

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Desplazamiento de la música y danza kichwa de las comunidades
indígenas de Cotacachi al videoclip**

Representación, cambios culturales y comunitarios

Tamia Guadalupe Andrango Cadena

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Tamia Guadalupe Andrango Cadena, autor de la tesis intitulada “Desplazamiento de la música y danza kichwa de las comunidades indígenas de Cotacachi al videoclip: representación, cambios culturales y comunitarios”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

29 de diciembre de 2020



Firma: _____

Resumen

La música y danza kichwa de las agrupaciones conformadas por jóvenes de las comunidades del cantón Cotacachi, se encuentra determinada por los cambios culturales y comunitarios que suceden en la época actual. La participación artística de los integrantes de los grupos de música y danza kichwa involucra los retos de lo que actualmente significa ser indígena o runa, por lo que, el análisis de la representación de la cultura kichwa en los videoclips resulta importante en tanto lo que se representa proviene de una concepción del tiempo pasado y presente, para hablar del presente, los artistas consideran remitirse a los saberes y valores tradicionales de la cultura y ponerlas en discusión con los embates del mundo globalizado.

En cuanto al contexto social y cultural que determinan las prácticas artísticas tanto para las agrupaciones de música y danza kichwa como para las productoras audiovisuales que han enfocado su trabajo en la realización de videoclips, se han tomado categorías de diversos autores quienes enfocan sus estudios en países como México, Colombia, Perú, Ecuador. Se han desentrañado los términos de video indígena, representación, autorepresentación, representación cultural, supervivencia cultural, cambios culturales, hibridación, entre otros. Asimismo, se habla tanto de la música tradicional y los rituales que involucran música y danza, como raíz musical y patrimonio cultural de Cotacachi, para luego enfocar un cambio en las nuevas agrupaciones que exploran la hibridación con diversos géneros, y buscan desconcentrar sus shows del entorno comunitario.

En este contexto, el presente trabajo de investigación desentraña los aspectos del lenguaje audiovisual de los videoclips tomados como caso de estudio, a la vez que los complementa con los testimonios de los integrantes de las agrupaciones de realizadores audiovisuales para ampliar el tratamiento en cuanto al contexto social y cultural en qué se desarrollan y las redes de apoyo que se establecen.

Palabras clave: música y danza kichwa, video indígena, representación, videoclip, cultura, cambios culturales, supervivencia cultural

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

Agradecimientos

Expreso mis sinceros agradecimientos a mi tutor, Christian León por la dirección y acompañamiento incondicional para llevar adelante este trabajo de investigación.

De igual manera, no habría sido posible tejer la presente tesis sin la apertura de las agrupaciones musicales que con total generosidad me abrieron un espacio para indagar sobre su ejercicio artístico: al grupo Inmortal Kultura y sus integrantes: Jefferson Guitarra (SDon Gato) y Alexander Chávez (Dlc); al grupo Juyanis y su director Luis Tabi; al grupo Humazapas, mi escuela artística.

A los productores audiovisuales: José Espinosa (Ayllu Records), Sebastián León (Rocue) y Luis Bonilla (ANTA Records) quienes me mostraron valiosos testimonios sobre el ámbito de la producción audiovisual.

A Lenin Alvear, por contarme sobre el patrimonio cultural e histórico del cantón.

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

A mi familia, mis padres y mis hermanos por apoyarme en cada etapa de mi vida.

A la Universidad Andina Simón Bolívar, hogar de sueños y aprendizaje.

Tabla de contenidos

Glosario.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Videoclip, cultura kichwa, representación	17
1. Planteamiento del problema	17
2. Definiciones teóricas	19
2.1 Representación, cultura kichwa: comunidad y autoidentificación	19
2.2 Audiovisual, video indígena, videoclip	28
2.3 Supervivencia cultural	33
3. Estado de la cuestión:	34
4. Metodología	37
Capítulo segundo Música, danza kichwa y videoclip de Cotacachi	39
1. Música y danza kichwa en el entorno comunitario	39
2. Nuevas concepciones de la música kichwa, desplazamiento	41
3. Videoclip en Cotacachi.....	43
4. Música y danza kichwa en el videoclip	44
5. Casos de estudio	46
5.1 Humazapas.....	46
5.2 Inmortal Kultura	48
5.3 Juyanís	51
Capítulo tercero Procesos de representación en el videoclip kichwa	55
3.1 Representación en el videoclip <i>Waruntzy</i> de la agrupación Humazapas.....	57
3.2 Representación en el videoclip <i>Shinami</i> de Inmortal Kultura	62
3.3 Representación en el videoclip <i>Juyani</i> de Juyanís.....	68
Capítulo cuarto Prácticas audiovisuales de los grupos de música y danza kichwa	77
1. Formas de organización y trabajo	77
2. Cambios culturales y comunitarios.....	83
Conclusiones	89
Obras citadas.....	93

Anexos	99
Anexo 1: Ficha técnica del videoclip <i>Waruntzy</i> de Humazapas	99
Anexo 2: Ficha técnica del videoclip <i>Shinami</i> de Inmortal Kultura.....	99
Anexo 3: Ficha técnica del videoclip <i>Juyani</i> de Juyanis	100
Anexo 4: Perfil de la agrupación Humazapas.....	101
Anexo 5: Dossier Inmortal Kultura	104
Anexo 6: Dossier Juyanis	111
Anexo 7: Entrevistas	115

Glosario

Kichwa: kichwa o quichua se refiere al idioma, a la nacionalidad y a la cultura reconocida en el país.

Ñawpa Pacha: es la unión del tiempo pasado y presente que quiere decir la intersección de ambos ciclos para contar un tiempo de transición.

Introducción

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

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

Tal como se menciona, la concepción Ñawpa Pacha vuelve la vista a una discusión vigente sobre la matriz musical de las comunidades indígenas en donde el arte ligado a rituales y al entorno comunitario, así como diversos elementos de la cultura kichwa como el idioma, la agricultura, la vestimenta, son representados en los videoclips como parte fundamental del ejercicio artístico de las agrupaciones, las cuales, han incursionado tanto en el rescate de saberes pero por otra parte, configuraron procesos de hibridación musical al explorar nuevos géneros musicales como el rap y los ritmos tropicales. En este caso, la nueva concepción de la música kichwa, abarca la existencia de agrupaciones como Humazapas, que se basa en interpretar la música tradicional; con agrupaciones como Inmortal Kultura y Juyanís, el primero define su trabajo como rap kichwa y el segundo como música kichwa con tintes tropicales.

Es por esto que, para ampliar la discusión acerca de la representación de la cultura y los cambios culturales y comunitarios que ocurren en el desplazamiento de la

música y danza kichwa al videoclip a la que se refiere la pregunta de investigación, se considerará la metodología en dos vías: en primer lugar, se desentrañará a los productos visuales analizándolos en los aspectos del lenguaje audiovisual; a la par, se trabajará con los testimonios de los directores de las agrupaciones así como de los productores audiovisuales que han incursionado en la realización de videoclips de música andina.

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

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

Capítulo primero

Videoclip, cultura kichwa, representación

1. Planteamiento del problema

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

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

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

Sin embargo, las agrupaciones de música en respuesta a los cambios culturales (Madrid, 2010, 40), y la transformación musical han buscado sus propias formas de representación de la cultura y de interpretación de la música kichwa, ubicando la puesta en escena fuera del entorno comunitario, realizando fusiones con distintos géneros de música, “esta etapa que se refiere a los años 40, 50 y 60, los músicos kichwas tenían una gran influencia de la música mestiza y occidental, ritmos como el albazo, pasillo, rancheras, baladas y especialmente el san Juanito en español, empezaban a tener su auge.” (Maldonado Espinosa 2017, 34), en la actualidad se han expandido a géneros como el rap y la música tropical; además de crear y producir nuevos productos audiovisuales como el cine, el video, la fotografía, entre otros para que se posicionen como referentes de la música kichwa, en este caso se abordará la producción de videoclips.

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

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

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

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

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

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

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

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

El objetivo general de esta investigación es conocer cómo el videoclip de música y danza kichwa de las comunidades indígenas de Cotacachi evidencia la representación de la cultura en el espacio cambiante de la comunidad. Para ir en esta dirección se han elaborado los siguientes objetivos específicos: a) conocer qué formas de representación de la cultura kichwa están presentes en los videoclips de música y danza de las agrupaciones de Cotacachi; b) identificar qué cambios culturales y comunitarios suceden en el desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip.

2. Definiciones teóricas

2.1 Representación, cultura kichwa: comunidad y autoidentificación

La representación histórica de los indígenas del Ecuador, tanto en la fotografía como en el audiovisual, se ha caracterizado por mostrar una imagen ajena a la realidad de los pueblos y nacionalidades, además que ha sido utilizada para construir una idea de nación que justifica las relaciones de desigualdad de los

mestizos sobre los indígenas. En este sentido, “la producción tecnológica de imágenes de indígenas –iniciada con la fotografía- y continuada por el cinematográfico- fue impulsada por agentes nacionales o extranjeros empeñados en la rehabilitación de ese sujeto victimizado por la conquista española.” (León 2010, 30).

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

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

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

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

espécimen de, o sustituir a” (Hall 1997, 15). Los símbolos además se pueden situar como imágenes de o por.

Es posible entonces distinguir dos sistemas de representación que configuran las formas de comprender y comprendernos en el mundo. “Primero, está ‘el sistema’ mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo” (Hall 1997, 17). Estas conexiones no se refieren a las percepciones individuales acerca de las cosas, sentimientos o fenómenos, más bien se comprenden como conceptos e imágenes fundamentales que relacionados entre ellos permiten una percepción general del mundo.

Después se encuentra el segundo sistema de representación, el lenguaje, en donde los sonidos, las palabras y las imágenes se codifican como signos, “estos signos están por, o representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que portamos en nuestras cabezas y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura.” (Hall 1997, 18). Es posible entonces encontrar en una o un conjunto de imágenes los signos que se refieren a una cultura determinada, lo que sucede es que es posible recurrir a este conjunto de signos para comunicar un objeto o fenómeno determinado.

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

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

A la par del crecimiento de producciones documentales, aparecen en la escena nacional realizadores indígenas, así como producciones de organizaciones como la CONAIE y ECUARUNARI, como consecuencia del posicionamiento político que adquiere el movimiento indígena, cuyos integrantes hacen uso del video digital principalmente como estrategia de comunicación en la lucha por la reivindicación de sus derechos, sobresaliendo en este contexto el género documental, donde se manifiesta un nuevo tipo

de contenido audiovisual en el marco de la propia autorrepresentación de los pueblos indígenas dentro de la esfera pública dominante (León 2010, 205).

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

En este aspecto, Conterón distingue que en los medios de comunicación indígenas de Otavalo, la programación evidencia tres tipos de representación de la cultura indígena:

-Representación religiosa: “Cada una de las creencias que practican en las celebraciones es el legado que han aprendido de sus antepasados siguiendo cada ritual como símbolo de resistencia y permanencia en este espacio” (2018, 97).

-Representación social: “la representación social enmarca resalta las luchas que han tenido para defender sus espacios, los procesos sociales y políticos por los cuales han atravesado ha significado su desarrollo y sus cimientos para alcanzar algunos reconocimientos frente a otros grupos sociales que cohabitan y son parte del Estado nación.” (2018, 97).

-Representación económica: “los indígenas kichwas han sabido aprovechar sus conocimientos en el área agrícola y productiva, han decidido emprender sus propios negocios, sacando ventaja de todo lo que produce la tierra han podido desenvolver en el campo económico siendo así un referente de economía popular” (2018, 97).

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

La representación cultural se encuentra determinada tanto por la intención de las agrupaciones de mostrar elementos de la cultura kichwa, así como de los conocimientos

que los artistas han asumido sobre su cultura a lo largo de los años que se van a expresar posteriormente en la realización de productos audiovisuales, como el videoclip.

A la par de los movimientos por la autorrepresentación, la construcción de la interculturalidad en el país continúa siendo uno de los principales desafíos debido al racismo y poco reconocimiento por parte de los medios de comunicación tradicionales y las estructuras del Estado a los sujetos indígenas, así como sus saberes y territorio. En este contexto, la historia del audiovisual indígena precisamente evidencia una ruptura frente a las formas de representación determinadas por los blanco - mestizos ya que la diferencia cultural fue representada para construir un estado nación que justifique relaciones de desigualdad. Por lo que es preciso definir qué es cultura en una visión no jerárquica.

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

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

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

Por lo que, en el contexto de la comunidad la cultura significa un ejercicio de apropiación de elementos y valores, los mismos que son representados en distintas actividades como las fiestas tradicionales como el Inti Raymi, Baile de Yumbos, así como en espacios comunitarios como la minga. Sin embargo, al ser una cultura que está en constante cambio y transculturación, se evidencia que existen nuevas formas de representación o transmisión de éstos saberes como por ejemplo, la producción audiovisual.

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

La cultura kichwa posee algunos códigos que son reconocidos por los sujetos, de los cuales, como se observará al analizar las prácticas audiovisuales, la minga es uno de los valores más reproducidos fuera del territorio comunitario.

-Minka: “equivale a decir solidaridad, participación, respeto y compromiso con los miembros de la comunidad.” (Kowii 2005, 3).

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

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

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

Gina Maldonado menciona que “los kichwas otavalos en su rol de comerciantes, empresarios, y viajeros integrados a una economía de mercado globalizado y a la configuración de las culturas transnacionales, que en los últimos 30 años han desbordado nuevos y constantes procesos de cambios culturales” (2004, 11). Los

cambios culturales mencionados se evidencian principalmente en la variación del uso de la vestimenta kichwa, ya que la población sobre todo joven ya uno la usa a diario; por otra parte, en la música se puede evidenciar la inclusión de nuevos y diversos instrumentos musicales además de la mezcla con diferentes géneros extranjeros.

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

Dichos cambios culturales se han producido tomando como referente cultural a la comunidad indígena, en tanto la denominación de la misma ha pasado por varias acepciones, la idea de comunidad indígena ha sido un concepto complejo de definir en el Ecuador pues se puede abordar desde diferentes perspectivas: primero desde la perspectiva territorial y la tenencia de ciertos espacios rurales; así como desde de la relación establecida entre el campesino y la ruralidad; y como un espacio cultural de diferenciación étnica.

Se conoce que en el año 1937 se efectúa en el país la promulgación de la Ley de Comunas, sin embargo, los orígenes de la comunidad indígena en el país “conduce a horizontes del período republicano, una de las primeras disposiciones legales en el Ecuador, relacionada con la política indígena del período republicano, fue la supresión del tributo...” (Figuroa 1997, 190).

Cabe considerar que esta forma de organización y convivencia hasta la actualidad, es propia de la mayoría de pueblos y nacionalidades del país la cuál atraviesa las regiones de la costa, sierra y oriente que además engloba todas las perspectivas mencionadas anteriormente debido a que las formas de vida tanto culturales, económicas, sociales y políticas se han desarrollado dentro de los territorios comunales generando identidad para las poblaciones. Por lo que se puede considerar a la comunidad como un conjunto variado de roles y significados que se consideran a continuación: 1) Legitimación de valores, modos y prácticas indígenas; 2) Representación política y defensa; 3) Gestión social de los recursos naturales fundamentales y de otros necesarios para la reproducción; 4) Cohesión social e ideológica que genera un sentimiento de identidad (Martínez Valle 2002, 21).

Asimismo, resulta importante entender que la diferenciación étnica que atañe las comunidades indígenas “ha sido y es un mecanismo eficiente para generar retóricas

civilizatorias que esconden tras de sí procedimientos de exclusión, pero en otros momentos, ha operado como un capital simbólico que permite la construcción de nuevos sujetos políticos, cuya presencia obliga a pensar las dinámicas políticas nacionales” (Figuroa 1997, 189).

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

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

En este caso, volviendo a los estudios de Ariruma Kowii, se puede afirmar que los valores de la cultura kichwa como el Ayni; Minka; Paktachina; Napay; Wakaychina; Varachinpachik o Cargo Pasay; y el Tinkuy (2005, 3), se ven materializados en la convivencia al interior de las comunidades indígenas, los cuáles son vividos de manera cotidiana en el territorio e incluso, considerando la migración de los kichwas, son reproducidos en diferentes ciudades o países, esto evidenciaría la posibilidad de que la comunidad salga de las fronteras territoriales.

Para Lenin Alvear, gestor cultural y estudioso de la música y danza tradicional kichwa de Cotacachi, la comunidad indígena es una estructura social que se encuentra articulada mediante el ejercicio de responsabilidades sociales y culturales: la comunidad y los oficios sostienen la comunidad y a la cultura kichwa. “Por ejemplo, en comunidades como Cumbas Conde y el Punge, con el ingreso de las iglesias protestantes se rompe la estructura de oficios por lo que las celebraciones y rituales comienzan a desaparecer” (Alvear 2020, entrevista personal; ver anexo 7). En este caso los músicos comunitarios cumplen roles para la cohesión y celebración de las tradiciones.

