

La interculturalidad en las bandas de fusión musical

Eduardo Yumisaca Jiménez



Serie Magíster

La interculturalidad en las bandas de fusión musical

Eduardo Yumisaca Jiménez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 275

La interculturalidad en las bandas de fusión musical
Eduardo Yumisaca Jiménez

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Alejo Romano
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9978-19-955-8

Derechos de autor: 057065

Depósito legal: 006421

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

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

Impreso en Ecuador, agosto de 2019

Título original:

«La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso; la banda de rock Curare —longo metal— y la banda de hip-hop Los Nin —hip-hop andino—»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Políticas Culturales

Autor: Eduardo Ramón Yumisaca Jiménez

Tutor: Pablo Ayala Román

Código bibliográfico del Centro de Información: T-2061

*Dedicado a todas y todos a quienes la instauración del capitalismo
provocó la muerte. A esos puños levantados que la historia,
contada por aquellos que se enriquecieron con sus luchas, olvidó.
A ellos y ellas que regresan con cada mirada que se rebela.*

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9

Capítulo primero

FUSIÓN MUSICAL E INTERCULTURALIDAD	13
RELACIÓN INTERCULTURAL:	
MÁS ALLÁ DE LAS APARIENCIAS	13
LA INTERCULTURALIDAD EN ECUADOR	17
FUSIÓN MUSICAL EN ECUADOR	27

Capítulo segundo

CURARE: «SOMOS LA HISTORIA AQUÍ Y AHORA»	33
LA FUSIÓN EN EL DISCURSO DE CURARE (LONGO METAL)	34
INICIOS DE LA BANDA Y SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA NACIONAL	35
LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO	38
ESTÉTICA	44
EL ROCK Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL ANDINA	46

Capítulo tercero

LOS NIN: «SHINALLAMI KANCHIC» («ASÍ SOMOS»)	53
LA FUSIÓN EN EL DISCURSO DE LOS NIN (HIP-HOP)	53
INICIOS DE LA BANDA Y SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA NACIONAL	55
LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO	56
ESTÉTICA	59
LA MÚSICA ANDINA KICHWA Y EL HIP-HOP	60

Capítulo cuarto

INTERCULTURALIDAD, ROCK Y HIP-HOP	63
PROCESOS DE INTERCULTURALIDAD EN CURARE Y LOS NIN	63

Capítulo quinto

REFLEXIONES FINALES.....	71
LA INTERCULTURALIDAD DE IDA Y VUELTA	71
APROXIMACIONES A LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERCULTURALIDAD.....	74
REFERENCIAS.....	77

AGRADECIMIENTOS

A Rosa Elvira Jiménez Aranda, Ramón Manuel Yumisaca Quishpi y todos mis hermanos, por la lectura, el pensamiento crítico y la creación.

Yupaichanimi warmiku Sonia León Siza.

INTRODUCCIÓN

La interculturalidad es un tema que ha ido copando paulatinamente los escenarios del debate político en el país. El movimiento indígena de Ecuador se ha posicionado como uno de sus grandes proponentes; tras marchas y levantamientos, ha conseguido que entre los principios fundamentales de la Constitución de la República conste que Ecuador es un Estado intercultural y plurinacional (2008, art. 1).

No obstante, aunque constituye un avance, la definición del Estado como intercultural y plurinacional no ha eliminado los problemas de los pueblos y nacionalidades en relación con sus capacidades de participación, ni con las de presentación y representación en los imaginarios simbólicos del Estado-nación. Incluso se podría decir que las ha vuelto más problemáticas: es claro que la interculturalidad no resulta simplemente de un reconocimiento legal, sino que es un complejo proceso social.

Por otra parte, los jóvenes no han sido ajenos a estas problemáticas; desde algunas aristas también han ido tomando presencia en la construcción de la sociedad ecuatoriana. Uno de los lugares desde donde enuncian su posición es el arte musical, y entre los diversos lenguajes musicales están el rock y el hip-hop, géneros que, sin ser de origen ecuatoriano, tienen la maleabilidad para fusionarse con la música producida en Ecuador. La banda de rock Curare y la banda de hip-hop Los Nin son parte de esta producción musical de fusión.

Curare es una banda de rock conformada por mestizos urbanos de la ciudad de Quito. Desarrolla un estilo musical al que denominan *longo metal*, el cual fusiona la música de rock con elementos del mundo indígena andino, a través de la utilización de instrumentos musicales y ritmos propios de él. Sus letras expresan un discurso antiimperialista y contrahegemónico, que busca la reivindicación identitaria. «Nosotros veíamos la identidad de los jóvenes como que bien desconectada de la historia de nuestra tierra, de la historia de Latinoamérica» (Yumisaca 2012, entrevista personal a Curare). La posición política de su producción musical no ha pasado desapercibida en los públicos jóvenes que consumen la música rockera y que se apropian de estas canciones para resignificarlas en sus luchas colectivas e individuales.

En la comunidad de Monserrat, en la ciudad de Otavalo, encontramos a Los Nin, jóvenes indígenas que hacen hip-hop. Ellos han tomado este ritmo del mundo mestizo para fusionarlo con ritmos e instrumentos indígenas andinos. El resultado de esta producción artística ha sido lo que sus integrantes denominan *hip-hop andino*. La música de Los Nin se acompaña de un discurso construido con base en la identidad del ser indígena, y desde el antiimperialismo da mayor fuerza a su mensaje político. En la construcción de su discurso también está presente el idioma kichwa, que da nuevos sentidos a su producción musical.

Estos estilos musicales tienen dos elementos comunes: la fusión entre géneros artísticos, y el discurso antiimperialista. Sin embargo, provienen de diferentes contextos y escenarios sociales, políticos, económicos, religiosos e históricos que definen sus características. Para aproximarme a los diferentes debates teóricos sobre interculturalidad, trabajé con las propuestas de varios autores.

Para entender los procesos sociales que se manifiestan en los diferentes horizontes de sentido, se vuelve necesario mirar los campos de expresión cultural en los planos político y social, teniendo en cuenta que la interculturalidad no es un hecho dado ni un proceso eventual, sino más bien una construcción política en la que se producen luchas de sentido y una reinención del poder.

Curare y Los Nin, por sus características particulares de producción cultural musical, nos proveen de insumos para analizar la interculturalidad desde la mirada de la fusión. El estudio de estas dos bandas, que nos han permitido acercarnos a su pensamiento y a la razón detrás de él,

será una contribución significativa para la academia, pues nos acerca a la movilidad de una cultura en que los jóvenes son los actores.

«¿Longo metal?, ¿hip-hop andino?», se preguntarán las puristas de estos géneros musicales. Eso es lo que están produciendo los jóvenes ecuatorianos, y en su reproducción construyen más elementos y códigos. Los jóvenes mestizos e indígenas se preparan para el futuro, este que, a pesar de la propaganda, sigue siendo de los adultos. Esta investigación, en su afán de búsqueda de respuestas, da como resultado más dudas. La interculturalidad no solamente es un hecho de grandes masas o un proceso político de los movimientos, sino una construcción de particularidades, un tejido. Esta indagación esquemática toma uno de los puntos de este tejido y lo expone como un eslabón determinante de la construcción de la interculturalidad. El rock y el hip-hop están produciendo en sus actores interculturalidad. ¿De qué tipo?, ¿con qué características? Este es el aporte académico que pretende este análisis.

Para contestar estas preguntas nos proyectamos como objetivos examinar la fusión musical y la interculturalidad en el escenario nacional ecuatoriano, comparar los diferentes procesos de fusión musical de las bandas Curare y Los Nin, y definir los procesos interculturales presentes en ellos.

Metodológicamente, esta investigación se realizó mediante entrevistas a las bandas Curare y Los Nin, además de a personas entendidas en el tema de la interculturalidad, el rock y el hip-hop. Asimismo, se buscó bibliografía que nos pudiera acercar al entendimiento de la mecánica investigativa, se analizaron los productos culturales musicales de las bandas, y se las acompañó en los conciertos para presenciar directamente la puesta en escena, la reacción del público y la interrelación de los músicos con sus seguidores y no seguidores.

Se hará en primer lugar una contextualización situacional e histórica, para después analizar caso por caso los ejemplos que hemos tomado para aproximarnos a la interculturalidad a través de la fusión musical. Con estos elementos, pasaremos a analizar los procesos de interculturalidad en Curare y Los Nin, para finalmente ofrecer unas reflexiones a manera de conclusión, con el fin de provocar la profundización del entendimiento intercultural.

CAPÍTULO PRIMERO

FUSIÓN MUSICAL E INTERCULTURALIDAD

Un mundo donde quepan muchos mundos.

—Subcomandante Marcos,
Ejército Zapatista de Liberación Nacional

RELACIÓN INTERCULTURAL: MÁS ALLÁ DE LAS APARIENCIAS

Los grupos sociales, en sus dinámicas económicas, culturales, políticas y cotidianas, están en contacto permanente, y producen diferentes tipos de relaciones y conflictos. La amplia gama de grupos culturales que encontramos en Ecuador, y las formas complejas en que interactúan, han generado distintas lecturas. Lo *multi*, lo *pluri* y lo *inter* se encuentran entre las conceptualizaciones más frecuentes con que se ha intentado dar sentido a la diversidad cultural; se han utilizado para tratar de definir de alguna manera lo diverso. Lo multi y lo pluricultural obedecen a una fase político-social conocida como *constitucionalismo multicultural* o *multiculturalismo constitucionalista*, que tiene su apareamiento en la década de los 90 en América Latina, coincidentemente con las reformas políticas neoliberales incluyentes (Walsh 2010, 82), que miran los espacios urbanos como escenarios culturales diversos que coexisten,

evidenciados por la funcionalización de lo social en beneficio del capital. Lo pluricultural, como señala Catherine Walsh, refiere a la unidad en la diversidad (2002, 13), pero solamente confirma la existencia plural cultural y no va más allá de entender esta pluralidad y sus condiciones de relacionamiento.

La interculturalidad viene de un proceso diferente, impulsado principalmente por el movimiento indígena en los levantamientos de los 90 en Ecuador, en su lucha por la existencia; junto con la plurinacionalidad, se ha convertido en una exigencia que reclaman al Estado. Al ser lo intercultural una propuesta que viene de un sector de la sociedad que no representa al poder político institucionalizado, se convierte en un proceso de diálogo y de relacionamiento entre todos los actores sociales del país.

La interculturalidad es un relacionamiento y un proceso, pues no solamente describe el contacto, sino cómo se desarrolla, y el estado en el que se encuentran las culturas antes, durante y después de este contacto. La interculturalidad, entonces, se convierte en un espacio de lucha de sentidos, pues los relacionamientos no son fáciles, y parten de una negociación, de una construcción conjunta. Pero para que se sienten a negociar los diferentes grupos culturales, hay que preparar un ambiente adecuado, donde todos estén en igualdad de condiciones; ahí empieza el conflicto, pues en la sociedad hay profundos desequilibrios económicos, de clase, políticos, religiosos...

Si partimos de que «la interculturalidad es resultante de la dialéctica de un proceso social de construcción simbólica, en el cual se expresa la conciencia, la voluntad, la creatividad, los imaginarios sociales» (Guerrero 1999, 10), nos daremos cuenta de que detrás de estas (inter)relaciones hay más elementos que arrojan variadas características para analizar, pues cada uno de los actores participantes en este proceso está mediado por su actualidad económica, política, social y religiosa, así como por su pasado histórico. Todo esto define y diseña un poder que en las interrelaciones sociales capitalistas dan supremacía a un grupo social por encima de otro. Como dice Patricio Guerrero, «la interculturalidad tiene, en consecuencia, una clara dimensión política, y lo que es más, la interculturalidad es una tarea política» (1999, 10), por ser no solamente (inter)relaciones, sino todo lo que ello implica, junto con el análisis de los actores culturales participantes: cada cultura

es también espacio de conflicto y zonas de frontera (Fernández-Salvador 1999, 35).

La interculturalidad es un término en permanente construcción y se alimenta de varios enfoques. Hay que tenerlos muy en cuenta para analizar claramente los conceptos con que se han ido formando. «Es decir, de la relevancia de asumir conscientemente *hacia dónde* queremos mirar, pero también *desde dónde* miramos, y de qué *modo singular* miramos» (Aguirre Rojas 2010, 70).

Catherine Walsh (2002, 123) hace una aproximación a tres diferentes enfoques de interculturalidad. El primero nos habla de la *unidad en la diversidad* y parte desde el encuentro entre culturas, entre grupos, desde una postura tradicional de reconocimiento de su existencia. Sin embargo, este análisis llega solamente a determinar la existencia y el encuentro de culturas y grupos culturales; deja de lado la forma en que se produce dicho encuentro y cómo se hallan las culturas o grupos al momento de producirse.

El segundo enfoque parte de los análisis sobre el mestizaje, la fusión y la hibridación cultural, en que la interculturalidad es una mezcla que se ha venido realizando durante todo el proceso de colonización y que ahora podemos ver en las expresiones culturales. Pero esta mezcla no ha sido fácil. Este segundo enfoque no considera la forma y los grupos que la realizan, sino que analiza someramente los resultados producidos. «En estos dos casos, la interculturalidad se construye a través de procesos que se inician de arriba hacia abajo».

El tercer enfoque de construcción de la interculturalidad, al que se llama *interculturalidad crítica*, «enfoca los procesos que se inician desde abajo hacia arriba, desde la acción local, que busca producir transformaciones sociales y para cuyos logros se requiere ir en múltiples direcciones. Es decir, procesos de interculturalización de vía múltiple» (2002, 124).

Es precisamente bajo este último enfoque que vamos a analizar lo que está sucediendo en las expresiones culturales juveniles, en este caso urbanas: por medio de la fusión musical entre lo indígena y lo mestizo se están produciendo nuevas reacciones entre los públicos y los intérpretes del rock y el hip-hop.

En la actualidad, los jóvenes están incorporando nuevos elementos a la construcción de sus diversas identidades (Piña Narváez 2007, 47). El rock, que antes se consideraba como invasión extranjera, ha pasado

a aceptarse medianamente en los ámbitos urbanos; lo mismo pasa con otros géneros musicales como el hip-hop, el punk, el *reggae* y el *ska*, que no han sido creados por jóvenes y que, por efectos de la globalización, llegaron hasta nuestro país. En las ciudades de Quito y Otavalo (en esta última, específicamente en la comunidad de Monserrat), están ocurriendo nuevos fenómenos sociales: la banda de rock Curare y el conjunto musical Los Nin superaron la fusión musical, en dos procesos diferenciados.

Los Nin, que en kichwa significa ‘los que dicen’, son, como ya he mencionado, *hoperos*¹ de la comunidad de Monserrat e indígenas de la nacionalidad Kichwa. Han optado por el hip-hop como medio de expresión, sin dejar su propia cultura de lado. Fusionan la música e instrumentos andinos con los elementos del hip-hop² y dos lenguas distintas: el castellano-mestizo y el kichwa; en sus letras y en la interpretación de las canciones incorporan mensajes relativos a su identidad indígena. Crean de esta manera un nuevo producto cultural que toma del mestizo algunos elementos para incorporarlos en su nueva forma de expresión.

En la ciudad de Quito, la banda de rock Curare tiene un proceso diferente. Ellos han optado por el rock como su medio de expresión, pero además han incorporado a su música ritmos e instrumentos indígenas kichwas y en la creación e interpretación de sus canciones han mezclado el idioma kichwa con el castellano, para difundir mensajes que hacen referencia al mundo indígena. Por fusionar el rock con lo indígena, denominaron a su estilo musical *longo metal*.³

-
- 1 *Hopero* es el término con que se denomina a la persona que gusta del hip-hop.
 - 2 El hip-hop es un género musical que se caracteriza por cuatro elementos: el grafiti, el *breakdance*, el MC y el B-boy. A este ritmo musical se lo asocia a la calle, y sus letras reflejan el sentir de los jóvenes que crecen en un ambiente hostil.
 - 3 *Longo* no tiene traducción al kichwa, pero se utiliza como equivalente de ‘indio joven’, despectivamente, entre mestizos, para minimizarse a través del insulto o burlarse de sus rasgos físicos, parecidos a lo indígena. También se lo utiliza de mestizo a indígena, ya no como término despectivo sino como insulto, como sinónimo de *sucio*. Este término también se usa para catalogar a un evento o producto social como perteneciente a una clase social media o baja, que no está a la moda o en la línea de pensamiento de las clases enriquecidas. Curare cataloga con ese término a su estilo musical y resemantiza su sentido discriminador desde una visión insurgente.

Sin embargo, estas fusiones no son de fácil construcción, pues se desarrollan en un ambiente social adverso. Dentro de la sociedad urbana general, son rechazadas, y donde se desenvuelven sus propios grupos sociales (rockeros y hoperos) no son bien vistos. Aparentemente, su música, sus estéticas y sus mensajes son rechazados debido a las fusiones de las que se desprenden. Sin embargo, hay un público que acepta su propuesta. ¿Será acaso esta una nueva vía de interculturalidad, entre las múltiples vías de interculturización que señala Walsh, como proceso de construcción de la interculturalidad crítica, o a lo mejor una refuncionalización capitalista de los modos de entender y aceptar la diversidad cultural? Antes hagamos un análisis de la situación de la interculturalidad en Ecuador, desde sus primeros planteamientos.

LA INTERCULTURALIDAD EN ECUADOR

La interculturalidad en Ecuador no es un debate nuevo, pues desde la Colonia y el inicio de la vida republicana, los pueblos originarios han mantenido una lucha por su existencia. A lo largo de este camino de resistencia (que todavía no termina), hombres y mujeres han entregado su vida por la justicia y la equidad.

Esta lucha, que no solamente se centra en los pueblos originarios, sino en todos los pobres y explotados, fue tomando presencia en el escenario político nacional a partir de dos mujeres como Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña, que ya hablaban de la relación y el diálogo entre iguales, de estar juntos y organizados. Mama Dulu (Dolores Cacuango) decía: «Nosotros somos como los granos de quinua. Si estamos solos el viento lleva lejos, pero si estamos unidos en un costal, nada hace el viento, bamboleará pero no nos hará caer...» (Rodas Morales 2005, 97).

