

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

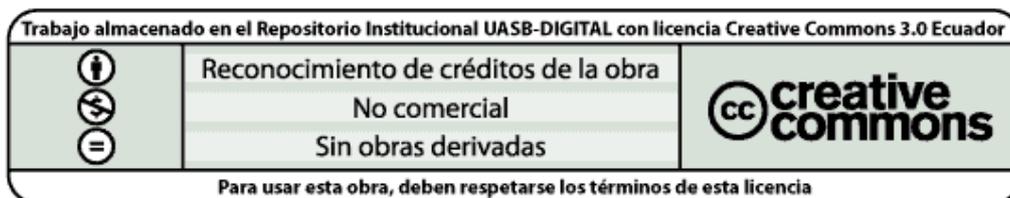
Mención en Comunicación

**Estudio sobre los cambios en la lírica y la composición
musical, producidos en la música kichwa de Otavalo, como
efecto del proceso Mindalae**

Autor: Ati Amaru Maldonado Espinosa

Tutor: Nelson Reascos Vallejo

Quito, 2017



Yo, **Ati Amaru Maldonado Espinosa**, autor de la tesis intitulada “*Estudio sobre los cambios en la lírica y la composición musical, producidos en la música kichwa de Otavalo, como efecto del proceso Mindalae*”, 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 Master 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 lo 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 de los derechos de autor/a 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 formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 13 de Marzo de 2017

Ati Amaru Maldonado Espinosa

Resumen

Los kichwas Otavalo son una nacionalidad ancestral de sur de América, son conocidos en todo el mundo debido a la masiva migración que forma parte de su identidad kichwa Mindalae. El Mindalae es un caminante, un migrante que siempre retorna a su comunidad. Este desplazamiento mundial no sólo logró vislumbrar las diferentes creaciones textiles de los kichwas, sino que paulatinamente la música también se convirtió en un importante rédito dentro del proceso de migración. La música kichwa es el relato de su cultura, se construye a partir de la experiencia y las vivencias en colectividad. La música de los mindalae kichwas se ha ido fusionando e innovando en el proceso migratorio, lo que ha provocado el nacimiento de decenas de agrupaciones musicales, que desde los años 50s han ido indagando y experimentando con la música, tomando como eje principal el ritmo del San Juanito. Lo primordial de este proceso de músico-cultural, es la importancia de la lírica, en sus letras cuentan la forma de vida del kichwa, sus valores, tradiciones y celebraciones.

La sociedad globalizada por la era tecnológica, ha tomado un papel relevante en la creación musical kichwa, pues ha sido de una gran ayuda para su difusión, pero también ha pragmatizado a la música de los pueblos originarios, denominándola como folclórica. La cultura kichwa por otro lado, no concibe de esa forma a la música, pues ésta es parte vital de la ritualidad y de la significación de la vida como kichwa. En la investigación tomo en cuenta el proceso de tres agrupaciones que han trascendido en la historia musical kichwa y han influenciado en algunas generaciones de músicos: Grupo Peguche, Charijayac y Wiñaypa. Son grupos que han vivido diferentes contextos respecto a la migración, la composición y el planteamiento de su música. La investigación hace énfasis en la relevancia de las letras y la adaptación instrumental, en la cual el músico kichwa Otavalo es muy versátil, manteniendo una música que produce, conserva e innova constantemente su propia cultura.

Palabras clave:

Mindalae, Kichwa, Cultura, Identidad, Música, Transmusicalización, Relato, Mestizaje, Lírica, Complementariedad, Reciprocidad, Correspondencia, Migración.

Dedicatoria

Esta investigación quiero dedicarles especialmente a toda mi familia por su apoyo constante y a todos los músicos kichwas, pues este trabajo revaloriza la música como parte de nuestra identidad Runa.

Agradecimientos

La investigación no hubiera sido posible, sino fuera por el apoyo e interés de la comunidad de Peguche. Quiero agradecer a todos los músicos, académicos y dirigentes kichwas, quienes me brindaron un poco de su tiempo para poder conversar e informarme de todo un proceso histórico importante para la sociedad ecuatoriana. Especialmente a Shayri Jimbo, Sayri Cotacachi y Luis Gramal, miembros de los grupos investigados. A mis amigos Wayra Velásquez y Arawi Ruiz, por brindarme su tiempo para ayudarme con las traducciones al kichwa. A APAK (Asociación de productores audiovisuales kichwas) por ayudarme con algunas fotografías de su archivo. A mi tutor por guiarme en el trayecto, por su paciencia y responsabilidad con el proyecto. Mis padres son mi motor de vida al igual que mis hermanas, agradezco su apoyo y sus palabras en estos meses de trabajo. A mis compañeros y hermanos de los grupos Chipote Chillón y Takijana quienes son siempre mi inspiración en mis investigaciones. Gracias por su preocupación constante y por brindarme cada día lo más preciado de la vida, la música.

Índice

Introducción	8
Capítulo Primero	11
1. Proceso sociocultural del Músico Mindalae Kichwa Otavalo	11
1.1 Orígenes históricos del kichwa Otavalo	11
1.1.1 El tiempo de los Antepasados kichwas.....	12
1.1.2 El tiempo de los Incas y la Conquista.....	13
1.2 La Filosofía Ancestral del kichwa	14
1.2.1. El principio de complementariedad.....	17
1.2.2. El principio de reciprocidad.....	18
1.2.3. El principio de correspondencia.....	18
1.3 La música como un elemento de espiritualidad y Expresión cultural	19
1.3.1. Música kichwa en la fiesta ritual.....	20
1.3.2. El ritmo del San Juanito.....	24
1.4 Proceso de migración Mindalae	25
1.5 La música kichwa mindalae	30
1.5.1 Etapa de la tierra.....	33
1.5.2 La hibridación mestiza/ occidental.....	34
1.5.3 Etapa de la reivindicación musical.....	36
1.5.4 Etapa Fusión musical y cultural.....	37
Capítulo Segundo	40
2. Creación e identidad de la música Kichwa Otavalo	40
2.1 La música kichwa dentro de la globalización y el contexto capitalista	41
2.2 Influencias y la articulación instrumental kichwa	43
2.3 Concepción de música Tradicional kicha	45
Capítulo Tercero	47
3. La experiencia musical de grupos culturales kichwas como un espacio de reivindicación, profesionalización, fusión instrumental y composición lírica	47
3.1 Contexto juvenil Socio-político de Otavalo en los años 70 y 80	47
3.2 Conjunto Cultural Peguche (70s)	51
3.1.1. Temáticas y utilización de instrumentos.....	54
3.1.2. Discografía.....	55
3.3 Grupo Charijayac (80s)	55
3.3.1 Temáticas y utilización de instrumentos.....	57

3.3.2	Discografía.....	59
3.4	Grupo Wiñaypa (90s).....	59
3.4.1	Temáticas y utilización de instrumentos.....	61
3.4.2	Discografía.....	62
3.5	Después del auge Musical Kichwa.....	62
3.6	Liricas dentro de las canciones de los grupos Peguche, Charijayac y Wiñaypa.....	63
3.6.1	Géneros musicales antes de la influencia Inca.....	64
3.6.1.1	Araleno.....	64
3.6.1.2	Mashalla.....	67
3.6.2	Géneros musicales a partir de la influencia Quichua- Cuzqueña.....	69
3.6.2.1	Kuyaila.....	69
3.6.2.2	Llaquilla.....	71
3.6.2.3	Kushilla.....	73
3.6.3	Liricas Musicales kichwas.....	75
3.6.3.1	Relato Mindalae.....	75
3.6.3.2	Relato de Reivindicación cultural.....	78
3.6.3.3	Relato de la convivencia en Comunidad.....	80
3.6.3.4	Relato de la Fiesta.....	82
3.6.3.5	Relato de Resistencia.....	83
3.7	Tabla de liricas musicales.....	87
	Conclusiones.....	90
	Glosario.....	93
	Bibliografía.....	94

Introducción

Soy músico activo desde hace más de 13 años. Mi familia paterna es indígena por lo que siempre estuve familiarizado con la música kichwa; sus melodías estuvieron rondando rozagantes en mi cabeza desde pequeño. De cierta forma no pude tener un real acercamiento con los músicos, con sus instrumentos, su historia e incluso con sus letras ya que algunas de ellas eran en kichwa, y aun hoy, no domino el idioma completamente. Podría decir que mis influencias musicales han sido más occidentales. Tuve la oportunidad de ir a trabajar en Otavalo, en donde conocí a muchos amigos músicos y de cierta manera volví a reencontrarme con mis raíces, después de vivir veinte años fuera de Otavalo. Las canciones que escuché a lo largo de mi vida me hablaron de los kichwas; poco a poco fui entendiendo su importancia para la construcción de una identidad kichwa en todas las generaciones.

Después de realizar mi investigación sobre música independiente de Quito, sentí la necesidad de indagar también en mis otras raíces, en la historia de la música kichwa y su relato en el canto, un relato que cuenta la forma de vida en la comunidad y la experiencia migratoria del kichwa desde hace más de setenta años.

Gran parte de los kichwas han tenido un proceso de reivindicación cultural a partir de la migración. Esto debido a su tradición de tejedores y comerciantes. El pueblo kichwa Otavalo se encuentra en la provincia de Imbabura, un pueblo que ha logrado la prosperidad debido a su proceso migratorio, y a diferencia de otros pueblos kichwas, Otavalo –que también abarca Peguche– es conocido como la cuna de los músicos.

Los músicos kichwas Otavalo que salieron del Ecuador, a partir de los años cincuenta tuvieron un gran contacto con la cultura occidental especialmente en España, Bélgica, Portugal, E.E.U.U, Holanda, entre otros. En esos desplazamientos, sus instrumentos, el idioma, la vestimenta, el pelo largo, la simbología que empleaban los grupos, eran factores que despertaban cierta curiosidad en los países occidentales. Esto provocó por un lado, la difusión y reconocimiento musical y cultural del kichwa, pero también fue el inicio de un mestizaje musical. En los otavalos la música se ha ido innovando debido a su contacto con otras culturas musicales, evidentemente existe un antes y un después en el sentido instrumental y en la lírica, a partir del auge *Mindalae*.

En realidad no existe un total conocimiento del proceso musical en la cultura kichwa, a nivel nacional, en la sociedad mestiza, se limita a llamarla música folclórica. Esta perspectiva externa de la música kichwa deviene de la usual interpretación que se tiene del arte, especialmente de la música, como símbolo de lo popular y dentro de la industria cultural como lo exótico y pluricultural. Es necesario darle relevancia a la música por su participación como una mediación social, y una representación sonora de la cultura, mas no como un mero elemento folclórico. Las nuevas generaciones kichwas, conocen su música, escuchan, consumen, sin embargo desconocen a profundidad los procesos socio-culturales que ha tenido la música kichwa, es fundamental aportar con investigaciones que den relevancia a las canciones y sus letras, las cuales determinan realidades y son parte de la historia oral contada de una cultura.

No se trata simplemente de un proceso musical en su totalidad, sino más bien cultural, pues la música es el relato de una cultura. Existe una gran importancia de la cultura para los pueblos y las nacionalidades, pues de cierta forma es la preservación de una forma de vida, un conocimiento distinto. La cultura es la forma como viven y piensan los pueblos. Existen dos elementos importantes, “la primera puramente operativa o material y la segunda coextensiva a ella, semiótica o espiritual” (Echeverría 2001, 46). La producción física de bienes materiales abarca la comida, las fiestas, arte, vestimenta, etc. Y el otro intangible, simbólico y espiritual, se refiere a la valoración social, la significación de los símbolos, cosmovisión, valores, ética, la lengua, etc. En el caso de la cultura kichwa, la música trasciende pues goza de ambos elementos.

Esta investigación analiza lo que ocurre con la música kichwa en el transcurso sociocultural y político del auge en la migración kichwa. Los cambios en la instrumentalización y la lírica musical. También expone una explicación de la *filosofía ancestral*, como una categoría que rescata otro tipo de epistemología y tradición cultural, herencia de un conocimiento oral que ha sobrevivido por el fortalecimiento de los pueblos y nacionalidades originarias de lo que ahora es América. El uso político de esta categoría recoge la importancia de una epistemología distinta existente hace más de quinientos años.

Ancestral se refiere al pasado, a un legado cultural. En este caso hablaré de una *cosmovisión andina*, con el fin de delimitar el continente a los pueblos del sur.

Es importante explicar el término de *Runa*, el cual lo utilizare en bastantes ocasiones. Runa es una palabra kichwa que en castellano se traduce a ser humano. El ser runa es una autodenominación del kichwa para referirse como ser humano parte de una comunidad indígena. Este término tiene algunas connotaciones sociales en la actualidad. El runa conlleva a una perspectiva diferente de la relación entre el ser humano y la naturaleza. El runa no vive en la tierra, es parte de ella, y por lo tanto, se necesita de un equilibrio energético para poder vivir bien. De la misma manera he decidido referirme al continente de América, con el nombre de *Abya Yala*, pues es así como se reconoce al continente antes de la llegada de occidente.

Realice alrededor de treinta entrevistas, las que cada una me ayudaron a armar este rompecabezas sonoro social. La música kichwa es una herencia que ya por más de cuatro generaciones aún conserva su propio ritmo y lengua. Mi trabajo indaga en el proceso comunicativo y simbólico de la colectividad del kichwa por medio de la música. Logrando así que su matriz musical y sus autores sean parte esencial de su cultura.

El escrito que expondré contiene algunos términos en la lengua del kichwa, por lo cual escribiré ortográficamente como lo dictamina la actual academia de la lengua kichwa, a excepción de las citas y nombres propios como pueblos, comunidades y agrupaciones musicales, en las cuales respetare su ortografía original.

CAPITULO 1

Proceso socio-cultural del Músico Mindalae Kichwa Otavalo

El pueblo Otavalo tiene una importante historia, es considerado un pueblo experto en el comercio y en la artesanía. A lo largo de su historia existieron los denominados mercaderes o *mindalae*¹, que vivían en sitios estratégicos desde el punto de vista del intercambio comercial, su posición de agentes viajeros les ubicó en un lugar privilegiado, el valle del amanecer, Otavalo. La producción artesanal otavaleña podría contener como lo dice Nestor Canclini, una carga de simbología de la pertenencia que "alude al origen" porque en este caso, "la artesanía de los Otavalo podría ser entendida y utilizada por el comerciante como el modelo simbólico de su identidad de indígena y productor comerciante" (G. Maldonado 2004, 51). Otra de las características importantes del kichwa Otavalo es la música y la agricultura como una *herencia ancestral* y como un sentimiento cultural, una forma de vida arraigada a su cosmovisión.

El kichwa no es solamente una lengua prehispánica, la palabra también contiene toda una historia de cómo se ha ido formando una identidad como runa kichwa hablante y sentí pensante. Pues "el sentido de lo humano está en la afectividad, no sólo somos seres racionales, sino que somos también sensibilidades actuantes, o como nos enseña la sabiduría shamánica, somos estrellas con corazón y con conciencia" (Guerrero 2010, 113).

1.1. Orígenes históricos del kichwa Otavalo

Habría que mirar al pasado incluso antes de los incas, para darnos cuenta que la cosmovisión de los pueblos originarios del AbyaYala ha dejado en los kichwas una herencia epistemológica basada en la espiritualidad, la relación con la *allpamama*², el conocimiento oral y la vida con la *pachamama*³. Estas son las bases de las relaciones comunitarias con las que un pueblo construye el *sumak kawsay*⁴ es decir "una forma de existencia plena, equilibrada, armónica, modesta, que se alcanza colectivamente en base al cultivo de las relaciones de reciprocidad con todos los

¹ Palabra del dialecto nahuatl que significa: caminante.

² Palabra kichwa que traducida al castellano significa: Madre tierra, pero en el kichwa se concibe más como un término sagrado del que forma parte todo ser vivo.

³ Pacha significa: tiempo y espacio. Pachamama sería la madre de todo el cosmos.

⁴ Kichwa que traducido al castellano significa: Vivir Muy Bien.

seres vivos y donde el ser humano se construye a sí mismo en relación con los otros, con su entorno social y natural” (L. Maldonado 2014, 209).

Existen muchas teorías en investigaciones y versiones respecto al origen del kichwa –refiriéndome en su totalidad como idioma y cultura– la principal se construye debido a que, desde pequeños las diferentes instituciones académicas y muchos libros, nos han planteado una concepción de la historia netamente occidental, contándonos que la llegada de los españoles y la iglesia católica a tierras del Abya Yala, fue una hazaña memorable, pues supuestamente fue una ayuda para nuestro “progreso”, y nos salvó de la “ignorancia” y el “salvajismo”. Esto ha provocado que muchas generaciones no le den importancia a la historia, las raíces, el interesarse por el pasado y preguntarse ¿Quiénes somos? ¿Quiénes éramos antes de que lleguen los españoles? ¿Quiénes fuimos antes de la llegada de los propios incas? Y lo que más me interesa a mí personalmente ¿Qué papel cumple la sonoridad y la oralidad en todo este proceso histórico?

1.1.1. El tiempo de los Antepasados kichwas

Se tiende a creer que los antepasados kichwas se limitan a la época incaica en nuestros territorios, sin embargo antes del inca, ya existían muchos otros pueblos originarios. Hace mil años los Karas o Shyris llegaron a las costas ecuatorianas, eran una cultura que estaba relacionada con los pueblos de habla chibcha, provenientes de Colombia, el Caribe y América central, los Karas “vinieron y fundaron ciudades en la costa pacifico del ecuador septentrional probablemente en busca de mejores climas” (Buitrón 2001, 48). Cuando llegaron ya existían algunos pueblos, en la sierra estaban los Imbayas, Caranquis; en el eje central, Latacungas, Panzaleos, Puruhaes; y en el eje sur, los Cañaris, Paltas, Tumbecinos, entre otros. Una versión dice que los Karas se adentraron en la serranía andina hacia el valle del amanecer, donde se asentarían siendo así los antepasados de los Otavalos.

Otra versión explica que, en aquella época, no existían nichos, claramente definidos en territorios delimitados, más bien los territorios eran multiculturales; los acuerdos se alcanzaban a través de alianzas matrimoniales, entonces las relaciones interculturales y raciales eran muy intensas, la lengua se convirtió en el indicativo de la etnicidad, la ropa era más un distintivo geográfico, necesario para identificar de qué lugar era. Los españoles no entendían la complejidad de esta dinámica social

pues concebían al ser humano como un sujeto fragmentario y situado dentro de un sistema monárquico y católico. En la invasión, los europeos les pusieron nombres a los pueblos, de los lugares en los que vivían, como por ejemplo Cayambis por el nevado Cayambe; también por el nombre del jefe o curaca local, en el caso de Otavalo, el Curaca de la zona se llamaba Otavalo Ango.

Los pueblos y nacionalidades del Ecuador, desde antes de la llegada de los incas, ya habían pasado por un proceso de kichuización, ya que “existieron relaciones entre los comerciantes indígenas del valle del Chinchay en el Perú y los pueblos indígenas ecuatorianos, lo que permitió la difusión del kichwa en el Ecuador, para ese entonces como segunda lengua” (Idrovo 1996, 17).

1.1.2. El tiempo de los Incas y la Conquista

En 1455 el imperio Inca comenzó a expandirse hacia el norte, “cuando llegaron los españoles no estaban solamente en un estado de cambio, sino en la crisis de una gran confrontación histórica: la irrupción de la civilización centro-andina dentro de los Andes del norte” (Salomon 1980, 29). En aquel tiempo los Incas eran una potencia cultural, política y militar que tras conquistar a la mayoría de pueblos después de dieciséis años de guerra acabaron con los Karas. “El último jefe caramurió en una batalla cerca de Otavalo y su hija fue tomada en matrimonio por Huayna Capak, el conquistador inca. Atahualpa el último emperador de los incas, se dice que fue hijo de este matrimonio” (Buitrón 2001, 49).

El kichwa, fue enseñado como el idioma oficial por los incas –al ser la lengua que más hablaban en todo su territorio– y el idioma nativo de los Karas desapareció muy pronto. En esta etapa, de igual forma la cultura sonora, el canto era indispensable para la comprensión y comunicación de la ritualidad; “hubo fabulosos cantores de gesta, representantes del recuerdo imperial incaico, donde el hecho legendario y el acontecimiento cercano van tomando presencia y corporeidad y se transmiten de generación en generación” (Valcarcel 1961, 32).

En 1492 llegan los españoles a tierras del AbyaYala, empezando así un proceso de colonización. Con la ayuda de un sector del imperio incaico y su sistema de control jerárquico, los castellanos intentarían instaurar una nueva epistemología. El kichwa era la lengua de los antiguos conquistadores, este idioma se convirtió en el vehículo de la evangelización de todas las poblaciones. Varios pueblos lograron

mantener muchas de las características de sus antepasados, su ritualidad, las fiestas, la música. El idioma kichwa sobrevivió y ha sido utilizado como un canal para la conservación del conocimiento ancestral.

1.2.La Filosofía Ancestral del kichwa

El mundo occidental ha determinado una supuesta correcta verdad y lógica en el contexto de lo que se llama la racionalidad, esto es un producto del positivismo instrumental, que parte de la razón humana frente a la existencia de la naturaleza, exponiendo al ser humano como el sujeto pensante y único dueño de la verdad. Es por eso que la cientificidad a lo largo de la historia ha intentado explicar lo inexplicable, y ha concebido a los fenómenos naturales como actos normales sin ninguna connotación filosófica ni espiritual. “La colonialidad del saber no sólo impuso como hegemónico un epistemocentrismo que ha sido instrumental al poder, sino que negó la existencia de otras formas de conocer, de otras sabidurías desde las cuales la humanidad ha tejido la vida” (Guerrero 2010, 102).

La cultura “en el discurso moderno se construye en torno a la convicción inamovible pero contradictoria de que hay una substancia espiritual vacía de contenidos y cualidades que sin regir la vida humana ni la plenitud abigarrada de sus determinaciones, es sin embargo la prueba distintiva de su humanidad” (Echeverría 2001, 26). Hay que tener en claro que existe una gran brecha entre lo que es la identidad y la cultura, la identidad actúa como un elemento individual y particular, es decir las creencias, el propio discurso e incluso el sentir se determina de una manera subjetiva. Cuando la identidad se refleja en la cultura se define ciertos lineamientos basados en una epistemología. En el caso de los pueblos originarios, la cultura no se entiende como aquel elemento fragmentario y diferenciador que propone occidente, más bien la cultura se entendería como aquella herencia sentí pensante que parte del conocimiento propio de la relación naturaleza y ser humano, donde se conciben distintas formas de percibir, conocer y pensar.