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

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

Finalmente, es preciso mencionar que el reconocimiento de la categoría de pueblos y nacionalidades indígenas en el Ecuador es una denominación reciente, ya que, a lo largo de la historia se han usado diversos términos para categorizar a los grupos culturales en el país. Actualmente, se conoce que el término “indio” proviene de una aseveración despectiva, sin embargo, existe un empoderamiento a nivel interno de las comunidades respecto a la palabra indígena.

En este caso, “los pueblos indígenas del Ecuador han sido reconocidos desde antaño, pero se les dio nombres acuñados en la cultura dominante: ' colorados ', ' jíbaros ', ' aucas '. Solo en los últimos años se está usando sus nombres propios.” (Ayala Mora 2017, 28). De hecho, varios estudios y publicaciones realizados sobre los pueblos América aún llevan la denominación de indios e indígenas.

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

Actualmente, existe una clasificación más clara para reconocer y diferenciar a las colectividades indígenas en el país, se cuenta entonces con 14 nacionalidades que conforman el Estado ecuatoriano y a su vez reúnen 18 pueblos.

En los años ochenta algunas organizaciones e intelectuales del Ecuador comenzaron a usar el término “nacionalidades” para identificar a los indígenas. Llamarlos así reivindicaba la demanda por derechos y la personalidad de los pueblos indígenas frente a los estados y entre ellos mismos (Ayala Mora 2017, 29).

Por lo que, en el presente trabajo, se considera a la cultura kichwa como el patrimonio proveniente de la nacionalidad kichwa de la sierra en tanto su valores y filosofía, así mismo, por centrarse la investigación en el cantón Cotacachi se referirá en específico al pueblo kichwa Otavalo. Por otra parte, en la autoidentificación de las agrupaciones, se pueden apreciar los términos: indígena, kichwa y runa para referirse a su pertenencia a una colectividad cultural.

2.2 Audiovisual, video indígena, videoclip

Una vez concebido el contexto de la cultura kichwa y la representación, es preciso continuar con las categorías que proporcionarán un sustento histórico y técnico para el análisis de los videoclips. En primer lugar, la caracterización de lo audiovisual se identifica por ser un formato que para su análisis, se nutre en dos vías: sonido e imagen. Sin embargo, no pasa de ser un término controvertido que tiene sus orígenes en el cine, pero que más tarde se encuentra adaptado a una infinidad de plataformas y objetivos.

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

El audiovisual en tanto se puede convertir en una categoría teórica por sus implicaciones con la cultura y el contexto en que la imagen y el sonido adquieren significado. “Podemos admitir que el objeto material de la comunicación audiovisual es la imagen icónica y los sonidos, interrelacionados entre sí, dentro de un proceso social de producción de sentido.” (Brisset 2011, 47). Por esta razón, el análisis audiovisual sostiene relación con otras ciencias como la antropología, sociología, comunicación, etc.

Por consiguiente, el lenguaje audiovisual se ha concebido como materia de partida para la realización de producciones, pero también como estructura de análisis de aquellos videos que se requieren estudiar. Por lo que, para el presente trabajo, se

considerarán algunos de los elementos diversos en el lenguaje audiovisual en donde el videoclip espacio de representación.

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

Elementos del lenguaje audiovisual:

1. Naturalidad y Convención: “La convención, la asignación de significados normalizados y aceptados de forma consciente o inconsciente por los espectadores, hace posible la universalidad del lenguaje audiovisual.” (Fernández Díez y Martínez Abadía 2001, 19).

2. Plano, toma, escena y secuencia: “El plano, unidad básica de la narrativa, constituye por agrupación, esas y éstas, a su vez, secuencias que, convenientemente entramadas dan lugar al producto final.” (Fernández Díez y Martínez Abadía 2001, 27).

3. El movimiento: “La cámara puede convertirse en un ojo privilegiado que se confunde con el espectador que, en cada momento, puede ver la acción desde el punto de vista más indicado” (Fernández Díez y Martínez Abadía 2001, 52).

4. La composición: “Mediante la composición organizamos los elementos en el interior del encuadre para que el espectador distinga con claridad lo que es significativamente importante a efectos comunicativos. (2001, 64).

5. La puesta en escena. “La luz, el color, la decoración, el atrezzo, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación son elementos que constituyen la puesta en escena de cualquier filme o programa audiovisual.” (2001, 152).

6. El guion. “El guion es, a la vez, un punto de partida y un punto de llegada. Para el director o realizador que recibe el encargo de adaptar un guion literario y darle una solución audiovisual, el guion literario es el origen y el guion técnico su destino.” (2001, 218).

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

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

La posibilidad de la enunciación y el control de la imagen propia de los indígenas en el audiovisual se refiere a un fenómeno reciente (1970) pero en gran crecimiento, por lo que cada vez se crean más productoras audiovisuales indígenas y/o comunitarias en donde se manejan una infinidad de formatos. Asimismo, el uso de la tecnología ha logrado que estas producciones ingresen en espacios como Internet obteniendo cada vez mayor flujo y acercamiento hacia diferentes públicos.

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

Además, el ejercicio de la comunicación audiovisual muchas veces se adapta a los formatos requeridos por los medios o el contexto en que se transmiten los mensajes. En este caso “las comunidades indígenas en las Américas o Abya Yala han incursionado en estos nuevos medios, desde la implementación de radios comunitarias y el uso de Internet hasta la producción de largometrajes en sus propias lenguas.” (Córdoba 2012, 82). Por lo que, los productores además de realizar formatos para internet, cine y televisión buscan tener un contacto directo con los problemas y las vivencias cotidianas de las comunidades apoyando sus procesos de comunicación.

Las producciones audiovisuales entonces son distribuidas en ambas direcciones, buscan por un lado la visibilización en los espacios de difusión pública, así como en los medios de comunicación; por otro lado, los videos circulan al interior de la comunidad o por medio de las redes locales. Este proceso ha llevado a que se considere al video indígena como una categoría teórica de estudio, los orígenes del video indígena se encuentran en México hacia el año de 1991, asimismo el análisis teórico de estas producciones en los primeros años fue realizado en inglés desde varias universidades estadounidenses (Córdoba 2012, 91). Más tarde, los países de América Latina se

configuran asociaciones y consejos para continuar teorizando estas producciones además de fortalecer la capacitación de los autores.

Para la conceptualización del video indígena se destaca tanto las formas de producción y consumo de las creaciones al interior de las comunidades, así como fuera de ellas. Así mismo es importante tomar en cuenta que no existe una serie de normas en los aspectos técnicos y narrativos del video para definir esta categoría pues “Se trata de un corpus de obra bastante heterogéneo, geográficamente disperso, y ligado fuertemente a procesos sociales y presiones locales.” (Córdoba 2012, 83). Sin embargo, se pueden tomar ciertas consideraciones para desentrañar éste tipo de producciones ya que al interior de los pueblos y nacionalidades este recurso es cada vez más utilizado y diverso.

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

El video, además, es extensión de una larga tradición de transmitir conocimientos, memoria social y el sentido de la identidad étnica a través de las diversas prácticas del cuerpo (fiestas, danzas, rituales, ropa, comida), a través de los cuentos y mitos, y también a través de una compleja producción visual; por ejemplo, en tejidos, castañearía, diseño de cerámica y la inscripción de significados en el paisaje (Schiwy 2005, párr. 15).

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

Por otra parte, se considera como video indígena a la autorepresentación ejercida a través de imágenes en movimiento de los pueblos y nacionalidades que se encuentran en países como México, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Ecuador, entre otros. En este caso, “no se trata de obras que sean fáciles de describir en una sola frase; el público en general a nivel mundial carece de referentes reales para ubicarse en el imaginario indígena.” (Córdoba 2012, 83). El video indígena ha constituido una de las formas más globales de autorepresentación. El video indígena también ha dado una visibilidad importante a las luchas de ciertos territorios y de las organizaciones indígenas, de hecho

la implicación de los productores hace que se considere a esta categoría audiovisual también como un vehículo de lucha y protesta social. “Los realizadores indígenas a menudo navegan agitadas corrientes políticas locales, regionales y nacionales” (Córdoba 2012, 83), generalmente los productores mantienen compromiso con sus lugares de origen y organizaciones de base.

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

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

Bajo estas definiciones dentro del audiovisual, el videoclip se conoce como “un producto que retoma y reinventa la música siguiendo las lógicas del mercado, y los imperativos de la industria del entretenimiento. Narrar la música, siguiendo necesidades y exigencias del mercado; tendencias del gusto de moda; duración acotada; intenciones definidas según el tipo de música.” (Rincón 2006, 212).

En una conceptualización más simple, el videoclip significaría narrar la música utilizando imágenes, sin embargo, varias propiedades de este formato en sus implicaciones con la cultura, el internet y la música, lo definen más bien como un producto autónomo para el análisis.

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

Precisamente su característica de heterogeneidad, que originalmente respondía a la estructura de los programas televisivos, encontró en el internet su desarrollo y la capacidad de convertirse por sí mismo en un producto cultural. “A diferencia de otras producciones destinadas a la promoción de otros contenidos o productos (como los

tráileres o los anuncios de televisión), el videoclip constituye por sí mismo un producto cultural susceptible de ser consumido y satisfacer la demanda del receptor.” (Pérez-Ruffi 2017, 582). Esto además del objetivo de la promoción de cierto tema o canción, lo posiciona como una expresión en donde se pueden estudiar diversos elementos de la cultura y tipos variados de arte visual teniendo como delimitación el tiempo que dura la grabación sonora.

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

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

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

Rueda menciona que no se puede hablar de la existencia de una cultura latinoamericana, sin embargo, existen similitudes entre los diferentes países como son: la historia, la forma de mirar el pasado, las formas de diferenciación frente a lo no latinoamericano, entre otros (2008, 131). Sobre todo, lo latinoamericano como lugar de enunciación, se presenta en el texto como una construcción que se relata a través de símbolos e imágenes presentes en los videoclips como productos culturales.

2.3 Supervivencia cultural

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

3. Estado de la cuestión:

Un aporte importante para ubicar el contexto social de los videoclips de música kichwa lo encontramos en el artículo: “Estrategias de Representación en el Videoclip de la Música Andina en Youtube. Caso Imbabura-Ecuador”, donde se considera que estas producciones audiovisuales han tenido escasa difusión en los medios de comunicación tradicionales como las radios de la provincia y los canales de televisión, ya que “este tipo música siempre ha tenido cargas racistas por considerarse música de indios y siempre ha estado en segundo plano” (Farinango 2019, 236).

Por lo que Youtube configura la posibilidad de una representación menos limitada a la que se refieren en los medios tradicionales además es el espacio dónde toman forma las dinámicas de producción audiovisual de las agrupaciones y los elementos de la cultura kichwa que se encuentran presentes.

Para analizar los casos de estudio: el colectivo de música y danza *Humazapas*, el grupo de rap kichwa *Inmortal Kultura* y el grupo de fusión andino-tropical *Juyanís*, se tomarán dos afirmaciones importantes planteadas por Farinango (2019): en primer lugar, los videoclips cumplen una función principal que es la de promocionar a las agrupaciones, lo cual lleva a pensar en la propia representación de los artistas; en segundo lugar, “la difusión de la canción también viene acompañado de la representación cultural o identificación del sitio de origen de las agrupaciones musicales

andinas” (Farinango 2019, 259) , este punto es un pilar de la investigación pues muestra el ejercicio intencional o no de los artistas de contar acerca los aspectos que conforman su cultura.

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

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

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

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

Es común que los estudios acerca de los videoclips de música andina se refieran a la calidad técnica y narrativa de las producciones, a la cual consideran como baja en relación a los videoclips de música de masiva difusión realizados con un alto presupuesto, como por ejemplo los de la música pop estadounidense. “En general, los videoclips de cumbia y, especialmente, de la música andina no apelan al uso de efectos especiales ni a coreografías futuristas al estilo Lady Gaga. La inclinación por el contrario, está por el registro de panoramas naturales, restos arqueológicos o prácticas culturales tradicionales” (Alfaro Rotondo 2013, 79).

Sin embargo, para la presente investigación, la calidad técnica de los videoclips de música y danza kichwa no será comparada con otro tipo de producciones ya que se considera primordial el valorar las prácticas de producción audiovisual y musical de los artistas conociendo que en su desarrollo mejoran sus propuestas técnicas y narrativas, las mismas que se verán a la luz de los procesos de representación, identificación cultural y creación artística.

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

Por su parte, Farinango (2019) establece 4 niveles: 1. Niveles de representación; 2. Espacio; 3. Tiempo; 4.; Los regímenes de la representación: el primero se refiere a la historia que se pone en escena en el video; el segundo, al espacio físico y social en que se desarrolla la historia; el tercero a la duración y la frecuencia; y finalmente, el cuarto a las analogías, teóricamente se desarrolla el estudio con las definiciones de Casetti y Di Chio (1991).

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

Finalmente, Gonzalo Ordoñez en el artículo: “*El video clip popular de la Tecno cumbia*” menciona que los videoclips en el Ecuador poseen varias características de las que se tomarán las que apoyan a la investigación:

- Inmediatez: “los videos no buscan trascender, se construyen en la temporalidad de la calle, del barrio, de los sucesos que afectan a lo local.” (Ordoñez 2014, 12).

-La narración cíclica: “En muchos de los videos comerciales no se encuentra una narración lineal, las imágenes se suceden como fragmentos que no alcanzan a enlazarse como una narración, más bien una yuxtaposición dinámica.” (Ordoñez 2014, 13).

-El cuerpo cultural: “Lo que para la alta cultura es un prejuicio, en la cultura popular son marcas identificatorias que remiten a otras estéticas corporales.” (Ordoñez 2014, 16).

-La Composición: “Para las personas que no se consideran como parte de la cultura popular, por lo general, “los videos de la tecnocumbia no tienen ninguna noción de planos. Son hechos al azar o dependiendo del mal gusto del editor del video. Sin embargo, una observación más atenta descubre un patrón en la construcción de los planos, que no responde a una estética culta.” (Ordoñez 2014, 18).

4. Metodología

La investigación requiere un enfoque cualitativo por lo que se trabajará directamente en diálogo con las agrupaciones de los casos de estudio. En relación con el objetivo de trabajo se realizó una búsqueda y selección de las agrupaciones de música kichwa que dentro de su ejercicio artístico contemplen la realización de videoclips. En este caso, se encontraron las tres agrupaciones: Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís, los mismos que están integrados por jóvenes indígenas de las comunidades de Cotacachi con quienes se trabajará en un primer momento a partir de entrevistas para conocer acerca de su práctica artística, el tipo de música que realizan y las formas de producción que intervienen al momento de realizar los videoclips.

Asimismo, es necesario conocer cómo es la relación de las agrupaciones con los productores audiovisuales, por lo que, se entrevistará a los realizadores de los videoclips para conocer las formas de trabajo y relaciones con las agrupaciones. En el primer capítulo se evidenciará una búsqueda de información a través de la etnografía visual, de modo que se encuentren muestras de la cantidad de producciones de videoclips existentes en el cantón Cotacachi para la plataforma de Youtube y de este modo estructurarlas históricamente.

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

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

En el presente capítulo se ha tratado el sustento teórico del trabajo de investigación, así como la estructura y metodología para desarrollarlo. Ha sido importante ubicar a los videoclips de música y danza kichwa en el contexto de video indígena y la cultura kichwa debido a las luchas y las formas de representación que han tenido los sujetos de los pueblos y nacionalidades a lo largo de la historia, de la misma manera, la música se ha contextualizado a la luz de los cambios culturales y la hibridación musical, pues, las tres agrupaciones comparten una realidad de 'pérdida de ciertos elementos de la cultura', lo que los ha llevado a configurar una militancia en donde a través del arte, se conforman custodios no solo de la música y danza sino de los saberes y cultura material kichwa.

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

Capítulo segundo

Música, danza kichwa y videoclip de Cotacachi

1. Música y danza kichwa en el entorno comunitario

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

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

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

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

En esta danza, los Chaqui-capitanes, los Yumbos y los músicos, cuyo grupo orquestar es conocido como Huarunchi, se acercan al círculo en la mitad de la plaza, donde se encuentra el pilche de chicha, colocado previamente por la Zaránusta. El danzante, abre las piernas, flexiona el tronco, pone las manos en la espalda, abre la boca y con los

dientes toma el pilche, se incorpora y lo toma sin derramar ni una sola gota. Se inclina y con el mismo ritual coloca el pilche de donde lo tomó (Coba 2012, 125).