América Latina ha estado enferma por políticas intervencionistas y dictaduras, y Ecuador no ha sido la excepción. La plutocracia y las dictaduras civiles y militares han estado presentes desde los inicios de la República temprana, algunas con tintes nacionalistas y otras con claras políticas entreguistas. En este contexto, el movimiento indígena va tomando forma y presencia política en el Estado-nación ecuatoriano. Para entender el lugar y la consideración en que se tenía a los indígenas y negros de Ecuador, basta con mirar los artículos de las veinte

Constituciones promulgadas en el país: es a finales de los años 70 que estos grupos empiezan a ser sujetos de derechos de ciudadanía, como el acceso al voto.

En los años 30 aparecen las primeras organizaciones indígenas de Ecuador, como la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), que exigen el derecho a la educación, y simultáneamente surge una corriente artística conocida como *indigenismo*, que trataba la situación de explotación del indígena desde la literatura, la pintura y la música. Esta corriente ayudó de alguna manera a reflexionar y a ganar apoyo para las causas que se quería reivindicar. En los años 40 y 50, las organizaciones tienen un trabajo desarrollado y una presencia política en levantamientos y huelgas; allí, conocidas figuras como las dirigentas Dolores Cacungo y Tránsito Amaguaña muestran la potencia de la mujer indígena.

En la provincia de Chimborazo también aparecen figuras importantes que llegan a fortalecer las organizaciones indígenas; por ejemplo, monseñor Leonidas Proaño, nombrado obispo de Riobamba en los años 40, cuestiona la situación de la Iglesia católica en relación con los derechos de los indígenas. Destina su trabajo hacia estas reivindicaciones a tal punto que el sector conservador de la Iglesia católica, junto con la clase acomodada y los mestizos racistas de Riobamba, lo llaman *obispo de los indios*, o *cura rojo*.

Estos antecedentes y otras luchas de los afroecuatorianos y de los pueblos de la Costa y la Amazonía configuran la irrupción política de los 90, cuando el movimiento indígena hace sentir su fuerza al reivindicar su cultura, con voz propia y planteamientos políticos estructurales como la interculturalidad y la plurinacionalidad.

Si bien antes de esta presencia política ya había debates, especialmente centrados en la Ley de Tierras,⁴ cabe anotar que la participación política de los indígenas en el escenario local estaba marginada, pues el derecho al voto de las personas analfabetas recién fue aprobado en 1978, y los ecuatorianos analfabetos, en su mayoría (casi totalidad), eran indígenas.

4 Incluía, entre otros, los derechos de las comunidades indígenas al acceso y la administración de la tierra, y a que pudieran producir según sus conocimientos y prácticas ancestrales.

Para que sea considerado como parte de una realidad y de una construcción nacional, el tema de la interculturalidad no puede estar desligado de la discusión de la plurinacionalidad. Son estos dos temas los que conjuntamente se enlazan como parte de una propuesta del movimiento indígena y las agrupaciones que lo conforman. Y es desde ahí que vamos a analizar cómo la interculturalidad y la plurinacionalidad irrumpen en el escenario político nacional ecuatoriano.

Los habitantes de estas tierras que se terminaron llamando Ecuador eran/son muy diversos, como diversas sus costumbres, lenguajes y modos de vivir, fruto de la mezcla y el constante cambio de culturas más antiguas. Irónicamente, la diversidad fue una de las condiciones que favoreció la conquista, debido a que existían fuertes conflictos entre pueblos, así como pueblos originarios sometidos a otros más fuertes, y jerarquías disputadas. Antes de la conquista española, los incas eran una fuerza conquistadora en el territorio del actual Ecuador. Había habido mucha resistencia por parte de los pueblos locales, que finalmente sucumbieron ante su poderío. De ahí que cuando llegaron los españoles recibieran apoyo de aquellos que veían a los incas como un poder dominante. El conflicto interno entre Atahualpa y Huáscar por el control del poder hizo aún más vulnerable al imperio y dificultó la posibilidad de enfrentar la invasión.

Con la llegada de los europeos hace 523 años, el escenario se torna más complejo, pues de este *encuentro* de culturas se desprenden relaciones violentas de mestizaje. Unos, con el afán de afianzar y legitimar su poderío y superioridad con respecto a los vencidos, terminan intercambiando sangre y costumbres con los nativos, en una relación de transculturación e imposición a la fuerza. Los indígenas, presionados, cohesionados y engañados por el poder militar, político y religioso, pasan a ser parte de esta nueva organización de la España americana. Como mencionaría Bolívar Echeverría, «son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de codigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido» (1998, 87). Así, se determina y se empieza a dar forma a un mestizaje sostenido y con base en la violencia.

La independencia alcanzada más adelante de la mano de Bolívar y Sucre, con la participación de los criollos ecuatorianos, varía poco

o nada la situación de los grupos empobrecidos y excluidos: mujeres, indígenas y negros. En la naciente época republicana de Ecuador se arrincona a los que no son blancos, hombres y con una posición económica estable (León Bastidas 2012, 131). Y este grupo de escogidos, influenciados y presionados por las corrientes internacionales, son los que determinan las características del Estado. Tal situación no es aceptada con facilidad por los excluidos, y en varias ocasiones demuestran su inconformidad y exigen un cambio con sublevaciones por todo el país. La necesidad del gran capital elimina la esclavitud: el general José María Urbina, presidente desde 1851, decreta su abolición. Esta época está definida también por la fuerza política que adquiere la Iglesia católica con el presidente García Moreno, quien redefine la situación política y económica de Ecuador encaminándolo hacia la modernidad.

Para inicios del siglo XX, los mapas políticos mundiales cambian y el capitalismo industrializado está en conformación y expansión, como también su antítesis política y económica: el socialismo —en sus dos vertientes, el socialismo científico (comunismo) y el socialismo utópico (anarquismo)—. Ecuador también necesita alinearse y tomar una posición en estas configuraciones político-económicas. La corriente liberal llega al poder, de la mano de Eloy Alfaro, y produce grandes cambios en los campos económico, político, religioso y cultural, separando a la Iglesia del Estado y definiendo a Ecuador, moderno para esa época, con avances sociales: el voto de la mujer, el laicismo en la educación, la unión nacional mediante el ferrocarril, y la libertad de expresión, que serían necesidades básicas para la conformación y el apareamiento de nuevas organizaciones.

Las organizaciones de trabajadores se van conformando en Ecuador, con corrientes anarquistas, católicas, socialistas y posteriormente comunistas. Son las que van dando la fuerza y el impulso para la conformación de la FEI en 1944, «con el apoyo del Partido Comunista y [...] tomando el nombre de *indios*, a diferencia de Bolivia, en que se usa la palabra *campesinos*» (Albó 2008, 24). Así empieza la organización política del sector indígena, recogiendo dentro de esta institución las luchas que se venían realizando durante siglos. Mediante sublevaciones y rebeliones, la FEI, en su formación, presenta una plataforma política que recoge los planteamientos reivindicativos de clase y etnia. Revisemos dos de sus postulados:

- La defensa y afirmación de la tradición cultural indígena mediante la ampliación de la educación al campo y la obligatoriedad de impartir la enseñanza en el idioma nativo de los indios con una inclinación preponderantemente técnica.
- La ampliación de la democracia en beneficio de los indios, incorporándolos a la ciudadanía mediante el voto de sus habitantes. (Rodas Morales 2005, 112)

Este planteamiento pone en discusión la situación cultural del indígena y su papel en el escenario nacional, y exige el reconocimiento y el fortalecimiento de sus tradiciones, mediante la educación en su propio idioma. Es un pedido también de ser incorporados como sujetos de derechos dentro del Estado. Aquí vemos cómo la política inclusiva del país es presionada hacia el reconocimiento completo de los actores históricamente invisibilizados. Pero para que esto sea un hecho, tiene que haber una presión cada vez mayor y mejor organizada. Dado este primer paso, nuevas organizaciones indígenas se crean en todo el país.

En la provincia de Chimborazo, la teología de la liberación va a dar un impulso a la organización indígena. Monseñor Leonidas Proaño, obispo de Riobamba, durante un trabajo de treinta años, tejió las bases de la organización indígena para consolidar un movimiento con propuestas políticas consolidadas. En una de sus reflexiones, Proaño hace ver y sentir claramente la necesidad de una reivindicación: «La vida de un pueblo, de una nacionalidad indígena, en el caso que nos ocupa ahora, depende del respeto a la identidad de cada una de esas nacionalidades indígenas, y esa identidad como pueblo es la que está siendo atacada en los tiempos actuales» (Proaño Villalba 1990, 25).

Desde los años 70 se crean nuevas organizaciones indígenas como la Ecuarrunari, Feine y Fenocin, y para la década de los 80, la Confenaie y la Conacnie, que aglutinan el movimiento indígena en un proceso político al acercarse 1992, año de la conmemoración de los 500 años de la llegada de los españoles. Como ya se dijo, el reconocimiento de la lengua kichwa es una de sus luchas, luego de décadas de desatención por parte del Estado. «La Constitución de 1946 suprime el intento de la educación bilingüe, pero se lo vuelve a retomar en las de 1967 y 1978» (León Bastidas 2012, 120).

En la Constitución de 1978 se permite el voto a las personas analfabetas, y esto da apertura a más avances en el tema de la educación

bilingüe. «El 12 de enero de 1982 se promulgó el Acuerdo Ministerial 000529, mediante el cual se acordó oficializar la educación bilingüe bicultural, estableciendo en las zonas de predominante población indígena planteles primarios y medios donde se imparta instrucción en los idiomas kichwa y castellano o su lengua vernácula». Al siguiente año suceden nuevos avances dentro del tema legal:

En 1983 se reformó el art. 27 de la Constitución de la República, que determina que en los sistemas de educación que se desarrollan en las zonas de predominante población indígena, se utilice como lengua principal de educación el kichwa o la lengua de la cultura respectiva y el castellano como lengua de relación intercultural. (Conejo Arellano 2008, 69)

Cabe mencionar que, si bien existieron estos reconocimientos y aspiraciones desde la legalidad, en los espacios de acción (las zonas rurales y comunidades indígenas) no se cumplían a cabalidad, pues la misma estructura del Estado en su nivel de educación no tenía la capacidad de hacer funcionar de manera óptima estas consideraciones.

En los siguientes años el movimiento indígena se va estructurando y fortaleciendo:

En 1986, convocado por la Conacnie, se realizó el Primer Congreso de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, con la participación de todas las nacionalidades y sus organizaciones; en este Congreso se constituyó la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), que a partir de entonces encabezará la lucha y reivindicaciones indígenas en el país. (EC Ministerio de Educación 2014, 172)

Así para «el 15 de noviembre de 1988, mediante Decreto Ejecutivo 203 que reforma el Reglamento General a la Ley de Educación, se institucionaliza la educación intercultural bilingüe, con la creación de la Dirección Nacional de Educación Indígena Intercultural Bilingüe (Dineib) con funciones y atribuciones propias». Estos alcances se fortalecen en 1992, cuando «el Congreso Nacional reforma la Ley de Educación mediante la cual se reconoce la educación intercultural bilingüe en el marco de la Ley, y se reconoce a la Dineib la autonomía técnica, administrativa y financiera» (Conejo Arellano 2008, 70). A partir de estos años, el Estado reconoce oficialmente la palabra *intercultural*, que en un principio se asocia directamente a la educación bilingüe.

En este momento, que es un reconocimiento de la educación en el idioma propio, la interculturalidad juega un papel de fortalecimiento de la cultura indígena, separando social y educativamente los modelos y las formas de educación para indígenas y mestizos, por lo menos en un principio. En este momento la presencia del indígena en el escenario político es decisiva:

Desde los 70, los indígenas han estado presentes en la política nacional. Por años participaron electoralmente en conjunto con el socialismo y otras fuerzas de izquierda. Los primeros dignatarios indígenas de elección popular participaron en las listas del Partido Socialista y el Frente Amplio de Izquierda (FADI). Las tendencias étnicas promovieron la formación en 1996 del Movimiento Pachacutik, que ha tenido presencia política y con el tiempo se consolidó como brazo político de la CONAIE. (Ayala Mora 2011, 26)

Para el año 1998 se prepara una nueva constituyente y es el movimiento indígena el que juega un rol significativo:

Una vez en el Gobierno de Alarcón y el Partido Social Cristiano en la dirección del Congreso, pretendían posponer su convocatoria para el inicio del nuevo gobierno, esto es, para el 10 de agosto de 1998, por lo que, desde el 28 de agosto de 1997, la CONAIE promueve la caminata nacional de las nacionalidades y pueblos indígenas, seguro campesino y otros sectores sociales. Y se autoconvocan a una Asamblea Nacional Constituyente, que se instaló el 13 de octubre del mismo año. (Llasag Fernández 2000, 1)

En esta Constitución, Ecuador es declarado país pluricultural y multiétnico, lo que refuerza más la concepción multicultural, pues reconoce la existencia y la diversidad de culturas y etnias, o sea, la existencia de indígenas y afros. Pero no menciona la situación en la que se encuentran ni cómo es su relación con el resto de la sociedad blanco-mestiza. Además, está pensada desde el mismo grupo social político dominante. Sin embargo, hay que reconocer que fue un avance en la discusión de los derechos del indígena y del afro en Ecuador, así como en el planteamiento de lo indígena y lo afro y su situación dentro de cada una de las instancias públicas y privadas. Los discursos estatales se reestructuran con una visión más amplia e incluyente, pero con la clara intención de mantener el poder en las mismas manos.

Por ese proceso pasa la sociedad ecuatoriana para que la interculturalidad sea considerada como uno de sus principios. De la Constitución

de 1998 hasta la de 2008, el país ha estado en constante debate, acción, confrontación, construcción y deconstrucción. Han caído presidentes y nuevos actores han entrado al escenario político. El debate se ha intensificado y el resultado es una nueva Constitución que recoge varias voces de distintos actores sociales antes invisibilizados: grupos como los GLBTI y las culturas urbanas ahora están tomados en cuenta como grupos y personas de derechos. Y como principio fundamental de la Constitución está contemplada la interculturalidad.

«Art. 1.- El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico» (EC 2008). ¿Y esto qué significa para las nacionalidades, los nuevos actores y grupos que ahora son parte del escenario social? Con la inclusión de la palabra *interculturalidad*, ¿Ecuador se ha vuelto intercultural?

Si bien es cierto que el hecho de que se incluya como postulado la interculturalidad en la Constitución hace que este documento se vuelva menos rígido en tema de entendimientos culturales —y además abre una nueva posibilidad de relacionarse entre ecuatorianos—, en la práctica estamos muy lejos todavía de empezar un diálogo relacional, de construir una hoja de ruta, y más lejos todavía de consolidar una vía hacia la interculturalidad. En este contexto, ¿cuál es el rol de los pueblos y nacionalidades dentro de un Estado intercultural con intenciones de volverse plurinacional?

La CONAIE, en su propuesta frente a la Asamblea Constituyente del 2007, dice:

El Estado Plurinacional es un modelo de organización política para la descolonización de nuestras naciones y pueblos, que hace realidad el principio de la unidad en la diversidad y busca superar el empobrecimiento y la discriminación de siglos de las civilizaciones indígenas. La plurinacionalidad supone un cambio en la estructura del Estado, en el modelo de desarrollo y en la democracia. (Larrea Maldonado 2008, 24)

En estos procesos la interculturalidad juega un papel importantísimo. Sin embargo, con los nuevos cambios que se vienen dando en la estructura del Estado, en donde todavía no se definen claramente una Ley de Tierras, una Ley de Aguas, una Ley de Cultura, etc., y tras la confrontación minera y petrolera con las comunidades indígenas

de la Sierra y Amazonía,⁵ ¿se puede hablar del inicio de un diálogo intercultural, cuando también las relaciones asimétricas de clase se mantienen intactas? Pensar la plurinacionalidad como un problema de indios también promueve la separación entre el indígena, el negro y el mestizo. «No es simplemente el imaginario de la nación, sino más bien la operación entretejida de diferencia y poder como constitutivos de este imaginario y de la nación misma» (Walsh 2006, 30). Y el problema va más allá cuando pensamos en cuál es el entretejido que se está desarrollando:

La interculturalidad ha quedado en «Si hay un indígena sentado en una mesa, ya es intercultural», o la interculturalidad es entendida como un esfuerzo de los indígenas para presentar su cultura a los mestizos, a una cultura que no es cultura; pues ellos (los mestizos) no declaran que tienen una cultura, pues cuando uno les pregunta «¿Y cómo es su cultura?», dicen «Pues es ecuatoriana». Y no existe una cultura ecuatoriana. (Pedro Torres en Yumisaca 2013a, párr. 4)

Uno de los espacios en que se menciona la interculturalidad es la Di-neib, y fue el resultado de la lucha del movimiento indígena por defender los idiomas de las nacionalidades. Sin embargo, el cuestionamiento que ha tenido este sistema es la separación de la educación *hispana*, que de esta manera ya no es intercultural.

La recientemente aprobada LOEI⁶ menciona: «Art. 1.- Ámbito.- La presente Ley garantiza el derecho a la educación, determina los principios y fines generales que orientan la educación ecuatoriana en el marco del Buen Vivir, la interculturalidad y la plurinacionalidad» (EC 2011), pero no explica cómo va a ser fomentada la interculturalidad, pues solo nos da una referencia de cómo se aplicarán planes y programas de educación pensados y contruidos desde la episteme occidental moderna liberal, donde los idiomas ancestrales funcionan como lenguajes transmisores: «Aprende de mi mundo, en tu idioma».

Aparte de ser un problema por la variedad de idiomas que existen en Ecuador, se complejiza más al pensar en la educación superior, en

5 Hay una reacción de ciertos sectores de la sociedad mestiza urbana que se sienten excluidos de estas discusiones. Argumentan que todo el país tiene que ser consultado y participar de la construcción de estas leyes.

6 Ley Orgánica de Educación Intercultural.

cuyas reformas no se consideran la cultura, la identidad ni los idiomas nativos. «La construcción de la interculturalidad tiene una clara dimensión política, pues para que el respeto sea real y pueda concretarse en la acción social, será necesario además que las condiciones estructurales de las que surge la imposición de un grupo sobre otro sean modificadas» (Guerrero 1999, 20).

