 años ya estaba organizando fiestas con sonidos y ritmos jamaquinos, además de *soul* y *funk*, especialmente James Brown que estaba entre sus favoritos (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Es inevitable reflexionar ¿cómo fue este encuentro o choque cultural? Join Red, ministro de la cultura Hip hop desde Colombia nos menciona lo siguiente:

³⁰ Los *breakbeats* son secuencias de batería que suenan cíclicamente o en loop mientras reproducen dos vinilos de música idénticos. Por lo general al inicio de las canciones en los setenta sonaba la batería antes de la entrada de la melodía y el Dj al regresar el recorrido del vinilo conseguía hacer este corte o *break*. A los [danzantes de la cultura o bboys](#) les encantaba ese momento y estallaban en baile. Ahora esta técnica sirve para construir secuencias de batería para las instrumentales de rap.

De Jamaica al Bronx no fue un encuentro violento. La forma en la que llega hip hop es a un lugar que ya existía en los Estados Unidos que son las comunidades negras y emigrantes de Jamaica y de otros lugares y ya ellos tenían unas raíces musicales muy cercanas a lo que eran las raíces musicales con las que llegó Kool Herc que ya se escuchaban mundialmente. Que eran el Dub, el *RockSteady*, el *Dance Hall*, el Reggae, llegó con ello, llegó con el *Pick up [Sound System]*, que no era tampoco desconocido mucho en la comunidad negra de Norteamérica. Y así mismo las comunidades de negras de Estados Unidos no eran comunidades homogéneas, sino que eran etéreos, etéreos en el sentido de que las comunidades negras se permitían vivir con comunidades latinas empobrecidas. Entonces compartían un mismo nicho, no cultural, pero sí al menos territorial y eso es fundamental. Como el territorio, cuando no es homogéneo y cuando no se permite esa segmentación y esa sectorización racial económica, pues permite que la cultura pueda influir de una manera mucho más orgánica. Entonces en Estados Unidos el choque cultural no fue tan fuerte como pudo haber sido en América Latina. (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Si bien, en este caso el encuentro entre la cultura jamaicana y las comunidades negras del Bronx, de dio de forma orgánica, desde el momento que comenzó a gestarse en un nuevo territorio comienza a generar dinámicas nuevas y a permearse también por las prácticas culturales específicas del Bronx y generar procesos de hibridación que cimentarían parte de la propuesta cultural *hip hoppa*.

Su procedencia jamaicana y su capital cultural caribeño le dotó de mucha música importada desde su lugar de procedencia. Además, de los *Sound Systems* que son grandes sistemas de sonido con parlantes y amplificadores que se podían desmontar y mover a donde se lo requiera. Si tu sistema de sonido es bueno y poderoso tiene mayor amplitud sonora y mayor expansión de la música escogida y mezclada por el *selektor*, en código callejero jamaicano o Dj en un lenguaje más globalizado. Esto convocó a las personas que cohabitan los mismos espacios a interactuar entre ellos siendo una herramienta para generar comunidad y esparcimiento social (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Desde su experticia realizando fiestas callejeras que cada vez convocaban a más jóvenes de distintos puntos, pudo notar que al sonar los distintos vinilos había momentos cuando el público se animaba a bailar y se llenaba de energía explosiva. Por lo general, eran en las secuencias iniciales de batería y cuando no había las melodías de las canciones. Esto le hizo entender y conceptualizar el *break*, este momento específico donde la algarabía de los presentes reventaba en los pasos iniciales del *breaking*. Es así como a partir de este entendimiento desarrolla una técnica que él llamó como *Merry go round*, para que estos momentos tengan mayor duración en el espectro sonoro de la fiesta (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Esta técnica requería dos tornamesas

con el mismo vinilo en cada una y consistía en calcular los compases musicales y mover la aguja de la tornamesa manualmente, de una a otra, al punto inicial de esta secuencia para lograr hacer un *loop* y que dichas secuencias vuelvan a sonar a voluntad. Con el tiempo supo cómo utilizar estos descansos de las distintas canciones y mezclarlas para conseguir finalmente los *breakbeats* y subir la intensidad de la fiesta y de sus asistentes (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Esto lo llevó a traspasar fronteras y a expandir territorialmente este tipo de fiestas y su praxis como Dj consiguiendo mucha más audiencia paulatinamente. Su proceso creación creativa con los *breaks* trazó un camino que muchos otros iban a seguir perfeccionando dentro de la cultura.