El histórico encuentro entre Valverde y Atahualpa, donde el español “le entrega al inca un mazo de papeles, que Atahualpa huele, pone al oído, muerde y finalmente arroja por los aires” (A. Cornejo 2003, 73). Es un acontecimiento que denota la abismal diferencia epistemológica entre estas dos culturas. La visión occidental como la cosmovisión del Abya Yala, son totalmente distintas; pueblos

como los Siux, Nahua, Mapuches, Mayas, Iroqueses, Inuit, Escachiwas, Apaches, Mexicas, Zapotecos, Xabantes, Guaranies, Tupis, Collas, Chibchas, Aymaras, entre otros. Son pueblos que comparten una latente cercanía y gran respeto por la tierra.

“Los primeros europeos que llegaron a América se encontraron con un mundo que no entendían; pero no se dieron cuenta que en verdad no querían entenderlo y, en consecuencia, poco esfuerzo hicieron por mirarlo desde dentro” (Peña 2004, 32). Desde la antigüedad las creencias y costumbres del kichwa, constituyen una gran escritura simbólica que se manifiesta en el tiempo, la tradición y en el proceso de descolonización. Las instituciones comunitarias kichwas contemplan, la propiedad comunitaria del suelo, los modos de producción comunitaria y las relaciones que estas generan en la interacción de las personas de la comunidad.

El Abya Yala además de ser un término planteado por los pueblos originarios para reconocer la legitimidad de un continente ancestral, también involucra toda una connotación de una propia filosofía, una forma de vida y una epistemología. Hay que tomar en cuenta que esta percepción no fue entendida por occidente. “La filosofía vigente en los tiempos de la Conquista era una renovación de la Escolástica representada por Francisco Suárez, Luis Vives y Fray Alonso de la Veracruz, es decir: una filosofía reformista” (Estermann 1997, 4).

En la visión originaria, incluso antes de los incas, el sistema social se basaba en un proceso armonioso con la naturaleza. La idea de territorialidad no se concebía de la misma forma, el runa, lograba un equilibrio espiritual, económico y cultural. La base de la epistemología ancestral es la pureza de la relación con la naturaleza, y dentro de esta, la práctica agrícola, no como una actividad industrial o peor aún de explotación masiva, más bien es el contacto espiritual con la allpamama. La tierra no es una materia prima o un insumo capital, bajo la visión originaria, es parte de un todo, de un equilibrio y principalmente es un ser vivo que siente, piensa, conoce y retribuye al ser humano siempre y cuando este haga lo mismo en su cotidianidad.

Es correcto decir que no se ha tratado de manera precisa el análisis de una riqueza espiritual andina, “esto se debe en primer lugar al hecho de que las categorías filosóficas occidentales no cuadran con el pensamiento andino, y por lo tanto no lo consideran como un tema filosóficamente interesante, sino como una masa inerte de mitos, supersticiones, leyendas y magia” (Estermann 1997, 7).

Esta filosofía conlleva a un estado más profundo con las formas de vida, se trata de una persistente concordancia con el papel de cada ser en el planeta, todos

formamos parte de un todo igualitario en el cual cada acción tiene una consecuencia. “Las consecuencias de un acto no se limitan a un efecto inmediato a medida de la libertad individual, sino afectan el orden cósmico en su totalidad” (Estermann 1997, 11). Esto se vislumbra cuando “el campesino dialoga diariamente con el cielo estrellado de arriba, con la madre tierra abajo y con el recuerdo de tiempos pasados adentro, y quien de esta manera encuentra su lugar específico dentro de la totalidad de estas fuerzas elementales” (Estermann 1997, 8).

El sistema socio-cultural de los pueblos originarios, tiene sus bases en “el *ayllu*, fueron células que permitieron defender las estructuras sociológicas nativas de todos los embates y precisiones destructoras, de sometimiento de dominio de conquistadores incluyendo a incas y castellanos” (Rubio 2013, 32). El *ayllu*⁵ es una forma de vida, una especie de comportamiento colectivo y solidario - hasta cierto punto genético -, que hace del conocimiento ancestral, un sentir y una comprensión de la importancia de vivir en armonía con todo lo existente. Parte esencial de esta filosofía es lo que Guerrero plantea como el *corazonar* que “es una respuesta insurgente para enfrentar las dicotomías excluyentes y dominadoras construidas por occidente, que separan el sentir del pensar, el corazón de la razón; implica *sentipensar* un modo de romper la fragmentación que de la condición humana hizo la colonialidad” (Guerrero 2010, 115). Es la articulación del corazón y la razón, una manera distinta de concebir las cosas, fuera de materialismos y superficialidades, es un planteamiento que invita a separar el positivismo de la naturaleza humana.

Esta filosofía propone una propia ética, estética y cosmovisión, que se configura en el ideal de un proyecto social, donde el ser humano no sólo es parte de la naturaleza sino que es naturaleza y por lo tanto existe un equilibrio universal.

Para el pensamiento de los pueblos originarios, el individuo no es un sujeto individual, como lo plantea occidente, más bien es un sujeto vulnerable y confuso, por lo que debe estar insertado dentro de un sistema de relaciones múltiples. “El sistema múltiple de relaciones es la condición de la posibilidad de vida, ética y conocimiento” (Estermann 1997, 9).

La filosofía ancestral, no es simplemente un discurso o una categoría académica, peor aún una utopía, pues se legitima en las diferentes prácticas culturales, un pueblo produce bienes materiales, arte, simbología, idioma, rituales,

⁵ Palabra kichwa que traducido al castellano significa: familia, sin embargo tiene una significación más profunda pues actúa como un sistema de convivencia comunitaria.

música, etc. La relación viva con los antepasados y con la comunidad garantiza la continuidad moral y epistémica. “De ahí que la alteridad no es sino el encuentro entre la mismidad y la otredad, puesto que inevitablemente el otro habita en nosotros, y nosotros habitamos inexorablemente en el otro, no podemos ser sin los otros” (Guerrero 2010, 112).

Una práctica ancestral muy importante es la agricultura. Es parte de la cotidianidad del trabajo comunitario, donde se correlaciona el ser humano y la tierra, para desarrollar la agricultura, el runa se basa en el conocimiento ancestral litúrgico con la naturaleza. En este punto interviene la importancia del cosmos y el orden astrológico que determina un orden agrícola, pero además conlleva a la ritualidad a ser parte del sentido de la vida en su mayor expresión, “sólo cuando se respeta debidamente las relaciones entre ser humano y cosmos, la tierra produce y es fértil” (Estermann 1997, 11).

El tiempo, de la misma forma en la visión ancestral del mundo andino, es una entidad relacionada al ritmo de la tierra y de las estrellas, pero no tanto al individuo. Es por eso que en el kichwa no existe una palabra que traduzca al tiempo y espacio como dos elementos separados, sino que se conjugan en la *pacha*, como un término que define a un universo, una paridad que a diferencia del mundo occidental, pretende dar sentido al equilibrio del cosmos, como un todo, donde sus partes conviven en un espacio-tiempo en común.

Existen 3 tipos de relaciones que destacan en el pensamiento de los pueblos del Abya Yala: la complementariedad, la reciprocidad y la correspondencia.

1.2.1. El principio de complementariedad

Significa que a cada ente y cada acción corresponde un complemento, que de estos hace un todo integral, es decir “el contrario de una cosa no es su negación, sino su contra-parte, entonces su complemento y su correspondiente necesarios, así en el pensamiento andino, cielo y tierra, sol y luna, varón y mujer, claro y oscuro, día y noche, aunque oposiciones, viven inseparablemente juntos” (Estermann 1997, 13).

La complementariedad es lo dual, a lo contrario de lo que propone la dicotomía occidental que todo lo fragmenta. Lo dual se refiere a elementos opuestos pero complementarios. Josef Estermann señala que la contraparte de algo no es su contrapuesto, sino su complemento. Esto quiere decir la inclusión de los opuestos complementarios en un todo integral.

1.2.2. El principio de reciprocidad

Forma parte de la cotidianidad del kichwa, en cada fiesta, en cada ritual, la colectividad es la característica elemental para el desarrollo social y económico. En los kichwas “la reciprocidad es una práctica de prestigiamiento social, de abundancia económica, de legitimidad política y de fortaleza espiritual. A través de ella se redistribuyen los excedentes y se logra un equilibrio social y económico” (L. Maldonado 2014, 200).

Es una visión que integra todas las maneras de ser, pensar, sentir y actuar. Buscando garantizar el orden y la armonía del ser humano con la naturaleza y su espiritualidad en el desarrollo de la existencia. En la relación con la allpamama, la reciprocidad es una condición y una garantía relevante para una buena fertilidad y abundancia para todos.

Existen diferentes expresiones de reciprocidad en la visión andina, dos son muy importantes y hasta ahora se practican, y son la herencia de una práctica ancestral y un conocimiento oral que se produce de manera comunitaria y si se puede decir natural. El *Ayni*⁶ por ejemplo “es aquella forma de reciprocidad según la cual un trabajo será compensado por un trabajo correspondiente en otra fecha. Si ayudo por ejemplo hoy a mi vecino en la cosecha, el me ayudará más adelante también” (Estermann 1997, 25). Por otro lado tenemos la *Minka*⁷ que “es una forma de trabajo común, donde los miembros de un ayllu trabajan en favor de una obra comunal” (Estermann 1997, 26). Ambas son la reflexión pura de que en la filosofía andina funciona en la colectividad en busca de un bien común y del equilibrio total.

1.2.3. El principio de correspondencia

El principio de correspondencia no habla de una correspondencia proporcional-analógica, sino de una correspondencia representativa-simbólica. Todo corresponde a algo. Cada acontecimiento natural del cosmos, tienen un acompañamiento ritual simbólico, un aporte del ser humano en gratificación o sencillamente una forma de sentir ese momento como sagrado y único.

Ejemplo de esto es la importancia de las principales fiestas celebradas en cada solsticio y equinoccio. Son épocas llenos de rituales y reivindicaciones culturales. La

⁶ Palabra Quechua que traducido al castellano significa: cooperación y solidaridad recíproca.

⁷ Palabra kichwa que traducido al castellano significa: trabajo comunal.

fiesta y la liturgia le dan un sentido a un acontecimiento natural, para que la vida siga en su orden establecido. De la misma forma las transiciones en la vida del runa requieren de un acompañamiento ritual-simbólico especial, es el caso de los matrimonios, funerales, pedidas de mano, etc. En el universo y la naturaleza, todo tiene un orden, no hay lucha de contrarios, sino una composición complementaria entre las partes o elementos de unidades que conforman estados de armonía.

La tradición andina es una tradición oral; la memoria colectiva abarca siglos atrás, sin que hubiera escritura. La música también siempre estuvo presente, en toda lucha, en cada sentimiento, en cada ritual en conexión con la allpamama. Los kichwas Otavalos a diferencia de otros pueblos y nacionalidades, desarrollaron una gran capacidad para la música, y la construcción de instrumentos.

1.3. La música como un elemento de espiritualidad y expresión cultural.

La música no sólo es una construcción armónica y melódica, para hacer una canción, se requiere de todo un proceso donde intervienen una serie de hipertextos, experiencias y lenguajes adquiridos en la propia cultura. La música se gana con la experiencia de la vida y se expresa por medio del canto o los instrumentos. Todo un conocimiento vivencial y espiritual. “La música es mucho más que una producción de sonido, constituye una expresión de relaciones sociales, culturales y espirituales con relación al ambiente en la cual se representa” (Jardow 2003, 79).

La música nace de manera espontánea, es una suerte de sonidos que se enlazan y forman una melodía. En la vida de la comunidad –la cual está mucho más cerca de la naturaleza– los seres humanos tienen la oportunidad de escuchar el entorno en el que se encuentran, de esta forma se aprecian los sonidos de los pájaros, los llamados de las vacas incluso las diferentes frecuencias en las que se desliza el sonido del viento. “El sonido musical es el resultado de los procesos humanos que se han formado de los valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en una determinada cultura” (Jardow 2003, 9).

Para los kichwas, la vida en comunidad ha sido la base para la creación de su música, el imitar el sonido de un animal, cantar con el dolor de un sentimiento o la alegría de una noticia, es lo que hace de la música un elemento más subjetivo, a diferencia de la objetividad que pretende imponer occidente.

Toda manifestación cultural comunica algo, en el caso de la música lo que se comparte es un mensaje y una emoción transmitida por el canto o el instrumento, la música es subjetiva tanto para el que lo crea como el que lo escucha, para unos el mensaje de la letra puede decir cosas que no tiene nada que ver con lo que el autor quiso decir, lo mismo pasa con los sonidos, una canción para uno transmitirá alegría, así como para otros odio. “El estudio de la música como medio de comunicación es mucho más complicado que parece a la primera vista, porque no sabemos con exactitud, que es lo que la música comunica, o cómo lo comunica. Así, la comunicación abarca tanto el entendimiento como la receptividad de la comprensión” (Jardow 2003, 79).

1.3.1. Música kichwa en la fiesta ritual

La música siempre ha estado presente en todo el proceso sociocultural de los pueblos originarios, cumple un papel relevante en la ritualidad y la cotidianidad del runa. “Las canciones que son una de las expresiones de la cultura oral, a más de ser un reservorio de la memoria colectiva y de la identidad cultural, son un tipo de manifestaciones estéticas” (Idrovo 1996, 17).

Las canciones podría definir las como un reservorio de la historia y la cultura, muchas tonalidades, sonoridades y letras de canciones han trascendido de forma tal, que han logrado sobrevivir por muchas generaciones. “La poesía sagrada indígena continua ligada a la música y a la danza, enraizada en la comunidad o ayllu refugiada en la intimidad de la vida familiar y de los procesos productivos, particularmente los relacionados con la actividad agrícola” (Idrovo 1996, 24).

El *raymi*⁸ es una forma de existir, de visibilizar un pensamiento, una creencia. Los kichwas, así como todos los pueblos originarios, han legitimado su existencia en la importancia del cosmos –como un sistema ordenado o armonioso de vida–, la interpretación estelar y su inherencia con los ciclos agrícolas, es en este punto que la fiesta se vuelve parte de un ritual. Cuatro son las fiestas que por tantos siglos el indígena andino ha ido celebrando, celebraciones que en su proceso histórico ha sufrido ciertos cambios y connotaciones, sin embargo mantienen una relación comunitaria y especialmente recíproca, dando importancia a la abundancia agrícola y a la música. “La fiesta es de veras una "interrupción" del tiempo continuo; como tal

⁸ Palabra kichwa que traducido al castellano significa: Fiesta.

es improductiva, pero sin embargo sirve directa o indirectamente para la productividad del hombre y de la naturaleza” (Estermann 1997, 27).

Estas son el *Kapak Raymi*⁹, *Kuya Raymi*¹⁰, *Pawkar Raymi*¹¹ y finalmente el *Inty Raymi*¹². Estas fiestas están relacionadas con los solsticios y equinoccios. Las sonoridades festivas abordan desde un zapateo, hasta un llanto o un grito, cada sonido tiene un sentido dentro de la liturgia andina. Las tonadas y frases formaron y forman parte de la cotidianidad del kichwa.

Creo que es indispensable poner algunos ejemplos de rituales que hasta ahora se celebran, donde la música es esencial y un complemento. Tenemos el *maki mañay*¹³. Es un momento muy importante para el hombre, cuando decide unir su vida con una *warmi*¹⁴, normalmente en occidente esto se logra por medio de un papel institucional o un acto religioso católico. En la cosmovisión andina, es todo un proceso donde interviene la comunidad, y aún más interesante es que al momento de llegar a la casa de los padres de la novia, es de vital importancia llegar con músicos los cuales ya conocen tonadas y letras específicas para celebrar aquel momento, una herencia oral y sonora. Cada pueblo celebra la pedida de mano con características diferentes, tanto en tonadas como en vestimenta.

Otro ejemplo podemos encontrar en la presencia del arpa en el *Wawa wañuy*¹⁵. Es de gran importancia tener un arpa en el velorio entonando un *fundango*¹⁶, especialmente cuando muere un niño. Otro instrumento bastante antiguo es el caracol, este se lo ha utilizado en la mayoría de rebeliones a lo largo de la historia de resistencia indígena, al igual que el bombo y las flautas.

En la fiesta más importante que es el Inty Raymi, la música y el baile son la base de la ceremonia, ciertamente esta práctica toma fuerza en el siglo XVII y se remota a un hecho importante. En 1613 el régimen castellano prohibió danzar, cantar y hacer *takis*¹⁷, entonces surgió un movimiento de resistencia indígena

⁹ Fiesta ancestral del solsticio de invierno que sucede el 21 de diciembre.

¹⁰ Fiesta ancestral del equinoccio de otoño que sucede el 21 de septiembre, la fiesta de la reina, de las mujeres.

¹¹ Fiesta ancestral del equinoccio de primavera sucede el 21 de marzo, se celebra la época de florecimiento.

¹² Fiesta ancestral del solsticio de verano sucede el 21 de junio, la fiesta del sol.

¹³ Kichwa que traducido al español significa: Pedida de mano.

¹⁴ Se traduce a mujer en kichwa.

¹⁵ En kichwa es el funeral de los niños.

¹⁶ Ritmo musical kichwa, entonado en los funerales

¹⁷ Encuentros musicales y corporales parte de la liturgia andina

llamado *Taki Oncoy*¹⁸. Este se instauró en los pueblos y comunidades del actual Perú, y trataba sobre la práctica de la danza como una forma de rebeldía y reafirmación de una epistemología ancestral que poco a poco intentaba ser desaparecida. La respuesta ya no eran las armas y la guerra, ahora la resistencia se lograría a través de la revitalización de sus prácticas comunitarias, la espiritualidad, la danza y el canto, como una expresión del conocimiento oral.



Imagen 1. Comunidad de Peguche, Celebración del Inty Raymi, 1979

Los runas salían a bailar y hacer música por las casas, por los pueblos, días y días bailaban y cantaban, llegando a una especie de trance místico. Por lo que los españoles los declaraban como enfermos mentales o poseídos demoniacos. Sin embargo la búsqueda del control sobre los pueblos ancestrales era primordial para la corona española, por lo que incluyeron en los raymis, a las festividades europeas católicas, como es el caso del carnaval español o el nacimiento de cristo, que ahora coinciden con el Pawkar raymi y el Kuya raymi respectivamente. En la cosmovisión kichwa “la fiesta resume el orden social de su vida” (Buitrón 2001, 118). La fiesta refleja la unión y la compleja ritualidad con la que se concibe la vida.

En la actualidad los raymis se celebran en cada comunidad de manera distinta, en algunos pueblos sólo se celebran algunos. La fiesta del Inty raymi tiene su fortaleza en la provincia de Imbabura, es el caso de Cotacachi, Cotama, Asama, Natabuela, Caranqui, Peguche, Iluman, Pijal, Cajas, Zuleta, Topo, Calera, etc. Son pueblos que viven realmente una especie de Taki Oncoy. Desde pequeños los kichwas salen con sus padres, hermanos, tíos o amigos a bailar por cada casa, a vivir

¹⁸ En kichwa significa: enfermedad de la música o del canto.

la reciprocidad en comunidad. Cada familia brinda a sus visitantes comida y chicha para que puedan seguir bailando toda la noche y madrugada, durando así días o semanas.



Imagen 2. Comunidad de Peguche, Armay Tuta (Baño ritual), 2012

Un ritual muy interesante en épocas de Inty Raymi, es cuando acuden un una noche antes del día *Armay Tuta*¹⁹, a las vertientes, cascadas, lugares sagrados, donde dejan sus instrumentos toda la noche con el fin que el *Aya*²⁰ de aquel lugar entregue la energía necesaria al instrumento para poder tocar afinado durante todos los días de celebración. La fiesta comienza en una fecha específica y participa toda la comunidad. “Una fiesta de una familia indígena, si bien es familiar, no está cerrada a la participación de toda la comunidad, y de ello depende de su prestigio, por cuanto que con ella cultiva la reciprocidad con los demás miembros de la comunidad.” (L. Maldonado 2014, 205). La reciprocidad se hace presente con el *ranti ranti*²¹, una dinámica de reciprocidad, donde se devuelve lo recibido en agradecimiento, en este caso los grupos que bailan en el Inty raymi “pagan” a cada casa, tocando y bailando, agradeciendo por los alimentos y la bebida.

Los kichwa otavalos son reconocidos por su habilidad musical entre los demás pueblos, quizá sea porque desde niños celebran el Inty raymi y se les hace necesario aprender un instrumento para el siguiente año tocar juntos a los músicos mayores; también por su historia de músicos mindalaes. La música esta insertada cultural y tradicionalmente en los kichwas Otavalos, es tanto así que existen casos de

¹⁹ Kichwa que en castellano significa: noche del baño, se hace referencia a la noche del baño ritual celebrado en el inty raymi.

²⁰ kichwa que en castellano significa espíritu.

²¹ Kichwa que en castellano significa dando-dando, es decir filosóficamente en la cosmovisión runa, es una práctica de reciprocidad.

comunidades que no tienen músicos, –pues no guardan este elemento de la misma forma que los otavalos– y contratan a gente de Otavalo o de comunidades como Peguche, para poder celebrar el raymi con música.

1.3.2. El ritmo del San Juanito

Algo muy importante de mencionar es la relevancia del ritmo del *San Juanito*²², existen varias versiones respecto al origen de este ritmo, la mayoría de investigadores la conciben como un ritmo originario colonial que nació en lo que ahora es la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar, comparten la idea que el san juanito surgió en San Juan de Ilumán.

En la invasión europea, los españoles hacen coincidir la celebración del inty raymi con el natalicio de San Juan Bautista, el 24 de junio. En las fiestas de inty raymi predominaba un ritmo binario en 2 cuartos de tiempo, estructurado en tonalidades menores, el cual acompañaba a los bailes ceremoniales. Con el tiempo el ritmo sería más conocido como San Juan, debido a su inserción en el festejo de San Juan Bautista, esto debido a que, según investigadores como los son Raúl y Margarita D'Hancourt, sostienen en su obra *La musique des Incas et ses survivances*, escrita en 1925, que este ritmo es un *wayno*.²³ Por su compás, variaciones rítmicas e intercambios culturales durante la época colonial, “se asocia su origen a una probable adaptación del Wayno venido del Alto Perú. Los waynitos, cuando eran tocados en Ecuador, tomaban el nombre de su santo patrono, en este caso San Juan Bautista” (Maza 2009).

Estamos hablando de influencias a nivel andino, el ritmo del San Juan no tiene una fecha de inicio o un fundador. Si bien es cierto el nombre se lo puso debido a una imposición festiva-religiosa, pero el ritmo como tal, su entonación y rasgado, varía en los distintos territorios. En la época de la colonia es que va tomando forma e identidad especialmente en el Ecuador, gracias también a la fusión de ritmos, danzas y fiestas. En mi opinión el ritmo del san juanito es el producto de un mestizaje musical y un fortalecimiento cultural, especialmente por parte de los kichwas. Actualmente se lo interpreta con una mezcla diversa de ritmos e instrumentos tanto

²² Ritmo Colonial, producto de un mestizaje musical, el cual adoptaron los kichwas para construir su música.