Los jóvenes están directamente relacionados con estos planes educativos, y son ellos los que en un futuro determinarán si dieron resultado. ¿Cómo se da la interculturalidad en sus relaciones cotidianas? Los jóvenes se desenvuelven en los escenarios urbano y rural, donde los avances tecnológicos son cada vez más específicos y se suceden más rápidamente; estos escenarios se convierten en ambientes de disputa, pues las identidades están en constante movimiento y construcción: rockeros indígenas viviendo en comunidades y/o parroquias rurales, o jóvenes mestizos que se declaran como indígenas y que además son hoperos. Es la realidad actual. La migración juega en doble sentido y se afectan los espacios urbanos y los rurales. Inti Cartuche, perteneciente al pueblo saraguro e instructor de kichwa en la Academia Kichwa Estudio, dice: «Ahora que empiezan a regresar los migrantes sería interesante ver qué va a pasar ahí. Porque hay gente nacida allá, jóvenes nacidos en España. ¿Cómo lo verán?, ¿cómo se sentirán? Ese es un nuevo ingrediente que va a poner todo en un crisol» (Yumisaca 2013b, párr. 17).

Estos jóvenes, con sus identidades en plena construcción, modifican el escenario cultural pensado y establecido por los adultos, y el desconocimiento provoca rechazo, miedo y violencia. Ha habido avances en el entendimiento entre jóvenes, pero falta todavía considerarlos como actores sociales partícipes de la conformación del Estado. El voto facultativo no los incorpora al contexto político nacional, sino que más bien demuestra la intencionalidad partidista de acarrear votos nuevos y saludables. La interculturalidad mencionada en la Constitución no está pensada para los jóvenes, que a tientas van construyendo sus propios procesos de relacionamiento entre diversos, entre indígenas, afroecuatorianos, mestizos y montuvios, tomando como vínculos sus características de género y de expresiones culturales juveniles urbanas. Así, enfrentan y solucionan por sí solos los conflictos que estos encuentros generan. La interculturalidad está pensada por la sociedad, es un tema estructural.

Los mestizos te ven mal, loco, allá [en Saraguro], como a un perro. Nos siguen en pandilla queriendo pegarnos para que no seamos igual que ellos. O sea, no nos respetan a nosotros, [que] escuchamos metal, pero ellos nada. Pocos son los que nos acolitan. Existe mucho racismo hacia nosotros, por eso fue también una motivación para nosotros, salir de esas cadenas que nos tenían ahí como indios. Es una forma de expresarse. (Supay Runa, en Yumisaca 2013c, párr. 20)

Los colectivos y grupos que están trabajando con jóvenes han hecho importantes avances en el acercamiento entre diversas identidades juveniles, y han creado de esta manera un acercamiento al diálogo intercultural. Sin embargo, está muy lejos de producirse un diálogo equitativo para construir una vía hacia la interculturalidad.

FUSIÓN MUSICAL EN ECUADOR

La fusión⁷ es una característica frecuente en los productos culturales, una «construcción específicamente humana, resultante de la acción social» (Guerrero 2002, 41). Sin embargo, para tener una idea más clara de los diferentes tipos de fusiones, en este caso musicales, se realizará una aproximación desde diferentes aristas de contactos culturales: desde la transculturación, la heterogeneidad y la hibridación. La transculturación describe la interacción creativa entre culturas, su encuentro, intercambio y posible generación de una nueva expresión artística:

Fernando Ortiz lo razonó del siguiente modo: entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que 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*. (Rama 2008, 30)

7 Al hablar de *fusión cultural* nos referimos a los resultados del encuentro y no a la mezcla de elementos culturales que engendran un producto que lleva parte de las culturas *juntadas*. Estas culturas se encuentran asimétricamente en orden y cantidad de participación en dichos productos; hay ejemplos de esto en la música, la ropa, la pintura, el teatro, la danza, entre otros.

Ahora bien, trasladando este concepto a la música, veremos cómo en nuestro país este proceso se ha dado constantemente. El pasillo, considerado como la música nacional ecuatoriana, «es un género musical, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Su origen es multinacional, se gestó en el siglo XIX, en las épocas de la guerra de la independencia sudamericana». En su construcción músico-social, esta melodía tiene varios elementos de cada uno de los lugares en donde se desarrolla (Godoy Aguirre 2012, 55). Es así que se puede hablar del pasillo ecuatoriano, colombiano, peruano...; y dentro de Ecuador varía de acuerdo a la región en donde se lo compone e interpreta, como el pasillo costeño y el pasillo serrano.

Este es un ejemplo de la transculturación de la música. Moviendo la mirada hacia otro sector social, vemos cómo en el caso del hip-hop ha sucedido lo mismo. Grupos de rap cantan en el sur de Quito,⁸ sin ser este ritmo originario de Ecuador, como tampoco los cuatro elementos que lo conforman, pero se ha transformado en un vehículo de expresión, reivindicación y denuncia de los jóvenes del Sur. Pero analizar la fusión en la música desde la transculturación también tiene sus bordes; uno de estos es que, si bien describen el encuentro, el intercambio y la transformación, no nos dice en qué condiciones se está desarrollando, pues la transculturación no implica negociación para generar un nuevo producto cultural. Tampoco dice cómo están las partes que se transculturán en el momento de su intercambio. Y las relaciones asimétricas son evidentes al determinar qué cultura termina imponiéndose más o más rápidamente sobre otra. En el caso del hip-hop —que proviene de la industria cultural norteamericana, que tiene a su favor un aparataje mediático global—, no hay posibilidad de hablar de una negociación cultural con Ecuador, que históricamente ha sido relegado de la estantería artística.⁹ Y lo mismo sucede con el rock.

8 Algunos grupos del Sur de Quito son: Mugre Sur, Distrito Q, Stratgia, Latino Flow, Xtintos, Doble T, Rima Roja en Venus, Alfaro Vive Hip Hop, Liric Traffic, JG's, Xquizofrenia, Capital Hip Hop, Zona Roja, Tropa Mota Loca, y Sociedad Ilegal & F Delincuencia.

9 Las corrientes artísticas siempre han sido valoradas y consideradas cuando se encuentran dentro del *círculo*, que se genera en Occidente (Europa y Estados Unidos) para luego ser consumido en el resto del mundo.

Otra de las aristas desde donde vamos a analizar la fusión musical será desde la heterogeneidad discursiva, análisis de Antonio Cornejo Polar para explicar la heterogeneidad en la crítica literaria latinoamericana. «El modelo de los discursos heterogéneos de Cornejo Polar supone, en su apartado de producción, y en su nivel de excelencia, a un sujeto bicultural o multicultural en capacidad de entender, usar y reproducir los signos de otra cultura, a la vez que los signos propios» (Bueno Chávez 2004, 34). Además, se reconoce la agencia de los grupos sociales o los sujetos a los cuales se toma como referentes.

Cornejo Polar nos hace analizar cómo el productor cultural pertenece a un mundo distinto del de su referente, del de quien escribe o del de aquel a quien describe; de esta forma justifica la escritura de las crónicas de la Conquista y las literaturas indigenista, gauchesca y negrista. En ellas, el referente, por más proximidad con que se intente representarlo, se distorsiona, pues el mundo desde donde se lo mira es otro. La literatura indigenista es una clara muestra, pues retratar la injusticia y el sufrimiento del indígena se queda corto, por más buena intención que se tenga; el sentido, la cosmovisión y el imaginario los lleva implícito en la construcción cultural el mismo indígena.

Ahora traslademos este concepto hacia la música. Son varios los grupos que han incorporado instrumentos, ritmos e idiomas de otro género musical para incorporarlos al que están produciendo, con lo que crean un nuevo producto musical. Pero dentro de esta incorporación también está la necesidad de la producción de un discurso que vaya a la par con los instrumentos, el ritmo y el lenguaje de los referentes culturales musicales. Analicemos una conocida canción tradicional de Ecuador, «El simiruco»:¹⁰

Camino a Carapungo voy
Indio de llano grande soy
La flor y nata soy de aquí
Como de mayordomo estoy
Me llaman *simiruco*¹¹ a mí.

El autor relata la situación de un indígena de Carapungo en el momento de creación de la canción, es decir, 1950 (Carrión 2002, 171-2). Se

10 Ritmo: *Capishca*. Letra y música: César Baquero.

11 Del kichwa *simi*, «joven», y *rucu*, «viejo»; o sea: «joven maduro».

ha bailado mucho en fiestas y tiene varias versiones, con acoples de otros ritmos, como, actualmente, la tecnocumbia. Pero ¿cómo ve el indígena el hecho de que cante sobre él, sobre su vida, alguien que nunca conoció el discrimen de ser indígena?, ¿se baila esta canción en fiestas indígenas?

Con el transcurso del tiempo y los cambios políticos y sociales en el mundo, aparece la canción social, género musical que se caracteriza por el rescate de ritmos tradicionales y la incorporación de letras de denuncia y reivindicación política. Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, Alí Primera, Mercedes Sosa, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra son algunos pocos nombres de la gran variedad de artistas que dieron un nuevo rostro e impulso a la música tradicional en cada uno de sus países.

En Ecuador también tenemos grupos y artistas que se alinean en la recuperación musical y denuncia política: grupos como Jatari, Pueblo Nuevo, Illiniza, Obraje, Enrique Males, Amauta, Nanda Mañachi y Perros Callejeros, que crean un producto musical que luego se llamará *música protesta* o *música folklórica*. Ellos recuperan la música tradicional indígena, especialmente, actualizándola con instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, fusionándola con ritmos caribeños en algunos casos, e incorporando el discurso político que estaba en auge en esos momentos. Pero ninguno de los integrantes de estos grupos (salvo algunas excepciones) era indígena, y si bien es cierto que cantaban sobre la situación del indígena y sus problemas y necesidades políticas, no llegaban a comprenderlas completamente. Nuevamente, el referente sobrepasa la concepción de quien lo retrata. Sin embargo, quien lo retrata no tiene la culpa, pues su intención es la de la justicia social, y ahí están su verdad y validez.

Y por último, otra arista de análisis de la fusión musical que utilizo para explicar los productos culturales es la hibridación. Esta nos describe cómo, en los tiempos actuales, las nuevas expresiones musicales juntan y a veces amontonan varios estilos y géneros musicales, tanto globales como locales, para generar un nuevo producto musical; y cómo este, a su vez, es lanzado desde el lugar de producción (lo local) hacia el consumo mundial (lo global).

[L]as luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son

puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir. (García Canclini 2001, 275)

Esta producción musical conlleva un inédito lenguaje de entendimiento acerca de cómo las identidades se desarrollan a partir de estos nuevos ritmos. Y estos a su vez generan nuevos ritmos, cuyo público consumidor no es solamente el que está alrededor de los creadores, pues la globalización y las industrias culturales musicales difunden estos ritmos hacia lugares inimaginables. Los creadores ya no son tampoco los de discurso nacionalista (en el caso de la música tradicional) o reivindicativo (como en la música protesta), sino que desconfiguran estos discursos, a través de nuevos análisis, de nuevas vivencias, de un nuevo sentir: grupos de jóvenes indígenas que cantan hip-hop mezclado con sanjuanito, en kichwa, que usan ponchos con pantalones anchos (según la estética hip-hop), y que en sus letras piden respeto a su identidad individual, a su propia comunidad. «Como me veían cuando yo salía con mis trenzas, eso es lo que implica ser un verdadero *runa*, representar sin duda la cultura *runa*» (Albán 2012, 13-5).

La hibridación en estos productos de fusión musical se refiere al análisis de los referentes estéticos presentes en una composición musical que fusiona dos o más géneros. Es decir, el porqué y el cómo de su producción musical, en dónde lo hacen, para quién lo hacen, y cómo se relacionan con los medios que la difunden.

Hay que tomar en cuenta que la hibridación analiza todos los componentes de este fenómeno social, pero no toma en cuenta la situación social y cultural de los referentes. Es decir, analiza el producto musical en sí mismo y no toma en cuenta las relaciones histórico-sociales de poder por las que se realiza dicho producto, así como tampoco determina cuál es el papel que juegan estos nuevos actores sociales con sus nuevas identidades en el campo de lo local y lo global, «de manera que lo nuevo no es la *hibridez* en sí, sino más bien las tecnologías que han globalizado y transformado la cultura» (Franco 2001, 48). Sin embargo, es una herramienta valiosa para entender las fusiones musicales en la actualidad.

Dentro de todos estos enfoques de fusión musical, ¿qué papel juega la interculturalidad? La fusión musical mestiza-indígena que realizan

los grupos de rock y hip-hop, ¿qué características tiene, y cuál es su aporte a la interculturalidad? ¿Alguna de estas fusiones produce interculturalidad? Para contestar estas preguntas, tomaremos como objeto de análisis los productos musicales de dos grupos, Curare y Los Nin, y trataremos de determinar si sus productos musicales (discurso y fusión) son resultado de la interculturalidad, y si con ellos están generando interculturalidad.

CAPÍTULO SEGUNDO

CURARE: «SOMOS LA HISTORIA AQUÍ Y AHORA»

Los jóvenes indígenas y mestizos que escuchan rock y hip-hop en Ecuador se han encontrado con dos propuestas novedosas en torno a la composición musical y a la producción del discurso. Estos grupos, Los Nin y Curare, han modificado la concepción clásica con que uno se acerca a y entiende la música rock y hip-hop; han construido un sentido que clarifica la situación social juvenil de Ecuador, tomando en cuenta que el análisis y la propuesta de dicha situación ha partido de una visión adultocéntrica¹² que ha reproducido los modos civilizatorios de organización social poniendo lo joven como cifras estadísticas de población y construyendo política pública juvenil desde la mirada y necesidad del adulto (Grosfoguel 2010, 110). En el múltiple escenario de sentidos provocados por estas dos bandas surge esta pregunta: y la interculturalidad, ¿está o no está? Desde el análisis de la fusión y el discurso de Los Nin y Curare pretendemos problematizar la interculturalidad en los jóvenes

12 Al hablar de *adultocentrismo* nos referimos a las desigualdades sociales basadas en la edad, en las que el adulto ocupa una posición de privilegio y poder frente al resto de grupos etarios. La construcción de las jerarquías de edad que propone Grosfoguel (2010) en la cartografía del poder, en la que analiza cómo la sociedad está pensada y construida desde una necesidad del adulto y para el adulto, resulta muy ilustrativa en este punto.

rockeros y hoperos, considerando que el discurso del poder sobre la juventud y su realidad está separado de la práctica intercultural y no considera estas nuevas formas de expresión cultural musical. «El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social» (Van Dijk 1999).

Además, podemos ver una tensión en la construcción de la identidad que se genera en la producción musical, pues por surgir a partir de múltiples factores como la moda y la tecnología, corre el riesgo de homogeneizar la propuesta y que termine siendo absorbida por el mercado y la novelería. El reto está en no dejarse absorber, en tratar de establecer equilibrios, en que las mismas propuestas de la prevalencia musical *ki-chwa* andina corroboren sus discursos.

LA FUSIÓN EN EL DISCURSO DE CURARE (LONGO METAL)

La letra de la canción «Morenita», de Curare, dice:

Defiende con dignidad nuestra cultura ancestral
 Nos vuelven a conquistar
 Sudamérica es tu *llakta*
 Nuestra *llakta*
 Abajo el imperialismo, su mierda de consumismo
 Abajo el imperialismo
 Seremos nosotros mismos. (Curare 2006)

Hablar de la banda quiteña de rock Curare es adentrarse en una interpretación de la música y el mundo diferente a la de las otras bandas de su ciudad. Estos músicos han creado un estilo de rock al cual denominan, como ya he señalado anteriormente, *longo metal*, nombre que indica de forma elocuente el tipo de discurso al que se adscriben. Resulta interesante ahondar en la historia de este grupo musical capitalino, así como en su entorno sociocultural, para entender qué hace que decida dotar a su música de ciertas particularidades y sentidos, y provocar en el escenario rockero ecuatoriano una serie de reacciones de diversas características.

Curare es en realidad un acrónimo: Comando Urbano Radical Acción Revive Esperanza, nombre por demás explícito que de entrada nos ubica en lo que vamos a encontrar en sus textos y en la puesta en escena

de su música. Además, y razón principal, el curare es también el veneno que los pueblos amazónicos utilizan para la cacería, y este grupo lo reinterpreta: su música es el veneno antisistema.

¿Existe interculturalidad en esta práctica cultural musical? ¿Qué relación tiene la interculturalidad con esta banda de rock? ¿Cuál y de qué magnitud es el aporte que Curare hace en la construcción de la interculturalidad? El público indígena y mestizo (joven en su mayoría), ¿participa de esta propuesta musical política?¹³ Analizaremos y responderemos estas y otras preguntas para entender la interculturalidad en los jóvenes indígenas y mestizos a través del rock.

INICIOS DE LA BANDA Y SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA NACIONAL

«La idea está desde el año 2000, pero concretamos y comenzamos a trabajar desde el 2001; nuestro primer concierto fue el 31 de marzo del 2001. Estamos ya cumpliendo 12 años» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Juan Pablo Rosales). Para el momento en que Juan Pablo y David Rosales decidieron reunirse y empezar a repasar para conformar Curare, Ecuador se encontraba en una crisis política y económica, resultado de una transición luego de tres gobiernos incompletos: los de Abdalá Bucaram (1996-1997), Fabián Alarcón (1997-1998) y Jamil Mahuad (1998-2000). Ese momento se encontraba como presidente de la república Gustavo Noboa (2001). Estos gobiernos contribuyeron para que en la población ecuatoriana se generara un rechazo hacia la política y la forma de gobernar; el modelo económico que pusieron en ejecución intentó consolidar el neoliberalismo. En el Gobierno de Jamil Mahuad se produjo el feriado bancario y el congelamiento de depósitos que inmovilizó los ahorros de los ecuatorianos, lo que provocó la fuga de capitales y una desesperación generalizada en la población.

La política económica da un giro «cuando ante la crisis más profunda que ha tenido Ecuador en las últimas décadas se decreta la dolarización, pretendiendo hacer de esta la panacea para resolver todos los males que Ecuador ha tenido históricamente, programa económico que es continuado por Gustavo Noboa» (Vázquez y Saltos 2002, 272). El resultado

13 Catalogamos a este estilo musical rockero como *musical-político* por la concepción, la construcción y la puesta en escena de la banda, pues sus letras y su presencia en escena están cargados de un *mensaje político de resistencia* (como ellos mismos lo llaman).

es un levantamiento indígena campesino; los indígenas, militares y la población se toman el Parlamento, entonces llamado Congreso Nacional (hoy Asamblea Nacional), y destituyen a Jamil Mahuad, quien huye del país. Se conforma un triunvirato con Antonio Vargas (presidente de la CONAIE), Lucio Gutiérrez (coronel de las Fuerzas Armadas del Ecuador) y Carlos Solórzano (presidente de la Corte Superior de Justicia), quienes duran pocas horas en el poder; a la mañana siguiente, otra ala de las Fuerzas Armadas sigue el orden constitucional y proclama como primer mandatario al exvicepresidente Gustavo Noboa Bejarano. Estos y otros acontecimientos políticos y económicos producen una masiva migración de ecuatorianos a España; por la separación de padres e hijos, las familias empiezan a sufrir una fragmentación que repercute en la forma de vida de los jóvenes.