Junto a Kool Herc aparece su hermana Cindy Cambell, que es considerada la primera promotora de la cultura. Ella realizó una fiesta que se volvería un hito de la historia del hip hop, un 11 de agosto de 1973, aun cuando esta protocultura seguía reconfigurándose y consolidándose. Esta fecha es considerada, actualmente, como el aniversario de la cultura pues gracias esta fiesta icónica podemos ahora entender parte de los elementos que conformarían al hip hop, al menos sus cuatro más importantes y de expresión artística el Mc, el grafiti, el *breaking* y el Dj (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

La intención de esta fiesta fue generar recursos económicos para el regreso de Cindy a su nuevo periodo escolar. Siempre estuvo acompañando en los procesos a su hermano, fue su estilista personal y principal apoyo durante este tiempo. Evidentemente el Dj que iba a pinchar los discos y desatar la energía de la fiesta era Kool Herc, quién además tenía una gran colección de discos, de música variada, para encender la fiesta (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Ella mismo coordinó todo lo necesario, alquiló la sala de recreación del bloque de viviendas en el que vivían, realizó los volantes a mano, donde se anuncia como una fiesta de Dj Kool Herc, con un encabezado escrito en letras al estilo grafiti y el nombre de la fiesta: “*Back to School Jam*”, marcaba el valor de la entrada en 25 centavos para las mujeres y 50 centavos para los hombres especificando el horario de la fiesta de 9 de la noche a 4 de la mañana. Sus padres también sumaron consiguiendo las bebidas y la comida. Cindy se encargó de repartir los volantes por todo el Bronx. La difusión boca a boca que tuvo este evento generó grandes expectativas y muchos jóvenes interesados en estas nuevas propuestas de fiesta estaban dispuestos a ir, divertirse y conocer a este Dj

emergente y su propuesta (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

El lugar de este bloque de viviendas era *1520 Sedwick Avenue* en el Bronx y es considerado el lugar donde empezó todo, actualmente muchos activistas del hip hop incluyendo a Herc, realizaron activismo cultural y lograron que esta avenida del Bronx tome el apelativo y nomenclatura de *Hip Hop Boulevard* debido a la gran importancia que tuvo esta fiesta en particular y ser el lugar que le dio vida a la cultura (Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Como era de esperarse la fiesta fue un éxito total y el espacio de la fiesta que permitía 300 personas se llenó por completo. Llegaron bboys, bgirls³¹, escritores de grafiti y muchos jóvenes que se inspiraron del paisaje cultural que vieron para irlo replicando y sumando eventualmente. Cindy Cambell, no se imaginó jamás la relevancia que tendría a futuro este lugar y esta fiesta para la cultura y mucho menos que sería considerada como la primera promotora del hip hop, esta acción sería el fuego inicial que le daría vida al espíritu de esta cultura (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Herc utilizó mucha música que no estaba de moda en su set incluyendo una canción funk del grupo *The Jimmy Castor Bunch* titulada: *"Its just begun"*, que se convirtió en un himno especialmente para los bboys. James Brown también fue seleccionado, pero Herc fue cuidadoso al reproducirlo pues escogió partes de presentaciones en vivo para jugar con su técnica y generar *breakbeat* (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Un amigo de Herc, conocido como Coke la Rock, en las secuencias instrumentales del break mientras tocaba los discos empezó a animar en un micrófono y a mencionar el nombre de otros amigos invitándolos a hacer lo mismo (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Este suceso es singular pues da cabida al inicio de las duplas dinámicas entre Djs y Mcs, que en el caso de Herc se llamaron Kool Dj Herc and The Herculoids. Al final de este acontecimiento histórico todo el mundo sabía sobre este Dj y su reputación comenzó a incrementarse junto a sus MC (Chang 2025).

Joseph Saddler o mejor conocido como Grandmaster Flash, llegó como migrante al Bronx junto a su familia desde Barbados. Se ganó su relevancia y ser parte de esta

³¹ Lenguaje y código hip hop para designar a quienes practican el *breaking*, la danza del hip hop. Viene de *break boy* o *break girl*.

trinidad al desarrollar técnicas nuevas innovadoras al momento de reproducir los vinilos (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). En su búsqueda y experimentación desarrolló el *breakbeat* lo que impulsó la creación de pistas para rapear y poner a danzar a los jóvenes de esta ciudad caótica y comúnmente en llamas³². Jeff Chang, historiador de la cultura Hip hop menciona esto sobre Grandmaster Flash:

Saddler no iba a las fiestas de Kool Herc o Pete 'DJ' Jones para drogarse, gritarle a las chicas o mostrarse ante el público. Lo que le gustaba era quedarse en las sombras y absorberlo todo: lo que hacía el DJ, el público, el equipo, la música. Cuando volvía a su habitación, armado con su destornillador, su soldadora eléctrica y su insaciable curiosidad, el chico a quien más tarde todos conocerían como Grandmaster Flash se ponía a teorizar sobre los tocadiscos y las mezcladoras, a reflexionar sobre la presentación de las fiestas, en un intento por averiguar cómo convertir la creación de *beats* y la interacción con el público en una verdadera ciencia. (Chang 2025)