²³ Es un género musical propio de la región andina.

prehispánicos como occidentales. Los kichwas han sido capaces de renovar el san Juanito a niveles internacionales.

La estructura rítmica del san Juanito, está en 2 cuartos de tiempo, una característica peculiar incluso en las fusiones musicales más extrovertidas. Al parecer esto tiene una explicación:

“Los taitas cuando tocan un san Juanito, el instrumento más importante decían, era el bombo ya que marca el paso a los demás instrumentos, pero no solo es eso, lo que pasa es que este doble bombeo es la representación de los latidos del corazón, lo mismos que según la cosmovisión andina, también son parte de una conexión con la pachamama” (D. Cabascango 2016).

1.4. Proceso de migración Mindalae

Desde comienzos de los años 40, la cultura kichwa, tomó fuerza, gracias a un fenómeno social que sacudía en la provincia de Imbabura –y hasta ahora lo hace–, la migración. Como había dicho antes, tanto en los tiempos de los antepasados como en los tiempos incaicos y coloniales, el runa kichwa tuvo características importantes con su habilidad al tejido y al trueque como practica de comercio. Esta herencia cultural forjaría en el kichwa una forma de vida, quizá un aprendizaje naturalizado, que logro que el Otavalo tome las riendas de sus ancestros mindalae, famosos por ser comerciantes hábiles con la palabra y los negocios, pero más que todo, viajeros por naturaleza. Según Frank Saloman, existe información y registros que nos prueban la existencia de mindalae desde 1559.

A inicios del siglo XX los kichwas Otavalos ya eran dueños de algunas tierras, compradas por ellos mismo o en ocasiones heredadas de antiguas haciendas, las cuales mediante acuerdos, se daban en forma de pago pedazos de tierra a los indígenas trabajadores.

Con la ley de la reforma agraria en 1964, el indígena tenía nuevas alternativas respecto a su papel como propietarios y trabajadores de las tierras, pero al mismo tiempo también se dio una especie de emigración del campo y las haciendas, hacia los valles, las ciudades y posteriormente otros países. Otavalo fue uno de los pueblos que más fortaleció su cultura. El otavaleño ahorra y “finalmente sus ahorros se recompensaban con la tierra, más que en cualquier otra región del Ecuador, en Otavalo los indígenas han comprado tierras reduciendo año tras año la propiedad de

las haciendas” (Buitrón 2001, 50). A lo largo de la colonización lucharon por sus minifundios, y fueron dueños de grandes hectáreas.

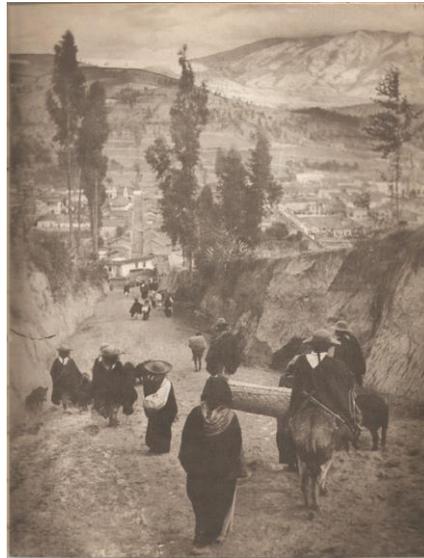


Imagen 3. Comunidad de Quinchuqui, Comerciantes kichwas, 1972.

El indígena comienza a emigrar en grandes cantidades a las ciudades por la necesidad de trabajo y para expandir su comercio. Fortalecen sus prácticas de comercio en los grandes mercados donde desde la antigüedad, ya se practicaba el trueque. Los kichwas ya no eran siervos, ni propiedad de nadie, ahora se enfrentaban a una forma de vida independiente –impuestos, contratos, servicios básicos, propia vivienda, bienes materiales– donde el kichwa tenía todas las de ganar, pues gracias a su experiencia, lograron posicionarse como uno de los pueblos más prósperos y trabajadores del Ecuador. “Es la artesanía textil, la que se convirtió en la actividad económica más rentable y la que les proporcionó seguridad y cierto bienestar. Se instalaron talleres en los que se producía gran cantidad de textiles, se comercializaba dentro del cantón como en otras provincias del país” (G. Maldonado 2004, 44).

“Los primeros comuneros, procedentes principalmente de las comunidades de Peguche, Quinchuqui y Quichinche, llegaron a residir en los centros urbanos de Otavalo e Ibarra fundamentalmente” (G. Maldonado 2004, 43). Ganaron fama por sus diseños y materiales textiles. “La migración, además de ser la vía a través de la cual se ha elevado las condiciones económicas de este grupo de productores y comerciantes de artesanías, se ha convertido en una suerte de plataforma de las

resignificaciones y redefiniciones identitarias culturales y de las nuevas formas y caras de la ‘frontera étnica’” (G. Maldonado 2004, 43).



Imagen 4. Bogotá – Colombia, Kichwas comprando, 1959.

En un primer momento empezaron a viajar a países vecinos como Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia, posteriormente, y de manera concurrente, llegarían a Europa y EEUU. La estética indígena en ese entonces se convertía en un rédito lucrativo, pues al estar en tierras extrañas llegaban como sujetos dotados de un estereotipo nativo, natural, autóctono y hasta folclórico. “Otavalo ha adoptado símbolos distintivos de lo *indígena* como el cabello largo, para aumentar las probabilidades de éxito al viajar y comercializar la artesanía o música en el exterior. Esto marca los lineamientos de redefiniciones y resignificaciones de la identidad cultural con respecto al indígena” (G. Maldonado 2004, 48).

Padres de familia empezaron a llevarse a sus familias poco a poco, con el fin de mantener un negocio familiar. El kichwa empieza a adquirir sus propios locales en el extranjero, por lo que necesitan de empleados. En un primer lugar, la propia familia ayuda, sin embargo debido al éxito y demanda, se abren más espacios en otros países, así como oportunidades de abrir otros locales, por lo que los mindalaes con más éxito, empiezan a contratar jóvenes kichwas a los cuales los llevaban del Ecuador para trabajar. Esta dinámica fue uno de los impulsos que ayudo a muchos kichwas a salir del país –hay que tomar en cuenta que en aquellas épocas no se pedía

visa y el sistema aduanero no tenía mayor control– pero por otro lado hubo varios casos de explotación laboral.

“Los tíos que ya llevaban tiempo en Europa ganaban bastante dinero, en dólares, liras, etc. Y los wamras que contrataban les llevaban a trabajar y les pagaban en sures, lo cual no justificaba en nada el trabajo realizado, hubo muchos casos de abuso físico y laboral, pero muchos wamras utilizaron la oportunidad de viajar contratados, para cuando ya estén allá, independizarse y hacer sus propios negocios, o en otros casos viajar haciendo música” (Tráves 2016).

Podría decirse que este fenómeno migratorio fue una de las bases económicas otavaleñas, muchos cambios surgieron, los kichwas empezaron a salir de las comunidades hacia Otavalo, a comprar casas para comenzar sus propios negocios, la construcción de hoteles, restaurantes, etc. El adquirir un sombrero también era importante, este sombrero es el que actualmente utilizan los kichwas, se dice que tiene origen italiano o colombiano, pero lo que es seguro es que se convirtió en un símbolo de prestigio mindalae –en la época de los 40–, que luego se insertaría en la cultura kichwa como parte de su vestimenta. La migración empezó a dejar importantes entradas económicas en el pueblo Otavalo.

Hay algo único en las prácticas de migración kichwa, primero no es un desplazamiento sedentario, porque el kichwa mindalae es una especie de migrante nómada. Y en segundo, no se trata de un viaje sin retorno, más bien la meta del mindalae es viajar, conocer, aprender, hacer un buen capital, pero especialmente volver a la *llakta*²⁴. El último destino del viajero mindalae, es su hogar, y por esa razón, son muchos los que regresan de visita en épocas de Pawkar raymi e Inty raymi, febrero y junio respectivamente. Pero cuando alcanzan la tercera edad el runa regresa a su comunidad. Yo lo llamo, una *migración con retorno*. Al viajar, el momento del encuentro con el otro, el comercializar, y el momento del retorno, para el kichwa aparte de ser una experiencia individual, tiene por sobretodo sentido y trascendencia colectiva.

La migración se volvió parte de la identidad kichwa, al punto que hubieron generaciones que terminaban sus estudios de bachiller, y automáticamente se dedicaban a trabajar con la familia, esto significaba en la mayoría de los casos, viajar a otro país hacerse cargo de algún negocio, o viajar junto a un familiar en busca de nuevas rutas comerciales. En las últimas décadas, ha cambiado en cierta forma, pues

²⁴ Palabra kichwa que traducido al castellano significa: comunidad, lugar de origen.

la mayoría de jóvenes kichwas opta por estudiar –muchos siguen carreras que beneficiaran al negocio de sus padres, como turismo, administración de empresas, relaciones internacionales y otros– y prepararse en diversos ámbitos.



Imagen 5. Amsterdam – Holanda, Kichwas Mindalae, 1988

La migración tomó tanta fuerza, que es por eso que en la actualidad, un miembro por lo menos de cada familia, ha viajado alguna vez como mindalae. Muchos tienen familiares cercanos o lejanos radicando fuera del país. “Lo que sucede con el grupo de indígenas otavalos es que el viajar se ha convertido del simple modo de movilidad o desplazamiento en un valor que reviste al individuo de reconocimiento, honor, prestigio y status otorgado por la colectividad, dependiendo de los puntos de llegada, así como que, al momento del retorno, pueda mostrar los éxitos logrados como comerciante” (G. Maldonado 2004, 25).

El kichwa siempre ha tenido presente su característica comunitaria, la familia es parte importante de este arraigo cultural, desde pequeños la forma de vivir en comunidad y celebrar las fiestas, son las bases de la identidad kichwa. A través de la celebración o del baile del Inti Raymi, en algunos lugares del mundo, “se redefine por un lado el espacio local y por otro se reproducen en él los elementos construidos como significantes de las prácticas cotidianas que legitiman la cultura diferencial del joven kichwa otavalo en otros espacios culturales” (G. Maldonado 2004, 27). Se celebran los raymis en diferentes continentes, es más, existen poblaciones kichwas organizadas en cabildos que realizan el Inty raymi en New York, Korea, Madrid, Bruselas, Amsterdam, Berlín, Puerto rico, etc.

Con la salida de kichwas a diferentes partes del mundo, se empieza a dar una especie de hibridación cultural en cada contacto, en cada vivencia, con cada

experiencia con otras personas de otros países, otras epistemologías, otros sonidos, otros instrumentos, etc. A pesar del crecimiento económico y reconocimiento textil, eran épocas donde existía mucho racismo, y persistía la moral católica-cristiana. La migración también se daba porque en Ecuador el racismo se concebía como algo aparentemente normal y legítimo en las actitudes del mestizo, especialmente en las instituciones educativas y el trabajo. Por lo que al momento de salir del país, el kichwa se establece en una sociedad donde su cultura es mucho más valorada y respetada.

“La gente allá pagaba bastante plata por un tejido o por escucharnos haciendo música, pero más que eso, era por la elegancia de nuestros atuendos, nuestro color de piel y porque decían que éramos apasionados y felices, recuerdo que una italiana se quería casar conmigo sólo por mi pelo largo” (Tráves 2016).

1.5. La música kichwa Mindalae

En un principio los mindalae, iban como comerciantes, llevando sus diseños de telas y prendas de vestir que los vendían en ferias, plazas, etc. Mientras trabajaban, en sus momentos de óseo, tocaban las guitarras, flautas y el bandolín. Se dan cuenta que su música llama la atención y ofrece una gran demanda en las plazas y parques. Hay que tomar en cuenta que en los años 70 “ya existía una escena andina y de la nueva música latinoamericana sonando en Europa, principalmente Francia y España, grupos como Boliviamanta, Illapu, Quilapayun Inti illimani eran ya un referente” (Tráves 2016).

Era tan grande el furor por la música andina que, “la gente que escuchaba este tipo de música, llevaban ropa andina, ponchos, sombreros, gorros peruanos y bolivianos” (M. Lema 2016), como una manifestación del fanatismo que existía. Sin embargo los kichwas marcarían una nueva tendencia, una nueva presencia estética. Les caracterizaba su vestimenta, la trenza larga, el idioma y principalmente el ritmo del san Juanito.

Los kichwas se encontraban en una especie de sincretismo musical, al momento de mezclar instrumentos y ritmos prehispánicos, coloniales y occidentales, tomando como influencia la música boliviana, peruana, chilena. Así como los comerciantes lograban un éxito rotundo, paulatinamente la música empezó a surgir con fluidez, muchos grupos se formaron y empezaron a salir por toda Europa; muchos iniciaron en tierras imbabureñas pero al momento de viajar se encontraban

con más músicos, amigos con más experiencia –me refiero con respecto a redes migratorias, permisos en plazas, rutas de festivales– con quienes formaban nuevos grupos, experimentaban otros ritmos musicales, pero siempre con bases en el San Juanito. Con el tiempo las letras serían parte del inicio de una época de construcción lírica, un relato cultural y espiritual que tiene su inspiración en la añoranza del hogar y sus vivencias en nuevas tierras.



Imagen 6. Bruselas – Bélgica, Mindalae trabajando, 1993.

La lengua kichwa también era un elemento importante, llamativo para los extranjeros, sin embargo, poco a poco se empezaron hacer letras en español, o a veces mezclando ambos idiomas, todo con el fin de dar un mensaje y compartir un poco de la cultura kichwa. “La música es un lenguaje a través del cual es posible articular varios tipos de discursos, y por tanto, se puede establecer comunicación a través de ella” (Narváez 2008, 38). Este sería el comienzo de un histórico proceso musical, los kichwas darían a luz a una variedad de grupos musicales marcados por la migración y la reivindicación de la cultura a nivel internacional.

Hay que resaltar que existían dos tipos de grupos, uno que podríamos definirlo como grupo de *chauchas*²⁵ donde los grupos ya tenía un repertorio –en su mayoría de música boliviana, pero también san juanitos populares– que era interpretado por la mayoría de grupos por su popularidad, temas como: *El cóndor pasa*, *Llorando se fue*, *El kurikinki*, etc. Y los otros grupos conformados con el fin de hacer música inédita, que también tocaban los temas más conocidos de la época, pero

²⁵ Se entienda como la acción de hacer plata en la calle, mostrando algún talento.

con el fin de darse a conocer para insertar su música de autoría, como fue el caso del grupo Charijayac.



Imagen 7. Amsterdam – Holanda, Grupo Taki Unkuy, 1996.

En Europa se tocaba de la misma forma que en Imbabura –aunque más informal– con la diferencia que no eran grupos definidos, la espontaneidad de sus desplazamientos les permitía chauchar en diversas partes con diferentes grupos, aún no existía una necesidad de formar grupos estables y buscar presentaciones o disqueras, más bien el objetivo era hacer plata, disfrutar y llegar a la llakta con lo suficiente para comprar tierras o invertir en bienes materiales. Los grupos formados en Imbabura empezaron a salir, la fama del kichwa se divulgó por todas las comunidades lo que hizo masivo el viaje mindalae, empezando así un reconocimiento intercontinental de la cultura kichwa.

El kichwa al llegar a tierras lejanas se encontraba frente a un mundo totalmente distinto, por sus diferencias culturales, económicas, tecnológicas y sociales. Llegar de una comunidad donde el contexto es mucho más natural y humilde, a ciudades con tecnología avanzada, sistemas económicos complejos y una cultura vivaz, interesada y pluricultural, significó para el Mindalae un reto. Lo único que tenían era sus artesanías o su instrumento como parte de su identidad y un mundo entero por conocer y descubrir, y así paso con muchos kichwas que cuentan sus anécdotas respecto a esto:

“Cuando trabajábamos haciendo música, nos iba tan bien que llenábamos bolsos completos de monedas, más que servirnos nos hacían más peso, así que algunas veces simplemente botábamos las monedas” (Cotacachi 2016).

“Siempre tenía bastantes monedas y no sabía qué hacer con ellas, hasta que una novia que tuve en Portugal, me decía que por qué mejor no cambio las monedas en el banco, yo ni siquiera sabía que era eso, yo no botaba las monedas, pero si me las gastaba en juegos electrónicos, más que todo para que no me estorben después” (Tráves 2016).

Muchos kichwas invirtieron su dinero en negocios, casas, bienes materiales, pero también muchos despilfarraron su plata, pues el éxito provocaba una especie de ansia por experimentar, vivir y disfrutar de un nuevo mundo. Las experiencias de los músicos van desde la compra de autos de lujo, noches en hoteles cinco estrellas, hasta cenas con alcaldes de ciudades y participaciones en el cine. Más adelante en el segundo capítulo, me referiré a tres grupos en específico, de tres generaciones diferentes con el fin de analizar los cambios socio-culturales y musicales en el contexto migratorio kichwa.

Para comprender mejor el proceso musical del kichwa antes y después de la migración del siglo XX, es necesario dividir el proceso en cuatro etapas: etapa de la tierra –categoría mencionada por Diego Cabascango, joven músico kichwa– la hibridación mestiza-occidental, la reivindicación kichwa y la fusión musical y cultural. Etapas que contaran de manera rápida como se ha ido instituyendo la música kichwa y su matriz sonora.

1.5.1. Etapa de la tierra

La etapa de la tierra abarca las primeras décadas del siglo XX, donde la mayoría de las comunidades tenía preservado sus propias tonalidades e instrumentos musicales, herencia de la época incaica y colonial. Un ejemplo son los instrumentos de viento, que juegan un papel importante en la comunidad, pues antiguamente pretendían brindar sonidos parecidos a los de la naturaleza, como la lluvia, los diferentes cantos de los pájaros, sonidos únicos que se lograrían con la utilización de materiales de la zona, en el caso de Otavalo la totora y la caña. Dentro de esta etapa los músicos se forman en la comunidad, con la influencia cultural de los raymis, que con el pasar del tiempo fueron construyendo sus propios sonidos y melodías. La flauta, el bombo y los churos eran los instrumentos principales, los instrumentos europeos también estaban presentes, con ellos hacían música ritual. Las letras en esta

etapa se transmitían poéticamente con relatos cotidianos de la vida del kichwa, como la siembra, la cosecha, el engaño, el enamoramiento, la naturaleza, es decir las experiencias con la comunidad.

1.5.2. La hibridación mestiza/ occidental

Esta etapa que se refiere a los años 40, 50 y 60, los músicos kichwas tenían una gran influencia de la música mestiza y occidental, ritmos como el albazo, pasillo, rancheras, baladas y especialmente el san Juanito en español, empezaban a tener su auge. Los kichwas en este proceso rápidamente adaptaron algunos instrumentos, como es el caso de la guitarra, el bandolín, el violín. Hay que tomar en cuenta que también existía una gran influencia de la música centroamericana, “en ese tiempo las películas mexicanas estaban en la época de oro, al igual que casi toda la programación televisiva y radial se escuchaba bastante música mexicana y se miraban series mexicanas, lo que provocó el nacimiento de algunos tríos musicales” (Salvador 2016).



Imagen 8. Comunidad de Quinchuqui, Trio los Imbayas, 1966.

Es el caso del trío los Imbayas, grupo que surge en 1948, conformado por 3 hermanos de la comunidad de Quinchuquí. Ellos alcanzaron gran popularidad. El grupo utilizaba guitarras y requintos, un trío que tocaba en su mayoría ritmos de la

llamada música criolla. Utilizaban sus vestimentas tradicionales lo que les dio un plus dentro del contexto comercial. Fue uno de los primeros grupos en viajar por casi todo el mundo, además de participar en películas mexicanas y programas de televisión de alto rating en toda Latinoamérica. La mayoría de sus canciones eran interpretadas en español.

En esta etapa, también surgirían las llamadas Peñas, lugares donde se iba a bailar y a escuchar las nuevas tendencias musicales, fueron aquí donde surgieron los primeros grupos espontáneamente, lo digo así porque, simplemente se juntaban un día cualquiera entre algunos kichwas, cada uno con su instrumento e interpretaban las canciones más conocidas del momento. Existía una variedad de tonadas y armonías implantadas por el kichwa, diferentes formas de rasgar la guitarra, una forma única de entonar el violín, y con el bandolín se experimentaba punteados inéditos que se insertarían en la música criolla.



Imagen 9. Comunidad de Peguche, Grupo Indoamericana, 1969.

Es así que en la comunidad de Peguche, a principios de los años 50 nace una de las primeras agrupaciones con indicios de forjar una fusión musical, el grupo Atahualpa. Este grupo se dedicaría a interpretar la música mestiza pero con rasgos instrumentales kichwas, es decir canciones conocidas del momento pero ya no sólo tocadas con guitarras o requintos sino también incorporando flautas, bandolines, violines y especialmente adjuntando sus propias tonalidades y arreglos de autoría. En ese entonces era el único grupo en Peguche que gozaba de reconocimientos, tomando en cuenta que tuvo mucha ayuda de la radio. Tiempo después y debido a la influencia de este grupo, también se formaría a mediados de los años 60 el grupo

Indoamericana y el conjunto Rumiñahui. Estos grupos forman parte de una ola musical, donde el kichwa pretendía formar una identidad musical, acoplándose poco a poco con la influencia occidental. Cabe recalcar la presencia de otros grupos importantes de la época, pioneros en la iniciativa del reconocimiento de una identidad indígena, participes políticos y sociales que fueron una de las bases en el proceso músico-político kichwa, el grupo Obraje y Kawsanakunchik.

1.5.3. Etapa de la reivindicación musical

En Otavalo los jóvenes empezaron a formar grupos musicales, tocando en plazas, chaucheando, a manera de hobby –principalmente en peñas– pues en un comienzo lo que ganaban les alcanzaba para pasar el día entre tragos y comida. Aprendieron a tocar varios instrumentos como el charango, quena, zampoña, utilizando la vestimenta propia, la simbología, etc. “Los seres humanos construyen cognitivamente y espiritualmente su identidad y su mundo de experiencias en base a símbolos pertenecientes a tradiciones culturales compartidas” (Grebe 1986, 206).

En los años 1968 y 1969 se intensifican las salidas migratorias, pero no una migración cualquiera, una *migración con retorno*²⁶ que modifica las relaciones sociales en el kichwa así como sus tendencias musicales, una clase de *transmusicalización*²⁷ –que ya lo explicaré más adelante–, pues la música kichwa empezó a llegar a muchos lugares, y a la vez esos viajes dejaban influencias de todo tipo en el mindalae. Esto también provocó el interés de muchos investigadores antropólogos, etnomusicólogos, etc.