En el año 2001 se expide en el registro oficial la Ley de la Juventud, que aborda diferentes aspectos de la juventud ecuatoriana, como situaciones de discriminación, salud, economía, diversidad, deberes y derechos. Aquí cabe mencionar que, dentro de los «Principios fundamentales», en el artículo 11, la ley contempla lo siguiente:

Art. 11.- Deberes de los y las jóvenes: Los y las jóvenes tienen que cumplir con las obligaciones establecidas en la Constitución y en las leyes, especialmente las siguientes, derivadas de la convivencia familiar y social: a) Amar a la Patria y defender su integridad; [...] d) Respetar la Honra ajena; e) Trabajar con eficiencia; [...] g) Decir la verdad. (EC 2001)

Aunque esto pareciera un consejo de buena voluntad por parte de las autoridades realizadoras de la ley, lo que pide es que el joven sea un seguro patriota capaz de convertirse en soldado cuando el poder lo requiera, que sea respetuoso, buen trabajador y que no mienta. ¿Será que de una manera sutil se está afirmando que el joven es todo lo contrario por naturaleza?

En este contexto legal, político y económico, Curare se estrena como banda musical. El grupo entero se forma en el 2000 y tiene su primer concierto en el 2001, desde un inicio con la idea de presentar una propuesta diferente a la de las bandas existentes en Quito,¹⁴

14 En Quito, para ese entonces, existían distintos tipos de bandas con diversos géneros y estilos musicales: punk, *hardcore*, una variedad de subgéneros de metal, rock, etc. (cf. Ayala Román 2008).

tomando ritmos musicales andinos indígenas como el sanjuanito para fusionarlos con el rock e interpretarlos de una manera distinta a la convencional. Esta idea, además, es acompañada de un cuestionamiento hacia la situación de la música de Ecuador con respecto a otros ritmos internacionales: «¿Por qué un sanjuanito no puede ser tan universal como una obra de música clásica o una canción de rock?» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare).

En los pasillos de la Universidad Politécnica Salesiana conocen a Eduardo Cando, quien viene de un proceso de conformación de grupos de música popular andina —«Eduardo se integró pronto a la propuesta, aportando con los vientos andinos al proyecto» (EC Banco Central 2008, 10)—, y por último a David Barzallo,¹⁵ con trabajos previos de fusión musical en el rock. De esta manera se conforma la primera alineación de Curare. En el aspecto cultural, ellos se consideran a sí mismos como mestizos:

Somos mestizos, [...] no nos podemos considerar indígenas, nos falta; solo el hecho de hablar en español, que es nuestra lengua madre, nos configura de cierta forma en pensamiento. Claro que nosotros sí hemos estudiado el saber andino, sí hemos aprendido. Hemos tenido vivencias cotidianas con la gente en las comunidades, hasta ceremonias de ayahuasca o fiestas tradicionales. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

Al decir esto, los integrantes del grupo ponen de manifiesto su situación étnica con respecto a la construcción de su discurso, enfatizan los límites de pertenecer a un determinado grupo cultural, y además señalan cuál es ese límite: el idioma.¹⁶ Pero también tratan de complementar esa falta de conexión étnica con lo indígena al decir «sí hemos aprendido», y ponen ejemplos de este acercamiento a la tradición andina indígena. Esta posición que el grupo manifiesta se refleja luego en su producción musical. Si la fusión musical hasta aquí lograda va a tener éxito, lo veremos más adelante.

15 Posteriormente la banda cambia de bajista y encuentra a quien está actualmente al frente: Alejandro Pineda.

16 Cuestión por demás importante al momento de configurar el entendimiento de una cultura, pues esta se manifiesta y representa a través del idioma y el lenguaje. La cosmovisión se construye en el momento en que se puede describir y entender la vida y el mundo.

LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

Curare se compone de cuatro integrantes que se consideran mestizos, que provienen de la clase media y cuyo campo de acción político, social y cultural ha sido y es urbano, aunque los hermanos Rosales tienen una relación con el campo desde niños:

Nosotros íbamos a los sanjuanés desde que éramos bebés, enanos. Mis papás nos llevaban, tampoco es que eran sacerdotes ni nada, pero estábamos en contacto desde guaguas con todo lo que eso implica: la música, la comida, la feria, todo eso. Mi papá trabajaba en la Reserva Ecológica Cotacachi-Cayapas. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

Su construcción musical y propuesta social parte del rock, estilo musical que se desarrolla en las ciudades, pero ¿cómo llegan a tener esta clara inclinación antiimperialista en las letras de sus canciones y la fusión de instrumentos andinos con occidentales? En lo social, ellos crecen críticamente¹⁷ en un ambiente convulsionado por las desavenencias políticas del país, la caída de tres presidentes, la dolarización y más elementos que desencadenan en una crisis política.

Estos sucesos crean en los integrantes del grupo un resentimiento por el entorno político y una necesidad de aportar al mejoramiento de la situación. «Nosotros veíamos la identidad de los jóvenes como que bien desconectada de la historia de nuestra tierra, de la historia de Latinoamérica, de la historia del país; como que bien aparte» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare). Esta postura es complementada con lo aprendido en la academia: «Nosotros somos comunicadores de la [Universidad Politécnica] Salesiana; entonces, lectura crítica de todo: la ciencia y técnica como forma de ideología, Habermas, *Vigilar*

17 Al hablar de *crecer críticamente* nos referimos al momento en que el joven toma postura con respecto a los diferentes hechos políticos, sociales, ambientales, culturales y económicos que suceden en su entorno cercano y lejano. De acuerdo a la formación social de su familia, al ambiente académico y al ambiente socio-cultural (de clase, religioso y étnico), se va tomando una posición de apatía, de análisis o de intervención directa. En este caso es de intervención directa, pues los hermanos Rosales no se muestran apáticos ante los sucesos políticos nacionales; tampoco se quedan en el análisis, más bien deciden participar activamente de estos acontecimientos desde una postura artística musical, y conforman una banda con un mensaje político antiimperialista radical, que se pone de parte de los movimientos sociales en la exigencia de sus derechos.

y castigar... Son huevadas que vos lees y ya ves el mundo y... ¡chucha, qué feo!, te formatean el mate, ¿cachas?» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare).

Esto se complementa con la vivencia cotidiana de la calle (los amigos, las fiestas, los conciertos):

Más bien de la calle también [aprendimos], hemos pasado por ahí; pero por ese mismo paso por ahí, también somos críticos de eso mismo. No me gustaría asimilarme como un académico, pero también creo que es nuestra función de comunicadores. Nosotros a todo este mundo académico es como que tratamos de aterrizarle y hacerle más entendible, más digerible. La «mediación pedagógica», que le llaman. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

A esto le añadimos el gusto por el rock, que es un género musical caracterizado por la rebeldía y su actitud contestataria, posición que desde su apareamiento en Ecuador ha «sido catalogada de varias maneras: primero como un movimiento peligrosamente sedicioso, posteriormente como una moda alienante y más recientemente como aberrante música satánica» (González Guzmán 2004, 33-42). La música rock que escucha Curare se caracteriza por ser políticamente contestataria: «Las bandas que sí nos mataban eran La Pestilencia¹⁸ y Masacre,¹⁹ de Colombia, porque en los 90 llegaban los casetes de Masacre, de BSN,²⁰ bandas de punk, *hardcore*, y era como el *boom* en Colombia» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare). Junto con los otros elementos mencionados, estas bandas son el caldo de cultivo que produce la postura política de Curare, que podemos evidenciar en las letras de sus canciones y en su estética, y que podemos dividir en dos.

En primer lugar, una posición que objeta, critica y embiste contra el imperialismo norteamericano. Esto es claro en la canción «Lluchhi

18 Banda de *hardcore* colombiana de 1986. En sus inicios y durante los 90 tuvo bastante acogida por parte de los seguidores del punk. En Ecuador ha mantenido su presencia con conciertos en Quito, Guayaquil y Riobamba. Ha influenciado a varias bandas de punk y *hardcore* ecuatorianas con letras que critican a la sociedad y al sistema.

19 Banda de rock colombiana del género *death metal* (1988-actualidad). Sus letras hacen referencia a la muerte y contienen una fuerte crítica a la Iglesia.

20 Siglas de Bastardos Sin Nombre, banda colombiana de punk *hardcore* (1988-actualidad), con letras de análisis político anarquista.

Caimanda, gringos»,²¹ que se puede entender a partir del acuerdo de ocupación norteamericana de la Base de Manta, firmado en 1999, que permitió instalar tropas militares estadounidenses en territorio ecuatoriano. En ese momento también se estaba llevando a cabo la negociación del Tratado de Libre Comercio (TLC-ALCA) con Estados Unidos, que motivó movilizaciones indígenas y populares, conciertos, foros y plantones.

Nosotros hemos sido parte de todo este movimiento que ha logrado este cambio en Ecuador. Nosotros hemos salido a botarle al Abdalá, a botarle al Jamil, a botarle al Lucio, ¿cachas? Hemos estado en contra del ALCA, en contra del TLC, como Curare. Bueno, en Abdalá y Jamil no había Curare, pero los del grupo ya estábamos en esas broncas. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

Los integrantes de Curare, para ese entonces, se van involucrando en la situación política nacional. La voz del joven se escucha a su manera desde la música y la estética, la apatía y el desenfreno de la protesta política. «Han crecido en ciudades en donde el desarrollo urbano no ratifica el progreso sino la fatalidad que aquí nos detuvo, viven el anti-imperialismo (sin así verbalizarlo) como estrategia de entendimiento de la frontera» (Monsivais 1981, 294).

Sus textos están contruidos, desde su entender, con contenido político referente a la situación del país, que en esos momentos el grupo consideraba necesario u oportuno decir. Estos mensajes no solamente encierran su pensamiento, sino también el de otros jóvenes a los que llega la letra y el ritmo, lo que hace que Curare empiece a sobresalir del resto de grupos. Evidencias de ello son su permanencia en la escena musical y el público que acompaña sus presentaciones. Una banda sin él, ¿será posible que se mantenga?

Ñukanchik llakta,²² rebelión
 La herencia sangrienta oculta
 El otro lado de la historia
 500 años, resistencia
 De quienes se opusieron al dominio

21 Frase kichwa que significa ‘fuera de aquí, gringos’.

22 ‘Nuestro pueblo’.

Siempre la voz pasó de boca en boca
Los hechizos y las armas
Al sonar del churo se convoca toda la fe de nuestras *wakas*²³
Somos la misma historia
De Alaska a la Patagonia de gente que se levanta
Una y otra y otra vez. (Curare 2006)

Son canciones que incitan a la rebelión y la revolución. Además, toman elementos culturales andinos indígenas para dar fuerza a su composición: el churo,²⁴ las *wakas* y la llegada de Occidente a la Abya Yala.²⁵

Rebelión, no hay otra forma, esta es la solución
No importa dónde empiece este motor
Lo que nos dicen no es lo que queremos
Lo que nos dejan no es lo que podemos

Revolución a las calles y los caminos
Revolución a los héroes y los sentidos
Revolución a la vida y las fantasías
Revolución a las noches, también los días. (Curare 2006)

A pesar de esta propuesta de cambio y lucha, los integrantes de la banda no pertenecen a ninguna organización política indígena o mestiza.²⁶

Estamos hartos de masacres
De neoliberalismo asesino
No seas un espectador más
No seas uno más

-
- 23 Nombre con que se conoce a los sitios considerados sagrados por las comunidades y pueblos indígenas (EC Ministerio de Educación 2009, 149).
- 24 Concha *Strombus* que utilizan las comunidades indígenas para convocar al trabajo y a los levantamientos.
- 25 Se utilizan también fragmentos del discurso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en la voz del Subcomandante Marcos («Para todos la luz, para todos todo») en la canción «Comité Clandestino Indígena Revolucionario», del disco *Comando urbano*.
- 26 Esto puede tener dos lecturas. La primera es que proponer revolución y no pertenecer a ninguna organización política que trabaje en la consolidación de esta propuesta deja a medias el mensaje. La segunda es que no pertenecer a ninguna organización hace que su mensaje no tenga un sesgo político direccionado.

Prepara bombas
Pinta paredes
Piensa, no pienses
Todo es mentira
Bronca en las calles
Comando urbano
Curare, Curare
Llucshi Caimanda, gringos (Curare 2006)

Desde las primeras apariciones en los medios gráficos de difusión dentro de la escena rockera de Quito, ponen su posición política de manifiesto, y mediante la imagen de una persona lanzando una bomba molotov, claramente sabemos lo que vamos a encontrar dentro de las canciones del disco *Comando urbano*. Es preciso mencionar que, dentro del mundo del rock, las portadas de los discos son la introducción y el preámbulo al discurso que va a manejar el grupo en las canciones; con elementos gráficos icónicos (en este caso, la bomba molotov), podemos saber cuál es el género o estilo de la banda.

En el 2002 estábamos botando presidentes. La portada [del disco] es un *man* lanzando una Molotov. Hay una canción que se llama «Levantamiento» que habla de eso, está «Llucshi Caimanda, gringos», está la canción contra el ALCA. En el *Radical acción*, que era el segundo planteamiento, mi idea era explorar bastante la palabra *radical*, qué nomás significa, no es solo ser bien extremo sino radical, es como hacer un cambio bien radical, desde la raíz. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

La segunda característica peculiar de la estética de la banda es la espiritualidad andina indígena. Sus letras también abordan este tema:

Creo en mis dioses
Creo en mis *wakas*
Creo en mis sueños
Alas de plata
Vuelo demonios
Sigo las huellas
Del tigre negro
Montaña y agua. (Curare 2006)

A la pregunta de por qué lo hacen, su respuesta es la siguiente: «A nosotros sí nos gusta bastante el contacto con la naturaleza, y cuando

estamos ahí, un recito a la cascada, agradecerle por el agua» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare). Son letras que, sin dejar de lado su discurso político, hablan también de espiritualidad:

Por poder de las estrellas
Somos tierra, aire, fuego
Aquí y ahora el despertar de los pueblos
Y la palabra, la memoria rompen el silencio
Son nuestros puños mirando al cielo
Son nuestras voces gritando: «Hombre nuevo»
Somos la historia aquí y ahora. (Curare 2006)

Para ellos, la naturaleza, la política y la espiritualidad están relacionadas, pues consideran como analógico el pensamiento andino indígena: se toman los elementos de la naturaleza como mensaje y ejemplo para el comportamiento social.

Este pensamiento analógico que tiene la cultura andina, ser como el agua, ¿cachas?, o sea, ver las cuestiones hermosas de la naturaleza, y darte cuenta de que en tu espíritu vos puedes ser firme como una montaña grande; vos puedes fluir y dejarte llevar como una cascada. Ese pensamiento analógico de la cultura andina donde uno asume «Voy a tener raíces como un árbol», eso no existe en Occidente. (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare)

Al decir «Creo en mis *wakas*», ¿serán las mismas por las que tiene respeto el indígena, o son estos nuevos entendimientos de la posmodernidad, que nos hace ver nuevos discursos e interpretaciones de la realidad? O a lo mejor evidencia que el proyecto de modernidad, en que el mito estaba por debajo de la razón y la ciencia era la única capaz de dar respuestas, no ha llegado a interiorizarse profundamente, y en las periferias existen otras modernidades u otras interpretaciones y adecuaciones de ella que el capitalismo amorfo captura.

Es necesario también considerar que los mestizos urbanos tienen un interés por la espiritualidad andina: participan de rituales, de fiestas tradicionales y de la medicina de los pueblos indígenas, y coinciden en ciertas luchas como la defensa del agua o en contra de la minería. Estas luchas posmodernas de reivindicación y defensa de la naturaleza se enmarcan en una corriente a nivel mundial para contrarrestar la alta

contaminación que sufre el planeta por parte de los países industrializados, dominantes del capital mundial.

Pero estos esfuerzos de las organizaciones sociales no rompen los moldes capitalistas, pues se encuentran dentro de la estructura modernidad-posmodernidad, inmersos en la colonialidad del poder político y religioso.

Dichos esfuerzos se confunden también con posiciones esnobistas de defensa de la naturaleza, que ubican al indígena como el gran salvador y protector del ambiente, sin analizar más profundamente la situación social, económica, cultural, religiosa, política y ambiental que tiene el indígena en su familia y comunidad. Con esto caen nuevamente en un pensamiento colonial, pues está por encima el mestizo ilustrado (con todos los servicios básicos y las comodidades que ofrece el capital), que exige la defensa de la naturaleza pero que no es capaz de cambiar su estilo de vida. Basta con mirar a las organizaciones ambientales que no cambian sus costumbres de consumo, o a los programas de reforestación masivos como el propiciado por el Ministerio de Ambiente de Ecuador, que rompe un récord Guinness en la siembra de árboles pero que no ha reglamentado la producción, el uso y el manejo de la basura en las ciudades.

En este contexto, las letras de Curare llegan a sus diversos públicos, quienes ven a la banda como una forma de acercarse a las raíces andinas indígenas, con un alineamiento al discurso posmoderno de defensa de la naturaleza, pues no hablan de la propiedad privada como uno de los principales cimientos del capitalismo, ni de la destrucción de esta estructura como un paso hacia la defensa de la Pachamama.

ESTÉTICA

En la expresión musical juvenil posmoderna, la estética juega un papel importante al poner en escena el producto cultural, ya que el mercado no tiene consideraciones, y quien pueda conseguir el total interés del consumidor será quien triunfe.

Curare, además del contenido lírico de su mensaje, también juega con una escenografía que refuerza su discurso. En los conciertos, su presencia es la de una banda de metal, sin elementos estéticos que identifiquen la fusión entre rock y música popular andina que se está produciendo en el escenario. Prima la vestimenta de color negro con

camisetas de bandas de rock internacionales. El *pogo*²⁷ que desata esta música en los conciertos es una mezcla entre jóvenes a los que les gusta el punk y el *metalcore*, y aparecen máscaras de Aya Huma.²⁸

La banda tiene tres discos compactos lanzados al mercado: *Comando urbano*, *Radical acción* y *Curare en vivo carajo!!* Su presencia en internet se da principalmente a través de redes sociales como YouTube, Facebook y MySpace, pero también aparecen en varias páginas de música independiente, en las que podemos encontrar videos con presentaciones de la banda en Quito, Imbabura, Puyo y Pillaro. Además, aparecen en diferentes medios impresos como revistas especializadas de rock, y se han realizado reportajes sobre ellos en programas de difusión televisiva nacional como Expresarte y No-ticias. Sus discos se venden a través del internet por medio de iTunes y otras aplicaciones.