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

La fiesta del Inti Raymi o Hatun Pulla en la ciudad de Cotacachi, coincide con el equinoccio de verano y es la celebración más importante del pueblo kichwa, la cual se lleva a cabo en sintonía con el ciclo de vida del maíz o *sara mama*, es una fiesta de agradecimiento y festejo por la fertilidad y el nuevo comienzo que marca la naturaleza, por lo que el baile, el zapateo, la música, la comida, y la participación comunitaria marcan un antes y después en las etapas de la vida andina. Cada 24, 25, 29, 30 de junio y 1 de julio, las comunidades indígenas de Cotacachi realizan la toma de la plaza en donde los bailarines divididos en dos grupos: las comunidades del alto cercanas a la Warmi Razu o Volcán Cotacachi y las comunidades de la parte baja, ingresan a bailar en el parque principal de la zona urbana del Cantón en donde se encuentran los dos poderes más importantes del cantón: el religioso y el administrativo. “Seguidamente, ingresan los expertos de la música, llamados “maitros”: ellos son los flauteros que se apropian territorialmente del centro del círculo; llevan el compás rítmico, pero extraordinariamente contagiante, y a la sazón del zapateo que imprime la cuadrilla sobre el piso del patio” (Cevallos 2017, 103).

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

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

indispensables.” (Betancourt 2009, 29). La música en Cotacachi ocupa un lugar muy importante tanto espiritual como organizativo y político para las comunidades indígenas.

2. Nuevas concepciones de la música kichwa, desplazamiento

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

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

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

El auge de la música kichwa en Ecuador y en la mayoría de países andinos, hizo que muchos jóvenes se motivaran a conformar agrupaciones con un sentido singular y necesario, incorporando música inédita –además de repertorios ya conocidos–, con una

complejidad lírica y la búsqueda de una identidad (A. A. Maldonado Espinosa 2017, 56).

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

En el caso de la agrupación Humazapas, autoidentifican su ejercicio artístico como la re (interpretación) y creación de música kichwa y demás expresiones artísticas de las comunidades de Cotacachi, Jesús Bonilla, director de Humazapas considera que existe un proceso de investigación de la música tradicional pero la agrupación tiene otros objetivos en relación a desconcentrar la música del territorio de las comunidades “nosotros localizamos la música y danza de las comunidades que están en el territorio kichwa, alrededor de esta música hay distintos géneros musicales. Producimos música y danza para el territorio, pero también queremos liberarla del contexto tradicional y ponerla en el contexto de la música del mundo por lo que también hacemos conciertos” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7).

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

La agrupación Inmortal Kultura, considera que realiza rap kichwa tomando las dos culturas: una ancestral y una occidental (hiphop), como un proceso de renovación de la música kichwa y de manifiesto de la cultura indígena que poseen los jóvenes en la actualidad. “El hiphop es hablar de lo real, yo actualmente hablo de mi reconstrucción con la cultura kichwa. Es la combinación de lo nuestro, que es tradicional, y el hiphop que en cambio tiene un alcance universal, sin embargo, son dos culturas que tienen una lucha social, nuestra lucha viene desde la conquista, la del hiphop desde las calles.” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

Inmortal Kultura se creó a partir de la concepción del ÑawpaPacha, que significa que los kichwas a la vez son el futuro y el pasado, ya que, para construir el futuro, es necesario remitirse al pasado (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal: ver Anexo 7). En este contexto, una forma de conservación de la cultura para la agrupación es producir letras en el idioma kichwa dentro de un género estadounidense como el rap.

Por su parte, Juyanis, es una agrupación que realiza música kichwa con tintes de géneros tropicales, ya que ha tenido su influencia en agrupaciones contemporáneas kichwas como Yarina, Winiaypa, Charijayak, Sisay, entre otras, las cuáles se han combinado con ritmos como la música chicha, salsa y merengue. Luis Tabi, director de la agrupación comparte la idea de que en Cotacachi existe un valioso potencial musical al interior de las comunidades y manifiesta que su objetivo ha sido que los músicos indígenas cotacacheños sean reconocidos en diversos espacios por la creación de temas propios (Tabi Luis 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

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

3. Videoclip en Cotacachi

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

Cotacachi es un cantón con gran diversidad de propuestas musicales que van desde la música internacional, nacional, alternativa, kichwa, tecnocumbia, rock, entre

otras, por lo que se pueden identificar videoclips de una variedad de bandas y grupos de música, a continuación, se toman como muestra los 7 siguientes.

- Los Gatos de la Tulpa Vieja con el videoclip: *Se va encogiéndose el poder*, publicado el 11 de diciembre de 2013.

- La Bayanna Banda con la producción *Dame un besito*, publicado el 6 de abril de 2017.

- Academia Orquesta, videoclip oficial *Tu inseguridad*, publicado el 27 de agosto de 2018.

- Cotacachi Represent, videoclip, *Cotacachi Represent*, publicado el 5 de agosto de 2019.

- Alerta Ausímaro, videoclip *Intag*, publicado el 18 de septiembre de 2019.

- Eclipse Latino, videoclip, *No podrán separarnos*, publicado el 12 de noviembre de 2013; entre otros.

- La Morena Orquesta, *Bras Confundido Cover*, publicado el 13 de junio de 2019
Asimismo se toman 4 videoclips de agrupaciones de música kichwa como:

- Humazapas, videoclip, *Waruntzy*, publicado el 23 de junio de 2014.

- Juyanís, videoclip, *Juyani*, publicado el 7 de septiembre de 2019.

- Jokiwas, videoclip, *Por la Carretera*, publicado el 8 de octubre de 2018.

- Tushuna, videoclip, *Kuitzaku, Kuitsagu* (Video Oficial) publicado el 28 de septiembre de 2019.

Agrupaciones de rap kichwa, 2 videoclips:

- Inmortal Kultural, videoclip, *Shinami*, publicado el 22 de septiembre de 2019.

- La Mafia Andina, videoclip, *Amarumi*, publicado el 23 de noviembre de 2018.

De acuerdo a la presente búsqueda es posible observar que en el año 2013, la producción de videos musicales aún se encuentra en desarrollo y existen menos videos, pero a partir del año 2018 hay un crecimiento sobre todo para los videoclips de música kichwa, por lo que, en el año 2018, 2019 y 2020 se han subido la mayor cantidad de videos. De hecho, algunas productoras suben los videos desde sus propios canales, para la música de Cotacachi se han identificado las siguientes: Ie Creative; ANTA; Ayllu Records; Rocue; entre otros.

4. Música y danza kichwa en el videoclip

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

José realizó el primer videoclip: *Daky* para la agrupación Winiaypa de la ciudad de Otavalo en el año 2002 y comenta que los grupos que se plantearon la necesidad de producir sus propios videoclips, estaban concentrados en esta ciudad ya que en ese entonces las agrupaciones de música andina tenían como objetivo vender los DVD's en el extranjero, como se conoce, la música kichwa fue uno de los elementos más vendibles por los mindalae. “En ese entonces, había excelentes músicos y diversas propuestas musicales pero no existía la parte visual, estos videoclips se grabaron para venderlos en Europa” (Espinosa José 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

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

Actualmente, los videoclips de música y danza kichwa cotacacheña que se encuentran en Youtube son producidos desde varios realizadores, sin embargo, se puede identificar un despunte de realizadores de pueblos y nacionalidades. Tal es el caso de ANTA, productora comunitaria; Ayllu Records; y URAUKU Wampra Taki que realiza principalmente videoclips de danza, 8 videos se citarán a continuación:

- Juyanis, videoclip *Juyani*, subido el 7 de septiembre de 2019.
- Humazapas, videoclip *Waruntzy*, publicado el 23 de junio de 2014.
- Jokiwas, videoclip, *Por la Carretera*, publicado el 8 de octubre de 2018.
- Tushuna, videoclip, *Kuitzaku*, publicado el 28 de septiembre de 2019.
- Inmortal Kultura, videoclip *Shinami*, publicado el 22 de septiembre de 2019.
- La Mafia Andina, videoclip *Amarumi*, publicado el 23 de noviembre de 2018.
- Danza de la comunidad de Santa Bárbara, videoclip *Quinoa Tarpuy*, publicado el 6 de noviembre de 2017.
- Grupo de danza de la Comunidad de San Pedro, videoclip, *Atipak Wayra*, publicado el 21 de noviembre de 2020.

Se puede observar que en los videoclips, tal como menciona Alfaro Rotondo (79,2013), se estructuran de una forma documental respecto a las situaciones, los lugares y personajes que se muestran. Así mismo, José menciona que a lo largo de su trayectoria ha identificado que en los videoclips, las agrupaciones privilegian actores indígenas así como espacios turísticos o patrimoniales y la vestimenta tradicional: “Existe sobre todo en el audiovisual una pregunta interna sobre la cultura indígena” (Espinosa José 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

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

5. Casos de estudio

5.1 Humazapas

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

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

Para el año 2015, la agrupación amplía su trabajo a formar nuevas propuestas basadas en la música tradicional conformando un grupo de presentaciones artísticas que incluyen música, danza y teatro, las cuales ponen de manifiesto el contexto de la vida comunitaria y diversos elementos visuales de la cultura kichwa. Asimismo, al

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

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

Al ejercer el oficio de músicos tradicionales, los integrantes de Humazapas también son reconocidos dentro de la comunidad y la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Cotacachi- UNORCAC como parte de esta “estructura social conformada por oficios” que menciona Lenin Alvear (2020). Es decir, los jóvenes de Humazapas participan en rituales cotidianos como matrimonios, velorios, entre otros donde ya tienen posicionado su oficio artístico; así como en la agenda organizativa de la organización base, esto de acuerdo a su percepción les ha permitido tener acceso a la sabiduría de transmisión oral de los tayas y mamas.

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

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

Cronológicamente se pueden identificar las siguientes producciones presentes en la plataforma de Youtube: Videoclip *Waruntzy*, publicado el 23 de junio de 2014, producido por Ayllu Records; Videoclip *Rosa Velásquez y Alku Chunlluli*, publicado el 2 de noviembre de 2015, producido por APAK TV; Videoclip *Señor de la Agonía*, publicado el 23 de marzo de 2016, producido por Ayllu Records; Documental *Humazapas música y danza kichwa*, publicado el 3 de mayo de 2017, producido por

ANTA y Ayllu Records; Videoclip *Atzingu*, publicado el 8 de julio de 2018, producido por ANTA; Videoclip *Como Chiwaku*, publicado el 2 de octubre de 2019, producido por ANTA; Videoclip *Llullu muru pacha*, publicado el 9 de abril de 2020, producido por ANTA; Videoclip *Hana Chakra*, publicado el 12 de abril de 2020, producido por Sesiones Al Parque; Videoclip *Romero Llullu Sisa* publicado el 27 de julio de 2020, producido por Sesiones Al Parque; y Videoclip *Guanupamba* publicado el 23 de noviembre de 2020, producido por Sesiones Al Parque.

Para Humazapas la producción de videos es una forma de “generar contenido visual de modo que la gente se pregunte el sentido de la música y danza kichwa” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7). En este caso, el director Jesús Bonilla considera que hay eventos como el de los yumbos y los abagos que ya no están vivos, así como mitos y leyendas que se han perdido a medida que los taytas y mamas desaparecen. Sin embargo, menciona que al representar estas historias en el audiovisual, no se revive la tradición oral, pero se generan “cápsulas o pastillas de información” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7), que ayuden a guardar el testimonio y transmitirlo a las nuevas generaciones, sobre todo un material que apuesta por ser más verídico en comparación con las formas de representación que han atravesado a los indígenas tanto en la fotografía, el cine y los medios de comunicación.

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

5.2 Inmortal Kultura

Inmortal Kultura “es un duo de música Rap Kichwa y Español que utiliza samples de canciones andinas como complemento principal para sus composiciones”

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

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

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

Retomando los postulados de Martín-Barbero, en cuanto a la supervivencia cultural, se evidencia dentro de los grupos artísticos, los procesos de supervivencia ejercidos por las culturas indígenas “Se configura así un mapa nuevo: las culturas indígenas como parte integrada de la estructura productiva del capitalismo pero sin que su verdad se agote ahí.” (1987, 206). Precisamente Inmortal Kultura afirma que su decisión de hacer rap y no música tradicional, se debe a que su objetivo es que la cultura kichwa se adapte a los diversos cambios que pueden existir dentro de la globalización, pero respetando y considerando los principios y valores de la cultura indígena, así mismo, estos procesos de adaptación se dan también a través del idioma cuando incluye nuevas palabras que anteriormente no existían. (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

Por su parte, Dlc, destaca que su participación dentro de Inmortal Kultura ha constituido ese reencuentro con la sabiduría y el idioma de los taytas ya que, a pesar de haber nacido en una comunidad indígena, no hablaba el idioma kichwa, pero,

actualmente se encuentra en proceso de aprendizaje para alimentar las letras de las canciones así como de aprender de las tradiciones y rituales. Esto ha sido una sorpresa para su familia debido a que no conocían el género rap. (Chávez Alexander 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

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

El boom de la comercialización internacional de la artesanía otavaleña, trajo efectivamente consigo, cambios acelerados en el comportamiento, las relaciones interétnicas (indígenas, mestizo), las costumbres, las tradiciones, el idioma, las actitudes de los jóvenes kichwas otavalos, lo que a muchos, entre ellos mismo los indígenas, (mayores) causó mucha preocupación por las consecuencias o el desenlace de tanta transformación (Maldonado Ruiz 2004, 17).

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

Actualmente la agrupación cuenta con 6 videoclips: Videoclip *Hindy Rurrashka*, 20 de octubre de 2017, producido por Solo Exprésate; Videoclip *Como me ven feat. Ajeno Mc Sbrms*, publicado el 22 de noviembre de 2018, producido por Alexis Muenala; Videoclip *Shinami*, publicado el 22 de septiembre de 2019, producido por RoCue-Sebastián León; Videoclip *Más Runas que nunca*, publicado el 2 de octubre de 2019, producido por UnderDogz TV; Videoclip *Rikchary- Despierta*, 12 de octubre de 2019, producido por Varelia Rivilla, Carlos Abreo y Hugo Llumiungu; y Videoclip *Pichay*, publicado el 5 de agosto de 2020, producido por UnderDogz TV.

En las producciones se privilegia mostrar actores jóvenes llevando en ocasiones la ropa tradicional indígena y otras veces lo combinan con ropa moderna. Además las historias se desarrollan demostrando la sabiduría y espiritualidad de los taitas, y otros sitios importantes de la ciudad de Cotacachi.

Para la realización de éstos videoclips Inmortal Kultura **trabajó con un presupuesto limitado**, pues se acordó con las productoras el apoyo mutuo, los realizadores trabajaron con sus propios equipos en el rodaje y postproducción del

video, mientras que los artistas se encargaron de asegurar la escenografía, para el desarrollo de éstos videoclips, las productoras generalmente piden a las agrupaciones la sesión de derechos del tema musical para que sean colgados en sus canales en Youtube, actualmente Inmortal Kultura se encuentra trabajando en un disco llamado “Del campo a la ciudad”, sobre el que considera importante continuar realizando videoclips.

5.3 Juyanis

La agrupación Juyanis nace hace 18 años (2002) en la ciudad de Cotacachi, se encuentra integrada por aproximadamente 8 jóvenes de las comunidades indígenas del cantón, sus canciones exploran tanto los ritmos andinos como tropicales. Luis Tabi, director, describe que su trayectoria responde a una amistad musical que ha unido a los integrantes desde que eran adolescentes y al transcurrir mucho tiempo desde su inicio, los integrantes se han ido renovando, sin embargo, la mayoría de ellos aún continúan en el grupo. Juyanis se define como una agrupación de música tradicional kichwa que se desempeña en “presentaciones artísticas y conciertos”(Juyanis 2012, 1). El nombre Juyanis viene de la palabra juyani que en quichua significa: amor. La agrupación considera que uno de sus desafíos principales es “poder mostrar la habilidad de un grupo cotacacheño en estas tierras, para así de esta manera afianzar y dar a conocer un poco más de la cultura de nuestro querido cantón Cotacachi.” (Juyanis 2012). En el cantón existe una fuerte identificación de los indígenas como pueblo kichwa cotacachi, a pesar de que este no se encuentre reconocido, ya que, Cotacachi posee fiestas tradicionales, rituales, costumbres, música y danza que la diferencia de la ciudad de Otavalo a pesar de los pocos kilómetros que las separan.

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

En el contexto de la producción audiovisual, la agrupación ha tenido un desarrollo en dos sentidos: primero, al iniciar a realizar sus videoclips hacia el año 2002,

las cámaras con las que se grababa en ese entonces, no tenían una calidad como que la que ahora se conoce, por lo que, al mirar los videos en Youtube, se evidencia un antes y después en cuanto a la calidad de los videos. Precisamente, en esta etapa de profesionalización y ampliación de los alcances de Juyanis, el director considera necesario el trabajar una propuesta visual de calidad y acorde a los objetivos del grupo (Tabi Luis 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

Segundo, la representación de la cultura en los videoclips también ha evolucionado, cuenta el director de la agrupación que en las primeras presentaciones y videoclips, como el que se realizó con APAK TV, tenían la intención de utilizar la vestimenta tradicional de una forma más documental, sin embargo, a medida que el grupo conformó su estilo y creaciones propias, ahora privilegia mostrar la realidad que viven los músicos en el día a día, en dónde no utilizan a diario la vestimenta blanca. “(Tabi Luis 2020, entrevista personal; ver Anexo 7), en este caso, la vestimenta tradicional ya no es usada de manera permanente por los integrantes del grupo ni por la mayoría de jóvenes indígenas en la provincia de Imbabura.