En la misma década, el antropólogo Francés, Chopin Thermes, llega a Ecuador hacer una investigación acerca de los ritmos y melodías ancestrales de los andes, con lo que empieza una recaudación sonora en algunas comunidades de Imbabura como Caranqui, Zuleta, Peguche, Iluman, Natabuela, donde reunió a muchos músicos intrépidos con sus instrumentos y con estilos únicos y diferentes. Músicos como Azucena Perugachi, Zoila Saravino, Alfonso Cachiguango, Juan Cayambe, Luis Fichamba Carlos Perugachi, entre otros. La propuesta era grabar como un proyecto sonoro, las diferentes melodías de la zona. Así graban su primer

²⁶ Migración en la que los taitas y mamás kichwas siempre regresan a su lugar de nacimiento (llakta) a pesar de una vida llena de viajes, ocupaciones en el comercio y en la música.

²⁷ Proceso de sincretismo e influencia musical entre distintas culturas y lugares de enunciación, donde interviene distintos ritmos e instrumentos musicales.

álbum titulado *Ñanda Mañachi*²⁸. Chopin se encargó de grabar la mayoría de los discos y de dirigir el ensamble de instrumentos, tiempo después el grupo se dirigiría solo, convirtiéndose en uno de los referentes de la música kichwa.



Imagen 10. Comunidad de Peguche, Grupo Ñanda Mañachi, 1972.

En el transcurso de los años setenta, este reconocimiento llegó a países como Inglaterra, donde “la reina invitó a músicos kichwas a tocar en un evento importante, la música había llegado a tales alturas y gustaba tanto que se pidió una comitiva de músicos kichwas para tocar” (M. Lema 2016). El conjunto cultural Peguche, se forma a finales de los años 60 e inicios de los 70. Aparece con un sentido más cultural, no sólo era música, sino que también abordaban el teatro y la danza, era un grupo cultural que trabajó la reivindicación de la cultura kichwa. Este grupo es la unión de músicos de otros conjuntos musicales de la época, pero también se integraron teatreros y danzantes, algunos miembros del conjunto de danza *Muyacan*²⁹.

1.5.4. La fusión musical y cultural

Cuando llegan los años 80 y 90, los músicos kichwas ya están por todo el mundo. Ya sentadas las bases de una matriz musical kichwa, los músicos de terceras generaciones llegan a lugares cada vez más lejanos. La música andina se valora intensamente, sin embargo es ineludible la influencia de otras culturas. El kichwa asentado en otros países –incluso con familias enteras– hace que su música pase por un proceso de renovación.

²⁸ Palabras en kichwa que traducidas al castellano significa, préstame el camino.

²⁹ Legendario grupo de danza fundado en los años 60 por Paco Salvador, en la ciudad de Ibarra.

La música es universal pero también depende tanto de la lengua como del sonido y de las emociones que ésta provoque, es el caso de la música kichwa. En relación a las letras, el factor principal de las composiciones es el sentimiento de añoranza, pues el runa siempre está extrañando la llakta, la composición empieza a ser cada vez más inédita a diferencia de décadas anteriores. Los grupos empiezan a surgir de manera más ordenada y profesional. Hay una hibridación y renovación constante en los ritmos musicales y en los instrumentos, comienza la necesidad de fortalecer una identidad musical en todo sentido, y sin temor de arriesgarse a nuevos senderos musicales. La influencia occidental provocó no sólo cambios en la música y las letras sino también en la estética del kichwa, los atuendos tradicionales ahora se veían reemplazados por camisetas y jeans.



Imagen 11. New York – EE.UU, Grupo Mashicuna, 1992.

Los cassettes y Cds que empiezan a grabarse por kichwas en Europa tienen una clara influencia de ritmos como el reggae, bossanova, flamenco, jazz, pop, etc. Quizá la sociedad conservadora en un momento pretendió criticar de manera abrupta este tipo de cambios, pero nadie se imaginó que tendría tal aceptación en el Ecuador, incluso mucho más que en la propia Europa. Esto sucede porque a occidente le interesaba lo autóctono, lo tradicional, y en el momento que la música kichwa toma otro camino, la demanda baja en Europa pero fascinadamente sube en la llakta del kichwa. En esta etapa se forman decenas de grupos, los más nombrados son: Cochamarca, Mashicuna, Ñukanchik ñan, Inca llacta, Runa llacta, Hatun ñan, Yuyarik, Yahuarwawki, Wiñaypa, Charijayac, Kichwa marka, Imbayacuna, Chayanak, Tzawar Ñan, Los Chaskis, entre otros. Este sería el inicio de un proceso cultural donde la migración juega un papel importante en la identidad kichwa, muchos niños nacen en otros países adquiriendo así diferentes nacionalidades, varios

pierden el idioma y otros aún lo conservan debido a que sus padres les enseñan desde pequeños, y no sólo eso, sino que también existe una permanente conservación de las fiestas kichwas en todo el mundo, especialmente del Inty raymi. Cabe recalcar que esta fiesta es la base musical del kichwa, pues todo runa nace aprendiendo a tocar algún instrumento en esta celebración ancestral. Pero así como mantienen ciertos elementos culturales, también adquieren otros, todo dependiendo del lugar donde radiquen.

La música es un elemento cultural dinámico, siempre está en constante cambio. Las formas de tocar un instrumento, los materiales con los que son contruidos, el lugar de origen siempre es distinto. El kichwa Otavalo ha sabido adoptar esta característica de innovación como el principal rasgo, con el que se compone una canción. Sería una equivocación hacer una apreciación de este proceso como una característica negativa para la llamada tradición, –y la pérdida de identidad– la cultura es una categoría que determina diferencias y consensos, en este caso, la música es subjetiva y se construye de la experiencia vivencial, cambia en cada pensamiento en cada comunidad y en cada entonación. La música es la encargada de preservar y expresar en relatos y sonidos. Ya en la globalización se vive una susceptibilidad musical, todo el mundo está conectado conoce de diferentes instrumentos, conoce distintos sonidos, por lo tanto la fusión no determina una pérdida sino un fortalecimiento y madurez musical en el contexto de la composición. Creo rotundamente que la lírica es la encargada de transmitir contextos, ideas, sentimientos, etc.

CAPITULO 2

Creación e Identidad de la música Kichwa Otavalo.

Bajo la mirada occidental capitalista se entiende a la música como un elemento cultural de entretenimiento y con potenciales masivos, la propia musicología se encarga de abordar a la música como un objeto de estudio estructural y normativo –haciendo énfasis en el complejo estudio sistemático de la música, notas, tiempos, solfeo, parte de la música clásica– lo que evidencia que la música se ha ido construyendo e innovando en ciertos parámetros académicos y de carácter consumible para la sociedad, poniendo al capital como mediador.

Antes se creía que el único elemento de estudio era la música clásica, esto llevaba a que hubiera un desligue de muchas otras culturas y sus producciones musicales, “no obstante, sólo desde hace poco la etnomusicología ha comenzado a desentrañar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución (performance) de los sonidos en tanto que acción comunicativa” (Cruces 2001, 331).

“A menudo se habla de la música como de un lenguaje universal. Esto no es cierto. De igual manera que hay una gran diversidad de lenguas, también hay una gran diversidad de músicas. No basta con escucharlas para comprenderlas. Cada música tiene su código particular. Cada música tendrá unos significados concretos y unos valores específicos según el contexto social de donde proceda” (Martí-Pérez 2002, 255).

Para occidente, la música llamada autóctona o de comunidad, forma parte de un museo andante, llamativo y exótico, llamado folclore. El hecho de ser diferente totalmente, otorga un reconocimiento de extraño y por lo tanto no legítimo ni reconocido dentro de las estéticas sonoras o convenientes para una industria y medios de comunicación. “El folclore musical cuyo campo de estudio en ocasiones parece extender a las músicas de otras culturas consideradas como primitivas, ha de centrarse en el estudio de esa relación entre tradiciones hasta desentrañar su verdadera conexión, y ello sólo puede hacerse incorporando lo social en la musicología” (Díaz 1993, 15). Fue así como se definió la música hecha por las nacionalidades originarias del AbyaYala, música folclórica, como un intento de determinar lo diferente, nativo y popular para las industrias musicales.

Partiendo de este planteamiento quiero dar cuenta de que, la mayoría de grupos kichwas han estado en desacuerdo con la categoría del folclore. Si la música creada por las nacionalidades es vista como un sinónimo de nativo y exótico, entonces, no tiene nada que ver con el planteamiento de la reivindicación kichwa. La música es una forma de existir y de dar vida a un pensamiento, una creencia, es parte de una epistemología. El folclore desliga todas estas características, y sitúa a las nacionalidades como el pasado de un presente “desarrollado”. La visión occidental no reconoce a los pueblos originarios como culturas presentes y vivas, más bien cree que su conocimiento tiene un punto de expiración y de antigüedad, por lo que no se comprende dentro del contexto capitalista y católico.

Bajo este contexto, la música del kichwa Otavaleño estableció una matriz musical propia, su proceso de consolidación ha ido paulatinamente con la producción musical a nivel internacional y el consumo musical de las propias comunidades. Esto con el fin de desprenderse del estereotipo folclórico que afecta a la música de los pueblos y nacionalidades, pues los coloca en una dimensión subalterna diferente a lo convencional y comercial.

2.1. La música kichwa dentro de la globalización y el contexto capitalista

En el siglo XX, con el advenimiento de los medios masivos de comunicación, empiezan a imponerse los llamados géneros musicales con el fin de segmentar y categorizar los distintos ritmos musicales, estilos y melodías, situación que desde mi punto de vista, nunca debió haber pasado, pues las industrias con el capitalismo se encargaron de someter a la música para categorizar idolologías, acentuar los nacionalismos, crear modas, incluso existe música para la elite y otra para el proletariado –aunque en otras dimensiones sociales e incluso hiperreales– en la música kichwa pasó lo mismo, la música ritual antes de estas imposiciones pragmáticas, era parte de la liturgia de una cultura, de la cotidianidad, un medio para contar o relatar una historia. En la música andina en este sentido –sin dejar de lado a todos los pueblos originarios– no existían los géneros musicales.

Hablar de género, implicaría una estética, un target, un público determinado incluso un status social. Creo que lo correcto sería llamarlos ritmos y líricas musicales.

Con los medios de comunicación, la música empieza a hacerse global. La música occidental y latinoamericana, llega con fuerza a las primeras radios del Ecuador y comienza a darse una incorporación de la música andina con nuevos estilos como por ejemplo diferentes rasgados en la guitarra, distintas afinaciones, incorporación de instrumentos y estilos de canto.

Los años 60 estuvieron llenos de elementos culturales donde la música a nivel mundial gozaba de un auge mediático, especialmente en la radio. Existían muchos músicos con intenciones de masificar sus tonadas, sus canciones especialmente los instrumentos y posteriormente las letras. En Otavalo existía un programa de radio que fue primordial para la difusión de la música kichwa, *Chaski Atavaliba* era un programa que se transmitía por radio Otavalo, su conductor era Marco Chicaiza, la importancia de este programa se debía a que era el único que convocaba a grupos kichwas a tocar en vivo.

En esta dinámica muchos grupos pasaron por el programa, entre ellos uno de los primeros que ganaron gran popularidad en aquellos años, el grupo Atahualpa conformado por Luis Ruiz, Alejandro Terán y Alejandro Chaguala. Esta estación radial sería una de las bases para que la música kichwa se escuchara a nivel regional –tomando en cuenta que aún era música cantada en castellano– y el principio de una escena que poco a poco crecía y que empezaba a influenciar en las comunidades.

En la actualidad el kichwa como viajero y embajador cultural, ha vivido cambios en todo sentido, siendo una de las principales la tecnología, ha permitido alcanzar nuevos sonidos, ahora existen arpas y violines amplificadas, lo que permite jugar con nuevos efectos, ecualizaciones, matices, etc. Las nuevas condiciones para hacer música en la actualidad son ilimitadas, prácticamente se puede grabar cualquier instrumento y fusionarlo en distintos contextos musical. Los kichwas han sido muy creativos en ese sentido.

2.2. Influencias y la articulación instrumental kichwa

El proceso migratorio constante y el proceso que ha llevado en su dinámica social y económica, la música kichwa se encuentra vulnerable a cualquier síntoma de *transmusicalización*. Propongo esta categoría haciendo énfasis en una analogía con lo que Fernando Ortiz plantea como Transculturización. Ortiz expone y analiza la complejidad de la relación entre culturas, entre cultura dominante y culturas subalternas. Esto ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo. Por lo que uno un grupo subalterno sustituye por otras, sus propias prácticas culturales.

“El proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.” (Ortiz 1978, 94)

La música occidental se entendería como la matriz dominante que influye en otras culturas, sin embargo, la música kichwa tiene otras características, por su estado permanente de desplazamiento, gracias a la migración kichwa, se convierte en una matriz dominante que no transforma o cambia, sino que absorbe características musicales de otras culturas para adaptarlas a su matriz musical y así crear e innovar la música kichwa.

Antes del siglo XX los pueblos originarios venían de un proceso musical muy complejo, se encontraban en el auge de una fusión musical. Con la llegada de los europeos, la influencia de las cuerdas dentro de los pueblos originarios, fue la principal característica del nacimiento de la llamada música criolla o mestiza. “Los instrumentos de cuerda presentan su vinculación con la cultura europea, tal es el caso del arpa, la vihuela o guitarra, guitarrón, bandolín y violín, en su momento, asimilados por las culturas indígenas” (Mullo 2009, 199). Esta hibridación musical era utilizada por los kichwas como un lenguaje de la cotidianidad, un acercamiento con las melodías de la naturaleza, una armonía creada para cada momento en la vida. “No se podría comprender la música andina, sin tener como fundamento los momentos importantes del ciclo agrícola-festivo, espacio-tiempo donde se define

mayormente la música y la danza: preparación del terreno o la chacra, siembra, deshierbe y cosecha” (Mullo 2009, 89).



Imagen 12. Comunidad de Iuman, Kichwas practicando instrumentos de viento, 1965.

“El rondador, la hoja, las flautas traversas y las dulzainas son, entre otros y simbólicamente, los instrumentos de viento más representativos de las culturas musicales mestizas del Ecuador” (Mullo 2009, 199). Los instrumentos de antes de la llegada de los españoles y que se han conservado a lo largo de la historia con ciertos cambios estéticos, fueron hechos de huesos, de cuero, caracoles marinos, podríamos decir de insumos de la naturaleza, para sonar y comunicar, como es el caso del pingullo, instrumento ancestral que hasta ahora se toca, junto con el bombo de cuero y el Churo.

De la misma forma instrumentos de otras nacionalidades empiezan a llegar, es el caso del rondador y el charango que vinieron de países como Bolivia y Chile. Los primeros charangos en Ecuador eran fabricados por los mismos músicos, tomando en cuenta que aún no existía una industria instrumental “En los años setenta ya escuchábamos la música boliviana, como es *Boliviamanta*, pero aquí aún no habían algunos instrumentos, me acuerdo que el Alfonso Cachihuango se sabía construir sus propios instrumentos como el charango” (S. Lema 2016). De la misma forma la llegada de la Quena a tierras Imbabureñas tiene su propia historia, “Algunos taitas saben contar que la quena, ellos recién la conocieron la primera vez que vino Inti Illimani a Ecuador, ellos mismos es que habían dejado algunas” (D. Cabascango 2016).



Imagen 13. Comunidad de Otavalo, Primera vez de Boliviamanta en Ecuador.

De esta manera es que la música kichwa empieza un nuevo proceso en su composición instrumental y lírica. Ambos elementos tienen mucha importancia, pues en cada contexto el uso de instrumentos tiene que ver con el sentido de la letra, del mensaje que se quiere dar. Por ejemplo en un fandango el instrumento más importante es el arpa, es casi imposible que se encuentre un rondador en ese contexto. De la misma forma en las comunidades de Cotacachi el pingullo, es parte del sonido ceremonial kichwa acompañado del zapateo, nunca vas a encontrar un charango en ese contexto. Lo que quiero decir es que la música en los pueblos originarios es tomada de una manera más compleja y espiritual, a diferencia de la forma como se desarrolla la música en occidente.

2.3. Concepción de música Tradicional kichwa

En mi investigación surge un debate muy grande respecto a que se puede definir como música Tradicional Kichwa, esto ha llevado a cuestionarme algunas preguntas al respecto, ¿Habría que referirse a lo tradicional a los grupos pioneros? ¿Es acaso lo llamado folclórico lo netamente tradicional? ¿La música tradicional se determina como un género musical o tiene que ver con los instrumentos o la lírica?

Muchos se refieren como música tradicional a las primeras agrupaciones en el marco de los años 60. La verdad es que la música se construye, deconstruye y reconstruye. Quizá una cultura puede tener la necesidad de remitirse a una esencia o

un comienzo, desde mi punto de vista la música se vuelve tradicional cuando trasciende principalmente en sus letras y cuando llega a perdurar por su estilo y originalidad. Esto lo aclaro porque mi objetivo es precisar ciertos puntos para ver más allá de una categorización temporal. La música es dinámica y moldeable, tanto en instrumentalización como en lírica, porque se mueven con el tiempo, es decir la tecnología, el contexto socio-cultural, sin embargo la matriz sonora se mantiene como una columna vertebral, y en el caso kichwa es el ritmo del san Juanito.

Los ritmos musicales kichwas nacen de la influencia occidental y prehispánica, y ganan una identidad propia cuando las canciones nacen y se forman en una comunidad, es decir de la vivencia de las costumbres, de las fiestas. En el caso de los instrumentos, determinar lo tradicional es totalmente relativo, por un lado podríamos decir que los instrumentos más antiguos de un lugar de enunciación son los tradicionales originarios de un sector, sin embargo la mayoría de instrumentos tocados hasta el día de hoy en la música kichwa son occidentales y cada vez se van incorporando más con la globalización. Existen canciones antiguas que en la actualidad son tocadas con diversos ritmos, pero en sí, la canción perdura y por más que mute y cambie de instrumentos, sigue siendo trascendente en una cultura, sigue siendo tradicional. En el caso kichwa Otavalo podría definir a lo tradicional como aquella música colectiva compartida por generaciones, que principalmente toman al ritmo del san Juanito como base para crear un tipo de música propia. Es un relato de la vida en comunidad que principalmente es cantada y entendida en kichwa.

La tradición como tal se vislumbra en el mensaje que acompaña a una canción, el tono también resalta el sentimiento y recalca la fuerza con la que se dice algo y es parte de una matriz musical. Y por último el sonido auténtico de cada cultura, haciendo énfasis en su lugar de enunciación y la tradición oral, no tiene nada que ver con el instrumento que se toca, más bien en cómo se lo toca y entona, la manera de hacer sonar un instrumento también comunica y transmite emociones.

CAPITULO 3

La experiencia musical de grupos culturales kichwas como un espacio de reivindicación, profesionalización, fusión instrumental y composición lírica.

3.1. Contexto juvenil Socio-político de Otavalo en los años 70 y 80

Los años 70 y 80 fueron una buena época para las ciencias sociales humanas. El tema de la antropología estaba en su auge y existían muchos estudios sobre la etnografía de muchos pueblos. Empezaban a surgir investigaciones sobre el tema de las costumbres, del folclore, gastronomía, geografía, pero desde una perspectiva comercial y turística. A pesar de esto lo positivo era que se abrían espacios y un interés de la sociedad latinoamericana muy grande. Las preocupaciones políticas de las organizaciones juveniles kichwas estaban orientadas al debate que se dio en los 70 y 80 entre etnia y clase.

“La visión marxista dice que los indígenas tenían que convertirse en obreros para desde ahí, poder impulsar la transformación de la sociedad, porque los hebreros son los que llevan una verdadera revolución. Nosotros decíamos que no, porque la posición más radical frente al imperialismo, era esta visión de los pueblos indígenas que en ese tiempo le decían etnias. Esa fue la motivación fundamental que dio paso a un debate muy grande en todo el continente” (L. Maldonado 2017).

En las instituciones educativas estudiaban mestizos e indígenas, a partir del racismo que vivían indígenas de la época, muchos jóvenes optaron por cambiar su estética con el fin de ser más aceptados en la sociedad urbana, incluso muchos se cortaron el cabello. Existía una tendencia a dejar de ser indígena. Se empezaron a criar como mestizos, pero internamente vivían la cultura kichwa.

“Era como entrar en la sociedad dominante disfrazados de mestizos, para aprovecharnos del sistema, a pesar de las circunstancias del racismo y la exclusión. Queríamos ser tomados en cuenta, queríamos respeto para nosotros y nuestra gente, era una necesidad de reafirmarnos como indígenas. Había problemas de discriminación, estaba vetado tener enamorada mestiza, existía maltrato en el colegio pro ser indígena a pesar de tener vestimenta de mestizo y pelo corto. Por el otro lado era lo mismo... cuando nos vestíamos de mestizos en la comunidad, nuestra gente nos veía raros por que no estábamos como ellos. Ese conflicto nos lleva a repensar el asunto de ¿Que somos? ¿Para qué estamos aquí? ¿Qué mismo deberíamos ser? Fue una necesidad vital psicológica de reafirmarnos en lo que somos como indígenas” (L. Maldonado 2017).

En el contexto juvenil de Otavalo, ya se estaba formando varios grupos, colectivos que empezaron a cuestionarse sobre la cultura y la política. En 1974 con jóvenes de colegios como, Otavalo, República y Fernando Chaves se crea el Club Estudiantil Peguche, “buscábamos trabajar por la identidad cultural, promoviendo la música, danza, teatro y participar en las actividades de la comunidad. Creamos la primera biblioteca y conseguimos el busto de Rumiñahui” (Conejo 2017).

Este club tuvo gran relevancia en el ámbito colegial y juvenil de la comunidad, uno de sus trabajos que marcaría su discurso contestatario en la sociedad fue la obra teatral: Boletín elegía de las mitas”, obra que también se trabajó juntos a integrantes del grupo Rumiñahui y Conjunto Peguche. Algunos de los miembros del Club estudiantil Peguche fueron: Guillermo Hinojosa, Piedad Hinojosa, Alberto Muenala, Fabián Muenala, Mariana Hinojosa, Mario Conejo, entre otros. Tiempo después en 1976 en Otavalo, nace la Organización Cultural Kawsanakunchik³⁰, que fue un grupo de jóvenes del sector urbano de Imbabura, que se preocupaban de los temas relacionados con los conflicto de identidad. La organización estuvo conformada por personajes como Luis Maldonado, Ariruma Kowi, German Muenala, German Perugachi, Nina Pakari, entre otros.