En esta forma de presentarse al público con elementos que identifiquen de mejor manera el mensaje que quiere transmitir, Curare busca una representatividad en el escenario local, pero sin perder de vista lo global. La música popular se fusiona con el rock, y por medio de un canal de difusión musical transnacional llega al mundo entero. La tecnología ayuda a difundir la música, pero también el mensaje y el estilo, esta hibridación de la cultura que logra Curare. Y los jóvenes rockeros indígenas de Saraguro, que se hacen llamar Runa Rock, miran los videos y escuchan la música de Curare en sus teléfonos inteligentes, mientras comen mote y se preparan para salir al campo a dar de comer a los animales: lo local y lo global en las intersecciones y márgenes de las culturas urbana y rural, indígena y mestiza, lo popular y lo moderno (García Canclini 2013). El longo metal.

27 Se conoce como *pogo* a un tipo de baile en que la gente da vueltas en forma circular en contra de las manecillas del reloj; se cabecea, se levantan las manos o se realizan pasos característicos de acuerdo al estilo de música que suene. Este movimiento incrementa su velocidad en la medida que incrementa la de la música. El *pogo* se realiza con estilos musicales como el punk, el *hardcore*, el *metalcore*, el *ska*, y la cumbia *ska*. En el caso del *trash metal*, el *death metal* y el *black metal*, el nombre cambia a *mosh*, pero esencialmente es el mismo movimiento.

28 El Aya Huma es un personaje característico de las fiestas de San Juan, en la parte norte de Ecuador (Imbabura especialmente), que baila el sanjuanito durante los ocho días de celebración. Su vestimenta se caracteriza por unos pantalones de cuero de borrego o llama, llamados *zamarro*, una camisa bordada, un ascial (especie de látigo), y una máscara con dos caras y doce cachos, tejida completamente en lana.

EL ROCK Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL ANDINA

La fusión musical es, como hemos venido advirtiendo a lo largo de este texto, uno de los elementos centrales de la propuesta de Curare:

La banda resalta ritmos autóctonos como el albazo, sanjuanito, *capishca*, pasacalle, bomba del Chota, fusionándolos con varias corrientes del metal y el *hardcore*; crea un ambiente nativo-festivo que incluye instrumentos tradicionales de viento como quena, zampoña, rondador y pingullo, y de percusión como chagchas andinas, y cajón peruano, elevando el espíritu del guerrero danzante ancestral. (Wikipedia 2015)

Manteniendo como base principal de la construcción musical de la banda el género del rock y el estilo del *metal core*,²⁹ los ingredientes musicales que conforman su fusión crean un estilo novedoso.

Este producto musical de fusión no es nuevo. Las primeras bandas de rock (de las que se tiene referencia) que realizan música con estas características aparecen en los 70: «[S]e implantaron en Ecuador las sinfonías en el rock nacional, y uno de los más representativos fue Amauta, quienes fusionaron rock con algo que ellos mismos llamaron *folclor progresivo*» (Mena 2004, 12). Jaime Guevara, por ejemplo, ya está entre los primeros en realizar estas experimentaciones: «Al inicio de los 80 experimenté fusionando formas musicales del folclor con ritmos rockeros» (Guevara 2004, 15). Creó así nuevos entendimientos para la música popular ecuatoriana, así como canales de difusión de mensajes más cercanos a la realidad local de los jóvenes rockeros ecuatorianos. A lo largo de los años 80 y 90 aparecieron bandas que fusionaron de manera cada vez más novedosa diferentes ritmos de rock con ritmos tradicionales y el teatro; tenemos por ejemplo a Tandacuchi o Los Perros Callejeros. Ellos buscaban una identificación particular de su arte musical, «reivindicar su originalidad artística, al tiempo que afirmar la identidad colectiva», que se ve de manifiesto en la construcción de su discurso (Ayala Román 2008, 134).

El caso de Curare es diferente al de estas bandas, pues va más allá de la fusión, y en la creación musical no solamente juntan instrumentos y ritmos musicales rockeros con los de la música popular ecuatoriana,

29 Estilo que resulta de la fusión del *thrash metal* y el *hardcore*.

sino que dan una carga política a sus composiciones. Para ello, se valen de las luchas sociales y espirituales andinas indígenas, y crean un producto artístico musical diferente con el que terminan por diferenciarse y distanciarse de la producción musical rockera tradicional.

A este producto lo llaman *longo metal*³⁰ como una forma de reivindicar su música y la categoría de longo, que en la despectiva construcción de esta palabra, al juntarla con el rock, cambia enseguida de sentido y adquiere una valoración diferente. Ahora, lo longo deja por un momento de ser un término denigrante y pasa a convertirse en la expresión del rock que baila sanjuanitos e incita a la rebelión. «Cuestionar por qué ser longo, ser más nativo, ser menos europeo, ser menos colonizado es algo peyorativo en esta sociedad, ¿cachas?» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare). En palabras de Curare, tratan de *resemantizar* el término, y lo toman como referente de discriminación para anclar su discurso y presencia en la escena rockera ecuatoriana, constituyendo una insurgencia simbólica de lo longo. La interculturalidad juega aquí un papel de fusión y construcción de un discurso que apunta por la radicalidad de una postura de análisis social y política, que Walsh llama «interculturalización de vía múltiple» (2002, 124); este producto musical, sin mencionarlo, está cercano al discurso de la descolonización y la decolonialidad, y en su accionar musical-político pone en cuestión elementos de la sociedad ecuatoriana.

Entre los contenidos musicales de fusión que tiene Curare prima la música rock, que se puede apreciar en la intervención de los instrumentos y ritmos en la duración de una canción. Batería, guitarra, bajo, quena, pingullo y zampoña son los instrumentos que más intervienen, los tres primeros todo el tiempo y los tres últimos en algunas canciones.

30 La palabra kichwa ecuatorianizada *longo*, *lungu* en kichwa, define a los jóvenes posadolescentes, de acuerdo a los conocedores. Sin embargo, al parecer, su origen no es kichwa sino latino. En términos hipotéticos, la raíz puede corresponder a la palabra española *luengo*, que viene de la palabra latina *longus*. Tanto la definición española como su etimología corresponden a 'largo'. El término *longo* es ampliamente utilizado en Ecuador, con un carácter peyorativo, excluyente y racista. Se lo utiliza generalmente para definir el color de la piel asociado con lo indio o lo mestizo andino y, como tal, se identifica con la pertenencia a clases sociales subordinadas social y económicamente, y dominadas políticamente, a las que se atribuye un subdesarrollo físico y sociológico, por lo que algunos estudiosos las consideran genéticamente inferiores (Bonifaz 1998, 24).

De la música popular tienen primacía los ritmos mestizos populares andinos (yaraví, albazo, *capishca* y pasacalle), y en menor medida los ritmos indígenas andinos (sanjuanito) y los afroecuatorianos andinos (bomba del Chota).

Para comprender mejor esta fusión musical, la analizaremos desde las tres propuestas de reflexión sobre la diversidad cultural mencionadas anteriormente: la transculturación, la heterogeneidad y la hibridación.

El rock tiene un contenido social e histórico que se ve de manifiesto en la representación discursiva de quien lo pone en escena. Es decir, este género musical, que no fue creado por los ahora intérpretes, se ha transculturalizado de tal manera que lo escuchamos en las más diversas culturas del mundo, desde la Patagonia hasta Israel, pasando por China y África. Mantiene sus elementos originarios, como la utilización de instrumentos eléctricos y la batería, pero principalmente la rebeldía juvenil de quienes lo interpretan y lo escuchan. En cada lugar del mundo donde el rock es interpretado, sin embargo, tiene además sus particularidades, como la creación del discurso, la puesta en escena, el público que recibe el mensaje y los resultados que provoca.

En Ecuador tenemos diversas formas de interpretar el rock, diversas escenas³¹ y diversos resultados. El longo metal es uno de estos. Pues si bien el rock no es nuestro, Curare lo ha adaptado y fusionado para crear un nuevo estilo con una característica transcultural. ¿Pero hasta dónde el longo metal tiene independencia del patrón estandarizado del rock? Hasta aquí parecería que este encuentro cultural musical ocurriera en las mismas condiciones, pero no es así, pues detrás del rock hay una megaindustria cultural musical que difunde y pone estas melodías en cada rincón del planeta, y cuyos objetivos, además, son la homogenización, el mercantilismo y el consumo. No ocurre así con los ritmos populares andinos, que no tienen esta misma capacidad de publicidad y difusión. A esto también hay que añadir una característica rebelde rockera occidental, que muchas veces se manifiesta como un patrón, pues a pesar de no tener una estructura política definida, sino más bien una mezcla de

31 Este término, en el ambiente del rock, hace referencia a los géneros musicales, los tipos de bandas, de públicos, de eventos, y la forma de publicidad y difusión entre bandas y público o entre el público o públicos diferentes; por ejemplo, *la escena del punk* (para hablar de todo lo que tenga que ver con este), *la escena del gótico*, *la escena del black metal*, etc.

posiciones —radicales anarquistas en ciertos momentos, y comunistas en otros (aunque también existen posturas ultraderechistas)—, al final son contenidos coloniales y colonizadores occidentalizados basados en estructuras de poder ilustradas y judeocristianas.³²

La heterogeneidad nos dice que hay un sujeto multicultural en capacidad de entender, usar, producir y reproducir con agencia política los signos de otra cultura; Curare entiende, usa, produce y reproduce la música indígena andina, sin que sus integrantes sean indígenas. Esto de una u otra manera repercute en el momento de transmitir el mensaje, pues no hablan ni entienden el kichwa, no tienen ascendencia cercana familiar ni son parte de una comunidad indígena, no comparten la ritualidad social de nacimientos, casamientos, defunciones o el paso de una etapa de la vida a otra. Estas son las características del runa³³ andino, quien tiene en su retroproyección, como marco social, la cosmovisión, la cosmovivencia y la cosmopercepción de la vida y de su sentido, que se asienta sobre un sistema de códigos de presentaciones y representaciones de la conexión runa-pacha.³⁴

Sin embargo, la banda dice lo siguiente: «Si somos mestizos, también somos indígenas» (Yumisaca 2013; entrevista personal a Curare). Su intención no es convertirse en indígenas o que su público se convierta en una gran comunidad de indígenas. Más bien, se centran en su condición de mestizos, pero con una conciencia que refleja su entendimiento de lo indígena, de la parte que ellos consideran como «buena», es decir,

32 Sería interesante desarrollar esta particularidad en posteriores análisis e investigaciones: las estructuras de lo rebelde manifestadas en diferentes formas y formalidades según a qué necesidad del poder obedecen consciente e inconscientemente. Como un ejemplo de esto en el mismo género del rock tenemos al estilo del *black metal*, que produce una fuerte oposición y crítica a la Iglesia católica tomando como símbolo de su anticristianismo (como ellos lo llaman) a la figura de Satanás, al que aluden en sus letras y en las ilustraciones de portadas de discos y camisetas. Utilizan asimismo íconos como Baphomet, el pentagrama invertido y las cruces invertidas, elementos que a fin de cuentas provienen de la misma vertiente y que siguen manteniendo el sistema religioso judeocristiano, ilustrado y posmoderno occidental que dicen combatir.

33 En kichwa significa 'ser humano'.

34 *Pacha* se entiende como 'tiempo/espacio'. El término *runa-pacha* busca explicar de alguna manera la concepción filosófica del ser y estar del runa en el mundo y en su grupo social más cercano. La filosofía clásica no puede explicar esta relación, pues desde las bases del pensamiento occidental no logra entenderla.

la cosmovisión, la cosmovivencia y la cosmopercepción del mundo, su cercanía con la naturaleza y el respeto entre iguales, y se burlan de la sociedad y de los rockeros occidentales al llamar a su ritmo *longo metal*.

Su mestizaje no disminuye la intencionalidad que tiene la banda en su producto musical, pues su mensaje se asienta no solamente en la fusión sino también en el discurso político reivindicativo del referente. Muchas reivindicaciones se han visto fortalecidas gracias a los impulsos de personas que no necesariamente son los afectados directos. La heterogeneidad describe el fenómeno pero no se refiere a la intencionalidad. Como ejemplo de esto tenemos a monseñor Leonidas Proaño, quien, sin ser indígena —por el contrario, era representante de una institución colonizadora como la Iglesia católica—, destinó sus esfuerzos a las luchas indígenas de Chimborazo en la teoría y en la práctica.

La hibridación, como lo hemos venido señalando, es el *longo metal* que propone la banda Curare. Desde la construcción misma del término, los elementos musicales, instrumentos y ritmos que le dan forma, y el discurso contenido en sus propuestas, es un fenómeno híbrido posmoderno. Este ritmo y su movimiento por los escenarios rockeros y no rockeros nacionales hacen particular a esta hibridez, pues es posible llegar no solamente a un público definido, sino también, sin cambiarlo, a otros oídos y a otras edades.

Hay que tener presente que, en el fondo, la música de la que parte esta propuesta es el rock, y su estilo, el metal (*metal core*, para ser más exactos). A este fondo o base musical se le acoplan ritmos de música kichwa andina (*sanjuanito*), andina mestiza (*capishca*, albazo, pasacalle) y andina afroecuatoriana (*bomba*). Estos acoples generan una ruptura en los productos musicales: intervienen en la base de las canciones, a momentos, para dar fuerza y dirección al *longo metal*. Sin embargo, el rock y el metal prevalecen.

Una banda de metal produce sus canciones con las mismas estructuras musicales normalizadas, apenas con pequeñas variantes propias de cada grupo. No existe mayor diferencia entre una banda de Japón y otra de Estados Unidos, Chile, Ecuador o Australia. Las variantes musicales de cada banda, más el contexto social, político y mediático y las industrias culturales que existan detrás, las impulsan a la fama. Por eso, muchas bandas con propuestas innovadoras, estilos definidos y músicos talentosos, pero que no tienen una industria cultural detrás

que las proyecte y las coloque dentro de los circuitos internacionales, tal vez alcanzan a ser consideradas, años después de su desaparición, apenas como rarezas del rock.

En este contexto, el *longo metal* de Curare tiene ya una particularidad que la diferencia de las demás bandas de Ecuador: la fusión y los textos de sus canciones dan forma a lo que me atrevería a llamar *rock con identidad ecuatoriana*, aunque, si bien su propuesta trata de valorar y reivindicar la música y la cultura kichwas andinas, termina prevaleciendo lo mestizo a través del rock en la forma de *metal core*.

Llamar *longo metal* a su música describe muy bien lo que se trata de hacer y proyectar en la escena rockera ecuatoriana, pues *longo* no es un término del idioma kichwa, sino uno extranjero, utilizado más por el mestizo para describir y tratar de denigrar al indígena o al mismo mestizo, comparándolo con el indígena.

Si el término *longo* no es indígena, entonces al juntarlo con *metal*, que describe un estilo del rock, la música de Curare se mantiene principalmente en la esfera de lo mestizo. Sin embargo, trata de reivindicar lo *longo* —que es a su vez la parte de indígena que un mestizo lleva consigo en su cultura, su pensamiento y actuación—, para que lo indígena ya no sea visto con menosprecio, como en las tan repetidas frases «Se te salió lo indio» o «Se te salió lo *longo*».

Enhorabuena que los *longos* de Curare, al tratar de apreciar lo indígena que todos llevamos dentro, tomen esta palabrita para de manera ya no despectiva decir a los rockeros ecuatorianos: «Si les gusta el *longo metal*, entonces son *longos*».

CAPÍTULO TERCERO

LOS NIN: «SHINALLAMI KANCHIC» («ASÍ SOMOS»)

En la construcción de su expresión artística musical, la banda de hip-hop Los Nin —que en kichwa significa ‘los que dicen’— presenta elementos que permiten a su discurso moverse por lo indígena y mestizo. La proyección que alcanza su arte lleva a plantearse el análisis que su música provoca en los públicos adolescentes y jóvenes de Otavalo y Quito (por solo mencionar dos ciudades). Esta interpretación de la identidad, lo andino-indígena y la resignificación del hip-hop mestizo convierten a Los Nin en una nueva voz latente para los escenarios juveniles.

LA FUSIÓN EN EL DISCURSO DE LOS NIN (HIP-HOP)

La canción «Mushuk Runa», cuyo videoclip se puede encontrar en YouTube, empieza con un fragmento de un discurso del Subcomandante Marcos, y termina con un fragmento de un discurso de Ernesto «Che» Guevara. Esto nos introduce directamente en el mensaje que Los Nin quieren transmitir al mundo a través de internet.

Esta banda, originaria de la comunidad de Monserrat, en Otavalo, junta el ritmo, el idioma español, la estética y los instrumentos característicos de la música hip-hop con los ritmos, la estética, el idioma kichwa y los instrumentos andinos indígenas de Otavalo, lo que da como resultado un producto musical particular.

El hip-hop —un ritmo musical originado en el sur del Bronx y Harlem, en la ciudad de Nueva York, entre jóvenes latinos y afroamericanos durante la década de 1970— llega a «la ciudad de Guayaquil a partir de mediados de la década de 1980»; a partir de ello se desarrolla una escena propia con multitud de grupos y *crews*,³⁵ que han consolidado una presencia (Salazar Estacio 2013, 17). Los ritmos andinos kichwakuna de Otavalo, por otro lado, tienen una identidad nacional e internacional basada en el sanjuanito, el Inti Raymi y el fandango. Por su condición de *mindalaes*,³⁶ han llevado sus canciones, ritmos y artesanías a todo Ecuador y gran parte del mundo entero.