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

Juyanis tiene varias producciones de video: Videoclip *Ñuka Juyashka*, publicado el 4 de febrero de 2013, producido por APAK TV; Sesión en vivo, *Mishki mishki - Juyanis live in Tokyo*, publicado el 6 de agosto de 2016; Video, *Jatun Punlla - Juyanis live in Tokyo*, publicado el 28 de junio de 2016; Videoclip *Amor de Luna*, publicado el 7 de noviembre de 2016, producido por Ie Creative; Videoclip *Juyani feat Alex Ascanta*, publicado el 7 de septiembre de 2019, producido por Ie Creative.

Juyanis destaca en los videoclips la puesta en escena de los músicos renovando vestimenta y peinados de los integrantes además que presentan bailes coreografiados y distintos espacios al aire libre donde desarrollan sus conciertos.

En los tres casos de estudio: Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanis, se puede observar que los videoclips que poseen evidencian el desarrollo artístico de las agrupaciones en cuanto a consolidar su propuesta musical, sin embargo, el realizar

propuestas audiovisuales sobre los temas continúa siendo un fenómeno nuevo que tiene su aparición alrededor de los años 2000, y para 2018-2019 y 2020 se presenta la etapa de mayor crecimiento, pero de acuerdo a las necesidades de las agrupaciones y de este camino de buscar un espacio para la música kichwa en diferentes escenarios, los grupos consideran que construir una propuesta visual propia afianzará el reconocimiento tanto de la agrupación como del contexto del que provienen, ya sea este, la comunidad indígena como lugar de procedencia o la cultura kichwa como parte de un conjunto de saberes y tradiciones. Se observa que las tres agrupaciones tienen experiencias previas en la realización de videoclips, y entre ellas se repiten varias productoras como Ayllu Records, Ie Creative, ANTA, etc.

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

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

Capítulo tercero

Procesos de representación en el videoclip kichwa

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

Asimismo, el segundo sistema de representación, en donde las imágenes son codificadas como signos, los mismos que dotan de sentido a la cultura que se comparte Hall (1997, 18), es el más trabajado por el video indígena, pues existe un ejercicio intencional de representar los conceptos que se comparten al interior de la comunidad: los de los rituales y de la tradición oral, agricultura, religiosidad (veneración al volcán Cotacachi o Warmy Razu), además de otros más generales como el amor de pareja, la relación con los padres, el cambio entre generaciones, entre otros. En este caso, tanto las agrupaciones como los realizadores audiovisuales, trabajan sobre sus conceptos base para contar las historias en los videoclips, como es el caso de Inmortal Kultura, que se conoce buscaban representar la relación de los runas (seres humanos) con la tierra.

En este caso, la autorepresentación en el contexto del video indígena y los videoclips de música y danza kichwa de Cotacachi, se reconoce como ese espacio de enunciación en donde los indígenas cuentan a través de imágenes sus historias y tienen relación con la colectividad que comparten, así como las formas de vida y los saberes. La autorepresentación se muestra en este caso como una respuesta a la visión del “otro representado” que ha sido utilizada tanto en medios de comunicación, fotografías, insumos educativos y la producción audiovisual en el país. La autorepresentación es vista por los artistas como una necesidad fundamental para los pueblos y nacionalidades por lo que reúnen sus esfuerzos para utilizar tanto el audiovisual como otros recursos de comunicación.

En este mismo orden, tal como menciona Conterón (2018), la representación de la cultura está presente en cada actividad que realizan los kichwas ya sea al interior de la comunidad o en diferentes espacios, para lo que reconoce tres tipos de representación: representación social, representación religiosa y la representación económica, que serán analizados dentro de los videoclips haciendo una descomposición en planos de los mismos, e identificando aquellos que son repetitivos esto en contraste con el contexto económico, social y cultural de los kichwas en el cantón Cotacachi.

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

Para el análisis de la representación en los videoclips se ha elegido una muestra de 3 videos representativos de las agrupaciones de música y danza kichwa: Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís, de la ciudad de Cotacachi (Véase Tabla 1). Estos videos fueron localizados en Youtube, bajados y estudiados a partir de una matriz análisis de lenguaje audiovisual como paso previo a la consideración de tipo de representaciones que plantean. Adicionalmente, se tomó en cuenta el testimonio de los directores de los grupos sobre la creación de los videoclips, las experiencias que los llevaron a crear el guion, los elementos que consideraron importantes poner en evidencia, además de sus percepciones sobre el audiovisual recogidos a través de la metodología de la videoelicitación. Por otra parte, se cuenta con el testimonio de los productores audiovisuales quienes muestran sus percepciones acerca de la representación cultural y la autorepresentación.

Tabla 1

Videoclips analizados por cada agrupación

Agrupación	Videoclip	Año de realización	Productora	Link
Humazapas	<i>Waruntzy</i>	2013	Ayllu Records	https://n9.c/0g7fs

Inmortal Kultura	<i>Shinami</i>	2019	Rockue, de Sebastián León	https://n9.c/0lm5e
Juyanís	<i>Juyani feat</i> <i>Álex Ascanta</i>	2019	Ie Creative	https://n9.c/zn2fc

Fuente, Humazapas, Inmortal Kultura, Juyanís.
Elaboración, Tamia Andrango

3.1 Representación en el videoclip *Waruntzy* de la agrupación Humazapas

El videoclip *Waruntzy* de Humazapas (4:52 minutos), es el primer videoclip de la agrupación en donde se manifiestan tres rituales kichwas de las comunidades indígenas, se estructuró en tres partes que daban cuenta de lo que vivían los músicos al tocar tanto en funerales y matrimonios, además de re (interpretar) el Baile de los Abagos. De acuerdo a lo mencionado por Alfaro Rotondo (2013, 79), “las escenografías de parques, paisajes y patrimonio; la tendencia a la documentación y reproducción de discursos turísticos; y la creciente ficcionalización son algunas de las características generales del video musical digital”. Por lo que, en el tiempo del videoclip, el cual, se encuentra delimitado por la música, se observa que los artistas colocaron los aspectos más importantes de los rituales tratando de hacer una recreación lo más exacta posible a la realidad de las celebraciones tradicionales.

La propuesta de guion se trabajó de una forma conjunta con los integrantes de la agrupación que tenía un trabajo previo de investigación y ejercicio como músicos comunitarios. “Es la representación de la música comunitaria, se escogió esa casa para grabar porque todavía en las comunidades las casas y los espacios se ven así, nosotros quisimos poner en el video lo que vivíamos tocando en velorios y matrimonios” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7).



Figura 1. Videoclip Waruntzy, 2013. Elaborado por: Tamia Andrango. Fuente: Humazapas

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

El segundo acto, llamado *Roselena*, que se encuentra entre el 1:28 y el 3:29 minuto, el que se toca a ritmo de fandango, se recrea el ritual del lavado de cara, el mismo que se realiza el segundo día de matrimonio en las comunidades indígenas de Cotacachi. Así mismo, se puede observar que alrededor de la casa de tapial, los novios y los invitados a la boda, realizan el baile de jalima que se realiza para bendecir la casa y evidenciar la fuerza de la familia que se forma. Estas imágenes, de recreación de un ritual, se combinan con una propuesta de poner en escena a los músicos tocando el arpa, un hombre y una mujer aparecen vestidos de manera tradicional con la vestimenta kichwa tocando el arpa.

El tercer acto que inicia en el minuto 3:29 hasta el 4:54, consiste en poner en escena la Danza de los Abagos, en este caso, no es primordial mostrar a los músicos

tocando los instrumentos, sino que se indican a los personajes: dos ángeles y dos abagos ejecutando los pasos del ritual, la locación es en una calle de la comunidad de Turucu.

Acercándonos al lenguaje audiovisual, el video se desarrolla con 55 planos, de los cuáles: 2 son primerísimo primer plano, 8 planes detalle, 12 primer plano, 3 planos medios, 23 planos general, y 3 zócalos y dos espacios para los créditos. De acuerdo a la estética que se trabaja, la mayoría de planos duran de 5 a 10 segundos, por lo que, no hay cortes rápidos sino una narración pausada, pero que se enfoca en cuidar tanto el foco de las imágenes así como de los elementos que se encuentran, ya que la naturalidad y convención está dada tanto por los personajes así como por el entorno que compone la escena, en este caso, en el videoclip hay una presencia permanente del paisaje natural, así como de la casa de tapial.

En el video no se usan efectos especiales, pero lo que conduce a la narración es una animación que divide el acto 1, 2 y 3. La composición en este videoclip se encuentra bastante cuidada, y se puede reconocer que los elementos como los claveles, las flores, el pañuelo fucsia de los novios en el segundo acto, y el color de las máscaras en el tercero conforman una parte importante de la historia, pues hay una relación estrecha entre estos colores y los rituales que se muestran. Los movimientos de cámara suelen ser muy sutiles, y el video lleva sobre todo planos fijos en donde se enfocan principalmente las acciones de los personajes.

El videoclip Warutzy representa en los tres momentos del video, una reconstrucción de manera documental de tres rituales tradicionales de las comunidades de Cotacachi, en el primer y segundo acto se refieren a lo que Carlos Coba (1976) define como fiestas de comunión: entre las que se encuentran el entierro y el matrimonio, es decir, que no tienen una fecha o lugar específico de celebración en el año y en el calendario de festividades indígenas, en el tercer acto, en cambio se evidencia la reinterpretación de la Danza de los Abagos, el cuál si es un acontecimiento cultural que toma lugar en el tiempo de corpus christi.

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

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

A continuación, se analizarán los elementos de la cultura kichwa presentes en el videoclip e identificados a partir del análisis de planos:

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

Número	Elementos de la cultura kichwa	Contexto del videoclip	Formas de representación
1	Vestimenta indígena masculina	Todos los personajes que aparecen en el primer y segundo acto del videoclip, llevan la vestimenta tradicional. Esto se puede entender en dos sentidos: la ropa tradicional es mayormente usada en las fiestas rituales, sin embargo, hay una intención de los artistas de mostrar a los sujetos llevando la vestimenta blanca.	Representación social
2	Vestimenta mujer kichwa	En el primer acto, la madrina y la madre del bebé fallecido llevan el anaco, como parte de su indumentaria cotidiana.	Representación social
3	Altar de Wawa Wañuy	El altar se construye a partir del ritual del fallecimiento de un bebé y es un elemento distintivo al interior de las comunidades.	Representación religiosa
4	Maytu	Realizar le maytu o envuelto a los bebés es una costumbre que tiene que ver con la crianza de los niños.	Representación religiosa
5	Arpa	El arpa se entona en los rituales de comunión al interior de las comunidades indígenas	Representación religiosa

6	Vestimenta de novios indígena	En el tercer acto, los novios llevan el ajuar distintivo de las comunidades de Cotacachi. Los pañuelos rosados en forma de triángulo son usados tanto por los novios y los padrinos.	Representación religiosa
7	Flores del ritual de lavado de cara	Existen flores como los claveles que acompañan distintos rituales kichwas.	Representación religiosa
8	Cruz de claveles	La cruz es un elemento importante en el matrimonio indígena y debe ser besada por quienes participan en el ritual.	Representación religiosa
9	Carrizo	El carrizo se utiliza para dar de beber principalmente a los novios, sin embargo, el material es la base también de instrumentos andinos como las flautas que se utilizan en el inti raymi.	Representación religiosa
10	Vestimenta de Abago	En tercer acto se utiliza la misma vestimenta que en el Baile de Abagos.	Representación religiosa
11	Vestimenta de ángeles	Es la vestimenta del personaje que participa en el Baile de Abagos.	Representación religiosa
12	Espadas de madera	Son elementos que simbolizan la batalla entre el bien y el mal.	Representación religiosa
13	Máscara	La máscara es utilizada como parte de la vestimenta tanto de los ángeles como de los abagos.	Representación religiosa
14	Cabello largo	El cabello largo masculino suele ser el rasgo más distintivo de los kichwas.	Representación social
15	Casa de adobe	La casa de tapial es considerada como parte del patrimonio cultural, debido a que muchas comunidades en Cotacachi, aún conservan casas de este material	Representación económica
16	Comunidad	La comunidad se representa en los tres actos debido al acompañamiento y la convocatoria que tienen estos rituales.	Representación de elementos inmateriales
17	Idioma kichwa	La letra de los temas del videoclip se desarrolla en la lengua kichwa.	Representación social

Fuente: Waruntzy- Humazapas.
Elaboración: Tamia Andrango

En el videoclip *Waruntzy*, hay una reconstrucción de los protocolos y tiempos que se desarrollan en cada ritual así como de las responsabilidades de cada personaje que participa. En este caso, la cultura aparece representada a través de la celebración o de un acontecimiento festivo. En este caso, los músicos omitieron su representación y la interpretación del tema para convertirse en personajes de las historias que transcurren

en el video, esto se realizó con la intención de evidenciar lo más exacto posible, cómo ocurren los rituales al interior de las comunidades.

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

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

3.2 Representación en el videoclip *Shinami* de Inmortal Kultura

El videoclip *Shinami*, de Inmortal Kultura (4:08 minutos), se realizó en el año 2019. Los artistas privilegiaron trabajar desde espacios que les resulten familiares, por lo que, parte del videoclip se grabó en la comunidad de Perafán de donde proviene SDon Gato, donde se muestra su casa, su terreno, incluso su familia conforma el elenco de actores. Así mismo, en una segunda parte del video, rodada en el sector urbano de

Cotacachi, se evidencia una propuesta de ubicarse en los parques principales de la ciudad.

Al igual que la primera agrupación, Inmortal Kultura trabajó el video a partir de una colaboración de la productora Rocue de Sebastián León, un joven cotacacheño quien describe que su trabajo privilegia el mensaje que los artistas quieren transmitir a través del audiovisual “en el caso de Inmortal el mensaje que se quería transmitir era destacar el valor de la agricultura” (León Sebastián 2020, entrevista personal; ver Anexo 7). Asimismo, la productora se interesa en apoyar a artistas que se encuentren en contextos de desarrollo de propuestas musicales interesantes.

Dentro del lenguaje audiovisual, se combinan imágenes de cámara de video y dron en donde predomina mostrar espacios abiertos, rurales, el Tayta Imbabura y lugares cotidianos para los dos cantantes que conforman el grupo. *Shinami* nació de la idea de SDon Gato, de representar lo que se cuenta en la letra del tema, es decir, la posibilidad de que la cultura kichwa y la cultura hip hop habiten en las nuevas generaciones de jóvenes indígenas, pero sin dejar de lado la sabiduría de los taytas como la agricultura, y el respeto a la Pachamama. En el video se cuenta una historia anecdótica de SDon Gato, pero que puede ser también la historia de muchos jóvenes indígenas quienes combinan su vida al interior de la comunidad, pero también salen al espacio urbano a realizar música u otras actividades (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal: ver Anexo 7).



Figura 2. Videoclip *Shinami*, 2019. Elaborado por: Tamia Andrango. Fuente: Inmortal Kultura

La historia muestra a un adolescente indígena quien se levanta a trabajar la tierra con su familia, “el adolescente está descalzo para representar la conexión neta con la tierra, para que quienes miren sientan esta conexión directa con la Pachamama” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal: ver Anexo 7). El padre y la madre, le enseñan a SDon Gato, el proceso de la agricultura: arado, siembra y cosecha hasta que la familia comparte una comida con los principales productos cosechados en medio del terreno que es el espacio constante en la primera parte del video.

Este sentido anecdótico y vivencial que se refleja en los videos es una fuerte importante para considerar que la representación de la cultura está estrechamente relacionada con las situaciones vividas por los músicos, tal como se aprecia en la figura 2. “El video permite complementar con imágenes los otros componentes de las canciones y generar relatos que ordenan las diferentes dimensiones de la realidad de los músicos y autores, dotándoles de sentido” (Alfaro Rotondo, 2013, 79).