“El kichwa solo hablaban entre nuestros padres, el resto del tiempo y con amigos era en español, porque así nos habían criado, eso nos preocupaba mucho, nos dábamos cuenta de que si se dejaba de hablar en kichwa, en nuestra generación la lengua podría desaparecer” (L. Maldonado 2017)

Kawsanakunchik tuvo un trabajo más con jóvenes de Otavalo y Peguche. Se centraron en algo más local, tratando de hacer actividades de incidencia social. Abordaron de manera relevante el tema de la lengua, la danza, teatro y la música, las artes especialmente, eran una manera ingeniosa de intervenir en varios espacios y dar a conocer su cultura. Trabajaron en la defensa del derecho a vestirse como indígenas en los colegios, ya que se les obligaba a ponerse uniformes. Poco a poco la sociedad empezó a interesarse por los kichwas. Estos espacios de expresión, serían las primeras semillas de una cultura en el auge de su reivindicación. Esta organización se convirtió en un movimiento de gestores políticos y culturales. En el mismo año también se creaba el 1 de mayo de 1974, la FICI³¹, que nació como la unión de líderes indígenas organizados en defensa de sus derechos, tras 500 años de opresión

³⁰ Palabra kichwa que al castellano se traduce en Estamos vivos.

³¹ La Federación Indígena y Campesina de Imbabura.

y discriminación. La FICI fue la semilla que daría paso a la CONAIE³² constituida en 1986.

La Federación fue de gran apoyo para los colectivos insurgentes kichwas, se encargó de brindar espacios vitales para la manifestación de los colectivos, “logramos hacer una coordinadora de grupos musicales kichwas, algunos grupos de amigos eran invitados a los eventos que realizábamos con la FICI, por esta razón es que muchos grupos lograrían impulsar sus proyectos” (Muenala 2017). Había distintas fracciones de la izquierda que se pelaban entre ellos, por distintas posiciones socio-políticas, y todos a la vez, excluían a la comunidad indígena. Se logró incluir el debate indígena en la década de los 80, se abre la preocupación, se empieza a hablar de cultura indígena, La música, la literatura empieza a tomar en serio la temática indígena.

En 1982 se forma la organización como un taller, como un espacio de capacitación, con actividades para los estudiantes, arte, conversatorios, mingas, etc. El taller Obraje sería la continuación de la organización Kawsanakunchik. Obraje tomó las riendas del contexto artístico y cultural con mucho más fuerza, empezaron con una madurez política, en el sentido de que todo su trabajo era netamente contestatario. Montaban obras teatrales donde ponían a manera de denuncia la forma como vivían los indígenas en las haciendas, el maltrato y las injusticias. De igual manera con la música empezaron a indagar en la herencia sonora, tonos, cantos, etc.

Obraje se constituye con compañeros, que tiene una relación más comunitaria. Se articulan de los barrios marginales de Peguche, con kichwas 100% hablantes, campesinos y artesanos. Eso les posibilitó una vinculación interesante, un reencuentro con la gente realmente de la comunidad, una visión más crítica frente al imperialismo.

En 1984 hasta 1988 fue un tema muy fuerte de debate sobre la cuestión del estado plurinacional, la interculturalidad, plurinacionalidad. En el año 86 se escribe el libro “Las nacionalidades indígenas del Ecuador, nuestro proceso organizativo”. Los 80 fue una década en la que todas las nacionalidades y pueblos del Ecuador unieron fuerzas y trabajo para visibilizar sus comunidades, sus propuestas y demandas. El nacimiento de dirigentes indígenas que desde temprana edad ya

³² Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador.

emprendían acciones culturales y un discurso político con bases cada vez más sólidas.

El contexto político brindaba al grupo Obraje el apoyo de dos vertientes. Primero, en 1979 en el gobierno de Roldos, se instituye una política para el tema de alfabetización en lengua kichwa.

La universidad católica estuvo a cargo de este proceso junto con el gobierno. “Se reclutó a una cantidad de personas que comienzan a trabajar en el tema de investigación y sistematización y procesamiento de toda la propuesta de alfabetización, algunos integrantes de Obraje y kawsanakunchik formarían parte de esta comisión” (L. Maldonado 2017). Segundo, existía una influencia grande del marxismo, lo que provoco la vinculación del grupo Obraje con grupos insurgente de posiciones revolucionarias en toda Latinoamérica. Segundo, las propuestas teórico-culturales de la época, como el indianismo, con escritores como: Fausto Reinaga, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, José Vasconcelos, etc.

Obraje tuvo giras por todo el Ecuador y algunas partes de Perú y Colombia, presentando teatro y música. Fue un grupo muy reconocido en el ámbito cultural y político de la región. Algunos de los miembros de Obraje fueron: Arirumma Kowii, Luis Maldonado, Luzmila Zambrano, Marcos Lema, Fabian Muenala, Germán Perugachi, Jaime Maldonado, Segundo Gramal, Manuel Cachimuel, Enrique Córdova, Miguel Ángel Carlosama, entre otros.

A continuación tomaré como ejemplo a tres grupos kichwas que a partir de todo este proceso político-cultural, aportaron con su grano de arena a la reivindicación cultural con la música, muchos de los integrantes de esos grupos también trabajaron con Kawsanakunchik y Obraje.

Los grupos musicales kichwas se proyectaron a utilizar las canciones para desmoronar el planteamiento del folclore y dar a conocer la música indígena, o música hecha por los pueblos y nacionalidades originarias. Mi investigación plantea conocer este proceso de reconocimiento musical kichwa en los grupos que presento a continuación.

3.2. Conjunto cultural Peguche (70s)



Imagen 14. Ciudad de Ambato, Grupo Peguche, danza de los Yumbos, 1979.

Conjunto Cultural Peguche fue uno de los grupos más importantes y que han trascendido en el proceso de la música kichwa. Su relevancia es tal, que son reconocidos por ser los primeros en proponer la *música indígena* que en aquellos tiempos aún no estaba definida como parte de una identidad cultural kichwa. Es decir, la música siempre estuvo presente, es parte de la cotidianidad runa en todas las fiestas, pero a mirada externa no existían parámetros que evidencien y determinen una música a niveles de consumo social, peor aún si era cantada en la lengua kichwa, característica que el grupo Peguche dejó muy tangible en sus tres últimos discos, pues, antes la música tocada por kichwas se la construía en base al español y a los diferentes ritmos occidentales-mestizos que tenían su auge gracias a la industria musical creciente en Latinoamérica. La conformación de este grupo tiene un sentido colectivo, de la misma forma que ha tenido el proceso de las nacionalidades originarias.

Conjunto Peguche surge en 1971, es un grupo que a partir de proyectos anteriores –Grupo Rumiñahui, Indoamérica, Grupo de danza Muyacan– se conjugan en un proceso musical que desborda en la iniciativa de jóvenes indígenas con una propuesta de reivindicación cultural y que además agrupa a músicos y bailarines de algunas comunidades. Es un grupo que nace para revolucionar el contexto musical, empezaron a trazarse objetivos con tintes más políticos y culturales, el arte en su articulación como una herramienta de información y de demostración investigativa.

“El grupo llegó a ser algo muy diferente a lo que se planteaba hasta ese momento en el contexto musical, nosotros no solo hacíamos música y danza sino también investigación, para montar alguna danza, íbamos a todas las comunidades a conocer, ver y compartir” (Jimbo 2016).

El objetivo del grupo era reconocer sus raíces indígenas, comprender la simbología y el mensaje que conlleva la realización de un ritual, para así poder preservarlo y compartirlo con el público. Por esa razón visitaron algunas comunidades a nivel nacional, asistieron a matrimonios, raymis, rituales, de esta forma montaron algunas danzas, como es el caso del Wawa wañuy, Toro capitán, danzas de Saraguro, etc. El grupo llegó a tener relaciones importantes en los ámbitos universitarios, socialistas, comunistas, e intelectuales de izquierda, pues algunos de los integrantes del grupo Peguche también tuvieron cierta participación política. “Nosotros fuimos uno de los primeros en proponer categorías como nacionalidad indígena, pluriculturalidad y ancestralidad, no sólo hacíamos arte, también nos preparábamos leyendo e investigando por nuestra propia cuenta” (Jimbo 2016).

Aunque la fuerza de su reivindicación asumió papeles importantes en la escena cultural de la época, la propia sociedad indígena conservadora, por mucho tiempo los criticó, más que todo a las mujeres por su participación en la danza. Pues en ese contexto, la mujer al igual que en el mundo occidental tenía un rol en la familia de carácter machista. “Los propios tíos les criticaban a las mujeres por estar perdiendo el tiempo haciendo danza, sabían decir esas *kuitsas*³³ de estar en la casa atendiendo al marido. Primerito los mestizos nos apoyaban bastante y se interesaban por nuestro trabajo investigativo que lo plasmábamos en la música y la danza” (Jimbo 2016). En ese tiempo la cultura kichwa aún se encontraba con tintes patriarcales y machistas, quizá por una herencia occidental-católica, que ha determinado a la mujer como el ser más vulnerable y débil.

A pesar de esta concepción, en las comunidades las mujeres son las que hacen el trabajo más fuerte, al trabajar con la tierra y cuidar la casa, pero estos roles cerraron ciertos espacios para las mujeres, como es el caso de la música y la danza. En el caso del grupo Peguche, abordaban bailes de algunas comunidades, adoptando diferentes prendas y representaciones, elemento no tan conocidos para el contexto de aquella época. La actitud machista y conservadora de ese tiempo anclaba a la mujer a

³³ Palabra en kichwa que significa: chica.

cumplir sus roles en la comunidad. En la actualidad se ha roto con estos prejuicios, pues las comunidades son más flexibles y razonable frente a los nuevos roles y logros de la mujer en la sociedad. Esto se debe también a que las próximas generaciones a partir de los años 80 serían kichwas que crecerían y adoptarían nuevas formas de pensar y concebir el papel de la mujer, esto por su condición de migrantes.

El Conjunto Peguche se presentaba de una manera diferente, mostraban con orgullo su vestimenta tradicional de manera impecable, y justificaban ciertas prendas para cada ritualidad en escena. Su trabajo no era sólo en el escenario, pues también tenía distintas iniciativas para la difusión de su mensaje cultural, “nosotros no sólo nos presentábamos y decíamos nuestro mensaje por el micrófono, siempre antes de cada presentación hacíamos trípticos de información donde explicábamos por qué íbamos a tocar ciertas canciones y por qué se debía las danzas a presentarse” (Jimbo 2016). También hacían periódicos murales que pegaban cerca de las iglesias para que la comunidad se interese, toda la información estaba escrita en kichwa y en español.

Es importante destacar algunas presentaciones del Conjunto Peguche. En 1973 fueron seleccionados e invitados por el presidente de México para tocar en el *Palacio de bellas artes*, es el único grupo ecuatoriano en tener ese privilegio. A partir de su positiva trayectoria, empiezan a ser tomados en cuenta para festivales internacionales de intercambio, es el caso del *Festival el cascarón de la alegría en 1976*, donde participaron representando a Ecuador, en un encuentro de música a nivel mundial. En 1980 el Conjunto Peguche por primera vez hace una presentación en el *Teatro nacional Sucre* en Quito. En 1986 fueron invitados para presentarse en Inglaterra, donde también tuvieron la oportunidad de tocar en televisión en la BBC de Londres. El grupo tuvo algunas generaciones, estuvo activo desde 1971 hasta 1992.

3.2.1. Temáticas y utilización de instrumentos

Difundían sus diferentes propuestas como: la concepción de nacionalidad, el arte indígena, su rechazo al folclore. Ellos no hacían folclore, era música y danza indígena, según Shairy Jimbo. El discurso en las letras, tenían bases en la cotidianidad de la comunidad, canciones de amor en poema y también canciones sociales y reivindicativas del indígena, frases como: *unámonos los indígenas somos uno solo, somos grandes, tenemos nuestra historia, tenemos conocimiento.*

Lo que trató de hacer el grupo es incorporar e incentivar la idea de que la música kichwa no sea sólo un producto consumible del ser humano para la difusión sin ningún sentido, sino que esa difusión sirva para que miles de personas escuchen un mensaje claro y político, tomando en cuenta la necesidad de jóvenes kichwas por reivindicar su cultura que en aquella época estaba expuesta al sometimiento republicano y al desentendimiento social.

El grupo Peguche fue el primer grupo en grabar San juanitos en kichwa y pioneros en grabar *fandangos*³⁴. Al grupo se lo cataloga como un referente de la música kichwa, sus grabaciones interpretan la cotidianidad del runa, los cantos ceremoniales, y letras musicales conocidos por las comunidades. Aunque no podría catalogarlo como un grupo mindalae musical, pues su dinámica artística se basaba en contrataciones e invitaciones a nivel mundial, no viajaban como migrantes, ni tampoco a chauchar. A nivel nacional fue un grupo reconocido no solamente en las comunidades sino también en las ciudades, universidades, etc. Autenticaron y posicionaron la música kichwa convirtiéndose en la base musical para muchos grupos futuros.

Dentro del proceso de instrumentalización, fue el primer grupo en acoplar ciertos instrumentos a su repertorio, en las investigaciones que realizaban conocían siempre nuevos instrumentos, algunos incluso casi por desaparecer, otros tocados y conocidos únicamente a nivel de comunidad, es el caso de las pallas, el pingullo y el caracol. El bandolín, el requinto y la guitarra como una herencia del mestizaje adquirido en la colonia, marcan los inicios de un estilo propio – me llamó la atención la influencia del pasillo en los punteados de la guitarra - una búsqueda musical para incorporar instrumentos como: rondín, arpa, violín, platillos, pingullos, etc. Respecto a los ritmos el grupo se arriesgó a tomar las riendas de explorar con ritmos

³⁴ Ritmo musical y baile tradicional kichwa que se usa en bodas y en funerales de niños.

rituales andinos como el Fandango, Inty raymi, bomba y especialmente el San Juanito.

3.2.2. Discografía

Álbum	Año
Folklore de mi Tierra	1970
Mushuk Wayra Wakamukun	1975
Wiñay Kawsay	1978
Pachamama	2006

3.3. Grupo Charijayac³⁵ (80s)



Imagen 15. Barcelona – España, Grupo Charijayac, 1985.

La primera generación de mindalae kichwas ya había articulado todo un conocimiento de desplazamientos comerciales y culturales. Los artesanos ya tenían varias décadas viajando y construyendo rutas comerciales, adquiriendo nuevos idiomas, costumbres y formas de vida. La música kichwa en su proceso de reivindicación en los años 70 logró establecer ciertos parámetros tanto políticos como culturales, grupos como Ñanda Mañachi y grupo Peguche asentaron las bases de una música kichwa tanto en sus letras como en la instrumentalización.

En la década de los años 80 muchos mindalae ya tenían viviendo algún tiempo en el exterior, llevando su cultura, su lengua, artesanías y su música. Ya afuera se dan cuenta de lo llamativo de su música, lo que en un primer momento empezó como una fuente de trabajo, pero después se convirtió en una necesidad por

³⁵ Charijayac significa: Carácter noble.

expresar nuevas emociones a través de la música. “La música logra juntar ese motivo económico con un motivo distinto, es decir la fuerza cultural” (S. Maldonado 2011). Es de esta manera que el reconocimiento del kichwa se expandió a nivel mundial.

El auge de la música kichwa en Ecuador y en la mayoría de países andinos, hizo que muchos jóvenes se motivaran a conformar agrupaciones con un sentido singular y necesario, incorporando música inédita –además de repertorios ya conocidos–, con una complejidad lírica y la búsqueda de una identidad. Estos jóvenes son los nietos de los primeros mindalaes que salieron hacia Europa en la década de los 60, jóvenes que desde muy pequeños empezaron a viajar con sus padres a diferentes partes del mundo y que ya escuchaban música kichwa hecha en Ecuador. Estaban inspirados en la trayectoria y reconocimiento nacional e internacional alcanzado por los músicos runas.

A principios de los años 70, de niño, Sairy Cotacachi viaja a España por primera vez a las islas canarias, para apoyar a su familia en el trabajo del comercio. Después de algún tiempo de vivir en Europa, y con todo el ánimo de hacer música, en los 80s, junto a sus primos y amigos forma la agrupación Charijayac. El grupo empieza tocando en plaza, estaciones de tren, bulevares y ferias por España y algunos países de Europa, posteriormente y por la positiva acogida de la gente, empiezan a tocar en teatros conocidos y festivales musicales de otras magnitudes. En un principio el grupo decide hacer música cantada en español –aunque muchos de sus temas tienen kichwa– para mayor difusión a nivel latinoamericano. La reivindicación cultural estaba muy presente en los mindalaes, en el caso de Charijayac, siempre supieron mantener su vestimenta, ritualidad e ideología, musicalmente se abrieron a la fusión instrumental y rítmica. “Un otavaleño respira arte, conoce el mundo, respira variedad, esto toma fuerza con la música de Charijayac” (P. Cabascango 2016)

“Ninguno de nosotros es estudiado música, todo aprendimos así con el tiempo, y cuando ya sabíamos algo, algo, empezamos charijayac, con la intención de plasmar poesía kichwa en la música, pero también comunicar muchas cosas con el español, pues se abrían más puertas, nosotros siempre nos vestíamos de blanco como nos enseñaron de pequeños en la comunidad, siempre con sombrero y de blanquito, quizá por eso es que llamábamos tanto la atención y tuvimos tanto éxito, a diferencia de otros grupos que abandonaban estas características” (Cotacachi 2016).

Charijayac fue uno de las agrupaciones que más éxito artístico y económico tuvo a nivel internacional, haciendo música inédita, lo que da cuenta de la demanda

que en aquellos tiempos tuvieron, incluso más que en el propio Ecuador. “Este grupo conoce del marketing musical debido a su experiencia en el exterior” (J. Lema 2016).

“Nosotros ganábamos entre US\$500 diarios cada músico, y en buenos días hasta más, en esa época estaba tan de moda la música latinoamericana, que todo mundo consumía nuestros discos, más aun viéndonos todo pulcros de blanquito y sombrero, hubo ocasiones que terminamos comiendo con alcaldes de ciudades, o nos contrataban para conciertos privados, o como cuando una alemana se enamoró del Mayu y le secuestro” (Cotacachi 2016).

Charijayac es uno de los primeros grupos kichwas en promover y comercializar su música en CD –a pesar de que antes ya habían producido en vinilo y cassette– Con el álbum “Cielo rosa” en 1987, Charijayac promociona su música y marca un nuevo proceso para la música kichwa –poco tiempo después muchos grupos tomaría la misma iniciativa, con el fin de modernizarse– pues pasa a ser parte de una industria musical. Al ser uno de los primero grupos que logra una profesionalización en el exterior se ve expuesto a las nuevas necesidades y facilidades que ofrece el ámbito musical para ser cada vez más masivo. La industria cultural marca el principio de una categorización social, el capital define el valor de todas las cosas, incluido el arte. La música no es la excepción. Con las primeras producciones en Cd surgen el apoyo de sellos discográficos, productoras, etc. Que encuentran en la música andina, una nueva escena musical y cultural.

En el caso de la música kichwa, la dinámica de los grupos se actualiza, tomando nuevos formatos de grabación y de desplazamientos, pero a pesar de todos los grupos siguieron su trabajo de autogestión. Con el tiempo, la experiencia dará paso a muchos kichwas que se dedicaran al sonido, composición, producción y manejo de grupo. Charijayac hasta el momento está integrado por Sayri Cotacachi, Rupay Cachiguango, Chasqui Tituaña, Quipus Cotacachi, Raymi Tituaña, Mayu Quiñonez, Yuyay Tituaña y Paúl Cotacachi. El grupo tiene presentaciones inclusive en la actualidad y es uno de los grupos kichwas más activos a nivel mundial.

3.3.1. Temáticas y utilización de instrumentos

Fue uno de los primeros grupos que mostrarían una interesante fusión con la música tradicional kichwa. En aquellos tiempos existía una gran influencia de música occidental, Sairy, uno de los fundadores del grupo habla de la presencia de géneros en pleno auge como son el reggae, blues, jazz, balada en inglés, la guitarra española,

e incluso una notable influencia de la música boliviana, esto debido a su integrante llamado Mayu, nacido en Bolivia.

En el contenido de sus letras se puede apreciar sus experiencias con la migración y la añoranza de su tierra pero ya de una forma más poética, compleja, y contestataria sobre todo cuando se trata de hablar sobre la discriminación racial, así; en la canción *resistiendo los 500 años*, fue acogido como un himno a raíz del primer levantamiento indígena que dio paso a que se respeten los derechos colectivos.

También, le cantan al amor siempre comparándolo con la naturaleza. Los símbolos y las emociones están siempre presentes en las letras de las canciones de este reconocido grupo. Es el sentí-pensar de los indígenas.

Por otro lado, empiezan a fusionar el castellano con el kichwa e incluso el aymara en algunas canciones. Charijayac debido a su conocimiento musical digámoslo *tradicional y folclórico* –en cuestión de instrumentos y grupos referentes– supieron mantener una escuela musical kichwa fusionada con ritmos musicales occidentales como el pop y el reggae, para seguir con la innovación de la música kichwa. Respecto a la incorporación de instrumentos se puede apreciar el uso de sintetizadores, guitarra española, efectos en los instrumentos como violín y bandolín. Han fusionado ritmos como: el pop, balada, waynos, sinkurys, todo en base al san Juanito.

Este grupo a lo largo de su historia ha logrado grabar ocho discos, en los cuales intentaron indagar en nuevas temáticas, muy distintas a las que se escuchaban hasta el momento, pues al ser kichwas mindalaes convivían en otro contexto socio cultural, conocían el mundo occidental así como el andino – por la convivencia con sus padres - , y como kichwas siempre mantuvieron presente el orgullo de sus raíces. “Como kichwas es necesario plasmar en la música la cosmovisión no como única fuente de inspiración pero si como parte de un legado, en el momento que se pierden este tipo de letras atentamos a perder la cosmovisión runa” (J. Lema 2016).

3.3.2. Discografía

Álbum	Año
Accha Suni	1984
Cita en el sol	1985
Cielo Rosa	1987
Otavalo Y.	1989
Quemando las Nubes	1992
Made in Ecuador (mejores éxitos)	1995
Movimiento Indígena	2001
Charis@Virtual	2008

3.4. Grupo Wiñaypa (90s)



Imagen 16. Comunidad de Peguche, Grupo Wiñaypa, 2010.

Los años 80 y 90, fueron décadas que marcaron el auge musical mindalae, ya existían bastantes grupos que salían de Ecuador en los meses de mayo o junio y retornaban en los meses de noviembre y diciembre. La *migración con retorno* es una característica importante de los kichwas, siempre vuelven a la llakta, la dinámica de los grupos de esta década, cuenta con rutas definidas, incluso hay algo particular, muchas familias kichwas ya viven más de 10 años en un sólo país y tienen la residencia, por lo tanto han logrado establecerse con negocios, bienes materiales y también con parejas extranjeras.