Su creatividad y experimentación dentro del tornamesismo dejó un legado de gran relevancia para esta cultura. Pues al innovar el uso de las técnicas de reproducción de los vinilos e implementar, lo que él llamó, la teoría del *Quick Mix* o mezcla rápida. Implementó técnicas que requerían el uso de dos copias idénticas de un mismo vinilo y el uso de dos tocadiscos sonando al unísono controladas por una mezcladora, estas técnicas fueron: El *cutting*, el *backspin* y *double-back* (Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). La primera una técnica de *baby scratch* o deslizamiento del vinil en la aguja hacia adelante. La segunda un retroceso del vinil en su reproducción para lograr la ciclicidad sonora, para esto él previamente marcaba la etiqueta del vinilo con un crayón, así sabía exactamente cuando iba a sonar la secuencia de batería o solos y a donde regresar para lograr el *loop*, este momento en particular generaba algarabía entre los bboys y bgirls, que recibían esta sonoridad como una invitación a danzar y llevarlo a un punto de clímax. El tercero, en cambio, fue una técnica que requería el uso de ambos tocadiscos con dos vinilos iguales, reproducía uno y luego cambiaba al otro para reproducir lo mismo, con un efecto parecido a un robote sonoro de una torna a otra (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Transformar un hecho simple como la reproducción musical a un ejercicio de creación y construcción creativa dentro del tornamesismo, fue un hecho sin precedentes

³² En los setenta, muchos edificios abandonados eran quemados a propósito con la intención de cobrar los seguros. Contraban a las pandillas para que los incendiaran y autoprovocaran estos incendios.

y por esto es considerado parte de esta trinidad (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). La implementación de su estilo propio y de estas técnicas fomentó la necesidad de un maestro de ceremonias pues desde estos *breaks* sonoros se podía incluir voces, consignas y mensajes durante las fiestas. Él, además, fue parte de la dupla performática, Dj- Mcs, *Grandmaster Flash and The Furious Five*. Con su icónica canción *The Message*,³³ lanzada en el 82 e interpretada por el Mc Melle Mel parte del *crew* de Los Furiosos Cinco. Esta canción que además estaba acompañada de un video clip de sus integrantes en la calle, esta es una de las primeras canciones que relatan las condiciones sociales y humanas de la gente del *ghetto* de manera pública. Utilizaron la visibilidad de la televisión y la radio para propagar, justamente, su mensaje con un contenido fuertemente político y de crítica social (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Esto lo vuelve un poderoso referente para nuevos Mc que en el futuro harían rap con un contenido sociopolítico más explícito en contra de todas las formas de segregación racial y de clase como *Public Enemy* o *Dead Prez*, que pugnando por el poder hegemónico hacían praxis de esta cultura contrahegemónica desde los medios de comunicación masivos y la música rap.

El tercer miembro de esta trinidad fundamental para la existencia de esta cultura emergente fue Afrika Bambaataa. Como hemos mencionado, este líder de pandillas buscó una forma diferente de coexistencia en las calles y *ghettos* de Nueva York y desde su liderazgo proponer la concepción y articulación de las imbricaciones necesarias para construir un proceso cultural, en todo sentido, que genere tejido social y comunidad. Su reputación y poder de convocatoria además de su activismo por la paz entre pandillas y su nueva propuesta contrahegemónica liberadora le permitió tener un séquito de seguidores desde su inicio y el respaldo de pandilleros y expandilleros que lo acompañaban siempre (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

El misticismo que evocaba Bambaataa, era su mayor potencial. Comenzó a crear códigos lingüísticos y conceptuales para narrar y categorizar todo lo que sucedía a su alrededor como movimiento social y cultural. Su innovación creativa y gran liderazgo le permitió llevar las fiestas a espacios de la ciudad de Nueva York que antes de él y sus antecesores de la trinidad era impensable, es decir:

³³ Escuche esta canción accediendo a este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>

Los pioneros de la generación del hip-hop estaban derribando las barreras de la segregación, aquellas que sus padres habían empezado a socavar. Al poco tiempo, el hip-hop no solo abarcaría la ciudad sino todo el mundo: vendría la época del Planet Rock. (Chang 2025)

Su propuesta performática juntos a sus Mc fue *Afrika Bambaataa and The Soul Sonic Force*. Utilizaban una gran cantidad de elementos simbólicos de varias partes del planeta para su estética de una forma muy ecléctica, con trajes muy llamativos que incluían tocados y sombreros. La creación de un nuevo ritmo musical llamado electrofunk que mezclaba de gran manera las baterías de los *breakbeats* junto a sonidos espaciales y electrónicos que connotaban una parte fundamental en su sonoridad futurista e interplanetaria como podemos ver en el video de la canción *Planet Rock*. Aquí se los ve en escenario con un público juvenil *hip hop* que está viviendo la fiesta y danzando su peculiar y original danza del *breaking* en un espacio rodeado de color y grafiti.