El producto artístico que realizan Los Nin es definido por sus integrantes como *hip-hop andino*:

[E]s una propuesta que nació a fines del año 2000. Esta se da principalmente en Ecuador, Bolivia, Colombia. Esta propuesta tiene como principal motivo la reivindicación de la cosmovisión andina. Este estilo se realiza mediante la mezcla de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, y utilizan al quichua, quechua, aymara y el mapuche para desarrollar sus expresiones. (Salazar Estacio 2013, 20)

Además, funciona como un proceso reivindicatorio de identidad y respuesta a los cambios sociales por los que atraviesan los jóvenes indígenas:

Si uno mira como han mirado los antropólogos clásicos, diría «Ahí hay un proceso de aculturación o de pérdida de cultura», y no hay tal. Desde mi lectura, lo que ha habido es un proceso de readaptación que las propias condiciones de la cultura hacen posible en un mundo globalizado, más interconectado a través de la propia red, y eso también se expresa en los pueblos y nacionalidades indígenas, y sobre todo en los jóvenes. (Patricio Guerrero Arias, en Yumisaca 2013d, párr. 2)

De estos cruces culturales que la posmodernidad problematiza en los vínculos equívocos de la modernidad (García Canclini 2001, 44) resultan productos culturales musicales que tienen el carácter mezclado y combinado de lo que se genera material y simbólicamente, y que reconocemos como hibridación (García Canclini 2013), un modo de hacer

35 Se llama así a un grupo de personas que se juntan y organizan para realizar grafitis en algún lugar determinado de la ciudad.

36 Comerciantes caminantes y viajeros, una característica propia del pueblo kichwa de Otavalo.

cultura. Es en este nudo que se juntan las diferentes vertientes culturales: el hip-hop, el sanjuanito, los idiomas español y kichwa, la posición política antiimperialista, la reivindicación de *lo runa...* Construyen un estilo musical híbrido que busca su lugar en el mercado, con identidad pero también con mensaje y posición —desde donde y hacia donde se proyecta su discurso— claros. Este nudo va a provocar ramificaciones, algunas iguales a su origen y muchas otras diferentes, pero con base en el referente que Los Nin están produciendo.

INICIOS DE LA BANDA Y SITUACIÓN SOCIOPOLÍTICA NACIONAL

Para entender la fusión y el discurso de la banda, es necesario contextualizar el momento sociopolítico de su creación. Para esto tomaremos su propia descripción de antecedentes y datos biográficos, que se encuentra en la introducción de su material discográfico *Los Nin: Shinallami Kanchi*:

Al final del 2004 y 2005, Ecuador se encontraba convulsionado por una crisis social galopante provocada por los Gobiernos de Mahuad, Bucaram, Gutiérrez y Noboa. Las organizaciones indígenas como la CONAIE se habían debilitado y así una profunda desesperanza había generado una total antipatía de la juventud indígena, por lo que no le interesaba involucrarse en la vida contemporánea ecuatoriana. (Los Nin 2010)

En el año 2006 se producen elecciones presidenciales en el país. En segunda vuelta se encuentran los candidatos Álvaro Noboa y Rafael Correa. Mientras tanto, está terminando el período presidencial de Alfredo Palacio, quien fuera vicepresidente del destituido coronel Lucio Gutiérrez. En estas elecciones resulta ganador Rafael Correa y empieza un nuevo período político para Ecuador, después de una sucesión de tres presidentes destituidos consecutivamente. En este contexto, Los Nin empiezan a formar su grupo —que a la vez es parte de la agrupación de música andina indígena Yarina³⁷ (Rosero 2010, párr. 5)— con

37 Grupo conformado por los once hermanos Cachimuel. Esta agrupación, para el momento de creación de Los Nin, tenía ya una larga trayectoria musical, con galardones internacionales como el Premio Nammi (2005), equivalente a un Grammy para la música nativa. Cinco de los integrantes de este grupo decidieron formar otro paralelo, al que llamaron Los Nin. La producción artística de Yarina está totalmente vinculada a la vivencia familiar y comunitaria, y Los Nin pasan a ser parte de esta condición.

Sumay, Túpac, Ati, Rumiñahui y Kury Cachimuel, Daniel Proaño, Diego Guzmán, Saúl Guamán, Pilco y Gandy Rubio. «Nosotros queríamos hacer algo diferente en la música y poner algo de nuestra parte. Como hemos crecido con la música andina, hablando kichwa, entonces quisimos mezclarle todo eso y ahí se fue armando» (Yumisaca 2012; entrevista personal a Los Nin).

Las influencias musicales de la banda son Trencito de los Andes, Ukamau y Ké, Wayna Rap, La Gran Llajta, 2 Balas (Yumisaca 2012; entrevista personal a Los Nin), Tupac Shakur, Snoop Dogg y Biggie Smalls (Rosero 2010, párr. 7). A lo largo de su trayectoria se han presentado en escenarios nacionales e internacionales, con diversas reacciones por parte del público (Bravo 2010, párr. 5).

En Otavalo existe una variada cantidad de agrupaciones de música y danza kichwas, que desde las décadas de los 70 y 80 ha tenido presencia en los escenarios nacionales e internacionales con la música, la danza y el teatro propios de la cultura kichwa. En este contexto musical definido y con una importante presencia musical y artesanal en el país e internacionalmente, es que aparecen Los Nin. Este contexto influye en sus integrantes, pues, al provenir de una tradición de músicos locales, el acercamiento a la música kichwa es más fácil y directo.

LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

El discurso que construyen y transmiten Los Nin está basado en dos posiciones bien marcadas: su pensamiento político de izquierda antiimperialista y su valoración de la identidad. Para acercarnos a él, tomaremos una de las canciones de la banda, que lleva por nombre «Maki Purarishun», que quiere decir ‘unamos las manos’:

Ni un paso atrás en esta vieja batalla
Ya son miles de años que la llevamos de espaldas
Por los caminos de los pueblos ensangrentados
Por los días y los siglos que la Iglesia ha matado
Me postraré ante el recuerdo de los que han muerto
Los que han luchado han pasado a la historia
Se han convertido en tormento de emperadores explotadores
Presidentes patrones y traidores
El frente organizado frente a los explotadores
Son ustedes, señores, los constructores

Los que le han dado forma con sus manos y sudores
Los que han aguantado en su espalda todo el peso del proyecto del progreso
A los que en vez de carne solamente les dan hueso
Pregúntate tú, señor fuerte
Si tú haces el trabajo y el que gana es el jefe
Pregúntate por qué la tele y la prensa nos mienten
Pregúntate por qué es que el pobre nunca enriquece
Ahora nos toca a los latinoamericanos
Por la selva, las montañas, por los hijos, los hermanos
Todos preparados con el puño levantado
Unan las manos, ni un paso atrás
Abajo el imperio yanqui falaz
Unan las manos, grita «Libertad» por el mañana, por la tierra,
[por la sociedad. (Los Nin 2010)]

Las letras de Los Nin tienen un contenido político de izquierda, por la crítica al imperialismo norteamericano:

Lo importante dentro de los planteamientos que llevamos no es qué tipo de música haga. Nuestro canto no es para los raperos nomás, nuestro canto es para los trabajadores, para los obreros [...]. Como artistas nosotros tratamos de enviar un mensaje e identificarnos con ciertas bandas que también manejan este mensaje; entonces es una lucha no como rockeros, no como hoperos o raperos, es una lucha como seres humanos reales trabajadores que estamos enfrentándonos a un mundo de trabajo y que como artistas no tenemos trabajo. (Yumisaca 2012; entrevista personal a Los Nin)

Para la construcción lírica, Los Nin recurren a un análisis de la situación político-social de su entorno más cercano, en conjunto, de manera no específica, desde una mirada política de izquierda. Su perspectiva de interculturalidad se manifiesta aquí, pues la riqueza de su canto está en no encasillarse en un solo público, en un solo mensaje, sino que, como ellos afirman, es una lucha de seres humanos. Esto se ve en las últimas canciones, que ya no solamente tienen características del hip-hop, sino del rock, el reggae, la cumbia y, por supuesto, la música kichwa.

Porque así como el imperio quiere homogeneizar la comprensión de lo cultural, homogeneiza también el sentido de clase, y lo que queremos es recordar que es mentira que todos somos iguales cuando existen diferencias entre los dueños de los medios de producción y los trabajadores. (Rosero 2010, párr. 16)

Esta cercanía al análisis político está presente en todas las canciones hasta ahora producidas por la banda. En cada presentación, las intervenciones previas al canto contienen mensajes de «unión, un mensaje de compañerismo, sin sectarismo, unidos todos juntos por una causa justa, y de todos» (Ati Cachimuel, en Ciudad Marginal 2009). Son mensajes recurrentes por los que ha optado la mayoría de bandas de hip-hop de la escena quiteña, especialmente del Sur. «Puede que existan incluso algunas contradicciones —dice Daniel [Proaño]—, pero todo esto es parte de un proceso de aprendizaje y de formación que seguimos sosteniendo» (Rosero 2010, párr. 18). Una de las contradicciones a las que se refiere es a la condición de clase, que está presente en todas las manifestaciones artísticas, políticas y sociales; allí, no siempre es el referente quien reclama sobre su situación.

El siguiente elemento que da forma y característica a la producción discursiva de Los Nin es la identidad, situación muy particular de la banda, pues, como jóvenes indígenas que son, su análisis cobra fuerza y derecho al hablar del indígena. Desde su aparecimiento en la vida artística su mensaje ha sido contundente; así lo podemos apreciar en su canción «Katary»:

Imitando la cosa que ven en la tele, persona famosa, la moda, el estilo, la ropa, peinado, y asado, todito cambiado, olvidando y perdiendo la identidad que le queda, y odiando la vestimenta de los antepasados, que le han dejado, y hasta la costumbre, viniendo con nuevas etapas que tapan y matan la historia que por mucho tiempo ha sido parte de nuestra cultura
 Es así, yo lo digo porque lo vi y vi difícil, para ponerle a esto un fin
 Justamente una cosa que pasaba era cómo la gente miraba y sin saber por qué se me gozaban
 Caminando en la calle recibiendo hasta ofensas
 Como veían cuando yo salía con mis trenzas
 Eso es lo que implica ser un verdadero runa
 Representar sin duda alguna la cultura pura. (Los Nin 2010)

Desde su posición musical como artistas hoperos, la banda es también consciente de que su popularidad está basada en el hecho de ser indígenas que hacen música mestiza, hip-hop. «Hay mucho público que es *hippie* añinado y que le gusta bastante por el hecho de que son *hippies* y les gusta lo exótico, la Pachamama y cosas así» (Yumisaca 2012; entrevista personal a Los Nin).

Su mensaje aboga por el respeto en dos direcciones, pero con un mismo contenido: hacia los mestizos e indígenas, pidiendo respeto por ser jóvenes e indígenas y, además, músicos de un ritmo al que se ha relacionado solo con el mestizo. «Creemos que el hecho de ser indígenas no nos limita a hacer cosas tradicionales, por decirlo así, sino que podemos hacer más también nosotros» (Ati Cachimuel, en Ciudad Marginal 2009). En cada presentación y entrevista dejan en claro que el objetivo de su producción artística es esta:

La propuesta de nuestro proyecto musical es, por un lado, el rescate de la cultura ancestral, mantenerla con vida (no tanto el rescate sino mantenerla con vida), el idioma, la música, los ritmos, y por otro lado también un espacio para difundir el pensamiento, hacer una crítica a lo establecido, a nuestra sociedad actual. (Daniel Proaño, en Expresarte 2014)

ESTÉTICA

La estética de Los Nin ha caracterizado su presencia escénica: camisetitas con estampados de motivos icónicos revolucionarios —como el EZLN, el Subcomandante Marcos, el Che Guevara...—, pantalones con tallas más grandes, pañuelos negros en el rostro; esta es la vestimenta de un hopero común. La mezclan además con fajas (*kawiñas*), sombreros, camisas tradicionales de Otavalo, el cabello largo en trenzas, alpargatas, etc. No son los únicos jóvenes artistas indígenas de Otavalo que han mezclado su vestimenta tradicional con la mestiza para tener una presencia en el escenario, pero sí los primeros que mantienen esta vestimenta dentro y fuera del escenario.

Tienen un disco compacto, *Shinallami Kanchic*, que ha logrado difundirse rápidamente a través de internet, y que les ha abierto las puertas. Se han presentado en varios escenarios de Quito, Pelileo, Rio-bamba e Ibarra, y además, por ser parte del grupo Yarina, de alcance y premios musicales internacionales, han dado shows en Barcelona, París, Nueva York y Brasil. En cada una de estas presentaciones muestran el mismo discurso, reforzado por su estética y la puesta en escena, ya que son una banda de músicos que fusionan sus instrumentos andinos indígenas con el *sampler* propio de la música hip-hop. Para el otavaleño indígena, estos contactos con la música y los modos de presentación y representación no son nuevos, pues por su condición de comerciantes

y músicos viajeros, están acostumbrados a ver expresiones culturales diversas.

LA MÚSICA ANDINA KICHWA Y EL HIP-HOP

El contenido musical de Los Nin está basado en la fusión. Su propuesta musical contempla dos géneros: el hip-hop y la música andina indígena. Estos elementos se juntan en instrumentos y ritmos que dan como resultado este producto musical al que llaman *hip-hop andino*. La forma en que se produce la fusión es total; es decir, los dos ritmos se juntan constantemente, parece no existir la prevalencia de uno sobre el otro. La composición lograda evidencia una particularidad de este grupo, pues si analizamos otras bandas de hip-hop andino que han aparecido últimamente en Ecuador, o en América Latina (Bolivia, Perú, Chile y Argentina), podemos ver que solamente incluyen el hip-hop, su idioma originario y pocas intervenciones de instrumentos andinos.

En este producto musical de fusión se puede ver y escuchar que la parte kichwa tiene mayor protagonismo que la mestiza, puesto que la mayoría de los músicos son jóvenes indígenas, sus contextos y referentes más próximos son indígenas, provienen de una familia y comunidad de kichwahablantes, el mensaje que han escogido para transmitir es el de la identidad del joven indígena que tiene gustos musicales más actuales y, principalmente, se reconocen como indígenas.

Los grupos de hip-hop de Quito y del resto del país, siguiendo una característica internacional, están conformados por uno, dos, tres y hasta cuatro vocalistas, que acompañados de una pista o un DJ³⁸ hacen su espectáculo en el escenario. No existe música en vivo; todo se encuentra pregrabado y realizado en programas de edición de música de un computador. En Los Nin esto no sucede, ya que un conjunto de cinco, siete y hasta diez músicos interpreta los ritmos con instrumentos andinos y occidentales en cada presentación.

Estas características musicales son el resultado de los nuevos escenarios e identidades por los que los jóvenes indígenas tienen que transitar.

38 Encargado de mezclar la música en vivo, producir efectos de sonido y soltar las pistas para que los vocalistas completen el espectáculo.

Estas fronteras que las diásporas sociales, dentro de los mercados capitalistas, construyen de manera común para todos los pueblos del mundo se configuran en productos y expresiones culturales. Los Nin, jóvenes indígenas que provienen en su mayoría de una misma familia de artesanos y comerciantes otavaleños que ha abierto mercado en Estados Unidos —país al que van los últimos meses del año a vender sus artesanías, y donde el último de los hermanos Cachimuel, Sumay, mira y escucha la música que se produce— no consideran su música como fusión: «No voy a decir *fusión*, porque hacer fusión es simplemente experimentar con los ritmos que se tiene» (Yumisaca 2012; entrevista personal a Los Nin). Este proceso simbólico de construcción de su identificación musical, que particulariza a Los Nin del resto de bandas de hip-hop, pone en el escenario del consumo cultural los símbolos, signos, ideas y valores que proponen. Pero este producto musical, ¿es el resultado de un proceso intercultural? ¿Puede generar nuevos procesos de interculturalidad en este mundo globalizado?

La hibridación creada en la producción musical de Los Nin lleva a pensar en la forma y medida de la construcción de su discurso, pues al ser un producto con elementos músico-culturales de otros discursos aparentemente opuestos, nos muestra su capacidad de unirlos con un mismo sentido, el de la reivindicación de la identidad. Sin embargo, para el mercado todo es aceptable; ¿hasta qué punto se reivindica la identidad? Y, además, ¿qué identidad?

Ahora bien, ¿cómo se ha producido esta negociación entre la música andina indígena y el hip-hop? Porque si bien este tiene una cierta característica social, está sustentado por un aparataje mediático mundial, con una industria cultural que lo difunde a todo el planeta: disqueras transnacionales, videos, líneas de ropa, objetos utilitarios, pensamientos y valores. Enfrente está la música andina, que fuera de América Latina es exotismo y folclor.

Además, se puede ver que el trabajo musical producido por Los Nin conlleva una agencia que la hibridación no es capaz de abarcar. Se manifiesta en el uso de la lengua, que da sentido, identificación e identidad. El idioma kichwa, en el circuito musical internacional, será la particularidad con que se identificará a la música hip-hop hecha en Ecuador; pero en los jóvenes kichwa y quechuahablantes de los países andinos sudamericanos, se vuelve una fuerza que trasciende al mismo

ritmo, debido a que ya no es un grupo común de hip-hop, sino que tiene la capacidad de entenderme y cantarme en mi idioma, y que además me dice que estamos aquí, más vivos que nunca. Esta agencia se transmite con la producción musical y el idioma, principalmente.

CAPÍTULO CUARTO

INTERCULTURALIDAD, ROCK Y HIP-HOP

Luego de analizar estos dos casos que nos han permitido conocer la situación de la producción musical en dos géneros específicos del rock y el hip-hop, con particularidades de fusión entre lo mestizo y lo indígena, pasamos a contextualizar esta realidad en el espacio de la interculturalidad. De esta forma, veremos desde dónde y hasta dónde, y de qué manera, la interculturalidad se hace presente en estos dos casos, así como la reacción de los públicos especializados en estos géneros y más allá de ellos.

PROCESOS DE INTERCULTURALIDAD EN CURARE Y LOS NIN

La interculturalidad es un proceso constante, un objetivo político que se da entre culturas en la sociedad, y que es motivado por ciertos sectores sociales. Este proceso puede tomar diferentes formas, de acuerdo a los contextos políticos, ambientales, económicos y religiosos. Las interrelaciones se dan de manera positiva o negativa, pero siempre con un resultado intercultural que construye nuevas interpretaciones de la cultura.

En Curare y Los Nin se dan estos procesos, que a la vez son el resultado de otros. La construcción social en que se han formado, su familia, su comunidad y su entorno cercano —familiares, amigos, conocidos y no amigos—, han confluído para que tengan un primer acercamiento a la preocupación de lo social y cultural.

En ambas bandas, estos círculos cercanos, que a la vez son resultado de la movilidad de la cultura —pues sus relaciones, transformaciones e intercambios se dan en el plano social—, han configurado sus maneras de pensar y actuar. No pertenecen a los grupos hegemónicos económicos, políticos ni religiosos; no son parte de las familias que han dominado política y económicamente al país, sino más bien mestizos e indígenas de clase media y con cierto poder, ya que su condición económica tampoco es de necesidades extremas.