Luis Humberto Gramal, es un kichwa Otavalo nacido en Peguche, hijo de Segundo Gramal, uno de los fundadores del grupo Peguche. Desde los 80 ha sido un músico activo en algunos grupos, incluido en una de las generaciones del grupo

Peguiche y Ñanda Mañachi. Llegó a ser integrante de uno de los grupos bolivianos más relevantes en el auge latinoamericano en Europa, Boliviamanta. Después de trabajar con ellos por algunas giras, se establece en España, y en 1991 junto con Héctor Maigua, Raul Males, Cesar Santillan, Javier Maigua y Segundo Gramal forman el grupo Wiñaypa.

“Llega un momento de crisis, donde no sabes para que estás en un lugar tan lejano, no había internet, era difícil comunicarse con la llakta, me sentía vacío, me faltaban sueños por cumplir, me faltaba algo. Entonces me desvinculé de la música, tiempo después llegué a escuchar un cassette del trencito de los andes, esto me impresionó tanto que me comuniqué con ellos y me integré a este grupo, esto me motivó a explorar nuevas cosas, Yo escuchaba propuestas nuevas, innovadoras, música que no se escucha en los medios masivos, eso es lo que me llevó a proponer nuevas cosas con wiñaypa” (Gramal 2016).

La necesidad de experimentar nuevas cosas hacía que haya una gran apertura para músicos que quisieran integrarse, muchos artistas se involucraron en Wiñaypa como invitados, unos se quedaron otros se fueron. Es el caso de David West. “Nos interesaba romper esa brecha entre instrumentos tradicionales y occidentales, lo que nos motivó a integrar la guitarra eléctrica” (Gramal 2016).

David West, más conocido como Choclo o Georgo, fue un integrante peculiar dentro de la escena musical kichwa. Nace en Quito y desde pequeño fue adoptado por una familia Canadiense. Empieza a viajar chaucheando haciendo música y en Estados Unidos, conoce la música kichwa por medio de cassetes y por el acercamiento que tuvo con algunos grupos entre ellos el grupo Mashi Cuna. Después de un tiempo de tocar con grupos andinos viaja a Ecuador, su país natal para reencontrarse con sus raíces, visita Peguiche donde vive por un tiempo y conoce a más grupos de los cuales formaría parte esencial, como es el caso de Ñanda Mañachi, Jailli y Wiñaypa. Su papel es importante pues involucra la guitarra eléctrica en sus composiciones y de la misma forma en las producciones de los grupos donde llega a integrarse.

Wiñaypa llegó a tener 6 producciones musicales, sus discos tuvieron comentarios positivos y negativos, muchas letras pegaron muy duro en la juventud de aquella época, por su innovación y trascendencia. Se podría decir que la música de Wiñaypa no tiene nada que ver con hacer música tradicional, no tiene ningún género en concreto, es música hecha por kichwas y en kichwa. “La responsabilidad en las nuevas generaciones es el hacer nuevas propuestas contemporáneas, es fundamental utilizar el kichwa, es parte de nuestra música, el idioma adquiere una

cierta presencia y una cierta dimensión, es un elemento estructural de la música kichwa” (Gramal 2016).

3.4.1. Temáticas y utilización de instrumentos

La necesidad de crear un propio proyecto con propio discurso y letras inéditas, que cuenten el sentir, la experiencia de la migración, eran los motivos por los cuales se forma el grupo Wiñaypa. “Aprovechamos esa coyuntura para crear un proyecto donde sería de total importancia el kichwa y las letras inéditas, lo que queríamos era dejar atrás el repertorio cotidiano que todos los grupos andinos tocaban para poder tener dinero” (Gramal 2016). Existía el temor de los comentarios de la gente frente a la propuesta musical de Wiñaypa, tomando en cuenta que ya existían canciones comerciales que tenían demanda en Europa. Lo inédito no era comercial, no rendía económicamente.

Dentro de sus composiciones no tenían como objetivo escribir canciones sólo de amor –como era de moda en la época– sino más críticas, políticas, y sobre todo experiencia, “tratábamos de que las letras sean sencillas para que la gente entienda el mensaje” (Gramal 2016).

Lo que Luis Gramal explica es que, lo que proponían como grupo no era una continuidad de lo que hasta ese momento se conocía como música tradicional kichwa, sino todo lo contrario, una experimentación instrumental y de discurso, él lo llama una propuesta *neotradicional*. En las letras, empezaron a ir un poco más allá de lo habitual, intentan reflejar las dinámicas que tiene en el extranjero y su anhelo de retornar a casa. “Existen diferentes gustos musicales, el hecho de ser parte de una cultura ancestral no quita que la música como un elemento universal sea parte de la identidad de un kichwa, en este caso lo que te hace kichwa es el rescate de la lengua, pues éste te inserta en la propia cultura” (Gramal 2016).

Wiñaypa es uno de estos grupos, que en sus líricas intentan relatar poesía de sus experiencias como seres humanos, como trabajadores, migrantes y letras de amor, con el fin de integrarse a nuevas plataformas musicales y llegar a ser parte de una industria musical global. Los kichwas empiezan a tener la necesidad de crear nuevos proyectos musicales, donde la fusión musical es más experimental manteniendo algunos ritmos tradicionales andinos. La dinámica de difusión ya no es el chaucheo, ahora cada grupo busca encontrar un estilo propio, llegar a nuevos

escenarios y grabar un disco en el exterior junto con amigos radicados en Europa. Wiñaypa articula instrumentos como el bandolín, flauta china, contrabajo, afiche cabeza, violín, quenas, pianos pero principalmente la guitarra eléctrica. Mezclan ritmos como: el pop, blues, funk, r&b, coplas cayambeñas, huaynos y el san Juanito.

3.4.2. Discografía

Álbum	Año
Sueños	1992
Sabes	1993
Gotitas de Amor	1995
The Best of Wiñaypa	2001
Anchupay	2007
Jatarishun	2016

3.5. Después del auge Musical Kichwa

En 1995, el mercado para los kichwas se reduce. El mercado de los grupos de música en Europa y Norte América se torna difícil por la demanda y competencia, son muchos y saturan al público. Pronto se generan fricciones entre sus miembros por cuestiones económicas y de poder. Así, estos grupos se desintegrarán en tierras lejanas, algunos buscaron empleos fijos, otros formaron nuevas agrupaciones con miembros de otros grupos disueltos, mientras otros dejaron la música para dedicarse al comercio de artesanías. Posteriormente la dolarización ecuatoriana, el feriado bancario, el atentado de las torres gemelas, el endurecimiento de las leyes migratorias del mundo entero, fueron causas que afectaron a la música kichwa.

Empieza a existir una rivalidad entre los que viajaban a Europa y los que iban a Estados Unidos. La poca demanda provocaba incluso desunión, “mirabas un runa por la misma calle y te corrías, para no quemar el mismo lugar con la misma música” (F. Maldonado 2016). Se abarataban costos dentro de esta dinámica de competencia. Esto obligó a los mindalaes kichwas Otavalos a cambiar sus lógicas de movilidad para hacer frente al endurecimiento de las leyes migratorias en los países receptores. Así, algunos kichwas vieron como opción cambiar su vestimenta tradicional y cortarse el pelo para mimetizarse y evitar los controles migratorios.

Una de las secuelas que dejó la masiva presencia de música kichwa en el mundo, es el grave problema de la falta de reconocimiento a los autores musicales, casi nadie sabe los nombres de los autores de las canciones que se han tocado de manera masiva y colectiva a lo largo del proceso del surgimiento de la música kichwa. Con el Inicio de la era tecnológica, especialmente con el internet, la música se masifica, y muchos grupos reproducen canciones sin autoría legal, en decenas de versiones.

3.6. Tipos de Liricas dentro de las canciones de los grupos Peguche, Charijayac y Wiñaypa.

La música es una escritura fonética, así como la gráfica comunica con dibujos, la música tiene el mismo valor pero lo hace con sonidos, melodías y palabras. Es una escritura que hace memoria en un relato, una narración, un mito, un cuento, una leyenda y una vivencia. La música tiene una dimensión artística y una función sagrada dentro de la cultura kichwa, pero especialmente la música es comunicación. La vida cultural de los kichwas no puede estar sin música, todo tiene música en su forma de vida, en las festividades, los funerales, los matrimonios, las despedidas, en la siembra, etc.

La cultura kichwa está latente y en constante innovación, así como los kichwas Otavalos son mindalaes, su música también lo es, pues llevan y traen conocimiento musical, cambian e innovan, pero mantiene el ritmo del san Juanito como un esqueleto cultural de su música tradicional. La música reproduce a la cultura, es decir, cuenta y narra la manera como pensamos, vivimos, percibimos, sentimos y creemos. A lo largo de la conformación de la música kichwa Otavalo, los músicos han impregnado en su música diferente tipo de líricas, que son parte de la vivencia en comunidad y de las experiencias con la migración.

La mayoría de los llamados géneros musicales nacieron bajo los parámetros de los ritmos occidentales, que luego fueron adoptados en diferentes culturas a nivel mundial. En el caso de la música kichwa el producto fue un mestizaje musical, una transmuzicalización, en instrumentos, ritmos y lírica.

El investigador *Alfredo Costales* plantea que existen cantos y melodías cuyo origen se remonta mucho antes de la conquista española y los clasifica de distintas formas. Tomando en cuenta la reciente historia de la música kichwa he tomado

algunas de sus fragmentaciones para explicar de mejor manera la evolución e innovación de las letras en la música kichwa antes y después de la migración.

Alfredo Costales plantea dos influencias: Géneros musicales antes de la influencia Inca y Géneros musicales a partir de la influencia Cuzqueña. Discrepo totalmente al referirnos como géneros musicales –tomando en cuenta que el género abarca una estética y una fragmentación más compleja– a este tipo de influencias que más bien son distintos relatos o temáticas que se han ido resignificando de acuerdo a su proceso cultural. De todas las categorías que propone este autor, me interesé por algunas que utilizaré de referencia para entender mejor el proceso de descubrimiento y reivindicación como música kichwa. Además me veo en la necesidad de plantear otros parámetros, yo los llamo *liricas musicales*, las cuales ayudarán a entender de mejor manera, cómo han sido los cambios en la composición de canciones con la influencia de la migración en los kichwas Otavalo.

Son cientos de canciones que han sido escritas y tocadas por kichwas Otavalos, en este caso tomaré algunos extractos de canciones de los grupos investigados, para explicar cada uno de los géneros expuestos por Costales y las *liricas musicales* que propongo como nuevas influencias y relatos del kichwa.

Me pareció prudente presentar una canción por cada grupo, para contrastar los tipos de lírica en los distintos relatos y épocas.

3.6.1. Géneros musicales antes de la influencia Inca

Araleno

Según Costales, se refiere al canto de los agricultores. Se trata de música con influencia de la naturaleza, la relación con los animales y la tierra. Antes de la masiva migración que empezó a mediados siglo XX, los kichwas pasaban más tiempo dedicados a la agricultura, este sentimiento heredado de reciprocidad por la cosecha y su relación con los animales, inspiró a muchos a crear canciones como una manera de expresar una vivencia y un agradecimiento.

Canción: Ñuka llama Álbum: Mushuk Waira Wakamukun Grupo: Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
Ñuka llama de mi vida yanashimiku kaparka (x2)	La ovejita de mi vida tenía la boquita negra (x2)
Ñuka llama de vida likirinriku kaparka,(x2)	la ovejita de mi vida tenía la orejita rota, (x2)
Ñuka llama de mi vida pirurukachuku kaparka (x2)	la ovejita de mi vida tenía su cachito rizado (x2)
Mayhan apashka kashpapash mikushpachari yallirka (x2)	Cualquiera que se haya llevado se la de ver comido,(x2)
Mayhan shuwashka kakpipash cielo yayamaman willasha(x2)	Cualquiera que se la haya llevado voy a avisar a Dios. (x2)

Canción: Mama india Álbum: Cielo rosa Grupo: Charijayac

CASTELLANO
Mama india danos agua, mi raza quiere sembrar, es la lluvia el gran milagro pues la tierra seca está. Ya me mojas con tu riego la lluvia en todo lugar, trabajemos el terreno que mil surcos se abrirán. Surgirá firme la espiga el maíz su flor dará, en los campos habrá minga y el maizal nos sonreirá.

Canción: Ma mera Álbum: Anchupay Grupo: Wiñaypa

KICHWA	CASTELLANO
Ukllaway ñuka shunkuta, ukllaway ñuka kawsayta, tutakuna wakakpipash, punllakuna llakikipash,	Abraza mi corazón, abraza mi vida, aunque lloren las noches y aunque lloren los días. Los niños de esta tierra

Kay llakta wawakunaka llakillamari purinchik, tikramuy allpamamita, tikramuy inti taytiku.	caminamos muy tristes, regresa madre tierra regresa padre sol.
--	---

La canción de Grupo Peguche, cuenta una experiencia en el campo, donde una chica pierde a una de sus ovejas. El canto describe cómo era su oveja y la necesidad de encontrarla. La pérdida no es sólo de una propiedad sino de un complemento. Esta cosmovisión “entiende que todo lo que está a su alrededor es necesario, que todo está plenamente interrelacionado, que completarse con el otro es vital para su subsistencia; por ello todo está vivo, son pares complementarios” (L. Maldonado 2014, 200).

La comunidad tiene más respeto por los animales, son bien alimentados y útiles para la vida en el campo. La oveja en este caso también es una fuente de lana que en los kichwas es vital para la creación de sus telas. Antes la familia kichwa era mucho más pegada a la vida agrícola y campestre, por lo que era parte de la cotidianidad cantarle a la naturaleza. “La tierra es fuente de vida y de revitalización. El trabajo y la producción del hombre sigue el ritmo de la naturaleza, sin violentarla. El hombre dialoga con la tierra y ausculta sus necesidades en conjunción con las del hombre, pues éste es parte de la tierra” (Estermann 1997, 43).

La canción de Charijayac relata la estrecha relación que tiene el runa con la tierra, el respeto a su fecundidad de madre, es un canto que resalta la importancia del agua, la lluvia para una buena cosecha, el canto es un pedido y agradecimiento por la vida. Charijayac empieza a componer sus letras a manera de poesía en kichwa. Tanto el solo como la tierra son elementos importantes y vitales en la colectividad del kichwa. La lírica de este grupo demuestra la forma de pensar de los pueblos originarios, expone una conexión más compleja con la naturaleza. “El andino prehispánico tenía una conciencia ecológica, sin duda, pero esta conciencia era la luz de un sentimiento de responsabilidad colectiva y de percepción de un orden cósmico” (Peña 2004, 44).

La canción de Wiñaypa es un llamado, un tipo de grito a la humanidad, resalta la importancia de la lluvia y el sol, no solo como elementos primarios para la siembra sino para la vida misma, pues todos son parte de una energía universal.

Mashalla

Según Costales, son cantos de matrimonio y sus variantes. A esta lirica yo propondría llamarla *Sawaritaki*³⁶. En la cultura kichwa la tradición del matrimonio es un ritual muy importante, a diferencia del matrimonio occidental, en los kichwas, la comunidad entera es parte de la unión de dos personas, especialmente los padrinos. En el contexto del matrimonio también intervienen sucesos como separaciones o el sufrimiento de los padres al despedirse de su hijo o hija. En la música del kichwa Otavalo este tipo de letras está siempre presente.

Canción: Llakishka Ushi Álbum: Mushuk Waira Wakamukun Grupo: Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
Paypa tiyashkata apashpa riparka, Mayhan ñantacha hapinka taytiku (x2) Suegra mamaman minkashpakachani, Ushikutashna huyashpa charichun.(x2)	Todas sus pertenencias se va llevando, no sé cuál camino tomara, papito. (x2) Le encargo a la suegra para que la quiera como que fuera una hija. (x2)

Canción: Un poco de Amor Álbum: Quemando las nubes Grupo: Charijayac

CASTELLANO
Como yo quisiera un poquito de tu amor, quiero que comprendas que te quiero con amor. Yo que tanto la quería yo que tanto la adoraba, por q tú me traicionaste x q tú me engañaste, me engañaste con otro amor!!! Ahora solo quedan los recuerdos de aquel amor, ahora solo quedan los recuerdos de aquel amor. Tu recordaras llorando yo recordare sufriendo nuestro idilio fue tan lindo nuestro idilio fue el mejor,, puro y limpio el amor

³⁶ En castellano significa: Canciones sobre el casamiento.

Canción: Solterito Álbum: Anchupay Grupo: Wiñaypa

CASTELLANO

Solterito había soñado mantenerme en esta vida solterito había soñado mantenerme y lo logré, pues las cosas de la vida me obligaron a contraer matrimonio equivocado y ¿ahora qué?

Otra mujer responde:

Hay wamrito no te aferres por ella que no te quiso, Hay wamrito no te aferres por ella que se marchó, más si vuelves a mi lado yo te doy todo mi amor, vuelve pronto amado mío esperaré.

Estas 3 situaciones son distintas y no son específicamente de un solo contexto temporal.

La canción de grupo Peguche, tiene un dialogo y un canto, es la situación de unos padres que se encuentran tristes porque su hija se les casa por lo que tendrá que irse de la casa con su marido. Esta es una realidad hasta el día de hoy, los kichwas toman el matrimonio como un momento importante para la comunidad, quizá pueda ser unas de las principales herencias de occidente, tomando en cuenta que muchos de los matrimonios además de ser celebrados de la manera tradicional kichwa, también lo son en el ámbito civil y católico.

Charijayac compuso esta canción donde expresa el dolor de una traición, el acompañamiento de la música también es melancólica con notas menores. El engaño en la comunidad es un acto de cobardía e hipocresía, los padrinos son los responsables de mediar si fuera necesario en un matrimonio.

Wiñaypa en su composición cuenta la anécdota de un matrimonio equivocado. Es la historia de un hombre que contrae matrimonio con una extranjera –según me contó Luis Gramal uno de sus compositores– le va mal en su relación. Su *Wayna*³⁷ le responde que ya no sufra y que mejor se quede con ella. Esta situación se da en un contexto mindalae. En aquellos tiempos era normal ver a un kichwa con alguna extranjera o viceversa. Actualmente existen algunas generaciones fruto de la

³⁷ Traducido al kichwa como amante.

mescla de runas con diferentes nacionalidades del mundo entero. Las separaciones y engaños son las situaciones de más inspiración en este tipo de canciones.

La poesía kichwa se ve bastante influenciado por la profundidad de los sentimientos que trasmite en el canto de una canción y las sensaciones que provoca una nota musical. El runa, a diferencia de muchas otras culturas occidentales es mucho más sensible y espiritual. Esta característica es evidente desde el choque epistemológico con occidente. “Los sentimientos, las emociones, las sensibilidades, la ternura, no podían ser parte del mundo académico, no serán consideradas como otras fuentes de conocimiento; sentir, sólo podía darse en aquellos sujetos que estaban en esferas no racionales, como las mujeres, los locos, los poetas, los artistas y los niños, puesto que la razón tiene lugar, pues era y sigue siendo eurogringocéntrica” (Guerrero 2010, 114).

3.6.2. Géneros musicales a partir de la influencia Quichua-Cuzqueña

Kuyaila

Según Costales, son los cantos de amor. La mayoría de letras de canciones que han perdurado, no sólo en los kichwas sino en la humanidad en general a través de los tiempos es el tema del amor, o el cariño por una persona en especial. La poesía en kichwa tiene una relación más potente con un todo en general, bajo una epistemología donde el corazón y la razón son uno sólo y todos somos parte de una misma energía universal.

Canción: Katishka Kanchik **Álbum:** Wiñay Kawsay **Grupo:** Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
Sisa tukyakushnamari ñawikupash rikurinki. (x2)	Tu rostro es como una linda flor (2x)
Punllakuna yuyakuni, tutakuna muskukuni. (x2)	En los días te pienso y en las noches te sueño. (x2)
Maypi purikushpapash, shunku huntami yuyani. (x2)	Donde quiera que yo esté, muy dentro de mi corazón te llevo(x2)
	No sé si tu padre se enoje, no sé si tu

Kanpa tayta piñankacha, kanpa mama butankacha. (x2) Wañuypunllakunakaman kantallamari kuyasha. (x2)	madre me regañe (x2) Hasta que yo muera, sólo a ti te amaré (x2)
--	--

Canción: Juyay juyay **Álbum:** Movimiento Indígena **Grupo:** Charijayac

KICHWA	CASTELLANO
Asikta rikuni sisaku, puyupi wayrawan pukllankiy. Kuytsi katanawan tutata shuyanchik takishpa. Kuyllurkunawanmi chawpi killawanpash pawanchik.	Viendo tu sonrisa florcita, en las nubes con el viento juegas, esperamos que nos cobije el arcoíris esperamos la noche haciendo música, con las estrellas y con la luna llena saltamos.

Canción: El tiempo pasa **Álbum:** Sabes **Grupo:** Wiñaypa

CASTELLANO
Cuidado que el tiempo va pasando y tu belleza vas perdiendo, termina ese orgullo que te está matando vuelve a revivir, y en cuanto estemos juntos, entre mi cuerpo vibrarás, no temas encontrarme que a saciarme de ti volveré.

El amor es el sentimiento que mueve al músico y lo sumerge en una cadena de inspiraciones, donde el enamoramiento y los anhelos marcan la pauta para las distintas composiciones.

Las 3 canciones son una composición que refleja en este caso lo sublime de una mujer, la importancia de la warmi en la vida del *kari*³⁸. La mujer siempre ha sido la inspiración, en su comparación con la madre tierra, con las flores, el arcoíris, las estrellas. Este tipo de canciones son las preferidas para dedicar y para desahogar un amor secreto. En los tres grupos la lírica es parecida, no existe una limitación temporal que determine una manera de escribir canciones de amor en cada década. El

³⁸ Palabra kichwa que traducido al castellano significa hombre.

sentimiento es global, por lo que siempre existirán distintas maneras de relatar el amor en la música. “La música constituye entonces una expresión entre los miembros de un grupo cultural y social, de una u otra manera llega a ser una expresión del medio que los rodea, y es una vía con la cual se comunican entre ellos” (Jardow 2003, 79). Una vía con la que el kichwa ha sabido expresar los sentimientos, en este caso en el amor.

Llaquilla

Según Costales, son los cantos tristes. Canciones con tonos tristes que en su relato de igual forma cuentan en su mayoría de composiciones el sufrimiento de un amor, la tristeza expresada en frases potentes.

Canción: Wawa Wañuy **Álbum:** Mushuk Waira Wakamukun **Grupo:** Grupo Peguche.