Un accionar político del cuerpo “otro”, negro y latino, dentro de procesos de hibridación cultural junto a nuevas propuestas rítmicas, estéticas y de lenguaje del cuerpo que empatizaban con los deseos de los jóvenes por ser parte de algo que los autodefinía y diferenciaba fuertemente del resto de individuos de los *ghettos* y la ciudad permitiéndoles ser visibles y aparecer frente al mundo y generar un fuerte sentido identitario dentro de este movimiento social y contracultural que estaba finalizando por concretarse como uno solo. Justamente este eclecticismo con su contrapropuesta novedosa y vanguardista llevó a esta protocultura a disputar nuevos espacios hegemónicos pues “la cultura es un escenario de disputa” (Andrés Bolívar, 2025, entrevista personal, ver Anexo 1). Para así lograr que estas formas particulares de ser y entender el mundo lleguen a otros estratos sociales y rompa la segregación racial y de clase para posicionar de a poco una nueva propuesta que viene desde los marginados y las subalteridades para finalmente disputar esta hegemonía cultural y resistir culturalmente.

Bambaataa desarrollo una perspectiva distinta. [...] las posiciones ortodoxas perdían su toda rigidez. James Brown era capaz de cantar sobre el orgullo afroamericano ante un público netamente blanco; [...] La música liberaba las ideologías de su coraza externa lograba que se acercaran mutuamente para encontrar un punto de expresión en común y formar una poderosa unidad. Bambaataa estaba creciendo en una cultura popular cada vez más veloz, una explosión cuántica de sonidos e imágenes. Por eso decidió comenzar a imponer su propio orden en ese caos de representaciones. (Chang 2005)

En este caso, Jeff Chang al mencionar popular se refiere exclusivamente a la cultura pop, es decir, a todas las propuestas hechas por la industria cultural hegemónica

de preponderancia blanca que busca posicionar un pensamiento ideologizante y una narrativa a través de la cultura de masas que están diseñadas para poder ejercer control sobre ellas. La aclaración es fundamentalmente importante porque desde la perspectiva de Gramsci lo popular se refiere a todas las acciones culturales que emanan y nacen desde las subalteridades, desde las otredades y lo marginal. En este caso desde la praxis callejera y del ghetto bajo la tutela de Bambaataa.

El poder tiene que emerger de la clase popular y la clase popular como una clase política e ideológica donde también se tiene que construir nuevas formas de hegemonía. Siempre hemos concebido a la hegemonía como el poder sobre. Entonces lo que dice Gramsci es que hay que construir una nueva hegemonía en donde sean las clases subalterizadas las que reconfiguren el poder y en ese poder es que emerge la resistencia. Y son resistencias, no hay unas únicas formas de resistir y en el hip hop por ejemplo: Lenguaje, la vestimenta, los códigos, la misma música, las narrativas, el grafiti, la toma del espacio privado y público, el *cypher*, el círculo, el ritual que hay en la cultura, son formas de resistencia. (Andrés Bolívar 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Es decir, hip hop resiste desde la cotidianidad a través de su conocimiento, saberes y lenguajes propios y concretos, con la intención de confrontar la cultura hegemónica occidental.

***Universal Zulu Nation* y el quinto elemento, consolidan la cultura**

Una de las tareas más vitales de mirar críticamente la cultura es desafiar la hegemonía de las representaciones dominantes y crear espacios para que se escuchen las voces marginadas.
(Bell Hooks)

Entonces, si las condiciones eran todas las mencionadas y los elementos ya estaban llevados a la praxis diaria y habitual de sus adeptos, ¿qué es lo que hacía falta para que esta cultura se consolide? Afrika Bambaataa una vez más tiene mucho que ver en esto. Sin duda, la participación de este patriarca de la cultura, considerado uno de los más importantes exponentes de toda la historia del hip hop es trascendental en el sentido de que sus ideas visionarias, sus acciones y liderazgo llevaron a la creación de la primera institución de esta cultura: La *Universal Zulu Nation*.

Fundador de la *Universal Zulu Nation*, la primera institución del hip-hop, una organización que ponía énfasis, tanto en abrir mentes como en armar fiestas; el predicador del evangelio de los cuatro elementos (Dj, el Mc, el b-boy y el grafiti); el misionero que

difundió el mensaje del hip-hop a los cuatro rincones del planeta y luego más allá del *Planet Rock*. Cuando el hip-hop perdió el rumbo, Bambaataa añadió un quinto elemento: Conocimiento. Según explicó los miembros de la *Zulu Nation* priorizan la búsqueda de razonamientos basados en el conocimiento apropiado, la sabiduría apropiada, el *overstanding* y los sonidos apropiados. Es decir, queremos que nuestros adeptos no se basen en creencias sino en hechos. (Chang 2005)

Esta institución logra coalicionar los elementos de esta cultura que, bajo el liderazgo de Bambaataa y su interacción con el mundo comienza a generar nuevas representaciones sociales, hábitos y a generar nuevos códigos de interacción social y de lenguaje particulares y exclusivos de Hip hop al igual que nuevas formas de resistencia cultural. Uno de ellos y en este caso es el *overstanding*, un neologismo que es una variación de *understanding* o conocimiento en español, cambiando el prefijo *under* o debajo por *over* que es sobre. Este concepto no tiene una traducción directa al español. Sin embargo, puede entenderse como supra conocimiento (2005). Al mencionar que tiene que ser un conocimiento apropiado se refiere a que debe estar situado y transitado en la realidad social e histórica de los territorios donde se gesta con sus particularidades locales e ideologías propias desde la concepción de lo marginal y su lucha inherente dentro de los campos de disputa hegemónicos, en el caso de las diásporas africanas ser consciente de los procesos de colonización y su liberación desde el panafricanismo, además de la conciencia y representación del hombre y la mujer negra.