Paralelamente, existe la puesta en escena de los dos artistas, quienes se ubican en el mismo terreno que transcurre la escena de la familia sembrando, los dos cantantes interpretan el tema y llevan la vestimenta blanca tradicional, el cabello trenzado y un par de collares del personaje de los Abagos. En un segundo momento del video, a partir del minuto 3:45, cuando acaban de sembrar, SDon Gato adolescente, deja su vestimenta tradicional y se viste con un jean y zapatos nike para salir a la ciudad donde se encuentra con un amigo. “En el video se muestra la paridad cultural: la kichwa y la occidental. Pero también se evidencia una problemática, a pesar de que nos vestimos modernos, no dejamos de ser kichwas. Pero muchos jóvenes suelen llegar a tener vergüenza de vestirse de blanco” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

Una vez que los jóvenes ingresan a la ciudad, se encuentran con un amigo con quién interpretan el tema en diversos parques de la ciudad (véase figura 2), y paredes con grafitis. Además, se regresa constantemente a observar a los artistas cantando en su comunidad. La historia toma un giro al final del video en dónde se observa a los tres jóvenes volviendo a salir de la comunidad pero, dos de ellos ya llevan la vestimenta blanca mientras se dirigen a la ciudad.

En cuanto al lenguaje audiovisual, el videoclip tiene 128 planos, de los cuáles, 45, son planos detalle, 8 primer plano, 32 planos medio, 2 planos americanos, 17 planos generales con cámara de video, y 24 planos entre generales y gran generales realizados con el dron. Los planos detalle, son utilizados para contar aspectos importantes dentro de la composición de la imagen, por ejemplo, en la habitación de SDon Gato adolescente, los planos detalle son utilizados para mostrar fotografías de sus familiares quienes llevan la vestimenta kichwa, así mismo, se observan instrumentos utilizados para realizar música tradicional como la palla para el baile de los abagos y la flauta que se entona en el inti raymi. Se utilizan dos montajes, realizados en una pantalla verde, para ubicar a los cantantes en el terreno mientras la familia continúa con la siembra, este es un recurso que se utiliza para representar, es decir, describir, dibujar o ponerlo dentro de nuestros sentidos (Hall, 1997, 15), la relación que tienen los jóvenes con la tierra.

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

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

lo mencionado por Alfaro Rotondo (2013, 79) ya que los videoclips de música andina, exploran diferentes realidades de la vida de los músicos y permiten contar acerca de sus orígenes y sus metas en el mundo actual.

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

A continuación, se analizarán los elementos de la cultura kichwa presentes en el videoclip e identificados a partir del análisis de planos:

Tabla 3

Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip Shinami de Inmortal Kultura

Número	Elementos de la cultura kichwa	Contexto del videoclip	Formas de representación
1	Agricultura	La historia guía el proceso de arado, siembra, y cosecha del maíz en una misma locación: el terreno ubicado en una comunidad de Cotacachi que pertenece a la familia del cantante.	Representación económica
2	Espacio rural, comunidad, terreno	La comunidad y el espacio rural se muestran en el contexto de la letra del tema, en donde, se busca mostrar la conexión con la tierra.	Representación social

3	Cerro	Hay referencias al Volcán Imbabura (Tayta Imbabura), que es una deidad importante para los kichwas.	Representación religiosa
4	Collar de abagos	Los artistas llevan el collar tradicional de la Danza de Abagos.	Representación religiosa
5	Instrumentos andinos: palla, flautas de carrizo, guitarra.	Una segunda referencia a la raíz musical de Cotacachi.	Representación religiosa
6	Cabello largo	Cuando los artistas cambian su ropa por un atuendo moderno, conservan el cabello largo que resulta ser una evidencia de su pertenencia a la cultura kichwa.	Representación social
7	Vestimenta blanca masculina	La vestimenta blanca es utilizada como parte de la representación de los artistas	Representación social
8	Anaco, vestimenta mujer kichwa	Las mujeres conservan la vestimenta incluso en las actividades cotidianas como la siembra.	Representación social
9	Idioma kichwa	Al interior de la familia se conserva el idioma kichwa, el cual es transmitido desde los padres.	Representación social
10	Gastronomía: cucabi.	La familia comparte los alimentos al interior del terreno, el cucabi o pamba mesa es un valor importante dentro de la cultura y se realiza tanto en actividades familiares como comunitarias.	Representación económica
11	Comunidad	Está presente en contraste con la ciudad y el espacio urbano	Representación inmaterial de la cultura
12	Idioma kichwa	La letra de la canción se desarrolla en kichwa, lo cual es una característica de la agrupación de rap kichwa.	Representación social

Fuente: Shinami- Inmortal Kultura.

Elaboración: Tamia Andrango

En el videoclip *Shinami*, se observa que en la mayoría de planos (véase tabla 2) aparece el terreno sobre el que transcurren diversas escenas, en este caso, la agricultura no es un elemento exclusivo de la cultura kichwa pero es parte fundamental de la lucha y el sustento de los indígenas. Además se observa que la representación se elabora justamente al rescatar los saberes que intervienen en la siembra y cosecha de los

productos, por lo que se entendería como la representación económica. Por otra parte, el cuerpo de los artistas y los protagonistas permiten la construcción de la representación social, pues, el cabello largo y la vestimenta son los elementos más constantes que se pueden encontrar en los tres videoclips.

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

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

3.3 Representación en el videoclip *Juyani* de Juyanis

El videoclip *Juyani feat Álex Ascanta* (4:43 min) de la agrupación Juyanis, se trabajó en el año 2019 con *Ie Creative*, surgió de la necesidad de crear una nueva versión de un tema original que nació en el año 2002 y contar la historia a partir del audiovisual. En este caso, Luis Tabi trabajó la propuesta del guion basado en la historia real: un amor platónico vivido por el director. Para la creación del videoclip, y como parte de la nueva propuesta, el tema cuenta con la colaboración de un cantante de rap, Álex Ascanta. “Si se mira en el video que los chicos juegan básquet, o que el personaje camina cerca al local de la chica, es porque eso sucedió en la realidad, pero en el tema se evidencia que ahora cada uno en su mundo, somos felices” (Tabi Luis 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

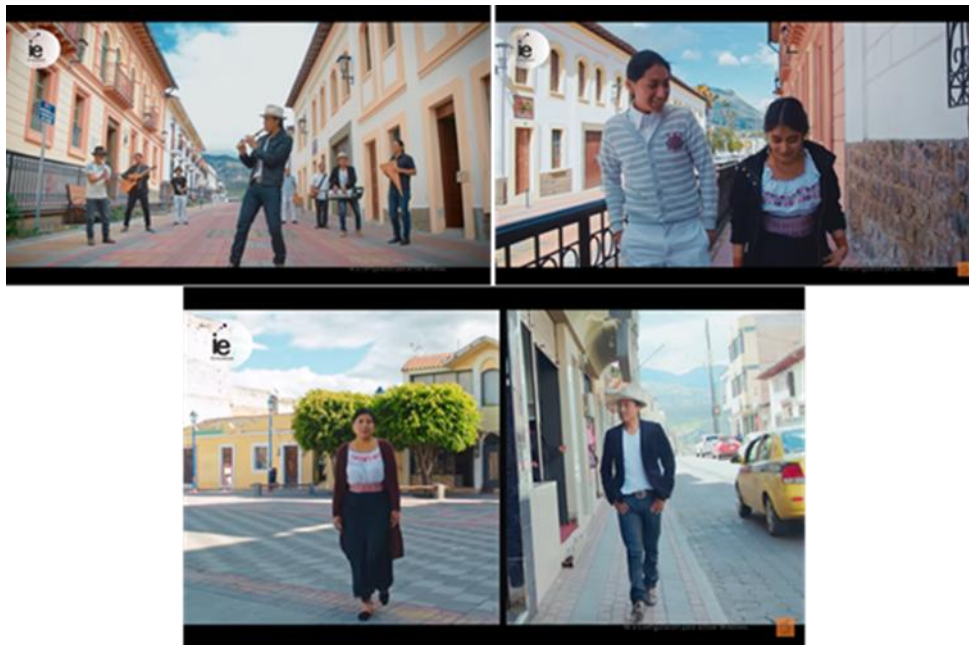


Figura 3. Videoclip *Juyani*, 2019. Elaborado por: Tamia Andrango. Fuente: Juyanis

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

El elemento que liga la historia del pasado con la situación actual de los integrantes de Juyanis, es precisamente la música, pues a través del tema *Juyani*, es que se permite contar tanto el enamoramiento vivido en la adolescencia por el director del grupo, como de la propuestaailable del sanjuanito que los artistas quieren destacar. La

historia de amor cuenta cuando Luis, un adolescente indígena quien estudia en un colegio del cantón, se enamora de una chica quien viste con anaco a quien la mira de vez en cuando en las calles de Cotacachi y en el local en el que ella atiende. Luis llega a conocerla y comparte con ella momentos de amistad, pero no le declara su amor, sino que compone un tema en kichwa, donde expresa sus sentimientos.

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

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

Respecto al lenguaje audiovisual, el **videoclip se compone de 104 planos, los cuales, en su mayoría son planos generales (42) y medios (41), planos americanos (8), primer plano (7), plano detalle (6), ya que, en la mayoría de escenas se observa a los músicos en conjunto interpretando el tema, además hay acercamientos hacia el rostro y los instrumentos de los integrantes, asimismo, en los planos americanos se privilegia mostrar al director del grupo cantando o bailando.** La locación de la puesta en

escena es la misma, hasta casi el final del video en que hay una despedida y los músicos se dirigen al parque principal de Cotacachi.

Sobre el movimiento de la cámara, en la mayoría de planos se observa un paneo a la derecha o a la izquierda, y hay transiciones muy seguidas entre planos, ya que éstos duran entre 1 a 3 segundos. **Esta propuesta va en relación al tema, un sanjuanito con tintes de música tropical, lo que lo convierte en un ritmo muy movido.** Existen solamente dos efectos especiales: uno, cuándo Luis imagina a la chica en la que se inspira para crear el tema, y otro, en donde se ve a los dos protagonistas adultos caminando en diferentes calles en una pantalla dividida, para que se comprenda que han tomado caminos separados. En el video, existen 6 planos detalle, pero que se ubican en un aspecto secundario para informar los pies de los personajes, o aspectos de su vestimenta, sin embargo, los planos detalle no se utilizan en las imágenes de la puesta en escena de los músicos.

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

El videoclip *Juyani* es una representación biográfica del director y de la formación del grupo musical. A diferencia de los otros videoclips, el sector rural o la comunidad no tienen un protagonismo importante ya que se hace énfasis en los sentimientos y aprendizajes de los protagonistas sobre la amistad, el amor, y las metas artísticas - profesionales. Aparecen representados 3 espacios: en primer lugar, la puesta en escena de los músicos en el sector urbano de la ciudad donde se distingue la interpretación y destreza musical de cada uno; a la par, se evidencia una historia de amor que transcurre en relación con la letra de la canción; asimismo, hay una colaboración de un artista de rap Álex Ascanta, quien interpreta el tema en una locación cerrada. El vestuario de los músicos, es moderno en relación a los otros videos, ya que no utilizan la vestimenta tradicional, al contrario se muestra una innovación en los peinados y la vestimenta casual que llevan. Esta puesta en escena es parte de la construcción visual del grupo en las presentaciones, ya que, se pretende dar un aire más moderno, que muestre la vida cotidiana de los kichwas donde no necesariamente se usa la vestimenta tradicional; y los alcances que tiene la música al explorar con ritmos

tropicales, pasos de baile y llevándola a otros países fuera del territorio comunitario y nacional.

En ese caso, “los otavalos son un grupo étnico que han tenido la oportunidad de recorrer el mundo a través del comercio de artesanías y su música. Así sus manifestaciones se configuran entre lo tradicional y lo moderno, entre lo originario y la hibridación, la adaptación y la rebeldía, lo joven y lo adulto (Farinango 2019, 240). Los lugares que aparecen en el video se combinan en escenas de locaciones abiertas: la calle García Moreno en Cotacachi cuándo los artistas interpretan la canción. Por otra parte, al desarrollarse una historia biográfica, se pone en escena también la casa del director de la agrupación, el lugar de ensayo de los músicos, el colegio de música de la ciudad, y el mercado municipal.

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

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

A continuación, se analizarán los elementos de la cultura kichwa presentes en el videoclip e identificados a partir del análisis de planos:

Tabla 4

Elementos de la cultura kichwa que aparecen en el videoclip *Juyani* de Juyanis

Número	Elementos de la cultura kichwa	Contexto del videoclip	Formas de representación
1	Instrumentos andinos	Los instrumentos andinos al inicio del video, contextualizan la mezcla de ritmos en la canción.	Representación social

2	Cabello largo	El cabello largo es el rasgo distintivo masculino de la pertenencia a la cultura kichwa a pesar de que los artistas lleven una vestimenta moderna.	Representación social
3	Sombrero	Existe una hibridación en la vestimenta kichwa, sin embargo, el sombrero es el elemento que más conservan los hombres.	Representación social
4	Volcán Cotacachi	La Mama Cotacachi o Warmy Razy es el centro fundamental de la religiosidad de las comunidades de Cotacachi.	Representación religiosa
5	Vestimenta blanca	El personaje de Luis adolescente lleva la vestimenta blanca con el uniforme del colegio. Esta es una realidad en los establecimientos educativos de la provincia.	Representación social
6	Vestimenta mujer kichwa	En los tres videoclips, la mujer lleva el anaco en todas las actividades que realiza, no se muestran mujeres con vestimenta moderna, a pesar de que en la época actual también la usan.	Representación social
7	Idioma kichwa	La letra de la canción se mantiene en kichwa, mientras que la música explora ritmos tropicales.	Representación social
8	Imagen Santa Santa Anita de Cotacachi	La imagen de la Santa Anita, patrona de Cotacachi que se ubica en el parque principal del cantón lleva anaco.	Representación religiosa

Fuente: *Juyani*- Juyanis. Elaboración: Tamia Andrango

El videoclip *Juyani* a diferencia de las otras producciones, no hace referencia al campo, lo rural, o el entorno comunitario, la historia transcurre en el sector urbano de la ciudad. La representación social se observa en las imágenes donde los músicos entonan instrumentos andinos, llevan el cabello largo y usan el sombrero. Sin embargo, la letra de la canción es en el idioma kichwa, lo cual, es la principal manifestación cultural, y la forma en que la agrupación mantiene viva la tradición. “Yo no me considero fanático de imponer el uso de la vestimenta tradicional para todas las actividades, pero esto no

quiere decir que desconozca la cultura o me convierta en mestizo o me convierta en lo que viene de fuera” (Tabi Luis 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

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

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

Los aspectos representados en los tres videoclips, muestran que las preguntas acerca de la cultura kichwa y la pertenencia a un colectivo étnico se evidencian en las narraciones de los videos, para este ejercicio los artistas consideran fundamental contar desde su testimonio propio las vivencias, la vida y las experiencias que han tenido al interior de la comunidad, en la familia, en la relación con la cultura occidental y sus propias metas y aspiraciones profesionales. De esta manera, para la representación se vuelve necesario contar vivencias personales y colectivas las que son válidas para los músicos en el proceso de posicionar la música kichwa en otros espacios, pues así como la representación de los indígenas en el audiovisual ha partido desde una visión etnocéntrica, la música kichwa también ha sido desvalorizada al no ser considerada como música nacional.

En definitiva, los elementos de la cultura kichwa representados en los videoclips, que son constantes en los tres videos, se imprimen principalmente en el cuerpo de los artistas y actores. El cabello largo, es un signo muy fuerte para los hombres quienes a pesar de llevar ropa moderna, mantienen este rasgo característico. Sin embargo, la representación de la cultura a través de las mujeres lleva una consideración más

compleja, pues, el uso de la vestimenta y el cumplimiento de las tradiciones se atribuyen a un papel de transmisoras de la cultura. Desentrañando la categoría de video indígena, se considera que la “ puesta en escena corresponde así al papel social, que también ubica a las mujeres como más cercanas a las raíces culturales; sus prácticas sociales en la comunidad, la preparación de comida, la crianza de los niños y el uso del idioma originario.” (Schiwy 2005, párr. 20). En el videoclip Shinami se puede apreciar que la madre de SDon Gato despierta al joven hablándole en idioma kichwa y es quien más tarde se encarga de peinarle la trenza.

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

Capítulo cuarto

Prácticas audiovisuales de los grupos de música y danza kichwa

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

1. Formas de organización y trabajo

Las tres agrupaciones en su ejercicio musical y a pesar de proyectar en los escenarios y en el audiovisual, distintos matices de la música kichwa, comparten elementos en común. En primer lugar, la música kichwa o música indígena no ha incursionado en los mismos espacios de los géneros que son considerados música nacional o los géneros de moda, la música kichwa aún se encuentra en proceso de posicionarse en la escena de los principales festivales de música y los medios de comunicación. Esto ha sido a causa del poco valor que se le ha dado a la música andina y el desconocimiento que existe acerca de los géneros musicales no solo de los kichwa Otavalo sino de los pueblos y nacionalidades del país, lo que ha implicado un trabajo extenso para los grupos que incursionan con este estilo.