KICHWA	CASTELLANO
<p>Ay ñuka churikulla, ñuka urpikulla, ñuka kusakulla, ay hichushpa riwankika, ñuka angelitokulla, ñuka urpikulla, Ay ñuka kusakulla, ñuka urpikulla, ñuka angelitokulla. Kunanka imashata rurashayari.</p>	<p>Ay mi niño, mi palomita mi esposito, Ay me vas abandonado mi angelito, mi palomita, mi esposito, mi palomita, mi angelito. Y ahora como viviré.</p>

Canción: Vas a llorar **Álbum:** Quemando las nubes **Grupo:** Charijayac

CASTELLANO
Vas a llorar como llore, vas a sufrir como sufrí, porque yo te quise para mí, porque te alejaste tú de mí, porque nada pidió para ti. Vas a llorar vas a llorar Preguntaras por donde estoy, me seguirás por donde voy, me quede sin ti y tu vanidad, tu orgullo y tu falsedad, sola te quedaste y sola estas, vas a llorar vas a llorar. Vas a sufrir vas a llorar, mirando aquí mirando allá, pero el amor que ayer te di por donde vayas no encontraras.

Canción: Rina kani **Álbum:** Gotitas de amor **Grupo:** Wiñaypa

KICHWA	CASTELLANO
Kunan tuta ñami tukurikun, Tutamanta rikchariani, yuyaykunawan na puñuni, ña na ushaymanta hatarini. Tikrarishpa kikin ñawi rikurin, Sakina kashpa llakiyani, kikinmantalla inti llukshimun, wayta sisashna kuyay kanki.	Esta noche ya se está acabando, en la mañana me despierto, con los pensamientos que tengo no puedo dormir, me levanto porque ya no puedo, cuando volteo se asoma tu rostro y me pongo triste porque tengo que dejarte, sólo por ti sale el sol, eres hermosa como una flor de clavel.

La tristeza en la lírica kichwa va acompañada de un relato mucho más subjetivo, propio y personal. En estos tres ejemplos, podemos apreciar la muerte, la distancia y la nostalgia.

En la obra de grupo Peguche, la canción es un llanto de una madre por su hijo que acaba de fallecer, es una de las canciones más emblemáticas del Grupo Peguche, que ha trascendido en la historia de la música kichwa. Antes bastaba con un instrumento y la improvisación de una madre en el velorio de su hijo. La sutileza y honestidad con la que se escucha este canto, marca un aspecto cultural importante en

el contexto kichwa. En este contexto musical la afinación es lo de menos, lo que vale es el poder energético y el dolor de la pérdida de un ser querido.

Charijayac compone una canción que comparte la tristeza del fin de una relación, es una canción que está acompañada de un ritmo huayno, ritmo característico por sus tonadas tristes. Una creación en español que comparte tonalidades y timbres menores en la voz.

Wiñaypa deja en claro con el tema rina Kani, la realidad de un mindalae. La canción relata lo difícil que es la separación física, en este caso, pues como a muchos kichwas en la década de los 70 y 80 les tocaba dejar a sus familias por largos meses con el fin de poder mantenerlos, trabajando en el exterior. Este tema es uno de los más populares del grupo y expresa el dolor de una persona al dejar a su pareja, por el sacrificio del trabajo. Un tema completamente en el idioma kichwa, que además contiene una fuerte fusión musical, característica de Wiñaypa.

Kushilla

Según Costales, son cantos con alegría. En este tipo de canciones la temática en realidad varía, el objetivo de este tipo de canciones es despertar y contagiar emociones de felicidad principalmente con ritmos más movidos, donde interviene coros con fuerte potencial.

Canción: Runa Llacta **Álbum:** Peguche **Grupo:** Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
<p>Ñukanchik allyu runakukuna, tukullata kasharishunchik ushunkapak, taytakuna, mashikuna, kaymi ñukanchik taki kuna.</p> <p>Jala, alishnallmi takinakun ñukanchikpash shina takita ushanchimi.</p> <p>Ñukanchik alishakata rikuchishunchik, shinallata tushushunchik.</p> <p>Yapaichani mashikina shinami chayamukupani. Shinaka sinchi sarushpa tushusdhunchik.</p>	<p>Toda la comunidad todas Nuestras familias, todos mismo disfrutemos y comencemos, señores y compañeros esta es nuestra música indígena, todos, todos disfrutemos de esta música.</p> <p>Oye parece que están tocando bien... nosotros los indígenas también sabemos hacer bien. Demos lo mejor de nosotros y bailemos... le agradezco señor aquí voy llegando... bailemos pisando duro.</p>

<p>Kayman trikramyu ama urmashpa. Paktara ama ñuka hawapi urmankichichu Machashkapa wasiman tikranaramikanchik</p>	<p>De la vuelta para acá, sin caerse sin caerse, cuidado no se caerán enfrente de mí, si nos emborrachamos igual tenemos q regresar a la casa.</p>
---	--

Canción: Shinchí Warmis **Álbum:** Charis virtual **Grupo:** Charijayak

KICHTWA	CASTELLANO
<p>Kari karilla, kaypimikanchik, tantanakushpa, churaychuray. Kari karilla, tushunami kanchik. Warmi warmilla, kaypimikanchik, Shinchí churashun, churay churay. Warmi warmilla, maypipash churashun.</p>	<p>Estamos aquí bien hombre!!! Asienta, asienta reuniéndonos. Debemos bailar bien hombres!!! Estamos aquí bien mujeres!!! Asienta, asienta, fuerte asentemos!!! En cualquier lugar asentemos, bien mujeres!!!</p>

Canción: Pirurito **Álbum:** Gotitas de Amor **Grupo:** Wiñaypa

KICHTWA	CASTELLANO
<p>Peguchepi kunan tuta, armaychishi chayamun, ishkay, kimsa, chusku wata, yallikpipash shamuni (2x) Yalishpalla yariwanki, kuyashpacha, kuyanki, kampa maki aswashkata, malishpami tikrasha (x2) Tsilinkulun Pirurito, muñurkani wamrita Carabuela, bolsa loma, chimba loma shamuni (2x) Wakay wakaycha tikrasha, llaki llaki muyusha. Putukumaki wamritu,</p>	<p>En peguche esta noche ha llegado el armay tuta, así pasen 3, 4, 5 años he llegado, si te acuerdas te acordaras de mí, si me quieres me has de querer, pero no me he de ir sin antes probar la chicha que has preparado con tus manos. Me moví haciendo tanta bulla, desde Carabuela, la bolsa chimbalo vengo. Llorando llorando tendré que regresar, triste, triste tendré que volver.</p>

Peguche tiu karaju.(2x)	
-------------------------	--

Las canciones alegres se caracterizan más que por su lírica, por su contenido musical. A veces es también bueno reírse de las amarguras. Este tipo de relatos aluden a convertir algo negativo en algo positivo o transitorio. También tiene mucho que ver con la cotidianidad y las experiencias en la comunidad que denotan alegría y burla.

Grupo Peguche resalta con alegría el orgullo de ser kichwas, es un llamado a la comunidad de sentirse felices por lo que tienen, es decir su propia música, costumbres, etc. Charijayac relata en su canción la energía viva que llevan en la danza tanto hombre como mujeres, el coro es el auge de un llamado al sentirse orgullosos de ser seres humanos aún vivos y dispuestos a ser felices con el zapateo.

Wiñaypa presenta un relato sobre el armay tuta, expresa la felicidad con la que se espera y vive ese día, el cual tiene bastante trascendencia para los kichwas. “La música puede tener tantos propósitos como nosotros le demos, económicos, de diversión, políticos, terapéuticos, espirituales, religiosos y ésta parte de la representación y comunicación musical, podemos llamarla producción de significado” (Jardow 2003, 80).

3.6.3. Liricas Musicales kichwas

Relato Mindalae

Son letras que cuentan las experiencias vividas como migrantes y los sentimientos que afloran en el contexto de un viajero, parte esencial de estos relatos en los kichwas Otavalo es la añoranza de su llakta, las emociones que fluyen cuando estás fuera de tu comunidad.

Canción: Caruñan **Álbum:** Mushuk Waira Wakamukun **Grupo:** Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
Hakuyari rishunyari, hawa ñankuta hapishpa, (x2)	Vamos cogiendo el caminito de arriba (2x)
Pero planota hapishun, Bogota ñanta hapishun. (x2)	Cogemos el aeroplano y nos vamos rumbo a Bogotá (2x)
Puyu ukuman yaykushpa, hawa hawata chinkashun. (x2)	Cuando entremos hacia las nubes nos perderemos muy arriba (2x)
Bogotakuman chayashpa, gulpi calleta purishun.	Y cuando lleguemos a Bogotá en todas las calles caminaremos, y no daremos tres vueltitas.
Bogotakuman chayashpa, kimsa muyuyta shinashun.	

Canción: Viajando en tu imaginación **Álbum:** Made in Ecuador **Grupo:** Charijayac

CASTELLANO
<p>Caminando en la imaginación me encuentro en la ciudad de todo, cruzo la calle peatonal, me apoyo en la realidad y vuelvo.</p> <p>Ingles: I am simple words who impart live; I wish to be in Paradise. I don't want visa to anywhere. I walking in my world is well.</p> <p>Castellano: Soy una simple palabra que imparte vida, Quiero estar en el paraíso, No necesito visa para ninguna parte. Camino en mi mundo que está bien.</p> <p>Soy una simple palabra que imparte vida estoy en mi paraíso no necesito visa para viajar a donde quiera porque estoy en mi mundo</p>

Canción: Bancherito **Álbum:** Anchupay **Grupo:** Wiñaypa

KICHWA	CASTELLANO
Kipikuta aparishpa llukshisha (x2)	Voy a salir cargando mi maleta no sé
Kunan punlla imashnacha chishiyasha	cómo terminará este día (x2)

(x2)	En el tranvía me encuentro con mis amigos (x2)
Tranviapi kumpakuna tuparin (x2)	
Catedralman hakuchiklla nirinchik (x2)	Vamos no más a la catedral nos decimos.
Esquinapi shayarishpa shuyanchik (x2)	Parados esperamos en la esquina (x2)
Kayman chayman rikushpami	Y viendo aquí y allá, abrimos la
paskanchik (x2)	mercancía (x2)

Estos tres ejemplos son distintas situaciones que atraviesa el mindalae en su vida de comerciante y músico.

Grupo Peguche relata un caso común en la comunidad en los años 70, los viajes a la hermana nación de Colombia era algo muy regular, el Mindalae aún estaba reconociendo ciertas rutas. Su desplazamiento por Bogotá tuvo mucha demanda debido a la peculiaridad de sus artesanías. En este caso es la historia de unos padres que dejan a sus hijos encargados con su abuela para poder viajar. “Lo más difícil de viajar, era dejar a la familia, a veces no veía a mis hijos por días, semanas, pero bueno también era por una buena razón, traer platita para la casa” (S. Lema 2016)

Charijayac es uno de los grupos que acopla a su lirica en algunos casos el idioma del inglés. Es el caso de este tema, que cuenta el caso de un mindalae en un territorio totalmente ajeno, tecnología rascacielos, etc. Agregan unas líneas en Ingles, un inglés en proceso de aprendizaje, el objetivo del runa es comunicar, por lo que un kichwa aprende el idioma que sea necesario para poder destacar. No es nada raro encontrar a kichwas que habla entre dos a cinco idiomas. “Se algunos idiomas, unos más que otros, pero eso es lo bueno de viajar puedes conocer muchas culturas, distintas maneras de ver el mundo, el inglés fue uno de los primeros idiomas que aprendí, por la necesidad de comunicarme a nivel mundial” (Cotacachi 2016).

Wiñaypa realiza una crónica, de un hecho conocido para los mindalae. Me refiero a la relación con la fuerza policial. En la década de los 80 y 90 hubo bastante repercusión con los comerciantes debido a las nuevas reformas. Antes ni si quiera se reconocía al vendedor informal, con este reconocimiento se pedía al vendedor tener los permisos obligatorios para poder realizar una venta. El complejo desplazamiento de un vendedor y su relación con la policía, dejó muchas experiencias y conocimientos, en el hecho de cómo saber engañar a la autoridad, o como negociar

con ella. “Las limitaciones más grandes eran con los policías, además que ni ellos conocían a fondo las leyes migratorias, pero nos veían extraño. Lo mimos pasaba en el mismo Ecuador, ahí era aún peor por el racismo que pasábamos” (Gramal 2016)

Relato de Reivindicación Cultural

Son canciones con mensajes que tratan de la importancia de la identidad como kichwa, el ser un runa con una perspectiva diferente de las cosas establecidas por occidente, se plasma la importancia de la tradición y la historia kichwa.

En estas dos canciones se refleja el orgullo de la música, la sabiduría y de la cultura, el ser parte de un pueblo originario, en este caso ser kichwa.

Canción: Runa llakta Álbum: Wiñay Kawsay Grupo: Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
<p>Ñukanchik runa ayllukukuna, ñukanchik gulpi familiakukunallatak, Runa takishkakukunata huyayllaku gulpikullatak gustashpa kallari-pashunchik Tayta kumpañosokuna Kaymi ñukanchik runa taki, harilla tiyukuna, shinapachamari kapanchik, kayta haku.</p>	<p>Toda la comunidad todas Nuestras familias, todos mismo comencemos disfrutando nuestra música indígena, señores compañeros. Esta es nuestra música indígena, valiente compañeros, así es como somos, vamos por acá.</p>

Canción: Reencuentro Álbum: Movimiento Indígena Grupo: Charijayac

CASTELLANO
<p>La belleza está en las manos q pueden acariciar el tiempo el aire y las aguas, incluso construir el arte de la música dibujar el paisaje del amor que no se ve pero se siente. Construir la paz y gritar a todos los vientos por estas manos eres libre de rehacer tu vida, si estás perdido con tus manos y las mías construiremos el reencuentro que se llama tinkuy!!</p>

Bailamos y cantamos por escuchar las voces de los vientos.

La sinceridad de la amistad el coraje del derecho al dialogar entendimiento nos hace nobles, el camino de las aguas forman el viaje de esperanza el futuro desconocido que nos dan el aliento de que seremos.

Felices por todas las brisas del tiempo exaltando mi espíritu hacia el sol del fuego, que me convierte en equilibrio del viento eterno, construiremos el encuentro que se llama ¡!!

Canción: Otavalo y Chicha Álbum: Gotitas de Amor Grupo: Wiñaypa

CASTELLANO

Otavalo es la tierra de amor de donde viene también la chicha la chicha una bebida exótica a base de maíz y jora

Si tú quieres bailar, bailar, no olvide de preguntarme si... que te canten de corazón, una canción para apasionarnos sí.

Estos temas son un relato que profundiza en la importancia de ser indígena. Tomando en cuenta que en los años 70 hasta los 90, el racismo era un fenómeno casual, los estereotipos del indígena eran –y aun son– varios, principalmente lo que lograban era una minimización del runa frente una sociedad católica y conservadora. El mensaje de la canción de Grupo Peguche, es un llamado a sentir orgullo y respeto por la música, la tradición y la lengua kichwa.

Charijayac incorpora en su relato la denominación del tinkuy. El tinkuy es el encuentro de contrarios, el momento mismo donde personas se encuentran y coexisten, con expresiones físicas y espirituales. Es un momento de agradecimiento con el otro y de convivencia también. La canción comparte parte de la cosmovisión kichwa.

Wiñaypa relata el contexto de una fiesta, haciendo énfasis en el orgullo de su gastronomía, como es el caso de la Chicha³⁹ y también de su baile y tradición.

³⁹ Bebida en base de maíz.

“Cuando empezamos hacer música, queríamos darle relevancia a la importancia del tema indígena, el ser runa. La mayoría de las canciones que ayude a componer tiene que ver con eso, la reivindicación de nuestros pueblos, con una cultura propia y diferente a la occidental. Se trataba de enorgullecernos por nuestros padres, nuestras tradiciones, nuestra comida. Era el momento adecuado para empezar a cuestionarnos este tipo de cosas” (Jimbo 2016).

Relato de la Convivencia en comunidad

Son relatos que cuentan la cotidianidad del kichwa, sus experiencias, la relación sociocultural en la comunidad.

Canción: Quinchuki azua **Álbum:** Mushuc wayra wakamukun **Grupo:** Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
<p>Wawata manllachiparka runa millanaykunaka, shamuychi shamuychi kaykuman llankankapak. Kunansi kunansi, achik taitiku kaykuman shanpay, awakuta upiapaniki taitiku. Ari mishki mishkimari upiapanikichi tukuylla tkuchishpa ripankichi. Ama shitashpa rinkichichu. Uranimanta Peguche Tiu arado nishkami shitashpa rishka.</p>	<p>Le asusto a mi hijo este hombre desgraciado! Vengan a trabajar acasito, ahora si ahora si, padrino venga por aquí. Tomará aswuita señorsito, si está bien dulce... tomaran todito acabando eso saldrán, no me dejen botando... De abajo de Peguche esos hombres como un arado ellos han dejado así..</p>

Canción: Charis Virtual **Álbum:** Charis virtual **Grupo:** Charijayac

CASTELLANO
<p>Si la distancia me permite hablar, te mandaré un email o fax, si la distancia me permite hablar, te mandaré un email o fax. Si tú supieras como existo sin ti, buscándote por gas fatal, Ven a mí y mézclate navegare en tu interior, ven a mí, y mézclate, navegare en tu interior. Siempre ando enganchado al internet, busco te encuentre en tercera dimensión.</p>

Si es necesario que yo vuelva atrás habrían archivos q tu estas por mí, si es necesario que yo vuelva atrás habría archivos que tus estas por mi

Lo tengo todo registrado lo sé, pidiéndome que te consuele y más, fax email donde andarás, dímelo fax donde estará, fax email donde andarás o fax donde estarás.

Siempre ando enganchado al internet, busco te encuentro en tercera dimensión, siempre ando enganchado al internet busco te encuentro en tercera dimensión.

Ven a mí y mézclate, navegare en tu interior, fax email donde andarás, email o fax donde estarás.

Canción: Chulla pargati Álbum: Sueños Grupo: Wiñaypa

KICHWA	CASTELLANO
Urata mama shamunka, zanja washaman yallishun (x2)	Por abajo viene tu mamá vamos atrás de la zanja (x2)
Ima rashunta kunanka, chulla allparkati kidanka, (x2)	y ahora que hacemos se va a quedar un alpargate (x2)
Ima rashunta kunanka, chulla allparkati Ayllukunantin hapishpa, ripashunchiklla niwarka. (x2)	Cogiéndome con sus familiares me dijo vamos nomás (x2)
Ama manllaychu hakulla, tuta rinkilla niwarka. (x2)	Vamos nomás no te asustes, de noche te vas nomás me dijo (x2)

Son situaciones cotidianas de los jóvenes en la comunidad. Grupo Peguche presenta un relato común en las fiestas. La reciprocidad está presente en las fiestas del inty raymi, cada familia trata de brindar lo que pueda a los músicos y bailarines, como una manera de retribuir a su comunidad la nueva energía que trae un raymi. El relato cuenta como un grupo es recibido con chicha y comida, por lo que dicho grupo deberá terminar todo lo brindado por la casa como una muestra de respeto, agradecimiento y educación.

Charijayac relata la constante presencia de la tecnología en el mundo indígena. En los años 90 el fax y el internet eran instrumentos nuevos para la comunidad. Elementos que tiempo después se harían muy comunes debido a la

necesidad de comunicarse en la distancia con seres queridos que trabajaban en el exterior. Este relato es primordial pues establece una brecha generacional.

Wiñaypa de manera graciosa relata la situación de dos jóvenes kichwas, que a escondidas se ven para no ser vistos por los padres de la chica. En un contexto conservador kichwa – producto del catolicismo – no era bien visto el andar de novios sin el consentimiento de los mayores, peor aún sin un acuerdo previo de los padres para un posible casamiento.

La comunidad tiene sus propios códigos sociales, que son cumplidos, por respeto a la tradición –aunque muchas cosas van cambiando y mutando– inculcada desde pequeños. “La poesía sagrada indígena continúa ligada a la música y a la danza, enraizada en la comunidad o ayllu refugiada en la intimidad de la vida familiar y de los procesos productivos en la comunidad” (Idrovo 1996, 24).

Relato de la fiesta

Canciones que relatan la importancia de la fiesta en la cultura kichwa. Los Otavalos son conocidos por su música y dedican canciones que hablan de sus experiencias en fiestas, encuentros con amigos y la celebración de fechas específicas importantes para su cultura.

Canción: Chuzalungu shina **Álbum:** Peguche **Grupo:** Grupo Peguche

KICHTWA	CASTELLANO
Ñami shamunchik anchurinkichik, wayra katishka ayakunami, imacha llaki imacha manllay kari wamralla, chuzalunkushna urku katishka kunan tutaka kaypimi kanchik	Ya llegamos, somos como un remolino, venimos como el chuzalungo, esta noche estamos aquí haciendo tanto ruido, porque todos los guambras somos fuertes.

Canción: Punyaro tushuy (INTRUMENTAL) **Álbum:** Charis Virtual **Grupo:**
Charijayac

Canción: Anchupay Album: Anchupay Grupo: Wiñaypa

CASTELLANO

Llego la fiesta a mi pueblo, vamos a gritar, nuestros corazones palpitan, vamos a bailar, al compás de mi san juanito, bailemos vigorosamente, guitarra y bandolín al viento, corazones que enamoran.

Estos relatos cuentan las vivencias de la comunidad en época de fiestas. Los temas de Grupo Peguche y Wiñaypa relatan la energía de los runas para bailar y tocar. Son llamados a la fiesta y a compartir en comunidad. La preparación de la comida, el recibimiento con chicha y la energía revitalizadora de cada grupo. La canción de Charijayac en este caso es instrumental, pero expresa con gran satisfacción la emoción de la fiesta.

La vida social se compone de un conjunto de funciones, entre ellas está la función cultural, esta aparece cuando la sociedad lleva a cabo su vida persiguiendo un conjunto de metas colectivas que la identifican. Esto implica un proceso de intercambio de materias entre lo humano y lo natural. El ser humano se reproduce mediante la producción y el consumo de bienes que se obtiene de la naturaleza, es decir transforman la naturaleza y a la vez viven de ella. Este proceso se vive especialmente en las fiestas y rituales.

“A pesar de que he vivido la mayor parte de mi vida fuera del país y por lo tanto de la comunidad, creo que lo que más me ha permitido estar cerca de mi cultura, es la celebración de las fiestas, especialmente Inty raymi y Pawkar raymi. Creo que una persona para ser runa debe celebrar estas fiestas para sentir la conexión que tenemos las nacionalidades” (Cotacachi 2016).

Relato de resistencia

Los pueblos y nacionalidades del AbyaYala después de la venida de occidente, iniciaron un proceso de resignificación cultural, un estado de resistencia frente al colonialismo y racismo. Entre otras cosas la religión, costumbres y la imposición de un idioma eran elementos desconocidos para los pueblos originarios. Toda esta historia no ha sido borrada de la mente de los pueblos, por lo que muchos han compuesto canciones sobre este tipo de temas, con el fin de recordar a las nuevas generaciones la importancia de la lucha y resistencia para conservar una cultura.