Agregar este quinto elemento a la construcción e imbricación de la cultura logró condensar y articularla, logró darle forma y parámetros ideológicos propios para su correcta representatividad y desarrollo. Este quinto elemento comúnmente es conocido como simplemente el conocimiento. Sin embargo, esta concepción y lectura está a medias. Realmente este elemento son tres estados diferentes de la conciencia de las cosas su data y aprendizaje. Estos tres estados son: conocimiento que es toda la información y recursos que puedes tener sobre algo. La sabiduría que es llevar ese conocimiento a la acción y praxis, replicándolo o transmitiéndolo a alguien más. Y el entendimiento que es tener la conciencia de las cosas que estás haciendo, cómo lo haces y para qué (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). De esta manera lograr una sinergia entre los cinco elementos y a través de esta metodología darle una razón de ser y propósito ontológico a cada uno de ellos ganando una presencia simbólica y de cuerpo para convertirlo en una sola unidad, en un *cypher*, que ahora conocemos como hip hop.

La *Universal Zulu Nation* como organización estructuralmente conformada bajo la tutela de Afrika Bambaataa, cada vez más se fue alejando de su vieja estructura y jerarquía de pandilla para convertirse en una organización cultural con autonomía. Para conseguir esta transición se formuló y proclamó una poderosa consigna que represente a esta nueva cultura denominada hip hop. “Bambaataa lideraba su organización con firmeza promoviendo los valores consagrados en su nuevo lema: Paz, unión, unidad y diversión” (Chang 2005). Desde los capítulos Zulu de Latinoamérica o Abya Yala el concepto de diversión o *having fun*, se lo reemplazó con sano esparcimiento, pues la connotación de diversión puede caer un libertinaje descontrolado que atenta contra uno mismo y los seres vivos circundantes.

Es así como Bambaataa, junto a algunos de los miembros más cercanos, desarrollaron los escritos de un manual filosófico de comportamiento y códigos específicos para los miembros de la Nación Zulu Universal, conceptualizados como las lecciones infinitas (Chang 2005). Estas se encuentran en el primer libro o manual inicial de la organización, llamado el libro verde que corresponde al origen político, histórico, social y cultural e incluye las *Infinity Lessons*. Chang nos relata un poco sobre esto en la entrevista que hace al líder Zulu.

Bambaataa explico: “Teníamos que encontrar la manera de imponer el orden. Me puse a pensar y entonces fui recordando todas las enseñanzas y experiencias que había acumulado con los años. Así que me senté a escribir todo lo que tenía en la cabeza. Otras personas también se me acercaron para compartir sus opiniones y decidí integrar su conocimiento a las lecciones que estaba redactando. Estas lecciones empezaron a calar hondo en la gente, a mejorar su comportamiento”. En lugar de un conjunto de creencias o una lista de objetivos, *Universal Zulu Nation* ideó siete *Infinity Lessons*, que representaba la base fundamental de los valores de sus miembros. Estas lecciones establecían un código de conducta esencial y orientaban el “modo de vida” de los Zulus. Como si se tratara de uno de los sets de Dj de Bambaataa, las *Infinity Lessons* desplegaban un sorprendente eclecticismo y mezclaban algunos elementos familiares con una gran cantidad de contenidos arcanos. Mencionaban brevemente los orígenes de *Universal Zulu Nation* y sus antecedentes sudafricanos, y explicaban los orígenes de hip-hop desde el punto de vista de *Bronx River*. También incluían contenidos más esotéricos como los pronunciamientos de Elijah Muhammad [Lider religioso de la nación del Islam en los Estados Unidos] en cuestiones nutricionales y las interpretaciones raciales de la historia bíblica del Dr. Malachi Z. York. Toda la información se presentaba como una serie de preguntas y respuestas o en formularios con glosarios de los términos clave de la organización. Los mismos formatos que usaban los textos de la nación del Islam y la *Nation of Gods and Earths* mejor conocida como los *Five Percenters*. (Chang 2005)