Sin embargo, estos procesos interculturales han sido asimétricos, porque las zonas de contactos culturales así lo son, por lo menos en esta parte de la historia y la sociedad ecuatorianas. La cultura, que es un campo de encuentro e intercambio, se produce en disputa, a veces de manera violenta y a veces pacíficamente, mediante una negociación, pero siempre en disputa, en una lucha de sentidos.

La producción del discurso de Curare y Los Nin, manifestado en su música, letras, estética y posición dentro de la escena del rock y el hip-hop, está mediada por la política, como ellos mismos manifiestan. La situación del país fue una de las motivaciones para conformar las bandas y tomar una posición crítica del sistema antiimperialista, cada uno con sus particularidades. Esta mezcla, fusión o combinación de elementos musicales dio como resultado productos musicales a los que ellos llaman *longo metal* y *hip-hop andino*, respectivamente.

Walsh analiza tres formas de interpretar la interculturalidad. Llama a la primera *tradicional*; a la segunda, *mezcla*, *mestizaje* o *de hibridación*; y a la tercera, *interculturalidad crítica* (2002, 123). Curare y Los Nin, ¿en cuál están, o con cuál de estas tienen cercanía?

La interpretación tradicional «parte del reconocimiento de la existencia de grupos étnicos, cada uno con sus valores y creencias culturales distintas». De acuerdo a esta forma de entender la interculturalidad, Curare y Los Nin, como sujetos sociales, están reconocidos en los diferentes grupos culturales como mestizos e indígenas, con su pasado y presente cultural, que se manifiesta en sus fiestas y tradiciones, valores y maneras de percibir el mundo en el plano simbólico. En la parte política también están reconocidos, pues dentro de los andamiajes legales, desde la Constitución, son considerados como sujetos de derechos y deberes, ya que se han creado los articulados con que el Estado protege la situación del joven.

Sin embargo, si analizamos más a profundidad la verdadera situación de los derechos, hay que tomar en cuenta primero con qué base y sustento está creado el Estado, y luego la reglamentación de la ley: parten de una combinación liberal-eurocéntrica-capitalista-patriarcal. Los Estados están asentados sobre una organización piramidal, clasista, cuyos niveles de participación están medidos y mediados por el poder económico y religioso de grupos y familias que históricamente han dominado el accionar político. Este Estado-nación (como todos) define el carácter inclusivo de la ley y el derecho ciudadano, pero siempre manteniendo las estructuras de poder que ubican a las personas o grupos sociales en el orden epistémico que les corresponde. Este marco legal incluyente es multiculturalista, dado que no va más allá del reconocimiento y la representación; con los jóvenes se ve claramente: te reconozco que eres joven, rockero, indígena, hopero, mestizo..., que tienes derechos como sujeto sociocultural, religioso y económico, pero siempre bajo ciertas consideraciones que no tienes que sobrepasar. Te reconozco, te tolero, pero no te respeto.

La historia de las Constituciones en Ecuador ha estado pensada desde los intereses de la Iglesia y el capital internacional y nacional. La Constitución del 2008 es inclusiva pero asimismo hay carta abierta para la internacionalización de sus recursos. Se incluye y se da derechos a los nuevos ciudadanos, pero no se piensa en su situación.

De la segunda forma de entender la interculturalidad, Walsh dice que «toma el sentido de mezcla o mestizaje y de hibridación. Así se argumenta que la interculturalidad siempre ha existido en Latinoamérica» (2002, 124). Las bandas Curare y Los Nin, como mestizos e indígenas, respectivamente, son el resultado de todo un pasado histórico; sus familias y comunidades, como parte de una sociedad en movimiento y en permanente construcción, son el resultado de pasados que, en este caso, son diferentes. El camino recorrido como mestizos es de diferente construcción y de contexto, comparado al recorrido como indígenas. Sin embargo, los dos tienen un hecho histórico común: la llegada de los europeos a este continente, uno de cuyos resultados fue el mestizaje. Cómo y de qué manera se produjo, esa es la cuestión principal de análisis. La Colonia, la colonización y la colonialidad son herramientas valiosas que Aníbal Quijano (1990, 51-3) propone para entender este

mestizaje y una aproximación a la genealogía del capitalismo y la modernidad aplicable para Ecuador.

Los productos culturales musicales y el discurso en Curare y Los Nin están caracterizados por esta mezcla y fusión de elementos musicales, estéticos y discursivos del mestizo y del indígena. Como se ha detallado en capítulos anteriores, los productos musicales de las bandas son el resultado de las reinterpretaciones de los seres mestizos e indígenas como músicos y actores públicos y políticos, cada uno con sus particularidades y contextos. Estas posiciones que los jóvenes toman como transmisores y reivindicadores de los discursos políticos —en el de Curare y Los Nin, del discurso político del mundo indígena— los ubican como posmodernos.

A estos productos artísticos musicales contemporáneos con características particulares, como los nuevos géneros de la música joven, Néstor García Canclini los llama *culturas híbridas* (2001, 275). Son un paso adelante en la modernidad de Ecuador, que precisamente en su heterogeneidad cultural está en la premodernidad, modernidad y posmodernidad, viéndolo desde algunas aristas sociales y político-culturales.³⁹

39 Al decir que Ecuador se encuentra entre la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad, hacemos referencia a que en nuestras sociedades no se ha logrado implementar completamente el proyecto de modernidad con todos sus elementos, y tenemos una serie de características que nos lo muestran. Por ejemplo, las comunidades de pueblos no contactados de la Amazonía se encuentran en una premodernidad, pues viven de manera natural, con su propia organización, sin tecnología, economía ni religión occidentales. Quito, Guayaquil y Cuenca, por su tecnología y sus modos de ejercer la administración, la educación, la religión, la política y la economía, están en un perfil moderno que, sin embargo, no termina de conjugarse totalmente; Quito no es Nueva York porque al imperio no le interesa que lo sea. En la misma capital del país vemos cómo la tecnología y la cultura se juntan para registrar escenas: el gerente de una importante empresa internacional es el prioste de una misa del Divino Niño, en la fiesta baila música electrónica indígena con Proyecto Coraza, come cuy con bebidas dietéticas y envía videos de la fiesta, desde su iPhone, a los familiares en España. Las grandes narrativas de los Estados-nación se trastocan con narrativas de Estados plurinacionales, interculturales y del Buen Vivir. Es la posmodernidad. Pero ¿cómo podría haberla, cómo podríamos haber superado la modernidad si ni siquiera hemos entrado en ella, o la vivimos a medias?

Enrique Dussel (2015, 293) profundiza en este fenómeno, al que llama *transmodernidad que atraviesa hacia lo otro*: «En primer lugar, indica afirmación, como autovaloración, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la Modernidad [...]. Esos valores tradicionales ignorados por la Modernidad deben ser el punto de arranque de una crítica interna, desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura».

Curare y Los Nin, ¿serán el resultado de esta heterogeneidad, o serán el resultado del choque entre lo global y lo local, en este avance incesante de las tecnologías de la comunicación?

Este entendimiento de la interculturalidad no toma en cuenta la situación en que se producen estos mestizajes e hibridaciones, a pesar de que describe el fenómeno.

La interculturalidad, en lo referente al mestizaje y la hibridación, como analiza Walsh, es una construcción de arriba hacia abajo (2002, 124). Los referentes musicales de Curare y Los Nin vienen en su mayoría de un aparato mediático e industrial cultural mundial: el rock y el hip-hop, que en su creación y producción fueron de origen contestatario y de grupos sociales excluidos,⁴⁰ hoy son géneros musicales transnacionales con grandes empresas del entretenimiento detrás. Los ritmos andinos indígenas de las canciones de Curare y Los Nin se encuentran dentro de pequeñas industrias culturales musicales, en comparación con las antes mencionadas. La producción del largo metal y el hip-hop andino se realizan en una asimetría en la que los géneros de mayor potencia comercial terminan predominando por encima de los demás; los jóvenes, al escuchar estos nuevos ritmos, reconocen primeramente al rock y al hip-hop, para luego preguntarse por lo otro que se escucha.

Para que se generaran el largo metal y el hip-hop andino ha debido ocurrir un proceso en el que, poco a poco, se han ido acercando los géneros musicales y elementos culturales que los componen, hasta fusionarse y dar origen a un producto cultural auténtico. Pero este no es el final, pues, si miramos a nivel hispanoamericano, vemos otras bandas que realizan lo mismo con productos musicales parecidos, con un discurso similar, tal vez con el mismo objetivo antiimperialista, reivindicativo e identitario. Aunque el mercado acepta todo.

Sobre la tercera forma de entender la interculturalidad se dice: «Es una posición distinta, que denominamos *crítica* [...], enfoca los procesos que se inician desde abajo hacia arriba, desde la acción local, que buscan producir transformaciones sociales y para cuyos logros se requiere ir en múltiples direcciones. Es decir, procesos de interculturalización

40 El rock y el hip-hop tienen sus orígenes en los *ghettos* de músicos negros, que protestaban por la condición económica, política y social a la que se los destinaba debido a su raza.

de vía múltiple». Si bien Curare y Los Nin tienen un discurso de izquierda, antiimperialista, reivindicativo e identitario, este se origina en una construcción mucho más grande, procedente de organizaciones y movimientos sociales ecuatorianos y latinoamericanos, indígenas, afro y mestizos. Pero ¿hasta qué punto su discurso se fortalece o debilita, y toma forma o se deforma, al no pertenecer a estas organizaciones? ¿En qué medida su discurso se manifiesta en su accionar diario, tras el escenario? Sin lugar a dudas, la propuesta político-artística de Curare y Los Nin tiene una reacción en el público al que va dirigido.

Esta interculturalización de vía múltiple, de abajo hacia arriba, se puede leer en los discursos de Curare y Los Nin, en sus propias construcciones políticas, en su propuesta, en su intención. Tal vez es pronto para ver sus resultados, porque las bandas llevan en escena apenas doce y ocho años, respectivamente. Estas características a las que hace referencia la interculturalidad crítica requieren largos procesos que no necesariamente se dan en grupos y movimientos sociales grandes, orgánicos y estructurales. Todos los aportes desde diversos escenarios contribuyen a la construcción de esta interculturalidad de vía múltiple.

La interculturización es una construcción y lucha de sentido y sentidos, que evidencia la genealogía, el pragmatismo y la operatividad del poder. Ariruma Kowii lo señala cuando menciona que:

La interculturalización se refiere a la necesidad de superar los esquemas de la ideología racista que ha prevalecido en nuestra sociedad, así como la concepción de las políticas de Estado que han regido en los sistemas colonial y republicano.

La interculturalización hace referencia a la necesidad de reconfigurar la memoria y la historia propia de cada individuo, de cada pueblo, con la finalidad de que las personas recuperen su seguridad identitaria y el orgullo de su lengua, requisitos fundamentales para la continuidad de su existencia.

La interculturalización se refiere al compromiso individual y colectivo de aprender valores orientados a respetar las particularidades de los demás y a comprender la importancia de la diversidad cultural y lingüística del país. (2011, 29)

Lo más destacable de las bandas Curare y Los Nin es su discurso, que va en la misma dirección que ciertas construcciones y posturas políticas. Una vez transformado en una placa discográfica, más la euforia

desplegada en los conciertos, se convierte en un producto musical del que el público se apropia, que los jóvenes interiorizan en diferentes niveles, significan y resignifican para su uso personal o social. Este discurso político difícilmente podrá ser utilizado para fines políticos contrarios a los que las bandas quieren transmitir. ¿Será esta una interculturalización de abajo hacia arriba? ¿Será la generación de un proceso o el fortalecimiento de uno ya empezado?

Es importante señalar cómo ven la interculturalidad los públicos que siguen a las bandas. Para Curare es más fácil ingresar con su música a los circuitos nacionales; se percibe como normal que jóvenes rockeros mestizos hagan rock de fusión con ritmos e instrumentos andinos indígenas, y que levanten un discurso de reivindicación cultural ancestral. ¿Tal vez porque eso ya se ha hecho y está acostumbrada la sociedad a que ciertas bandas tomen la voz de *otros* para hablar de derechos y alabar su cultura?

¿Pero qué pasa cuando Los Nin son escuchados interpretando hip-hop? Una mirada de exotismo se posa sobre ellos. Su música es aceptada, pero con extrañeza, pues se los ve como indígenas que salen del marco cultural en que han sido ubicados, cuyos límites no deben cruzar, para no ocupar o utilizar los espacios y recursos del mestizo. La música de Los Nin es escuchada por los jóvenes indígenas y ellos también tienen que soportar esta mirada por parte del mestizo. ¿Será posible algún tipo de interculturalidad con estas características?

CAPÍTULO QUINTO

REFLEXIONES FINALES

A estas últimas reflexiones, que son más bien como una apertura de puertas y ventanas al análisis crítico de la interculturalidad y sus posibles horizontes, no se las puede llamar *conclusiones*, pues no cierran, sino que más bien abren el diálogo y el pensamiento a la de-STRUCCIÓN (Bautista 2014, 31) del poder hegemónico vigente desde sus estructuras más cercanas y visibles, como también desde las no visibles y globales.

LA INTERCULTURALIDAD DE IDA Y VUELTA

Como hemos analizado, la interculturalidad en Ecuador ha seguido un camino largo de luchas, resistencias e insurgencias en las que sobre todo el movimiento indígena ha insistido permanentemente por la justicia y su aceptación equitativa en la sociedad ecuatoriana. A estas luchas se han unido los pueblos afroecuatorianos y montuvios, que han aportado sus entendimientos y particularidades a los análisis y propuestas de la construcción del Estado soñado.

Pero a la interculturalidad en Ecuador no se la puede comprender sin analizar la plurinacionalidad, con la que, juntas, construyen un proyecto político que ha sido el resultado de las luchas del movimiento

indígena ecuatoriano, así como de la resistencia de organizaciones y personas indígenas y no indígenas que a través de la historia de la invasión europea han dejado su sangre, su fuerza y un camino para transitar.

Si revisamos la historia de las Constituciones en Ecuador, veremos cómo se configura la estructura del Estado. Estas leyes, como otras estructuras legales, son escritas por quienes tienen de su lado el poder económico, religioso, político... ¿Cómo fue que llegaron a tener tanto poder? Es una buena pregunta para entender el presente.

La plurinacionalidad se asienta en el respeto, el reconocimiento y el mantenimiento de las diferentes nacionalidades y pueblos indígenas, negros y montuvios, bajo la autonomía y la autodeterminación de su territorio y de su cultura, sin que esto conlleve una fragmentación y separatismo con respecto al Estado. Aquí radica el problema, pues el Estado es una construcción occidental fortalecida por la Ilustración y funcional al capitalismo. Esperar justicia, respeto y equidad de una estructura que precisamente sirve para sostener una organización verticalista e inequitativa no da mayores resultados. Pero este es un tema para otra tesis.

En la Constitución de la República del Ecuador de 2008 se trata de juntar estos principios fundamentales que rigen la normatividad y la estructura legal del Estado: la plurinacionalidad y la interculturalidad, pero no son cumplidos ni interiorizados en toda su magnitud. Vemos que involucran una discusión, una disputa y una negociación permanentes, cada una en diversos momentos y situaciones. Sin embargo, lo que se está creando es un ambiente propicio para empezar un diálogo hacia la interculturalidad; este proceso es largo, y se vuelve más largo aún cuando analizamos detenidamente cuál es la estructura del Estado ecuatoriano, desde su concepción como Estado-nación.

Esta manera de estructurar el orden social, político y cultural de lo público y lo privado —al que por fin han sumado un nuevo elemento, el comunitario— crea los articulados para una convivencia pacífica de todos los ciudadanos en el territorio. El Estado también justifica relaciones de inequidad en la práctica, pues, a pesar de estar contempladas en el papel la igualdad y la justicia, no se aplican plenamente.

Haber incluido la plurinacionalidad y la interculturalidad en la Constitución del 2008⁴¹ es un avance hacia un diálogo y una construcción futura de estos conceptos desde el propio mandato constitucional; esta construcción hace necesario un análisis de la forma de organización de la sociedad ecuatoriana. El racismo, la estructura patriarcal y la imposición generacional son características normalizadas que el Estado justifica por fuera del andamiaje legal; las luchas entre clases y el abismo económico que las separa son el resultado de la distribución de la riqueza impuesta por un Estado capitalista liberal, fundamentado en la religión judeocristiana y las fuerzas coercitivas, que salvaguarda los intereses económicos y políticos nacionales e internacionales de los grupos de poder.

En la historia de Ecuador, los jóvenes han tenido una fuerte participación, que ha sido anulada e invisibilizada por los registros históricos oficiales. Su apareamiento y reconocimiento ha sido en función de la necesidad del mercado y la distribución del trabajo. Hoy, tanto jóvenes como niñas y niños van apareciendo en estadísticas y registros como sujetos de derechos, por la misma necesidad del capital internacional de diversificar los mercados y establecer reglas de comercio.

En la globalización mercantil, este avance de nuevos sujetos con poder adquisitivo varía las mercancías, que componen hoy en día una infinita cantidad de ofertas para niñas, niños y jóvenes. Uno de los principales elementos del mercado juvenil es la música, no solamente para ser consumida en cantidad y mover capitales nacionales e internacionales, sino también como herramienta de propaganda ideológica, para generar más consumo y transmitir principios políticos y religiosos, además de crear apatía.

El rock y el hip-hop se cuentan entre las herramientas ideológicas que tienen la música y el mercado. ¿Hasta qué punto funcionan? ¿Desde dónde y hacia dónde han sido pensadas? ¿Quién las piensa?

41 Desde su fundación en 1830, Ecuador ha tenido veinte Constituciones, cada una construida en un momento histórico particular, pero con una misma característica: los grupos económicos y religiosos han sido los mismos, aunque estuvieran representados por diferentes personas e ideologías. Esto nos muestra claramente cómo el derrotero del Estado y su conformación han estado subyugados a los intereses de unos pocos grupos de poder. Los cambios y transformaciones mundiales han servido como marco, pero se han seguido sustentando la organización piramidal de la sociedad y el reparto inequitativo de la riqueza nacional.