Canción: Curaca **Álbum:** Mushuc wayra wakamukun **Grupo:** Grupo Peguche

KICHWA	CASTELLANO
<p>Ñukanchik hatun kuraka, tukuylla ruinakunapak apuk, kikinka inti yayapa, Imbaya yapa, killa mamapak kucha mamapak, huyashka churimi kanki.</p> <p>Pachakamak kachamushka runami kanki, tarpuchun tukuy runakunapami kuna tiachun.</p> <p>Chaymanta tukuy pukushkakunata, Pachakamapak shutipi kikinman karanchik, Imashina saruk punchakuna, ñukanchik yayakuna hatun na alli kawsashka, kikin allpapi mana pipash kuyakpi, kunan punchakunapi kikimpak ayllukunami kaypi kawsanakunchik, chaymantami kanta kayanchik, kikinwan sinchi tukunkapak, tukuylla runakunami shuyanakunchik chaymantami tukuylla apukunata kaparinchik huyay apu kuraka, huyayay kuchamama, huyayay inti yaya killa mamashna.</p>	<p>Nuestro gran kuraka tu eres el gran espíritu que guía a todos los indígenas, tu eres el amado hijo del padre sol, del espíritu imba, de la madre luna, de la madre laguna, tu eres el enviado por el gran espíritu (pachakamak) para sembrar y que haya comida para todos los seres humanos, por eso todas las cosechas te ofrendamos en nombre del gran espíritu.</p> <p>Así como nuestros abuelos en tiempos donde fueron pisoteado, estos tiempos todos estmoas viviendo épocas tristes, por eso te nombramos te llamamos, para fortalecernos contigo, todos los seres humanos de estamos esperando, por eso estamos gritando a todos los espíritus (apus) que viva gran kuraka, que viva la madre laguna, que vivan todos los seres humanos.</p>

Canción: Somos del color de la tierra **Álbum:** Charis Virtual **Grupo:** Charijayac

CASTELLANO
<p>Extracto discurso zapatistas:</p> <p><i>Ni dolores ni combates tienen tiempo ni dueño, en ellos nacimos y son de todos, el dolor nos une y nos hace uno aunque muchos somos, estos dolores somos.</i></p> <p><i>Hoy nos quieren poner de moda, hoy nos quieren hacer espectáculo, noticia pasajera, hoy os quieren volver momentáneos, instantáneos, fugaces, nos quieren</i></p>

comprar la dignidad, única cosa que sin precio queda, sino pueden hacerlo entonces la persiguen la encarcelan la matan.

Simplemente volar, en la imaginación, galopando hacia el sur, cuestionando a vivir.

La distancia que hay, desde el norte hasta el sur, sin embargo están respirando el sur.

Nunca imagine, un sueño feliz, que la tierra este, con su alma en paz.

Canción: Daqui Lema Álbum: Gotitas de amor Grupo: Wiñaypa

CASTELLANO

Son las 4 del día lunes 18 de diciembre del año 1871 se escucharon si, los gritos fuertes de nuestro levantamiento que gritaban Daqui, Daqui. Pueblito cocha, que fuiste centro de nuestro levantamiento, miraste a nuestros indios guerreros que iban empuñando si, sus palos piedras, guaracas y azadones y gritando Daqui, Daqui. Ocho de abril, se escuchan las campanas de la vieja iglesia, ejecutan a nuestro líder varón Daqui Lema, que luchaba, por la igualdad la injusticia la libertad en esos tiempos.

Grupo Peguche en esta canción relata la relevancia del gran kuraka, la manifestación divina, la energía superior. La fuerza viva de los ríos, los volcanes, la energía de la vida. Es parte de la cosmovisión ancestral del kichwa que demuestra la importancia de esta sabiduría para la comunidad. En los años 70 la identidad del kichwa estaba en pleno auge y reconocimiento, son los músicos, poetas y dirigentes los encargados en esa época de inculcar este conocimiento a la comunidad.

Charijayac empieza su canción con un extracto de un de los discursos del comandante Zapatista Marcos, dejando bien en claro una postura frente al imperialismo occidental de la época. La propuesta del relato deja en claro la existencia de una conciencia reivindicadora de las raíces indígenas, tomando como

claro ejemplo a América del sur, como un importante representante de la filosofía andina.

Wiñaypa cuenta en su relato, acerca de un histórico levantamiento que “hubo en la provincia de Chimborazo en 1871, en la localidad de Yaruquies. Cuando lo runas luchaban en contra de la opresión del sistema republicano. Este levantamiento fue dirigido por Fernando Daqui Lema kichwa Puruhá, quien fue asesinado” (Ruiz 2016). La canción deja un mensaje de la importancia de tener siempre presente sucesos como estos, y no olvidar jamás la relevancia de ciertos líderes indígenas que han logrado cambios contundentes en la sociedad republicana en bien de los pueblo indígenas.

“En sociedades en las que no se desarrolló la escritura, como es el caso de los indígenas del Ecuador, la historia, la cosmovisión, los valores, las costumbres, etc. se transmiten y reproducen a través de la oralidad” (Idrovo 1996, 17). La música kichwa podría decir que es una especie de biblioteca musical, pues en muchos temas se habla de la historia, los sucesos importantes y la tradición, la tradición oral también se ha convertido en tradición musical.

3.7. Tabla de líricas musicales

Con mi investigación me di cuenta de lo importante que fue escuchar todos y cada uno de los álbumes de los tres grupos investigados, por lo que elegí los más representativos de cada álbum, en total 39 canciones. En el siguiente cuadro he organizado estas obras con el fin de entender de manera más clara como se podría catalogar el proceso de composición lírica en los kichwas a partir de los “géneros” y relatos ya establecidos anteriormente. Adjunto un Cd con las 39 canciones en el mismo orden de la tabla. Espero de igual forma, sirva de guía para futuras investigaciones.

	CANCIÓN	GRUPO	ÁLBUM	AÑO
Géneros musicales antes de la influencia Inca				
Araleno	1. Mama india	Charijayac	Cielo rosa	1987
	2. Mishaimikanchi	Grupo Peguche	Wiñay Kawsay	1978
	3. Agua fresca	Charijayac	Cielo Rosa	1987
	4. Ñuka llama	Grupo Peguche	Mushuk Wayra Wakamukun	1975
Mashalla	5. Solterito	Wiñaypa	Anchupay	2007
	6. Llakishka Ushi	Grupo Peguche	Mushuk Wayra Wakamukun	1975
Géneros musicales a partir de la influencia Quichua-Cuzqueña				
	7. Solo y cantando	Wiñaypa	Sueños	1992
	8. Frágil como un	Wiñaypa	Gotitas de	1995

Cuyailla	Segundo		Amor	
	9. Katishka Kanchik	Grupo Peguche	Wiñay Kawsay	1978
	10. Juyay juyay	Charijayac	Movimiento Indígena	2001
	11. El tiempo pasa	Wiñaypa	Sabes	1993
Llaquilla	12. Desde que te fuiste	Wiñaypa	Sueños	1992
	13. Ma a mera	Wiñaypa	Anchupay	2007
	14. Arco iris	Charijayac	Quemando las nubes	1992
	15. Rina Kani	Wiñaypa	Gotitas de amor	1995
HuancayHuancaylla	16. Wawa Wañuy	Grupo Peguche	Mushuk Wayra Wakamukun	1975
Cushilla	17. Tu sonrisa	Charijayac	Movimiento Indígena	2001
	18. Shinlli Warmis	Charijayac	Charis virtual	2008
Líricas musicales kichwas				
Relato Mindalae	19. Peguche	Wiñaypa	Sabes	1993
	20. Bancherito	Wiñaypa	Anchupay	2007
	21. Kay rimay kunawan	Wiñaypa	Anchupay	2007
	22. Otavalo Y	Charijayac	Otavalo Y	1989
	23. Charis virtual	Charijayac	Charis virtual	2008
	24. Karuñan	Grupo Peguche	Mushuk Wayra Wakamukun	1975
Relato de Reivindicación cultural	25. Runa llakta	Grupo Peguche	Wiñay Kawsay	1978
	26. Sinchi kanchik	Grupo	Wiñay Kawsay	1978

		Peguche		
Relato de la convivencia en Comunidad	27. Chulla pargati	Wiñaypa	Sueños	1992
	28. El chuchaki	Wiñaypa	Gotitas de amor	1995
	29. Antonio Mocho	Charijayac	Movimiento indígena	2001
	30. Kichushka niño (niño abandonado)	Charijayac	Movimiento indígena	2001
Relato de la Fiesta	31. Anchupay	Wiñaypa	Anchupay	2007
	32. Fiesta de mi pueblo	Wiñaypa	Sueños	1992
Relato de Resistencia	33. Willachinchik	Grupo Peguche	Mushuc Wayra Wakamukun	1975
	34. Quinchuqui azua	Grupo Peguche	Mushuk Wayra Wakamukun	1975
	35. Vinieron de lejos	Wiñaypa	Sabes	1993
	36. Daqui lema	Wiñaypa	Gotitas de amor	1995
	37. Resistiendo los 500	Charijayac	Quemando las nubes	1992
	38. Movimiento indígena	Charijayac	Movimiento Indígena	2001
	39. Somos del color de la tierra	Charijayac	Chari virtual	2008

Conclusiones

La construcción de una identidad musical kichwa Otavalo, se remite a tres aspectos importantes, la trascendencia del ritmo del san juan, la migración con retorno y la capacidad de innovación y fusión tanto instrumental como lírico.

La música de los kichwa Otavalo tiene un importante valor a nivel de su internacionalización y del proceso dinámico con el que su cultura va adaptando características musicales de otras culturas y lo articula con la innovación, que tiene como base en su gran mayoría, al ritmo del San Juanito. A pesar de que existen algunas teorías respecto a su nacimiento, el mismo nombre connota el contexto mestizo católico en el que la música kichwa se ha ido desarrollando. Un ritmo producto de un mestizaje o como yo le llamo una transmusicalización. Desde la era tecnológica, la música ha ganado características masivas, existiendo así una infinidad de influencias y fusiones.

La música kichwa al ser una cultura migrante se fue desarrollando en diferentes contextos geográficos y cronológicos. Con su base en el ritmo del San Juan, acoplaron sus conocimientos musicales adquiridos en cada lugar del mundo, para proponer una música tradicional con características de permanente innovación y que además es parte de la memoria, pues las canciones son relatos de la cultura kichwa.

Existen ciertas características que le dan originalidad a la música kichwa. El sonido auténtico de cada cultura, no tiene nada que ver con el instrumento que se toca, más bien en cómo se lo toca y entona, la manera de hacer sonar un instrumento también es una forma de comunicación. También influye el sentimiento del músico y las emociones que trasmite en un arpeggio o un canto. Es decir la música kichwa tiene sus propias tonalidades, la forma de cantar marca un estilo propio, debido al acento de la lengua kichwa.

Estas son características propias de la música kichwa y demuestran como sus canciones tienen un valor simbólico para la comunidad, dándole importancia a su idioma y su lírica. Las sonoridades culturales abordan desde un zapateo, hasta un llanto o un grito, cada sonido tiene un sentido, una significación, pasa lo mismo con la creación de sonidos que imitan a los de la naturaleza, como la lluvia, los diferentes cantos de los pájaros, sonidos únicos que se lograrían con la utilización de materiales

de la zona. Así, con el pasar del tiempo fueron construyendo sus propios sonidos y melodías, sin temor de arriesgarse a nuevos senderos musicales.

La migración es parte de la historia musical del kichwa Otavalo, si no hubiera existido el proceso mindalae, la música kichwa sería totalmente diferente, es una música con características diversas por su conocimiento a nivel mundial. Si el kichwa no hubiese sido mindalae, quizá no hubiera conocido y compartido con grupos como Boliviamanta, el mayor precursor de la música andina y boliviana. Quizás no hubiera existido un contacto con David West, un personaje muy importante en el proceso de la música kichwa, especialmente en los grupos que nacieron en los años 90 tanto en Otavalo como en Europa y EE.UU. Hay algo único en las prácticas de migración kichwa, es una especie de migrante nómada, es decir, no se trata de un viaje sin retorno. En un principio la necesidad de viajar era netamente económica, sin embargo ahora es una forma de vida que es parte de la identidad del mindalae, el kichwa viaja para conocer, aprender, hacer un buen capital, y finalmente su objetivo mayor es regresar a la llakta en sus festividades más importantes, posteriormente el runa regresa para quedarse en su comunidad. Es lo que yo llamo la migración con retorno.

Los 3 grupos con los que trabaje tienen una relevante importancia en la constitución de la música kichwa Otavalo. El grupo Peguche es la primera agrupación que, además de hacer música, se interesó por proponer una reivindicación cultural, una propuesta donde interviene, la música, el teatro, la danza y la política. Charijayac es el primer grupo en desprenderse de los sonidos más tradicionales y proponen hacer música con tintes mucho más occidentales, utilizando tanto el castellano como el kichwa para la composición de sus letras. El grupo Wiñaypa es el mayor precursor de la fusión musical, es una importante influencia en la actual música kichwa, esto se debe a su creatividad en la composición y también a la realidad de sus letras, mucho más descriptivas y basadas en la experiencia migratoria. Son grupos que tienen una década de diferencia y que demuestran la vitalidad con la que la música kichwa se dinamiza.

La música kichwa tiene una carga de simbología de la pertenencia que "alude al origen" tanto las tonadas como las letras mantiene una valorización simbólica de su identidad de ser runa kichwa Otavalo. La cultura kichwa Otavalo contiene una gran escritura simbólica que se manifiesta en el tiempo, la tradición y en el proceso de descolonización. Estas características a su vez desembocan como una forma de

comunicación en la producción de canciones. Es por eso que la música siempre ha estado presente, en toda lucha, en cada sentimiento, en cada ritual en conexión con la allpamama. La música no es solo una producción de sonidos, sino que esta se construye en las relaciones sociales, culturales y espirituales, esto con relación a su historicidad y proceso comunitario.

Glosario

AbyaYala: El término viene del pueblo Kuna de Panamá y Colombia, y es el nombre que le dieron los pueblos ancestrales al continente antes de llamarse América. Significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital.

Allpamama: Madre tierra, pero en el kichwa se concibe más como un término sagrado del que forma parte todo ser vivo.

Armay Tuta: hace referencia a la noche del baño ritual celebrado en el inty raymi.

Aya: Espíritu

Ayllu: Familia, tiene una significación profunda, pues actúa como un sistema de convivencia comunitaria.

Ayni: Cooperación, solidaridad recíproca.

Chakana: Escalera o conexión con la pachamama.

Inty Raymi: Fiesta ancestral del solsticio de verano, el 21 de junio, la fiesta del sol.

Kapak Raymi: La fiesta del soberano. Es la fiesta ancestral del solsticio de invierno que sucede el 21 de diciembre.

Kari: Hombre.

Kuya Raymi: Fiesta de la reina, en el equinoccio de otoño, el 21 de septiembre.

Llakta: comunidad, lugar de origen.

Maki Mañay: Pedida de mano.

Mindalae: Palabra del dialecto nahuatl que significa: caminante.

Minka: Trabajo comunal.

Pacha: Tiempo y espacio. Pachamama sería la madre de todo el cosmos.

Pawkar Raymi: Fiesta del florecimiento. Es la fiesta ancestral del equinoccio de primavera sucede el 21 de marzo.

Ranti - Ranti: dando-dando, intercambio, es decir filosóficamente en la cosmovisión runa, es una práctica de reciprocidad.

Raymi: Fiesta.

Sumak Kawsay: Vivir Muy Bien.

Taki Oncoy: Enfermedad de la música.

Warmi: Mujer.

Wawa Wañuy: funeral de los niños.

Wayna: Amante.

Bibliografía

- Buitrón, Aníbal. *El valle del amanecer*. Otavalo: Instituto Otavaleño de antropología, 2001.
- Cabascango, Diego, entrevista de Ati Maldonado. *La Quena en Imbabura* (30 de Enero de 2016).
- Cabascango, Pedro, entrevista de Ati Maldonado. *Musica kichwa Charijayac* (27 de Agosto de 2016).
- Cornejo, Antonio. *Escribir en el Aire*. Lima: Latinoamericana, 2003.
- Cornejo, Luis. *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*. Cayambe: LAEB, 1995.
- Cotacachi, Sairy, entrevista de Ati Maldonado. *Grupo Charijayac* (13 de Agosto de 2016).
- Cotacachi, Sairy, entrevista de Ati Maldonado. *Grupo Charijayac* (21 de Mayo de 2016).
- Cruces, Francisco. *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001.
- Díaz, Luis. *Música y Culturas*. Madrid: EUEDEMA, 1993.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Mexico: Itaca, 2001.
- Estermann, José. «Elementos para la reivindicación del pensamiento colonizado.» En *Filosofía Andina*, de José Estermann y Peña Antonio. Iquique: IECTA, 1997.
- Gramal, Luis, entrevista de Ati Maldonado. *Musica kichwa wiñaypa* (15 de Octubre de 2016).
- Grebe, María. «Migración, identidad y cultura Aymara.» *Chungará*, 1986: 205-223.
- Grimson, Alejandro. *Interculturalidad y Comunicación*. Bogotá: Norma, 2000.
- Guerrero Arias, Patricio. *Un antropología comprometida con la vida. "Nuevas miradas desde Abya-Yala para la descolonización del poder, del saber y del ser"*. Quito: Abya Yala, 2010.
- Guerrero, Patricio. *CORAZONAR desde las sabidurías insurgentes*. Quito: Abya Yala, 2010.
- Idrovo, Jaime. *Canciones indígenas en los andes ecuatorianos*. Cayambe: Abya Yala, 1996.
- Jardow, Max. *Manual de Etnomusicología*. Etnomax, 2003.

- Jimbo, Shairy, entrevista de Ati Maldonado. *Música Kichwa Grupo Peguche* (25 de Septiembre de 2016).
- Kowii, Ariruma. *Visión cultural del mundo andino: el caso del pueblo Kichwa*. Investigacion, Quito: Universidad Simon Bolivar, 2014.
- Lema, Johan, entrevista de Ati Maldonado. *Musica Kichwa Charijayac* (13 de Agosto de 2016).
- Lema, Marcos, entrevista de Ati Maldonado. *Mindalae sus inicios* (12 de Abril de 2016).
- Lema, Segundo, entrevista de Ati Maldonado. *Musica kichwa* (24 de Septiembre de 2016).
- Maldonado, Francisco, entrevista de Ati Maldonado. *Historia musica kichwa* (20 de Agosto de 2016).
- Maldonado, Gina. *Comerciantes y Viajeros*. Quito: Abya Yala, 2004.
- Maldonado, Luis. «El Sumak Kawsay / Buen Vivir / Vivir Bien.» En *Sumak Kawsay Yuyay*, de Antonio Hidalgo, Capitán, Alejandro García y Deleg Nancy, 177-220. Huelva: Centro de Investigación en Migraciones, 2014.
- Mindalae*. Dirigido por Samia Maldonado. Interpretado por Samia Maldonado. 2011.
- Martí-Pérez, Josep. *Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2002.
- Maza, Lourdes. [www.blogspot.com](http://sanjuanitoecuadoriano.blogspot.com/). 19 de Junio de 2009. <http://sanjuanitoecuadoriano.blogspot.com/>.
- Mullo, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial del Ministerio de Cultura, 2009.
- Narváez, Javier López. «Comunicación, cultura y música Análisis semiótico y discursivo de los grupos musicales “La Grupa” y “Curare” como base para la construcción de la identidad mestiza ecuatoriana.» *Alteridad*, 2008: 37.
- Peña, Antonio. «Racionalidad occidental y Racionalidad Andina.» En *Filosofía Andina*, de Jose Estermann y Antonio Peña. Iquique: IECTA, 2004.
- Rubio, Gonzalo. *Los indios Ecuatorianos: evolucion historica y politica indigenista*. Quito: La tierra, 2013.
- Salomon, Frank. *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas*. Otavalo: Gallo capitán, 1980.
- Salvador, Paco, entrevista de Ati Maldonado. *Musica kichwa* (14 de Agosto de 2016).

Seattle, Jefe. «Carta del Gran Jefe Seattle, de la tribu de los Swamish.» s.f.

Tráves, Cesar, entrevista de Ati Maldonado. *Migracion mindalae* (01 de Agosto de 2016).

Valcarcel, Daniel. *Historia de la Educación Incaica*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1961.

Entrevistas:

Cabascago, Diego. Músico kichwa de la ciudad de Otavalo. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 31 de julio de 2016, Otavalo.

Cabascango, Pedro. Músico kichwa de la ciudad de Otavalo. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 27 de agosto de 2016, Otavalo.

Cotacachi, Sayri. Músico kichwa de la ciudad de Otavalo radicado en España. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 13 de agosto de 2016, Otavalo.

Chopin, Thermes. Productor musical francés. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 25 de octubre de 2016, Ibarra.

Gramal, Luis. Músico kichwa de la comunidad de Peguche radicado en España. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 15 de octubre de 2016, Quito.

Jimbo, Shayri. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 25 de octubre de 2016, Peguche.

Lema, Ali. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 30 de junio de 2016, Peguche.

Lema, Ema. Músico y danzante kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 25 de octubre de 2016, Peguche.

Lema, Johan. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 1 de agosto de 2016, Otavalo.

Lema, Marcos. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 12 de abril de 2016, Peguche.

Lema, Segundo. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 24 de septiembre de 2016, Peguche.

Maldonado, Francisco. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 7 de agosto de 2016, Peguche.

Maldonado, Luis. Filósofo kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 23 de Mayo de 2017, Quito.

Males, Felipe. Músico kichwa de la ciudad de Otavalo. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 31 de julio de 2016, Otavalo.

Perugachi, Germán. Periodista Kichwa de la ciudad de Ibarra. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 1 de junio de 2017, Quito.

Pineda, Rodrigo. Músico kichwa de la comunidad de Quinchuqui. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 7 de agosto del 2016, Quinchuqui.

Pineda, Yarik. Músico kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 7 de agosto de 2016, Peguche.

Quinche, Dolores. Danzante kichwa de la comunidad de Quinchuqui. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 14 de agosto de 2016, Ibarra.

Ruiz, Arawi. Historiador kichwa de la comunidad de Cercado. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 4 de agosto de 2016, Quito.

Travez, Cesar. Comunicador kichwa de la ciudad de Otavalo. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 1 de agosto de 2016, Otavalo.

West, David. Músico ecuatoriano-canadiense. Entrevista realizada por Ati Maldonado, 8 de agosto de 2016, Quito.

Fuente Fotográfica:

Asociación de productores audiovisuales kichwas (APAK).