Con todo este nuevo aporte de contenido filosófico sumado a los elementos de expresión creativa y movimiento, se lograba finalmente consolidar a este movimiento social y cultural emergente pues generaba las condiciones necesarias para su surgimiento

y permanencia en todo el mundo, o como mencionaba Bambaataa en el *Planet Rock*, por un tiempo infinito (Chang 2005). La versión oficial de la *Universal Zulu Nation* sobre su fundación, menciona que se la creó el 12 de noviembre de 1973. Esta institución antes se llamó *The Organization* y es muy probable que en esta fecha haya sido su creación pues en la tercera lección infinita se menciona que “La *Universal Zulu Nation* fue fundada en 1973 pero llega al poder en 1975 d. C.” (Chang 2005). Sus miembros fueron aumentando progresivamente, entre expandilleros y nuevos adeptos de esta propuesta y cosmovisión. Varios *bboys* y *bgirls* formaron las primeras *crews* que eran parte de la organización. Siendo *Mighty Zulu Kings* la *crew* que representaría a los Zulus en las batallas de *breaking* que comenzarían a desatarse en toda la ciudad con la intención de probar quién tenía el mejor estilo en este elemento, la mayoría de ellos acompañaron en el proceso de creación de la *Universal Zulu Nation* y eran muy cercanos a Bambaataa (Chang 2005).

El gran apagón del 77

Además de todo lo mencionado hubo un acontecimiento fortuito, pero tremendamente importante para los primeros años de la existencia del hip hop. Este suceso fue el *Black Out* o gran apagón sucedido en la noche del 13 de julio de 1977 y se postergó hasta el día siguiente, aproximadamente 25 horas sin suministro de electricidad. Este apagón fue producido por un fallo eléctrico generalizado en la ciudad de Nueva York debido a una tormenta y especialmente a varios rayos que cayeron en la planta de energía y subestación de *Consolidated Edison* en la ciudad cerca del río Hudson (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Este suceso causó por varias horas una ola de incendios autoprovocados de edificios abandonados, crímenes de toda índole incluyendo saqueos masivos de diferentes productos, objetos y valores de la ciudad. Esto llevó al arresto masivo más grande y numeroso de la historia de Nueva York. ¿Por qué este acontecimiento es relevante para la cultura? A este momento, las *block parties* o fiestas hip hop se propagaron por todas partes de la ciudad y los asistentes adeptos de esta cultura se incrementaban. La mayoría de ellos venían de zonas empobrecidas de los *ghettos* que buscaban una forma creativa de auto realización en la vida, pero hasta donde su precariedad y posibilidades económicas se los permitía. El apagón fue entendido como una señal divina para cambiar esa suerte y les dio la posibilidad de igualdad dentro de los estratos sociales que siempre añoraron (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Es así que muchas tiendas de discos de música, equipos de sonidos y artefactos eléctricos necesarios para la amplificación sonora fueron hurtados y reapropiados por los jóvenes que equilibraban estas diferencias socio económicas y se reapropiaban con estos recursos necesarios para la reproducción de la cultura: Tornamesas, micrófonos, discos, cajas amplificadas y todo lo necesario para montar una fiesta. En consecuencia, los colectivos y *crews* hip hoppas aumentaron exponencialmente al igual que las fiestas que cada vez era más habitual verlas gestarse en las calles. Gracias a esto la cultura pudo despegar y propagarse con gran fuerza dentro de Nueva York, especialmente en el Bronx y eventualmente en todo el mundo (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Las herramientas exclusivas de pocos ahora le pertenecían al *ghetto* y a los marginales que comenzaron a propagar y exteriorizar su voz.

Por otro lado, el apagón fomento a que muchas de las *crews* existentes generen, en estas circunstancias, dinámicas de batalla y representar sus elementos acompañados de las sombras. Batallas de *breaking*, grafiteros tomándose y reapropiándose de los espacios públicos y privados. Actuando desde una visión ontológica, es decir desde una razón de ser como individuo y una política del cuerpo para generar visibilidad de sus artes, cultura, para resistir y mostrarse en el mundo. Dejando claro la existencia de los marginales, de los subalternos, de los otros. Aquí estoy y soy hip hop (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

Elementos contraculturales de expresión hip hop

Como hemos mencionado hay cuatro elementos principales dentro de esta cultura, que permiten expresar a través de distintas herramientas, formas y estilos, nuestros pensamientos más profundos y nuestra visión del mundo. Reflejando la lucha interna y de circunstancias externas dictaminadas por políticas del capital y la cultura hegemónica que pretende diariamente normarnos, controlarnos, castigarnos y homogeneizarnos. Estos elementos de expresión permiten generar una diferenciación desde lo cultural e identitario. Sus estéticas, códigos y representaciones son particulares y así mismo sus maneras de resistir a estos postulados hegemónicos y a través del hip hop, confrontarlos.

El Dj, considerado como el arquitecto musical de esta sonoridad, encargado de mezclar música e hibridarla, usar los *breakbeats*, los *samples*³⁴ y buscar que el cuerpo

³⁴ Fragmento de una grabación de audio preexistente que se reutiliza en una nueva composición musical.

salte de energía y dance en las fiestas, es uno de los principales. Mencionaré a Dj LoveBug Starki quien en la década de los setenta ayudó a posicionar el término Hip hop, su aporte fue muy notable dentro de la cultura por lo que es considerado otro de los pioneros. (Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). No entraré en muchos detalles al respecto pues en el apartado de la trinidad del hip hop ya mencioné varios detalles y la praxis del Dj como tal.