En segundo lugar, las agrupaciones conforman procesos para visibilizar a la música kichwa, uno de ellos es la propuesta audiovisual en la que los artistas consideran importantes las imágenes para “llevar el mensaje” o contextualizar a la música con referentes de los aspectos comunitarios y de la sabiduría de la cultura. Esto se puede observar dentro de las producciones audiovisuales ya que la vestimenta indígena es el principal elemento de representación en los tres videoclips analizados,

por otra parte hay una intención de evidenciar la cercanía con el lugar de origen ya sea este en el sector rural o urbano del cantón Cotacachi, los artistas se identifican como indígenas de Cotacachi; asimismo un elemento constante que une a las tres agrupaciones es conservar el idioma a pesar de que la música explore otros géneros, consideran importante continuar la práctica del idioma kichwa aunque esto limite su público.

En este contexto, el audiovisual, ha sido incorporado a la puesta en escena de las agrupaciones: Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanis las cuales pesar de las dificultades en cuánto al presupuesto que implica la producción de un videoclip considerando que todo su desarrollo grupal ha sido a través de la autogestión, se preocupan por mantener la mejor calidad que pueden encontrar a su alcance. Sin embargo, en los últimos 10 años, diversas productoras principalmente de pueblos y nacionalidades han colaborado con las agrupaciones para expandir el alcance la música kichwa y llegar a diferentes públicos con productos que muestren diversos elementos de la cultura kichwa.

El videoclip *Waruntzy*, de la agrupación Humazapas se realizó con la productora Ayllu Records en el año 2013, la propuesta surgió a partir de José Espinosa quien tuvo un acercamiento con la agrupación para la realización de un videoclip y que este pueda ser subido a su canal de Youtube. Los integrantes de Humazapas trabajaron en el guion a partir del tema que tenía previamente grabado, el cual fue el resultado de varios años de investigación de la música kichwa tradicional. Humazapas no pagó el costo del video al productor, pero le permitió subirlo al canal de Ayllu Records.

La agrupación consideró representar los rituales que en ese momento se encontraban investigando, “aceptamos hacer el videoclip porque la música comunitaria necesita un espacio para ser vivida y el audiovisual nos permitía contar la realidad de lo que hacíamos como músicos comunitarios” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7). Por esta razón, y como una manera de reconocimiento al espacio y tiempo donde se realizan los rituales, los artistas trabajaron el guion sobre una recreación de los mismos, y no tuvieron la intención de presentar una puesta en escena de los músicos interpretando la canción. El videoclip, “nos permitió construir un espacio visual de modo que nuestra investigación sea más sincera respecto a la música de las comunidades” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7). Para este punto, dentro de la categoría de video indígena, se considera que la producción audiovisual de

los pueblos y nacionalidades es comunitaria tanto en el aspecto económico como en las diferentes fases de la producción. Schiwy (2005, párr.30) menciona que:

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

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

En este aspecto, se encuentra que las agrupaciones de música y danza kichwa conjuntamente con las productoras audiovisuales de pueblos y nacionalidades así como de las productoras mestizas, establecen redes de apoyo, considerando el contexto de desarrollo de cada agrupación. Estas redes trabajan por un objetivo común: revalorizar la música y danza kichwa llevando un mensaje con los saberes propios de la cultura, además, realizar productos audiovisuales de calidad que permita el sustento tanto de los músicos como de los productores. “Si uno escucha la música y también la mira, la mirada nos puede contar muchas cosas más por ejemplo utilizamos ciertos colores, porque eso puede invitar a otros a investigar” (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7).

Por su parte, la productora Ayllu Records, inició su trabajo de manera empírica, luego José Espinosa ingresó a estudiar cine en una época donde aún no existían muchos realizadores audiovisuales kichwas. En este caso, “en la medida en que el videoclip se popularizó en los grupos musicales kichwas, se ha ido perfeccionando las propuestas visuales, yo estoy convencido de que hay un cierto nivel de productores. Pero el nivel

también se puede medir en función de lo que el mercado nos pide, los videos de música kichwa en este caso, no sobrepasan la producción de \$600.” (Espinosa José 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

José considera que las formas de producción se han adaptado a las condiciones por las que atraviesan los grupos, ya que, “la industria musical local no recibe apoyo estatal o subsidio sino que ha sido una apuesta de las agrupaciones y las productoras por llevar la música a otros espacios” (Espinosa José 2020, entrevista personal; ver Anexo 7). Por esta razón, José realiza los videoclips de forma gratuita, la forma de trabajo consiste en la producción sin costo, a cambio de que las agrupaciones cedan los derechos para colgarlos en el canal de Youtube. También comenta que en el pasado se establecía una relación recíproca: cuando los grupos recuperaban la inversión a través de las presentaciones o la venta de DVD’s le retribuían una parte de la cantidad. Humazapas también reconoce que todos sus videoclips se han trabajado bajo esta modalidad ya que la agrupación no tiene un presupuesto destinado para la producción audiovisual.

En el caso de Humazapas, más tarde abrió un ala de producción audiovisual llamada ANTA que se denomina una productora comunitaria debido a que realiza diversos productos que contribuyan al desarrollo de las comunidades en el aspecto artístico, publicitario, organizativo, entre otros. Luis Bonilla realizador audiovisual, también estudió en el INCINE y considera que su práctica tiene el objetivo de que “no se pierdan las tradiciones que se han vivido en el pasado” (Bonilla Luis 2020, entrevista personal, anexo 7).

Un caso similar, se observa en la agrupación Inmortal Kultura, a pesar de que es una agrupación reciente que nació en el año 2015, también trabaja en una modalidad de autogestión y redes tanto para la grabación de su primer disco como para posicionar los artistas. Los videoclips realizados por Inmortal Kultura, se han dado por el apoyo de productoras como Rocue y otros realizadores, “el tema de los ingresos es complicado, no existe financiamiento, en el país el hiphop todavía es mal pagado, nosotros lo hacemos por amor a la cultura.” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

En el videoclip Shinami, SDon Gato comenta que trabajó con Sebastián León y Francisco Andramunio “en la vida encontramos personas de corazón que nos dan la

mano para crecer juntos” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7). El director de la agrupación diseñó el guion y se reunieron previamente con los realizadores, el día de la grabación la productora acudió la con los equipos, mientras que los artistas garantizaron la locación y los escenarios que querían mostrar.

Por su parte, el sustento de la productora Rocue, que realizó el videoclip *Shimani*, proviene de Youtube y otros trabajos que lleva a cabo principalmente en la labor publicitaria, sin embargo, Sebastián León (2020), tiene el objetivo de realizar videoclips de agrupaciones que tengan mensajes positivos como el rescate de la cultura pero sabe que los artistas no disponen de los recursos para pagar una producción de video, por lo que, igualmente las realiza de forma gratuita a cambio de que le permitan subir el video a su canal. “Les propuse que trabajemos con los elementos que disponemos, el equipo de producción fuimos dos personas y utilizamos una cámara, tres lentes, dos reflectores, un dron, además tuvimos la oportunidad también de tener una pantalla verde para hacer un efecto” (León Sebastián 2020, entrevista personal; ver Anexo 7). El videoclip *Shinami* alcanza el valor de \$200 de acuerdo al nivel de producción, pero Rocue actualmente está perfeccionando sus equipos de trabajo y calidad para garantizar una mejor producción que elevará el costo de los videoclips.

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

Por lo tanto, en los tres videoclips se observa que las prácticas audiovisuales están delimitadas por el nivel de desarrollo que el grupo posee, sin embargo, las tres agrupaciones eligen trabajar con productoras cercanas a la cultura kichwa y al cantón de donde proceden, esto se lleva a cabo a través de formas de intercambio y apoyo a pesar de la falta de financiamiento tanto para las agrupaciones como para las productoras

audiovisuales locales, es decir, ambos espacios el musical y el audiovisual se complementan en el contexto artístico por llevar a cabo procesos de autogestión e intercambio que posibiliten un mayor alcance para estos productos artísticos en donde la música se complementa con imágenes que amplían el contexto de las canciones.

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

En el caso de las productoras audiovisuales, se puede observar que la realización de videoclips de música y danza kichwa, se lleva a cabo como una forma de apoyo a las agrupaciones, pero, la forma de obtener recursos es principalmente a través de Youtube, en la cual tarifican los videos. Adicionalmente, las productoras se financian de otros trabajos para poder sostener los gastos de equipos y producción, pero muchas veces el trabajo de postproducción como la edición se encuentra subestimado ya que es realizado por los propios productores que realizan multitareas para lograr obtener los productos de video finales. El aspecto del financiamiento aún es una limitante tanto para las agrupaciones como para los realizadores quienes muchas veces no obtienen el apoyo de instituciones a nivel nacional o local.

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

Otro de los puntos a los que el cineasta se muestra crítico es a la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y lo artesanal. Reconoce que muchos de los procesos de producción, escritura y rodaje que surgen de los talleres con cineastas

indígenas son colectivos, pero sin embargo sostiene que es necesario valorizar el papel de creador y apuntalar procesos de profesionalización (León 2017, 65).

2. Cambios culturales y comunitarios

El análisis de los cambios culturales que atraviesa la nacionalidad kichwa, evidencia que los procesos de migración, el comercio, la religión, la comunicación, el proyecto de Estado, entre otros, han provocado diversos cambios en las formas de vida de los indígenas que los ha alejado de una matriz característica de lo que significa o significaba ser kichwa, precisamente, los jóvenes son quienes han enfrentado en los últimos años los resultados de estos complejos procesos y los ha obligado a redefinir ciertos parámetros de su construcción al interior de una cultura. “Los cambios y transformaciones preocupan desde la posibilidad de que se podría estar despojando a los otavalos de su identidad cultural, o a lo que se le podría calificar o a lo que se le podría calificar o enmarcar como lo culturalmente característico del Otavalo de originalidad ante un mundo local de formas contemporáneas globales” (Maldonado Ruiz 2004, 11). Estos cambios han provocado cierta estigma sobre los jóvenes, ya que han pasado por transformaciones como dejar el idioma kichwa, cortarse el cabello, llevar la vestimenta moderna, etc., muchas veces esto es juzgado como pérdida de la cultura por parte de personas más tradicionalistas.

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

En el caso de las agrupaciones de música y danza kichwa, a partir de las entrevistas realizadas y al tener conocimiento acerca de su ejercicio artístico y audiovisual con respecto a lo que significa para ellos pertenecer a una cultura y todo lo que eso conlleva, se obtiene que los cambios culturales producidos en las comunidades

de Cotacachi provienen de fenómenos como la migración, la conquista religiosa, la educación entre otros. Asimismo, los artistas se refieren constantemente a la sensación de pérdida de la cultura que conlleva la pérdida del idioma; de la cultura material como la vestimenta; y de los saberes tradicionales como la agricultura. Pero por otra parte, recalcan la presencia de jóvenes y de agrupaciones que a pesar de las dificultades continúan interpretando la música tradicional y fomentan la revalorización del arte. Es por esto, que se consideran varios puntos importantes para conocer los cambios culturales que se han producido en Cotacachi y cómo éstos han condicionado de alguna forma el ejercicio artístico de las agrupaciones de música y danza kichwa.

Pérdida de la tradición oral: el motivo para la formación del grupo Humazapas partió de un reconocimiento de la pérdida de la música y los bailes de tradición oral, así como de los espacios comunitarios en que participaba esta música. En el videoclip *Waruntzy*, de Humazapas se evidencia un retorno a las costumbres heredadas mediante la tradición oral, los artistas reconocen que para llegar al tema del videoclip, pasaron durante aproximadamente tres años por un proceso de empoderamiento acerca de la música kichwa así como de investigación musical y aprendizaje de construcción de instrumentos para así poder componer sus temas con las estructuras de la música tradicional. Humazapas denomina su proceso como rescate y reinterpretación (Humazapas, 2020), precisamente porque la pérdida de la cultura también ha afectado el contexto artístico y de la música de tradición oral, de hecho, el baile de Abagos que se muestra en el videoclip se extinguió con los taytas, pero a partir de la investigación, se ha vuelto la mirada a reaprender tanto la música como los pasos.

Los jóvenes ya no tienen el mismo acceso a la tradición oral, porque los taytas ya no nos heredan la cultura, los medios pueden ser una forma alternativa para volver a estos conocimientos, se puede conversar con ello, pero no reemplazarán el espacio comunitario y participativo en que se desarrollaban estas tradiciones (Bonilla Jesús 2020, entrevista personal, anexo 7).

Reaprendizaje de los elementos de la cultura: El acceso al territorio y a la práctica de la cultura kichwa debido a los cambios y transformaciones que ha atravesado, no resulta un proceso simple para los jóvenes. Los artistas reconocen que han tenido que investigar y aprender acerca de diversos saberes para complementar su propuesta artística y llevar el mensaje militante sobre los valores de la cultura kichwa, ya que, ellos así como la mayoría de indígenas en la actualidad, han tenido que establecer nuevos mecanismos de aprendizaje respecto a las tradiciones, muchos por

encontrarse fuera del territorio comunitario. “Me encuentro en una reconstrucción conmigo y la cultura kichwa, tuve un proceso de cambio ya que viví desde los 8 años en Quito, pero necesitaba retornar y mi realidad cambió totalmente por lo que volví a hablar kichwa” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

En el videoclip *Shimani*, se evidencia una propuesta de contar acerca de las diversas etapas de la agricultura, las cuales, son heredadas desde los padres del joven quien protagoniza la historia, esto también es una metáfora de lo que han realizado los artistas en su vida personal pues consideran valiosos sus testimonios y aprendizajes sobre las vivencias comunitarias. Dlc, integrante de Inmortal Kultura (2020), asegura que al aprender a cantar rap, necesariamente implicó aprender el idioma de su cultura “A mi mis padres no me enseñaron el kichwa, pero con el tiempo que he estado creando las canciones con SDon Gato, ahora estoy aprendiendo el idioma de hecho he escrito varios temas, por eso avanzamos enfocándonos en nuestra cultura, incluso aprendí sobre los raymis y varias cosas que no sabía”. (Chávez Alexander 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

Adaptación. Las tres agrupaciones consideran que su público objetivo son precisamente los jóvenes debido a la época de globalización que viven y la necesidad de continuar realizando la música kichwa en este contexto. En los últimos años, así como la música se ha adaptado y se ha renovado con diversos géneros, lo mismo ha sucedido con las tradiciones que se han reinventado y tomado diferentes espacios. En el videoclip *Juyani* así como en *Shinami*, se evidencia sobre todo en la vestimenta, la adaptación que de los sujetos a elementos modernos, sin embargo, otros se conservan y acaban por evidenciar la pertenencia a la cultura kichwa como el cabello largo, el idioma, los instrumentos. “Si la cultura se queda estática nos va a acabar, por eso debemos adaptarnos” (Guitarra Jefferson 2020, entrevista personal; ver Anexo 7).

La agrupación Juyanis, tiene una experiencia de 20 años en la música, en donde la exploración principal ha sido la fusión de géneros de la cultura mestiza o extranjera con la música kichwa, esto llevó a que la agrupación realice una gira en Japón en donde mostraron una imagen nueva y moderna respecto a las agrupaciones tradicionales, sin embargo, interpretaron temas en kichwa, ritmos como el inti raymi lo cual mostró la relación que los artistas tienen con su lugar de procedencia y la pertenencia a una cultura. “En el contacto con las culturas, costumbres, músicas, se busca marcar la frontera a través del *toque de lo indígena*. La noción de lo inferior, lo que no sirve, se

pierde cuando su cultura tiene valor al momento en que ella enriquece a las demás y viceversa” (2004, 42).

Nuevas tecnologías. el audiovisual y la realización de videoclips para los grupos de música y danza kichwa puede considerarse como un elemento importante para transmitir la cultura. En primer lugar, estas producciones han ubicado a la música y danza kichwa así como a diversas manifestaciones artísticas en un campo dentro de los medios de comunicación online, además el audiovisual es una posibilidad de preservar la tradición oral o darles un contexto para circular referentes culturales sinceros que provienen de las vivencias de los integrantes de la agrupación. Esto se puede observar a la luz de lo que expone Alfaro Rotondo (2013,81), ya que, “el video digital forma parte ya del sistema de prácticas sociales y símbolos de las fiestas, danzas y rituales tradicionales”. En este contexto, el audiovisual resulta importante para documentar las manifestaciones artísticas de los pueblos y continuar con la identificación en cuanto a los significados que se encuentran presentes.

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

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

Por otra parte, las agrupaciones tienen una organización conformada por un director quien dirige las decisiones del grupo y han tomado la iniciativa para la

elaboración del guion de cada uno de los videoclips, aunque en la producción de los mismos, se puede evidenciar un trabajo colectivo ya que todos los integrantes aportan tanto en la locación, como personajes, y con el vestuario. Por lo tanto, lo comunitario puede evidenciar a través de la minka que realizan tanto los músicos y productores audiovisuales para llevar adelante los videoclips, a pesar de que el trabajo de las agrupaciones en muchas ocasiones se realice de manera autónoma.