Los jóvenes, pensados y contruidos como sujetos de derechos y de obligaciones de consumo, son el objetivo primordial de las empresas transnacionales de los más diversos productos, desde comida hasta actividades de aventura. Marx, la Gioconda y Condorito posan juntos en tiendas de accesorios para jóvenes; lo local y lo global se juntan con un principio común: el mercado. Curare vende sus discos de largo metal en iTunes y es escuchada en Europa; Los Nin, con su hip-hop andino, reciben comentarios en YouTube desde Europa y Estados Unidos. Ambos tienen un discurso antiimperialista que se junta a nivel mundial al de miles de bandas que también buscan conseguir un lugar en el mercado.

Mientras, en Ecuador, la Constitución sigue causando controversia entre los grupos políticos y sociales de posición y oposición, tanto de izquierda como de derecha. La interculturalidad es en este momento solo una palabra que describe la diversidad, lo hermoso de Ecuador con sus paisajes y pueblos, la variedad de sus comidas o lo incluyente que pretende ser el Estado. Su sentido real ha sido usurpado para definir una marca turística o recrear una imagen incluyente. La interculturalidad va más allá de la interculturalidad crítica.

APROXIMACIONES A LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERCULTURALIDAD

Como hemos visto más arriba, la interculturalidad crítica que propone Walsh nos habla de un entendimiento diferente, más amplio e integral, que se provoque de abajo hacia arriba mediante diferentes formas, que no quede solamente en el reconocimiento de la existencia de la diversidad cultural, sin analizar su proceso histórico para entender su actualidad. Se reconoce que existen mestizaje e hibridación, pero hay que añadir un análisis de las condiciones en que se han provocado, se provocan y se provocarán estas relaciones inequitativas. Este proceso va más allá, y según Walsh es una herramienta pedagógica que pone en cuestionamiento continuo la racialización, la subalternización, la interiorización y sus patrones de poder (2006, 30). Para Patricio Guerrero es una tarea política (1999, 10), y entendida como tal se sumerge en los escenarios de la disputa por el poder, que no solamente es la discusión identitaria de la igualdad y la diferencia, sino que pasa por cuestionar las estructuras que han sustentado y sustentan el poder.

Esta crítica a las bases que fundamentan la estructura del pensamiento occidental, manifestada en la colonialidad, la modernidad y el capitalismo, se transforma en una posición de insurgencia cultural, social, económica, ambiental y política en respuesta a lo que se instaura constantemente. Pero este nuevo escenario social estaría inacabado si no se pensara en la abolición de las relaciones de poder y dominación materializadas en la propiedad privada y las religiones.

Así, la interculturalidad se completa en la igualdad/diferencia de manera total.⁴² ¿Es posible hablar de igualdad y diferencia en un diálogo mutuo de respeto y equidad, cuando existe una propiedad privada que define la asimetría socioeconómica? Nos reconocemos en sentido, en tiempo y en espacio, pero este reconocimiento es incompleto cuando el diálogo entra a analizar la acumulación material de los dialogantes, sean estos individuos o grupos socioculturales, pues el análisis del origen de la propiedad privada está mediado por el despojo.

Todo grupo social se manifiesta en su relación con el medio en que se desenvuelve. En su percepción de dicho medio y de sí mismo crea su cosmo percepción del mundo, su sentido y su representación simbólica del tiempo y el espacio, por donde camina históricamente. La interculturalidad busca la equidad en todos los sentidos y para todos los momentos. Entonces, ¿es posible hablar de interculturalidad si un grupo ve al otro como inferior en su concepción cosmogónica de su pueblo y realidad? Esta comunicación se corta, pues en el tema de los dioses y la forma de concebirlos y reverenciarlos, los esencialismos y los dogmas están por encima de las personas y los grupos sociales: «Mi Dios y mi religión son los verdaderos».

42 La igualdad/diferencia se manifiesta como base fundamental de la interculturalidad; son estas dos características las que, al manifestarse en igual manera y proporción, dan como resultado la equidad. La igualdad entre personas se manifiesta en la legalidad y el acceso a los recursos. Cada cultura tiene sus normas y códigos de organización, según los cuales todos sus integrantes tienen las mismas obligaciones y derechos, y el acceso a los recursos (así como su reparto) también se da de forma igualitaria. La diferencia, en cambio, es la característica que hace unidad, complemento y comunidad en una cultura y sociedad; se respeta la autodeterminación individual o comunitaria sin que vaya en menoscabo de otros sujetos. Las individualidades y la identidad entran en este concepto. No todas las personas y comunidades son iguales entre sí, cada una tiene su diferencia.

La igualdad/diferencia traslada el concepto de interculturalidad hacia la simetría total, no solamente representativa, sino más allá de lo material y religioso.

¿Hasta dónde se puede hablar de interculturalidad? Una vez que el diálogo va más allá, al plano material y religioso, el camino se vuelve cuesta arriba. Pero si queremos hablar de un futuro diferente, tenemos que enfrentar estos dos gigantes obstáculos.

El campo de la disputa y la negociación por la interculturalidad se encuentra lejano. En el hipotético caso de que la propiedad privada y las religiones fueran eliminadas, los nuevos escenarios culturales y los nuevos actores que aparecerían generarían otras relaciones de poder. En el mesiánico pensamiento de llegar a un futuro idealizado (Echeverría 2001, 28), sin conflictos, como dice Soria, «corremos el riesgo de repetir teóricamente las ficciones que nos hacen creer en una alteridad como paraíso perdido y anhelar políticamente una sociedad plena y sin conflictos» (2014, 61-2). El oprimido, una vez alcanzada su emancipación, se convierte en opresor (Freire 2012, 27). Y más si tratamos fundamentalmente con los principales obstáculos antes mencionados.

El capital, la religión y la propiedad privada, ¿ven amenazada su existencia con estas corrientes críticas decoloniales? Puede ser. Estas se están refuncionalizando constantemente, acomodándose, como las religiones, a los nuevos tiempos y escenarios sociales, políticos y principalmente mercantiles. ¿Es posible una interculturalidad con relaciones desiguales de propiedad? ¿Es posible una interculturalidad con estructuras institucionales religiosas? ¿Es posible llevar la interculturalidad hasta las últimas consecuencias? A esta posibilidad yo la llamo *interculturalidad insurgente libertaria*.

REFERENCIAS

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio. 2010. «La mirada neozapatista: Mirar (hacia y desde) abajo y a la izquierda». *Revista Rebeldía* 8 (68): 61-73.
- Albán, Pablo. 2012. «Lo ancestral y lo global en la misma olla». *Cartón Piedra*. 22 de abril.
- Albó, Xavier. 2008. «Poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú». Ponencia presentada en el Seminario Regional Andino Democracia, Interculturalidad, Plurinacionalidad y Desafíos para la Integración Andina, La Paz, 9 y 10 de noviembre.
- Ayala Mora, Enrique. 2011. *Interculturalidad: Camino para el Ecuador*. Quito: La Tierra.
- Ayala Román, Pablo. 2008. *El mundo del rock en Quito*. Quito: CEN.
- Bautista, Rafael. 2014. *La descolonización de la política: Introducción a una política comunitaria*. La Paz: AGRUPO Plural Editores.
- Bonifaz, Emilio. 1998. *Los indios de altura en el Ecuador*. Quito: Publitecnia.
- Bravo, Diego. 2010. «Hip Hop kichwa ¿Le suena?». *El Comercio*. 25 de abril. http://www.elcomercio.com/mundo/siete-dias/Hip-Hop-kichwa-suena_0_250175026.html.
- Bueno Chávez, Raúl. 2004. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.
- Carrión, Oswaldo. 2002. *Lo mejor del siglo XXI. Música ecuatoriana. Previa encuesta nacional*. Quito: Ediciones Duma.
- Ciudad Marginal. 2009. «Los Nin hip hop ecuatoriano». Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bro2lJxhVoI>.
- Conejo Arellano, Alberto. 2008. «Educación intercultural bilingüe en el Ecuador: La propuesta educativa y su proceso». *Alteridad. Revista de Educación*, 3 (5): 64-82.
- Curare. 2006. *Radical Acción*. Ecuador: Desarme Records. CD.
- Dussel, Enrique. 2015. *Filosofías del Sur: Descolonización y transmodernidad*. Ciudad de México: Akal.
- EC. 2001. *Ley de la Juventud*. Registro Oficial 439, 24 de octubre.
- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449, 20 de octubre.
- EC 2011. *Ley Orgánica de Educación Intercultural*. Registro Oficial 417, 31 de marzo.

- EC Banco Central. 2008. *Banco Central del Ecuador con motivo de la inauguración de la muestra «Testimonia Rock»*. Riobamba: BCE.
- EC Ministerio de Educación. 2009. *Kichwa Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*. Quito: Ministerio de Educación.
- EC Ministerio de Educación. 2014. *Curso de historia de los pueblos y nacionalidades indígenas*. Quito: Sistema Educativo Intercultural Bilingüe / DINEIB.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: ERA.
- . 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: TRAMASOCIAL.
- Expresarte. 2014. «Los Nin (EXPRESARTE Entrevista y Música)». Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aOI9Mkvkks>.
- Fernández-Salvador, Consuelo. 1999. «¿Qué es la interculturalidad? ¿En qué sentido y espacios la podemos construir?». En *Reflexiones sobre interculturalidad*, editado por Escuela de Antropología Aplicada, UPS, 33-38. Quito: Abya-Yala.
- Franco, Jean. 2001. «Policía de frontera». En *Mapas culturales para América Latina*, editado por Sarah Mojica, 47-53. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Freire, Paulo. 2012. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García Canclini, Néstor. 2013. Entrevistado por Radio UNED. «Culturas híbridas 24 años después. Conversación con (...)». Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XzjJDI7t-NY>.
- Godoy Aguirre, Mario. 2012. *La música ecuatoriana*. Riobamba: CCE-CH.
- González Guzmán, Daniel. 2004. «Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento roquero ecuatoriano». *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 18: 32-42.
- Grosfoguel, Ramón. 2010. «Cartografía del poder». En *Desenganche: Visualidades y sonoridades otras*, 110-1. Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo / Organización de Estados Iberoamericanos / La Troncal.
- Guerrero, Patricio. 1999. «La interculturalidad solo será posible desde la insurgencia de la ternura». En *Reflexiones sobre interculturalidad*, editado por Consuelo Fernández Salvador, 7-31. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero, Patricio. 2002. *La cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Guevara, Jaime. 2004. *Lo que escribí en las paredes: Cantares y decires de un cantor de contrabando*. Quito: La Pulga.
- Kowii, Ariruma. 2011. «Diversidad e Interculturalidad». En *Interculturalidad y Diversidad*, editado por Ariruma Kowii, 11-32. Quito: UASB-E / CEN.

- Larrea Maldonado, Ana María. 2008. «La plurinacionalidad: Iguales y diversos en busca del “Sumak Kawsay”». Ponencia presentada en Seminario Regional Andino Democracia, Interculturalidad, Plurinacionalidad y Desafíos para la Integración Andina, La Paz, 9 y 10 de noviembre.
- León Bastidas, Arturo. 2012. *La plurinacionalidad del Ecuador*. Riobamba: CCE-Núcleo de Chimborazo.
- Llasag Fernández, Raúl. 2000. *Los derechos colectivos y el movimiento indígena*. Quito: Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador / Centro de Estudios y Publicaciones.
- Los Nin. 2010. *Shinallami Kandhíc*. Ecuador: Los Nin. CD.
- Mena, Orlando. 2004. «Sinfónicos y punks». En *La historia del rock ecuatoriano. 1era parte*, editado por Orlando Mena, 2-13. Quito: Atahualpa Rock.
- Monsiváis, Carlos. 1981. «Dancing: El hoyo punk». En *Lecturas latinoamericanas I. En escenas de pudor y liviandad*, editado por Carlos Monsiváis, 285-299. Ciudad de México: Grijalbo.
- Piña Narváez, Yosjuan. 2007. «Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: Movimiento cultural underground. El hip-hop en sectores populares caraqueños». En *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, editado por Daniel Mato, 163-180. Buenos Aires: CLACSO.
- Proaño Villalba, Leonidas. 1990. «Discurso pronunciado a la Comisión Especial de Nacionalidades Indígenas del Congreso Nacional». En *La tierra es vida. Mons. Leonidas Proaño. Palabra Viva 4*, editado por Luis E. Maldonado, 25-32. Quito: Centro de Educación y Capacitación Campesina / Centro de Desarrollo Comunitario / Fondo Ecuatoriano Populorum Progressio / Fundación Pueblo Indio del Ecuador.
- Quijano, Aníbal. 1990. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Quito: El Conejo.
- Rama, Ángel. 2008. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rodas Morales, Raquel. 2005. *Dolores Cacuango, gran líder del pueblo indio*. Colección Biografías Ecuatorianas, n.º 3. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rosero, Santiago. 2010. «Los Nin: Mushuk runa rap». *Plan Arteria*. <http://planarteria.com/2015/09/los-nin-mushuk-run-a-rap>.
- Salazar Estacio, Víctor Hugo. 2013. «Análisis del hip-hop en la ciudad de Quito». Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Soria, Sofía. 2014. *El lado oscuro del proyecto de interculturalidad*. Bogotá: Tabula Rasa.

- Van Dijk, Teun A. 1999. «El análisis crítico del discurso». *Anthropos*, 186: 23-36.
- Vásquez, Lola, y Napoleón Saltos. 2002. *Ecuador. Su realidad, 2002-2003*. Quito: Fundación José Peralta.
- Walsh, Catherine. 2002. «(De)construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador». En *Interculturalidad y política*, editado por Norma Fuller, 1-23. Lima: UASB.
- . 2006. «Interculturalidad y (de)colonialidad: Diferencia y nación de otro modo». *14º Conferencia Internacional Desarrollo e Interculturalidad. Imaginario y diferencia: La nación en el mundo andino*, editado por Hamilton Magalhães Neto, 27-44. Río de Janeiro: Academia de la Latinidad / Universitaria Candido Mendes / Textos y Formas.
- . 2010. «Interculturalidad crítica y educación intercultural». En *Construyendo Interculturalidad Crítica*, editado por Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 75-96. La Paz: III-CAB.
- Wikipedia. 2015. «Curare (Banda)». 26 de febrero. [http://www.wikipedia.org/curare\(banda\)](http://www.wikipedia.org/curare(banda)).
- Yumisaca, Eduardo. 2013a. «P. Pedro Torres – Unidad Educativa Pachayachichic». *La interculturalidad*. 12 de marzo. http://hip-hopinterculturalidadrock.blogspot.com/2013/03/0-false-18-pt-18-pt-0-0-false-false_2449.html.
- Yumisaca, Eduardo. 2013b. «Inti Cartuche». *La interculturalidad*. 12 de marzo. <http://hip-hopinterculturalidadrock.blogspot.com/2013/03/inti-cartuche.html>.
- Yumisaca, Eduardo. 2013c. «Supay Runa». *La interculturalidad*. 12 de marzo. <http://hip-hopinterculturalidadrock.blogspot.com/2013/03/supay-run.html>.
- Yumisaca, Eduardo. 2013d. «Patricio Guerrero Arias». *La interculturalidad*. 12 de marzo. <http://hip-hopinterculturalidadrock.blogspot.com/2013/03/patricio-guerrero-arias.html>.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar —creada en 1985 por el Parlamento Andino— es una institución de la Comunidad Andina (CAN) y, como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú).

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, la Universidad suscribió un convenio de sede con el Gobierno de Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior de Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad en Ecuador que recibe un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Historia, Letras y Estudios Culturales, y Salud, además del Programa Andino de Derechos Humanos, el Programa Académico de Cambio Climático, el Centro Andino de Estudios Internacionales, y las cátedras: Brasil-Comunidad Andina, Estudios Afro-Andinos, Pueblos Indígenas de América Latina, e Integración Germánico Salgado.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

260	Mónica León, <i>El trabajo sexual como actividad laboral en Ecuador</i>
261	Lenin Carrera Oña, <i>Ocularcentrismo: Cuando el sentir supera al ver</i>
262	Rina Artieda, <i>Cantuña: Historia y leyenda, palabra y poder. Versiones de dominación y reivindicación</i>
263	Óscar Banegas, <i>Microfinanzas en Ecuador a la luz de las tendencias globales</i>
264	Stephany Olarte, <i>El anticipo del impuesto a la renta: Señales de un tributo encubierto</i>
265	Robinson Patajalo, <i>El control de constitucionalidad en Ecuador: Defensa de un control mixto</i>
266	Verónica Salgado, <i>Dolores Cacuango en la memoria oral de su pueblo</i>
267	Daniel Dorado, <i>Licencias obligatorias de medicamentos y derecho a la salud en la Comunidad Andina</i>
268	Paola Calderón, <i>Nuevos santos de la farándula: Estrategias discursivas en sus autobiografías</i>
269	Patricio Estévez, <i>Mujeres al desnudo: Las fotografías de Víctor Jácome</i>
270	Andrea Galindo, <i>La construcción deliberativa del presupuesto</i>
271	Xavier Villacreses, <i>Roberto Bolaño y las representaciones del mal</i>
272	Samantha Bermúdez, <i>El derecho a fundar una familia y la gestación subrogada</i>
273	Giovanny Puchaicela, <i>El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador</i>
274	Andrea Angulo, <i>La difusión de la música alternativa en la comunidad virtual</i>
275	Eduardo Yumisaca Jiménez, <i>La interculturalidad en las bandas de fusión musical</i>

El longo metal y el hip-hop andino son propuestas musicales que fusionan géneros y ritmos que aportan a la interculturalidad crítica una visión desde la juventud urbana y rural. La banda Curare incorpora al rock ritmos andinos ecuatorianos e instrumentos de viento junto al mensaje antimperialista y a la filosofía andina indígena. A este producto musical se lo llama Longo Metal. Los Nin suman a la música andina indígena el Hip-hop y letras reivindicativas de identidad con mensajes antimperialistas cantadas en idioma kichwa.

Las bandas Nin y Curare están produciendo en el público joven una manera de entender y vivir la interculturalidad desde la construcción de un camino que fusiona y construye mensajes propicios para el diálogo y el intercambio (inter)cultural, camino nada fácil, por la estructura montada desde un paradigma religioso-económico-político que afirma las inequidades como una norma.

Eduardo Yumisaca Jiménez (Riobamba, 1976) es ingeniero en Ecoturismo (2000) por la Escuela Politécnica del Chimborazo, y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. En los años 2010 y 2012, recibió los reconocimientos de promotor de la Cultura del Año y el Galardón al mérito Cultural Benjamín Carrión, en la provincia de Chimborazo. Actualmente es consultor en temas de investigación social y cultural.