El elemento del grafiti nutrió a esta cultura y se adhirió a ella eventualmente. Sin embargo, ya existía desde antes de la génesis del hip hop. Sus antecedentes se remontan a textos que incluían consignas políticas en las paredes y otros usos incluso publicitarios de ciertos locales y productos, desde que empezó la comercialización de pinturas en aerosol a finales de la década de los cuarenta. Con la invención de la pintura en spray el uso creativo que se le dio fue muy variado. Con esta nueva herramienta y dejando claro en que en los inicios el grafiti como tal era marcar las paredes con pintura exclusivamente con la lata ahora existen técnicas mixtas en donde utilizan pintura de pared, brochas, rodillos e incluso extintores llenos de pintura.

En el hip hop el grafiti toma relevancia pues los primeros grafiteros buscaban ser visibles en una sociedad que invisibilizaba las realidades de las personas subalterizadas y las recluía en *ghettos* para dejarlas a su suerte. El ejercicio de marcar su nombre en paredes y todo tipo de lugar para ganar visibilidad fue un acto político para que las personas puedan notar su existencia, con la premisa de mostrar que: yo estoy aquí y existo. *Cornbread* fue el alias que tomó Darril McCray que es considerado el primer grafitero como tal, él vivió en Filadelfia, Pensilvania y marcó con su tag muchas partes de la ciudad durante los sesenta. Ponemos en colación, además, a Taki 183 uno de los primeros grafiteros a finales de los sesenta en poner su firma o *tag* en todas las partes a las que iba y estaba presente en la ciudad de Nueva York. Taki viene de una contracción de su nombre que era Dimitraki, un nombre griego, y 183 que era la nomenclatura numérica de la calle donde vivía en ese tiempo (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

El ejemplo que dieron estos grafiteros fue replicado por muchos otros jóvenes que comenzaron a adoptar seudónimos de sí mismos para poder plasmarlos en las paredes y marcar con su tag todos los lugares posibles. Las pandillas hicieron lo mismo para marcar sus territorios y delimitarlos frente a las bandas rivales. Si eres parte de la cultura, a pesar de que practiques cualquier elemento debes poder hacer tu propio tag, que es un código cultural inherente de sus adeptos. Con la efervescencia de esta acción contrahegemónica

muchos jóvenes buscaron destacar sobre los otros probando quién pintaban más, en lugares impensables, piezas más grandes, mejores estilos, mejor técnica, en una búsqueda de reconocimiento dentro de esta práctica por demostrar quién es el mejor. Estos antecedentes llevaron a pintar los trenes del metro de Nueva York, pues consideraron que esta acción era una joya de renombre si practicabas grafiti.

Con el tiempo se dieron cuenta que si se pintaba un tren con un mensaje como: Estamos aquí regresaba un mensaje de las otras islas y estaciones del metro respondiendo: Nosotros también. Pintar los trenes se volvió tan común que la policía debió crear una unidad especializada para combatir esta práctica juvenil cargada de resistencia cultural y artística contrahegemónica. Sin duda pintar los trenes se volvió un hito de la cultura y ahora una forma de demostrar que la organización, planeación y audacia de los grafiteros no tiene límite (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Pues muchas estaciones de trenes en el mundo incluyendo la de Quito son intervenidas por los grafiteros del mundo y por el hip hop que se toma el espacio público y privado como forma de resistencia y lucha latente frente a las imposiciones hegemónicas.

El *breaking*, otro de sus elementos que convoca al cuerpo para realizar maniobras imposibles y muy llamativas, es la danza de la cultura. Danza que se alimentó de otras técnicas de baile e incluso de las artes marciales para poder gestarse. Con la popularidad de la música disco en los 60, muchos jóvenes fueron excluidos de los bailes por su edad y el código de estética de las distintas discotecas, esto motivó a generar un estilo de baile callejero conocido como el *breaking*. En este tienes toda la libertad creativa para poder desarrollar tu estilo e innovar con pasos de baile que emulaban a James Brown, a danzas nativas africanas y de américa, a la gimnasia olímpica, a técnicas de las artes marciales para desarrollar movimientos propios que poco a poco se fueron popularizando entre los jóvenes del *ghetto* que empezaron a adaptarlos como parte de su lenguaje corporal habitual y a replicarlos.

La invención creativa de los *breakbeats* los introdujo a las block parties y este fue su principal nicho para desarrollar su expresión corporal y mostrar sus técnicas y estilos dentro de los *cyphers*. Con el tiempo las *crews* fueron aumentando y la tensión entre ellas también, provocando que se gesten batallas de *breaking* en todos los rincones de la ciudad. En este contexto aparecen dos *crews* que son extremadamente importantes dentro de la historia de la cultura y que tuvieron una rivalidad encarnizada por probar quienes eran los mejores de la ciudad: La *Rock Steady Crew* y los *New York City Breakers*. Su

rivalidad pudo ser reflejada y llevada al cine en las películas que emergieron en la década de los ochenta, lo que propagó este estilo de baile en el mundo y a la cultura que la alberga, el hip hop (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025).