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

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

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

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

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

El audiovisual indígena así como el arte en general, se desarrolla aún en condiciones difíciles tanto para las etapas de aprendizaje y capacitación como las de producción y postproducción. Por lo que, estas redes de apoyo han sido fundamentales para mejorar la calidad artística y técnica tanto de los músicos como de los realizadores además de evidenciar que estas producciones se encuentran en aumento y cada vez más agrupaciones consideran indispensable para su ejercicio artístico, realizar videoclips.

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

Conclusiones

Los videoclips de música y danza kichwa de las agrupaciones cuyos integrantes provienen de comunidades indígenas del cantón Cotacachi, evidencian la representación de la cultura en la medida que asumen dentro de su ejercicio artístico, la necesidad de contar acerca de la música tradicional así como los saberes, el idioma y el patrimonio cultural que consideran como propio, en este aspecto, el audiovisual constituye en la actualidad un elemento fundamental para darle continuidad a estas manifestaciones artísticas y una vía para rescatar y representar aquello que se considera se está perdiendo.

Además, los videoclips representan elementos de la cultura que se mantienen constantes en las tres agrupaciones, los mismos que tienen que ver tanto con el entorno comunitario; la cultura material: idioma, vestimenta, patrimonio natural; así mismo, con los sistemas de representación: económico, social y religioso, ya que se valorizan saberes como la agricultura, la relación con el espacio natural con referencias tanto a la Warmy Razu y al Tayta Imbabura. De igual manera en que autores como Luis Farinango (2019) y Gonzalo Ordoñez (2014) han puesto especial atención a la representación que se realiza por el cuerpo de los artistas, los integrantes de los grupos mantienen en su cuerpo elementos distintivos de la cultura, a las mujeres se las reconoce al llevar la vestimenta (anaco), mientras que los hombres representan los elementos de la cultura a través del cabello largo, los instrumentos, accesorios, entre otros.

De acuerdo al contexto social y cultural por el que atraviesa el ejercicio de las agrupaciones Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanís, se han identificado los cambios culturales y comunitarios que suceden en el desplazamiento de la música y danza kichwa al videoclip. En primer lugar, el desplazamiento se refiere a desconcentrar el ejercicio artístico del entorno comunitario, para llevarlo a diferentes escenarios y al audiovisual. Esto implica que se tomen en cuenta factores como: la pérdida de la tradición oral, el reaprendizaje de los elementos de la cultura por parte de los artistas, la adaptación a nuevos géneros, las nuevas tecnologías. Los cambios culturales para los kichwa Otavalo, tal como describe Gina Maldonado (2004), reinventan aquello que se considera tradicional y propone nuevas formas de llevar la cultura, esto se puede

observar a través de los nuevos géneros que se exploran como el rap y los ritmos tropicales.

Por otra parte, el concepto de comunidad y participación colectiva da luces sobre las prácticas artísticas de las agrupaciones, si bien, los integrantes consideran que han trabajado a partir de la autogestión, la comunidad o los valores de la comunidad se ven representados en las imágenes que aparecen en los videoclips como en los shows y en los proyectos que emprenden las agrupaciones. Pues como se mencionó en el capítulo que corresponde a los cambios culturales, tanto Humazapas, Inmortal Kultura y Juyanis sienten una fuerte responsabilidad y compromiso hacia los jóvenes indígenas y la organización base, por lo que varias veces participan de manera gratuita en diferentes eventos, además que han emprendido proyectos de educación y apoyo a nuevas agrupaciones de música kichwa esto a partir de la experiencia que han alcanzado y el camino recorrido en vida de los artistas. De manera concreta, Humazapas lleva adelante proyectos a partir de la escuela de artes Waruntzy y la productora audiovisual comunitaria ANTA Records; por su parte, Inmortal Kultura, ha realizado festivales para apoyar la escena local del rap kichwa además de apoyar en eventos solidarios; por su parte, Juyanis mantiene el proyecto Simetrika con el fin impulsar una buena calidad en las nacientes agrupaciones de música kichwa.

Igualmente, salen a la luz las redes de apoyo que llevan adelante las agrupaciones musicales con las productoras audiovisuales, pues, tanto la escena de la música kichwa como la situación de los realizadores de pueblos y nacionalidades, buscan un lugar para estas producciones en un ambiente donde aún resulta complicado el acceso a la educación artística, la producción musical y audiovisual así como el financiamiento. La realización de los videoclips de música kichwa lleva un trabajo de apoyo mutuo y gestión compartida. La forma principal de financiamiento para estos videos proviene de Youtube, y proyectos propios, los artistas recuperan lo invertido a través de presentaciones, antes que con el apoyo de instituciones locales y nacionales.

En otro aspecto, al reconocer el desplazamiento de la música y danza kichwa al audiovisual, además de los cambios culturales y comunitarios que se encuentran de por medio, es importante abrazar la concepción del Ñawpa Pacha, una discusión vigente que tiene relación con lo planteado en la categoría de video indígena, pues, el arte y el pensamiento de las culturas indígenas (Schiwy, 2005), que proviene de una serie de tradiciones del pasado, es puesto a discusión a través del audiovisual,

permitiendo que se reconozca a los indígenas como constructores actuales de la historia en medio de un contexto globalizado, antes que como actores del pasado.

La música kichwa ha tomado diferentes matices en la actualidad, si bien, tiene su matriz en tradiciones que se desarrollan en un contexto comunitario y ritual, los procesos de hibridación hacia nuevos géneros como es el caso de Inmortal Kultura y Juyanis, no solo se quedan en la exploración musical, sino que ofrecen un espacio amplio de análisis acerca de la supervivencia cultural y la adaptación de los jóvenes artistas al panorama musical actual, pero sin perder, la identificación con su lugar de procedencia y el colectivo cultural al que pertenecen.

Obras citadas

- Academia Orquesta. 2018. "Tu inseguridad". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=ld34HfDAVj0>
- Alerta Ausímaro. 2019. "Intag". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=1qGDfNAOKHs>
- Alfaro Rotondo, Santiago. 2013. «Peruwood: La Industria Del Video Digital En El Perú». *Latin American Research Review* 48 (S): 69-99. <https://doi.org/10.1353/lar.2013.0049>.
- Ayala Mora, Enrique. 2017. Ecuador patria de todos: identidad nacional, interculturalidad e integración.
- Betancourt, Oscar. 2009. El Elefante de Cotacachi: Una mirada sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura. 1ra ed. Quito: TIANA, Fundación para el Arte y la Cultura.
- Brisset, Demetrio. 2011. Análisis fílmico y audiovisual. Barcelona: Editorial UOC. <http://libroselectronicos.cervantes.es/opac?id=00029239>.
- Cevallos, Raúl. 2017. La cosmovisión andina en Cotacachi. Universidad Técnica del Norte. <http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/8908/2/LIBRO%20COSMOVISION%20ANDINA%20-%20COTACACHI.pdf>.
- Chartier, Roger. 2013. El sentido de la representación. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n.o 42: 39-51.
- Coba Andrade, Carlos. 1976. Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore, agosto. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6066>.
- . 2012. Persistencias etnoculturales y músicos cimeros de Cotacachi. En *Cotacachi: historia, territorio e identidad*. Academia Nacional de Historia.
- Conterón Alta, Yolanda Nazheda. Análisis de otras dinámicas de comunicación que producen dos medios de comunicación indígenas en Otavalo para explorar otras representaciones del pueblo kichwa. Tesis de maestría, Universidad Andina

- Simón Bolívar, sede Ecuador. 2018.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6576>.
- Córdoba, Amalia. 2012. Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios* 0 (24). <https://doi.org/10.5354/0716-3991.2011.19895>.
- Cotacachi Represent. 2019. "Cotacachi Represent". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=RLP7zoNSXX0>
- Danza de la comunidad de Santa Bárbara. 2017. "Quinoa Tarpuy". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. https://www.youtube.com/watch?v=Yddf_rDPELg
- Eclipse Latino. 2013. "No podrán separarnos". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=82hsw3KJPxs>
- Farinango, Luis. 2019. Estrategias de Representación en el Videoclip de la Música Andina en Youtube. Caso Imbabura-Ecuador. En *Perspectivas imagéticas*. Ria Editorial.
- Fernández Díez, Federico, y José Martínez Abadía. 2001. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós.
- Figuerola, José Antonio. 1997. Comunidades indígenas. Artefactos de construcción de la identidad étnica en los conflictos políticos del Ecuador contemporáneo. *Revista Colombiana de Antropología* 33 (enero): 186-219.
- Grupo de danza de la Comunidad de San Pedro. 2020. "Atipak Wayra". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=BXSck9NBdQs>
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. 2002. Enciclopedia de la música ecuatoriana: EMEc. Vol. 2. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Commusica: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/54684817.html>.
- Hall, Stuart, ed. 1997. Representation: cultural representations and signifying practices. Culture, media, and identities. London; Thousand Oaks, Calif: Sage in association with the Open University.

- Humazapas. 2014. "Waruntzy". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=Op9g48Jca6s>
- Humazapas. 2016. "Señor de la Agonía". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=YK47pthbxdU>
- Humazapas. 2017. "Humazapas música y danza kichwa". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=tWzPzlgQkDc>
- Humazapas. 2018. "Atzingu". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=eMqbIHOaP-Q>
- Humazapas. 2019. "Como Chiwaku". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=wi2yXtiMMug>
- Humazapas. 2020. "Guanupamba". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=AiJ3MYqpFOI>
- Humazapas. 2020. "Hana Chakra". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=fHp08j-yeYY>
- Humazapas. 2020. "Lullu muru pacha". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=jp4Uw8mioYU>
- Humazapas. 2020. "Romero Lullu Sisa". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=qp-XZNv7Fw0>
- Humazapas. 2015. "Rosa Velásquez y Alku Chunlluli". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=eykbC9FhB64>
- Inmortal Kultura, 2020. "Pichay". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=2RKhVpzR5W4>
- Inmortal Kultura. 2017. "Hindy Rurrashka". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=b2nynAVgEEM>
- Inmortal Kultura. 2018. "Como me ven feat. Ajeno Mc Sbrms". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=NXIzLHbF05w>

- Inmortal Kultura. 2019. "Más Runas que nunca". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=rkDtTg7le4I>
- Inmortal Kultura. 2019. "Rikchary- Despierta". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=JdbZNeQ-Apo>
- Inmortal Kultural. 2019. "Shinami". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=XmFexDdxt3w>
- Janson, Lara. 2012. Interculturalidad y género en la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Cotacachi. 1. ed. Serie Magíster 121. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Jokiwas. 2018. "Por la Carretera". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=P3ttGOhZvYw>
- Juyanis. 2013. "Ñuka Juyashka". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=xJc42PDhLQQ>
- Juyanis. 2016. "Amor de Luna". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. https://www.youtube.com/watch?v=_qCPGEXUjLk
- Juyanis. 2016. "Jatun Punlla - Juyanis live in Tokyo". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=rBvAQpmVpCg>
- Juyanis. 2016. "Mishki mishki - Juyanis live in Tokyo". Video de Youtube, videoclip de la agrupación cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=5CxQyBnZnAU>
- Juyanis. 2019. "Juyani". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=nFkiglVUT0A>
- La Bayanna Banda. 2018. "Dame un besito". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=thxheknGiig>
- La Mafia Andina. 2018. "Amarumi". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=f-AopribIM>
- La Morena Orquesta. 2019. "Bras Confundido Cover". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. https://www.youtube.com/watch?v=X_U0Xy37NpU
- León, Christian. 2010. Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.

- . 2017. *Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas*. En *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*, Primera edición, 61-87. *Comunicación para el buen vivir 9*. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.
- Los Gatos de la Tulpa Vieja. 2013. "Se va encogiendo el poder". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=2FeY4w5kfyc>
- Madrid, Andrea. 2010. *Percepciones locales sobre los cambios culturales en las actividades de subsistencia: estudio de caso en la comunidad Kichwa de Zancudo Cocha*. Quito: FLACSO Sede Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3375>.
- Maldonado Espinosa, Ati Amaru. *Estudio sobre los cambios en la lírica y la composición musical, producidos en la música kichwa de Otavalo, como efecto del proceso Mindalae*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2017. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5744>.
- Maldonado Ruiz, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros: de la imagen etnoarqueológica de «lo indígena» al imaginario del kichwa otavalo «universal»*. 1a. ed. Tesis. Quito, Ecuador: Abya-Yala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. GG mass media. México: Ediciones G. Gili.
- Martín-Barbero, Jesús. 2017. *Visibilidad (es) y visualidad (es)*. En *Ver con los otros: comunicación intercultural*, Primera edición. Colección Comunicación. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Valle, Luciano. 2002. *Economía política de las comunidades indígenas. Propuestas*. Quito: Abya-Yala [u.a.].
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito-Ecuador: Cartografía de la Memoria.
- Ordoñez, Gonzalo. 2014. *El video clip popular de la tecnocumbia*. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4101>.

- Pérez-Rufí, José Patricio. 2017. El videoclip en Internet: cambios del formato en su distribución online. *Razón y Palabra* 21 (3_98): 574-605.
- Rhoades, Robert E. 2006. Enlazando la Ciencia de la Sustentabilidad, Comunidad y Cultura: una Alianza para la Investigación en Cotacachi, Ecuador. En *Desarrollo con identidad: comunidad, cultura, y sustentabilidad en los Andes*, 1a. ed. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Rincón, Omar. 2006. Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. 1. ed. *Estudios de televisión* 23. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Rueda, Amanda. 2008. Videoclip del rock latino: memoria y transnacionalidad. *NEXUS COMUNICACIÓN*. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i4.831>.
- Schiwy, Freya. 2005. La otra mirada. Video indígena y descolonización. *Miradas. Revista del Audiovisual, Escuela Internacional de Cine y TV*, San Antonio de los Baños, Cuba, s/f.
- Sedeño-Valdellós, Ana. 2012. Vídeo musical y cultura: propuestas para analizar el cuerpo en el videoclip. *Vivat Academia* 0 (120): 91. <https://doi.org/10.15178/va.2012.120.91-101>.
- Tushuna. 2019. "Kuitzaku, Kuitsagu". Video de Youtube, videoclip de la banda cotacacheña. <https://www.youtube.com/watch?v=uok0waDYeZ4>
- Walker, John A, y Sarah Chaplin. 2002. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Octaedro : EUB.
- Winiaypa. 2003. "Daky". Video de Youtube, videoclip de la banda otavaleña producido por Ayllu Records. <https://www.youtube.com/watch?v=ZCpbkQfvnmo>

Anexos

Anexo 1: Ficha técnica del videoclip *Waruntzy* de Humazapas

FICHA TECNICA DEL VIDEOCLIP WARUNTZY	
Artista	HUMAZAPAS
Género	Andina - Ritual
Tiempo	4:54 minutos
Dirección	Joshi Espinosa
Guion	Joshi Espinosa
Año	2014
Título	Waruntzy
Edición y montaje	Joshi Espinosa
Foto	Joshi Espinosa
Sonido	Musicalización: Jesus Bonilla
Producción	Citlalli Andrango - Humazapas
Actores	Flor Bonilla
	Myriam Flores
	Mama Juana Simba
	Mama Carmen Anrango
	Yauri Anrango
	Juan Guandinango
	Tamia Andrango
	Jesus Bonilla
Músicos	Wawa Bonilla
	Jesus Bonilla
	Wawa Bonilla
	Lenin Alvear
	Lenin Farinango
País	Ecuador

Fuente: Humazapas

Elaboración: Tamia Andrango

Anexo 2: Ficha técnica del videoclip *Shinami* de Inmortal Kultura

FICHA TECNICA DEL VIDEOCLIP SHINAMI	
Artista	Inmortal Kultura
Género	Rap kichwa
Tiempo	4:08 minutos
Dirección	Sebastián León / Francisco Andramunio
Guion	Sebastián León / Francisco Andramunio / Jefferson Guitarra / Alexander Chávez
Año	2019
Título	Shinami
Edición y	Sebastián León

montaje	
Foto	Sebastián León
Sonido	Musicalización: Inmortal Kultura
Producción	Sebastián León / Francisco Andramunio
Actores	Jefferson Guitarra (Sdon Gato)
	Alexander Chávez (DLC)
	Nanki Quinchiguango
	José Antonio Guitarra
	Inés Cumba
	Sayuri Guitarra
	Rafael Guitarra
País	Ecuador

Fuente: Inmortal Kultura

Elaboración: Tamia Andrango

Anexo 3: Ficha técnica del videoclip *Juyani* de Juyanis

FICHA TECNICA DEL VIDEOCLIP JUYANI	
Artista	Juyanis
Género	Andina - Tropical
Tiempo	4:43 minutos
Dirección	ie Creative
Guión	ie Creative
Año	2019
Título	Juyani
Edición y montaje	ie Creative
Foto	ie Creative
Sonido	Musicalización: Tabi Music Studio
Producción	Luis R. Tabi Sánchez
Actores	Kori Quilumbaqui
	Jenny Conejo
	Anderson Tabi
	Inti Tabi
	Blanca Tituaña
	Kaori Tabi
	Celeste Tabi
Músicos	Luis Tabi
	David Tabi
	Moisés Tabi
	Miguel Farinango
	Geovanny Artes
	Carlos Guandinango
	César Flores
	Jesús Guaján
País	Ecuador

Fuente: Juyanis

Elaboración: Tamia Andrango

Anexo 4: Perfil de la agrupación Humazapas

HUMAZAPAS

Colectivo de investigación artística y cultural

Nacionalidad: Kichwa Otavalo

Biografía:

El grupo de jóvenes kichwas Humazapas nace en la ciudad de Cotacachi provincia de Imbabura en el año 2010, por el interés de rescatar dos bailes tradicionales andinos en peligro de extinción: Baile de Yumbos y Baile de Abagos, tras recopilar información acerca de la música, construcción de instrumentos y pasos propios de danza, se conformó una tropa de instrumentos de viento que incluía pallas, pífanos y bombos los cuales acompañaban a los bailarines a realizar estas danzas rituales.

En el año 2015, Humazapas amplía su investigación sobre otros ritmos y rituales kichwas como el inti raymi, semana santa, matrimonio, velorios, etc., en donde se incluye el arpa, la flautas de carrizo, rondín, violines, guitarras y otros instrumentos, además de realizar una recopilación de los bailes que permanecen vivos en las comunidades como el fandango, chimbapura, inti raymi, banda de pueblo, etc.

Dicho proceso de investigación incluyó el involucramiento con las costumbres y tradiciones propias de las comunidades indígenas, ya que las prácticas artísticas representan a la cosmovisión andina. En este sentido, entendemos al arte como un todo que abraza los mitos, el idioma, la religiosidad, la comunidad y demás elementos presentes en la cultura kichwa.

Por lo que, actualmente Humazapas trabaja en colectivo por el rescate de la sabiduría que poseen los taytas y mamas de las comunidades y así configurar espacios artísticos en donde proponer un testimonio propio de los pueblos y nacionalidades.

Estos espacios se han impulsado a través de:

- Obras de música y danza
- Producción audiovisual
- Grabación y producción musical

-Festival de Música TURU UKU

-Formación a niños y jóvenes

Hoja de Trayectoria Humazapas:

ARTÍSTICA:

-Primer Lugar en el Concurso de Música Andina “Pawcar Raymi 2012” –Peguche Otavalo 2015.

-Primer Lugar en el Concurso de Danza Nacional “Quito Danzario”, organizado por la vicepresidencia de la CCE- Quito 2015.

-Presentación de la Obra “Allichu Imacha” en el Teatro Nacional de la CCE- Quito (presentación obtenida como premio por ser los ganadores del concurso “Quito Danzario”)- Quito 2015

-Primer lugar en el Concurso de Teatro para rescatar el idioma kichwa “Pugllana” organizado por la Fabrica Imbabura Ministerio de Cultura y Patrimonio - Atuntaqui 2016. Obra 100% en kichwa.

INVESTIGACIÓN:

-Ganadores de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio para proyectos artísticos culturales 2016-2017 con el proyecto “Kutacachi” (investigación y recopilación de canciones tradicionales de las 43 comunidades indígenas del Cantón Cotacachi 2016

FORMACIÓN:

Desde el año 2011, Humazapas se dedica a impartir talleres de diversas expresiones artísticas dirigidas a jóvenes y niños de la ciudad de Cotacachi y ciudades aledañas. La escuela Waruntzy ha funcionado en varios espacios y temporalidades de acuerdo a los recursos que se poseen para impulsarla.

Entre los talleres impartidos se encuentran:

-Danza tradicional kichwa. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=XM2JdyMyaqI>

-Cine: con un enfoque en el rescate del idioma kichwa y las leyendas propias de las comunidades. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IDtn8vmkhp4>

-Música kichwa.

-Construcción de instrumentos andinos.

FESTIVAL TURU UKU

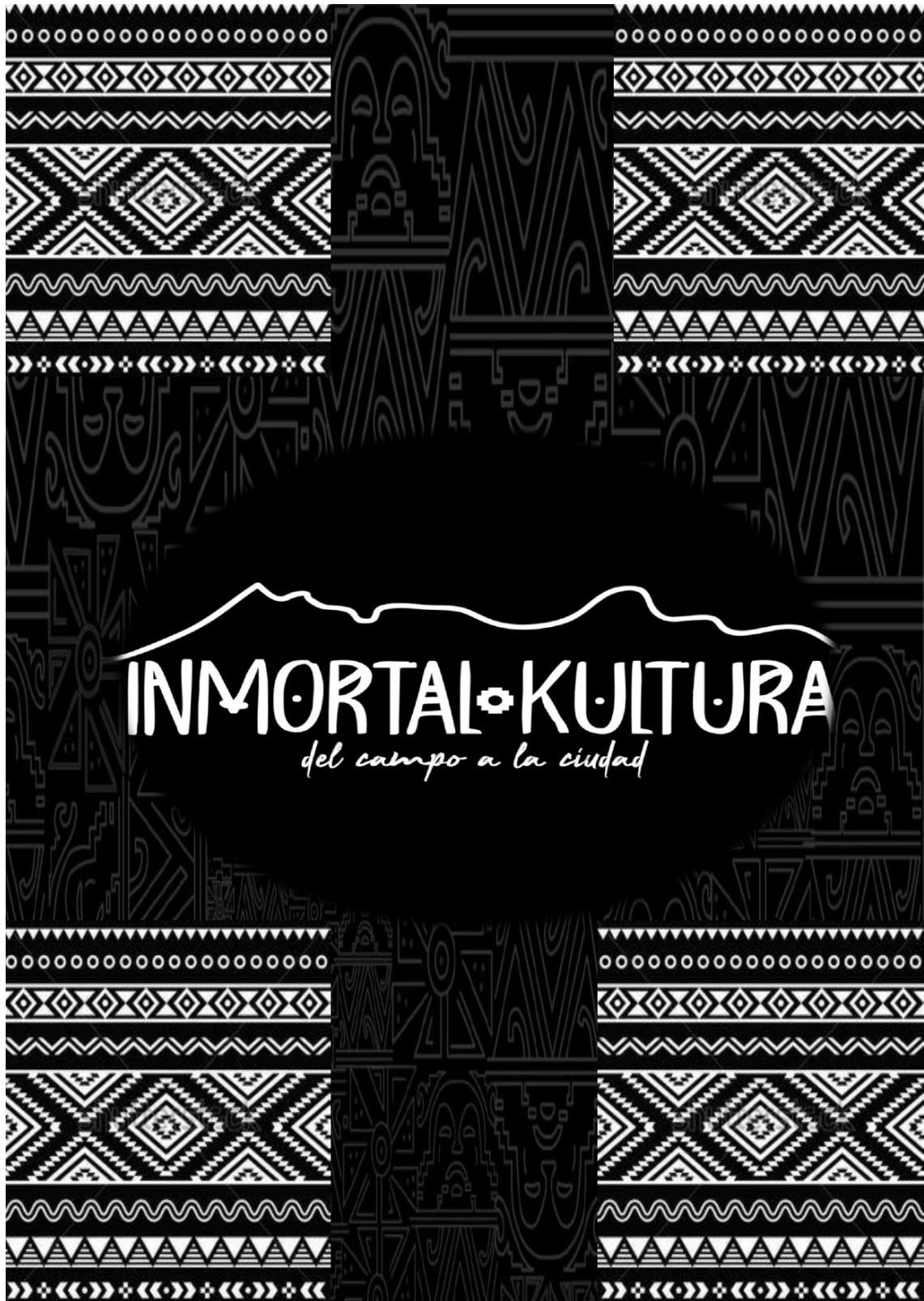
Turu Uku es un festival de música andino contemporánea que crea un espacio de encuentro entre los músicos kichwas y las nuevas propuestas del mundo en referencia a la música tradicional. La primera edición del festival se llevó a cabo el año 2015 permitiendo el encuentro entre los músicos de las comunidades y bandas nacionales que incluyen en su repertorio ritmos nacionales. El nombre se refiere a la comunidad de origen del grupo de jóvenes.

Link: https://www.facebook.com/pg/TURU-UKU-Festival-870518249786494/about/?ref=page_internal

Fuente: Humazapas

Elaboración: Humazapas

Anexo 5: Dossier Inmortal Kultura





¿Que es Inmortal Kultura?

Inmortal kultura es un duo de música Rap Kichwa y Español que utiliza samples de canciones andinas como complemento principal para sus composiciones.

Inmortal kultura , por medio de esta fusión con el genero urbano (rap-hip hop) tiene como visión llevar el idioma kichwa así como parte de su cultura ancestral, a diferentes públicos y escenarios del mundo.

En sus presentaciones utilizan el "teatro" siempre basándose en lo andino para que asi el espectador tenga una conexión auditiva y visual.

En sus letras abarcan distintos temas sociales, protestantes, así como las vivencias mismas de las comunidades indígenas.



Biografía

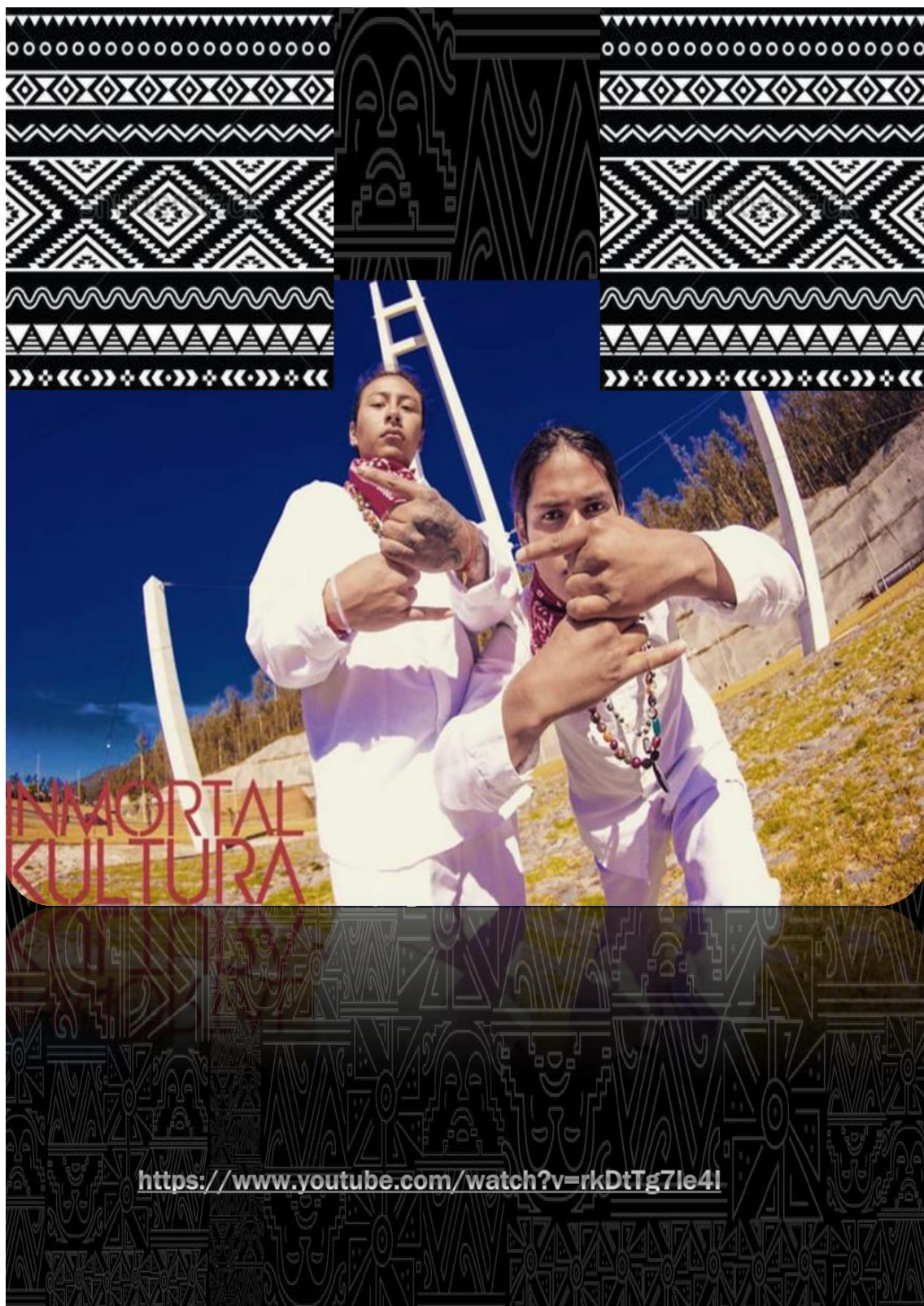
Inmortal kultura nace en el 2015 en Quito con la idea de Jefferson Guitarra de hacer Rap kichwa con un toque de hardcore así mostrando una identidad musical diferente, graban su primer sencillo "Identidad en extinción".

En el 2016 Inmortal kultura tiene un proceso de cambio .Jefferson viaja a vivir en Cotacachi (lugar de nacimiento) en lo cual se integran Alexander Chávez, Martín Yacelga y Sayri Perugachi así grabando así su primer videoclip denominado Hindy Rurashka, después de varias presentaciones por Imbabura en el 2018 dos integrantes de la agrupación Sayri y Martín toman un camino diferente e Inmortal Kultura llega a quedarse como dúo. En el 2019 el proyecto Boombakillaz abre las puertas a la agrupación a participar en el primer cypher de rap kichwa en el Ecuador y por lo cual el trabajo musical se da a conocer poco a poco alrededor del país y en países vecinos, también graban los videoclips SHINAMI y MAS RUNAS QUE NUNCA

Actualmente la agrupación está trabajando en su primer Ap. denominado " DEL CAMPO A LA CIUDAD" Y cuenta con un equipo de trabajo para las presentaciones con teatro.



<https://www.youtube.com/watch?v=XmFexDdxt3w>





Fuente: Inmortal Kultura
Elaboración: Inmortal Kultura

Anexo 6: Dossier Juyanis

JUYANIS



COTACACHI . ECUADOR

2002 - 2016



QUIENES SOMOS

JUYANIS, una palabra en kichwa con significado AMOR

Este grupo surge en el año 2000 a raíz de dos jóvenes Kichwas Cotacachi deseosos de interpretar la música tradicional de nuestros pueblos, a la vez deseando ser un ejemplo para los jóvenes de estos días que van cambiando su identidad, valorando lo exterior y olvidando lo que verdaderamente son.

Juyanis expresa sus sentimientos a través de la música, cantándole al amor, a la naturaleza, a la belleza de la mujer y a la vida.

Los integrantes de Juyanis son jóvenes Kichwas de las diferentes comunidades del Cantón Cotacachi, mismas que se encuentran ubicadas en las faldas de la majestuosa Mama Cotacachi. Cada uno de estos pequeños pueblos tienen vivencias diferentes, pero mantienen las mismas raíces culturales de nuestros ancestros; esto ayuda a enriquecer la diversidad cultural.

El pensamiento de cada joven de Juyanis es diferente, pero esta enmarcado en un solo ideal que es: valorar nuestra cultura musical, no olvidar que somos Kichwas Nativos desde siempre y mostrar lo que somos en donde quiera que estemos.

EXPERIENCIA RELEVANTE

- Eventos culturales con la Agencia de Turismo Runa Tupari – Otavalo (2002)
- Grupo de planta en Restaurante La Tola – Cotacachi (2002)
- Grupo de planta en Lago Cuicocha – Cotacachi (2002)
- Conciertos dentro del Ecuador: Quito, Cuenca, Imbabura, Carchi, Cañar, Riobamba, Tena. (2005 - 2011)
- Gira musical en Japón (Marzo 2014 – Mayo 2014)

LOGROS

- Grabación del CD titulado “Juyaila Cotacachi” año 2005
- Grabación del DVD en vivo titulado “LIVE in OTAVALO” año 2006
- Integrar a jóvenes de las zonas rurales del Cantón Cotacachi
- Premio Raymi 2006 en la Ciudad de Otavalo
- Grabación del CD titulado “En tu corazón” año 2010
- Adquisición de un estudio de grabación “STUDIO TABI Audio Recording”
- Realización de un concierto de caridad en Navidad del año 2012 con el título “LIVE in COTACACHI”
- Grabación del tercer álbum titulado “La vida es todo” año 2013
- Exponer nuestra música en los escenarios de Japón a través del “TOUR JUYANIS in JAPAN 2014”
- Ganador categoría bandas en I wanna be Famous – La vegas USA (2015)

CONTACTOS

E – MAIL: juyani2002@yahoo.com

CELULAR: 0993884769

Facebook: [JuyanisTM](#)



JUYANIS

COTACACHI . ECUADOR

Anexo 7: Entrevistas

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

Fuente: entrevista personal
Elaboración: Tamia Andrango