El último elemento que conforma este fenómeno socio cultural es el Mc o maestro de ceremonias, quienes a través de su contenido lírical o su mensaje, cuentan la realidad de su entorno más cercano y la denuncia de las injusticias sociales a los que son sometidos en especial por la policía y los distintos políticos y fuerzas de poder que los gobiernan. Este fue el último elemento en sumarse a la cultura pues llegó como consecuencia de las *block parties* y los Djs (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). Sus letras y mensajes se convirtieron en una voz que mencionaba la existencia de este conglomerado social y sus necesidades emergentes. Lo que incentivó a continuar desde esta plataforma cultural la lucha de los derechos civiles de esta población en especial de la comunidad negra afrodescendiente y latina. El rap se convirtió en una herramienta de transformación social y denuncia. El hip hop es una cultura que se alimentó para su creación como institución cultural y movimiento social de distintas prácticas ya existentes. Es decir, ya existían Djs que pinchaban música en sus tocadiscos y hacían fiestas en los barrios, estas fiestas eran realizadas en lugares públicos como canchas o espacios abiertos, *block parties*, también en casas y lugares cerrados, *house parties*. En estas fiestas el Dj animaba con un micrófono al público.

Después de algunas fiestas una persona extra fue integrada con la principal misión de encargarse de animar al público, levantar su energía y generar algarabía entre los presentes. Este rol originalmente lo realizaba el Dj y luego, con esta integración, el Mc maestro de ceremonias quien adquirió tal relevancia que se ganó la categoría de ser un elemento más de la cultura hip hop. El Mc además de repetir frases, para que el ánimo este a tope, comenzó a cantar rimas propias, comenzó a subirse a los *breakbeats* instrumentales del Dj para darle contenido y lírica a la música. RAP viene del *Rythm and Poetry*, es decir ritmo y poesía. Esta conexión se convirtió en la plataforma para poder comunicar las sensaciones de la gente y ser una voz presente de las necesidades y vivencias propias de los jóvenes de los *ghettos* (Adriana Dávila, comunicación personal, curso internacional Hip Hop: Memorias andantes, 2025). El hip hop es, de esta forma, una cultura que abarca estos elementos ya mencionados y que tiene voz propia a través del rap que sería la plataforma musical y discursiva de este fenómeno sociocultural.

Este movimiento en la actualidad, 2023, cumplió 50 años de su existencia oficial. Es menester mencionar que en los 50 años de su existencia el hip hop se ha propagado por todo el mundo y en todos los lenguajes existentes. La cultura hip hop se ha adaptado y sobrevivido en distintas sociedades con expresiones culturales afines a su lugar de enunciación y a los distintos territorios donde se gesta. En Ecuador no es diferente y esta cultura se ha propagado en estas latitudes desde finales de la década de los ochenta. Esta voz de lucha y resistencia se volvió imprescindible y necesaria para poder acaparar la atención de las otras clases sociales, pues lo que buscaban las minorías subalternizadas, a toda costa, era ser escuchadas, existir frente a las hegemonías dominantes y resistir desde el arte y la cultura en este caso específico.

Pero ¿por qué debería considerarse al hip hop como un movimiento social además de cultural? Para responder esto me apoyo de la visión de Join Red quien fue en su momento presidente de los capítulos Zulu de toda el Abya Yala o Latinoamérica y con quien comparto su perspectiva.

Para mí, hip hop, para mí Join Red, hip hop es un movimiento social. Hip hop no hace parte de los movimientos sociales. Hip hop no es la decoración artística de los movimientos sociales como se ha pensado. Porque claro los movimientos sociales invitan a los raperos a rapear, porque tenemos unos discursos muy bonitos y muy contestatarios. Entonces lo que yo les he dicho a los sociólogos y antropólogos cuando hacen sus investigaciones y dicen que es que hip hop hace parte de los movimientos sociales y digo: hip hop, es un movimiento social en sí mismo, tiene 50 años y ha estado en los territorios, está en los territorios, tiene unas formas propias de disputa, tiene unas formas propias de resistir, tiene unos códigos propios, unos lenguajes que ha construido culturalmente en contra de la cultura hegemónica y que se ha convertido en una contracultura o una cultura contrahegemónica. (Andrés Bolívar, 2025, entrevista personal; ver Anexo 1)

Esta particularidad y diferencia crucial, como argumenta Join Red, es sustancialmente importante, pues brinda al movimiento social del hip hop un contexto histórico político que no se puede negar ni olvidar. Pues si hablamos de origen esto es parte de su sociogénesis como movimiento social que emerge desde lo popular y subalterno.